

# **DIE SOLO-KLAVIERWERKE VAN CHARLES CAMILLERI (1931- )**

deur

**CHARL PETRUS DU PLESSIS**

Verhandeling voorgelê ter gedeeltelike vervulling  
van die vereistes vir die graad

**MAGISTER IN MUSIEK (Uitvoerende Kuns)**

in die

**FAKULTEIT GEESTESWETENSKAPPE**

aan die

**UNIVERSITEIT VAN PRETORIA**

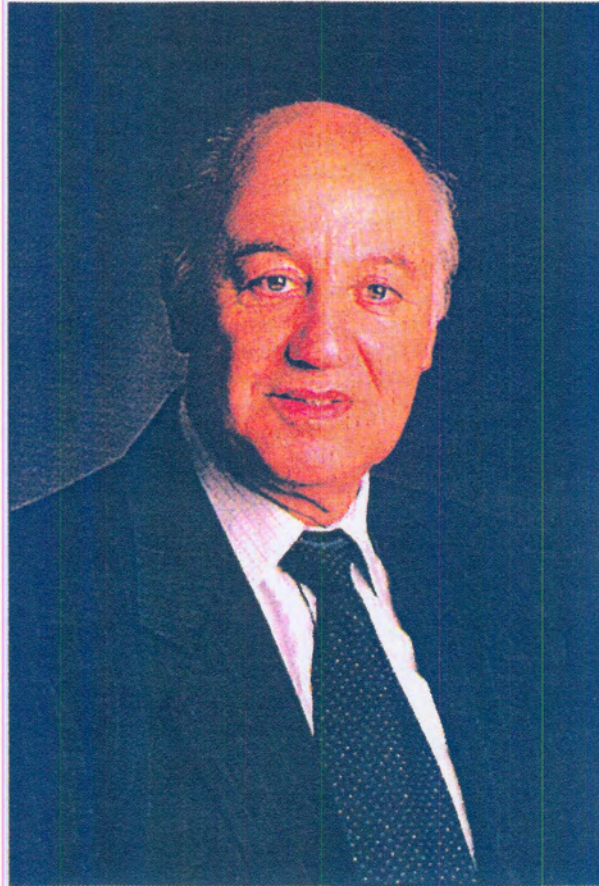
**PRETORIA**

Studieleier: Prof J Stanford

**JANUARIE 2003**



UNIVERSITEIT VAN PRETORIA  
UNIVERSITY OF PRETORIA  
YUNIBESITHI YA PRETORIA



**Charles Camilleri**

## INHOUDSOPGAWE

### Bladsy

#### 1. INLEIDING

1.1	Motivering vir die navorsing	1
1.2	Doel van die navorsing	1
1.3	Navorsingsmetode	2
1.4	Terreinafbakening	2
1.5	Indeling van die verhandeling	3
1.6	Problematiek rondom die studie	3

#### 2. BIOGRAFIESE GEGEWENS

2.1	Beginjare in Malta	5
2.2	Verblyf in Australië, Engeland en Kanada	6
2.3	Terugkeer na Europa	7
2.4	Dosent in Kanada en die V.S.A.	8
2.5	Permanente terugkeer na Malta	9

#### 3. VROEË SOLO-KLAVIERWERKE (1941-1960)

3.1	Eerste invloede	10
3.2	Eerste komposisies	10
3.3	Nasionalisme in sy solo-klaviermusiek	16
3.4	<i>Trois Pièces Pour Piano</i>	17
3.5	Sonatine Classica	19
3.6	<i>Due Canti</i>	25



3.7	<i>Times of Day: Five Southern Impressions</i>	30
3.8	Sonatine no. 1	40
<b>4.</b>	<b>SOLO-KLAVIERWERKE GEKOMPONEER TUSSEN 1960-1970</b>	
4.1	Etudes, Boek Een	51
4.2	Etudes, Boek Twee	57
4.3	Etudes, Boek Drie	61
4.4	<i>African Dreams</i>	61
4.5	<i>Three African Sketches</i>	69
4.6	Klaviersonate no. 2	72
4.7	<i>Little African Suite</i>	81
<b>5.</b>	<b>SOLO-KLAVIERWERKE GEKOMPONEER NA 1970</b>	
5.1	<i>Four Ragamats</i>	97
5.2	<i>Pieces for Anya</i>	108
5.3	<i>Sonatina Semplice</i>	118
5.4	<i>Chemins</i>	125
5.5	<i>Four Pieces for Young Pianists</i>	137
<b>6.</b>	<b>SLOT</b>	148
	<b>BRONNELYS</b>	150
	<b>DISKOGRAFIE</b>	155
<b>BYLAAG</b>	<b>Lys van solo-klaviermusiek</b>	156

## **1. INLEIDING**

### **1.1 Motivering vir die navorsing**

Die repertorium vir solo-klaviermusiek is reeds deur baie navorsers, skrywers en pianiste bespreek. Daar is nogtans ruimte om minder bekende en nuwe klaviermusiek te bestudeer en te bespreek, ten einde meer pianiste en pedagoë in te lig oor die bestaan en die waarde daarvan. Van die lewende komponiste wat vir klavier komponeer en nie van Europa of die Amerikas is nie, is nóg minder bekend of in min detail bestudeer.

### **1.2 Doel van die navorsing**

Die doel van hierdie navorsing is die daarstelling van 'n omvattende oorsig oor die solo-klavierwerke van die Maltese komponis Charles Camilleri (1931- ). Sodoende word gepoog om 'n verwysingsbron daar te stel wat nie slegs van sy oeuvre en die stilistiese kenmerke daarvan bespreek nie, maar ook kenmerkende komposisionele prosesse in verskillende werke met mekaar vergelyk. Dit word in die vooruitsig gestel dat hierdie bron die toeganklikheid van hierdie musiek vir pianiste of pedagoë sal ontsluit, hetsy vir onderrig-, eksamen- of konsertdoeleindes. Verder kan die betekenis en waarde van hierdie musiek onder belangstellendes bevorder word.

### **1.3 Navorsingsmetode**

Hierdie verhandeling bestaan uit die bestudering van:

- bestaande literatuur
- partiture
- opnames

Wat die bestudering van literatuur betref, is relevante bronne geraadpleeg. Daar sal in die verloop van die verhandeling na hierdie bronne verwys word. Vaktydskrifte en kompakskywe is ook geraadpleeg vir toepaslike materiaal oor die studiegebied.

Die partiture wat bestudeer is, sluit vyftien gepubliseerde solo-klavierwerke van Charles Camilleri in. Die stilistiese kenmerke en komposisietegnieke daarvan word vergelyk en bespreek en aan die hand van musiekvoorbeelde toegelig.

### **1.4 Terreinafbakening**

Hierdie studie word beperk tot die solo-klaviermusiek van Charles Camilleri. Alhoewel daar ook heelwat ander musiek van Camilleri die klavier in verskillende instrumentale kombinasies betrek, val die soeklig in hierdie studie uitsluitlik op die solo-werke vir dié instrument. Camilleri se uitset kan in 'n vroeë-, middel- en laatperiode verdeel word. Uit elk van die drie periodes word vyf verteenwoordigende werke bespreek. Camilleri het heelwat kindermusiek geskryf en dit is daarom onmoontlik om die solo-klaviermusiek na te vors, sonder om 'n aantal daarvan in te sluit.

## 1.5 Indeling van die verhandeling

Hierdie verhandeling word in ses hoofstukke ingedeel:

Die eerste hoofstuk vorm die inleiding.

Die tweede hoofstuk gee 'n oorsigtelike blik van die biografiese gegewens van Charles Camilleri.

Die derde hoofstuk bespreek die vroeë solo-klavierwerke (1941-1960).

Die vierde hoofstuk bespreek die solo-klavierwerke uit sy middelperiode (1960-1970).

Die vyfde hoofstuk bespreek die werke van 1970 tot die hede.

Die sesde hoofstuk is 'n samevattende slot.

## 1.6 Problematiek rondom die studie

Soos met enige navorsing is daar sommige komplikasies of onduidelikhede wat veroorsaak dat sekere werksmetodes verduidelik moet word.

Een van die probleme is die diskrepansie tussen verskillende bronne betreffende die datum van die *Sonatina Classica*. Twee bronne, nl. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* en *The Piano Music of Charles Camilleri* gee die datum van komposisie aan as ongespesifiseerd tussen 1955 en 1957. In die *Guide to the Pianist's Repertoire* is die datum van komposisie 1974. Op die partituur lyk dit asof laasgenoemde datum na die publikasiejaartal van die musiek verwys, eerder as na die komposisiedatum. *Sonatina Classica* val dus in die eerste periode van Camilleri se uitset, gekomponeer tussen 1955-1957.

Om hierdie rede is daar 'n diskrepansie tussen die datums in die bronnelys en die datums van komposisie, soos dit in die verloop van die verhandeling voorkom. In die bronnelys verwys die datum na die publikasiejaar en die verhandeling

verwys dit na die komposisiedatum.

In die ander gevalle waar 'n komposisiedatum verskillend aangegee word in verskillende bronne, is die komposisiedatum in die partituur telkens as juiste datum gebruik. In die gevalle waar geen datum van komposisie hoegenaamd in enige bron gemeld word nie, is die datum van publikasie gebruik om te bepaal in watter periode Camilleri dit geskryf het.

In sommige van Camilleri se komposisies ontbreek maatstrepe, en bemoeilik dit die verwysing daarna in musiekvoorbeelde. In die loop van hierdie verhandeling word daar na sisteme verwys in plaas van mate, wanneer maatstrepe ontbreek. Wanneer daar 'n middelseksie met maatstrepe volg, word die hele voorafgaande maatlose seksie as maat 1 beskou.

Camilleri se uitgebreide ritmiese sisteem getiteld "atomization of the beat" word vertaal as atomisering van die polsslag.

Waar die woorde van Camilleri uit 'n onderhoud aangehaal word, moet telkens na die verskillende tipografie opgelet word.

Sommige van Camilleri se komposisies is uit druk, of byna onbekombaar in gedrukte formaat. Die skrywer moes gevolglik vir navorsingsdoeleindes van fotokopieë gebruik maak. Om hierdie rede is die kwaliteit van sommige musiekvoorbeelde nie na wense nie, en word die begrip van die leser in die verband hoog op prys gestel.

## 2. BIOGRAFIESE GEGEWENS

### 2.1 Beginjare in Malta

Malta se ligging in die Mediterreense see laat soms die indruk dat dit byna per ongeluk daar geplaas is: net suid van Sicilië, halfpad tussen Suez en Gibraltar, met Tunisië aan die weste- en Libië aan die suidekant. Hieruit blyk dit duidelik hoekom Malta so 'n smeltpot van die Mediterrene geword het, en hoekom haar inwoners trots is op hulle eiesoortige kultuur en lang geskiedenis. Die Maltese taal is soortgelyk aan Arabies, maar bevat Italiaanse elemente en word in die Romeinse alfabet geskryf. As 'n geskrewe taal is dit onverstaanbaar vir Arabiere en Europeërs. Hierdie individualisme en 'n besef van die ryk kulturele erfenis is duidelik sigbaar in die werk van heelwat skeppende kunstenaars van Malta. Charles Camilleri is by uitstek 'n voorbeeld hiervan (Protheroe 1992:166).

Gebore op 7 September 1931 in Hanrum, Malta ontvang Camilleri sy eerste musiekonderrig van sy vader, Carmel Camilleri. Camilleri se eerste blootstelling was aan jazz en ligte musiek. Dit het sy virtuose improvisasies op die trekklavier gestimuleer en sou later sy klavierimprovisasies inspireer en beïnvloed. Hy het op agtjarige ouderdom begin komponeer en reeds op veertienjarige ouderdom marsmusiek vir orkeste geskryf om tydens feesdae op Malta te speel. Camilleri was van kindsbeen af geïnteresseerd in tradisionele Maltese musiek: veral die *Ghana*<sup>1</sup> met sy ingewikkelde improvisatoriese vitaliteit en subtiële Semitiese botone (Cassia 2000:286). Camilleri se eerste komposisies het om hierdie rede 'n obsessie met nasionalisme getoon.

---

<sup>1</sup> Die term *Ghana* is 'n algemene uitdrukking wat dui op drie style van sang, soos dit in Maltese volksmusiek voorkom: geïmproviseerde sang, ballades en temaliedjies asook sogenaamde "sang in die hoë register" (Bondin 2001:713).

Hiervan is die beste voorbeeld sy *Malta Suite* vir orkes, wat hy as vyftienjarige gekomponeer het. Dit spreek van 'n ooreenkoms met Debussy se sensitiwiteit vir orkestrale klankkleur, soos ook in Camilleri se hoog aangeskrewe *Mediterranean* Klavierkonsert (Bondin 2001:880).

## 2.2 Verblyf in Australië, Engeland en Kanada

Alhoewel Camilleri reeds op 'n vroeë ouderdom belofte getoon het vir 'n loopbaan in musiek, het sy ouers reeds besluit dat hy 'n loopbaan as regsgeleerde sou hê. Die Camilleri-gesin het in 1950 na Australië verhuis en Charles het wel aansoek gedoen om musiek te studeer by Nicholson's College in Queensland, maar bevind homself toe spoedig as dosent by hierdie inrigting (De la Fuente 1988:5).

Camilleri was tydens hierdie periode die pianis in 'n vermaaklikheidsgroep wat Korea en Japan besoek het, voordat hy in 1954 'n werksaanbieding uit San Francisco ontvang het om daar musiek vir televisie te komponeer. Sy komposisies uit hierdie periode het 'n modale styl gehad. Die tekstuur was hoofsaaklik monodies van aard, gekenmerk deur heterofoniese elemente. *Times of Day* en die Sonatines vir klavier is sprekende voorbeelde hiervan. Op pad na die V.S.A. in 1954 het Camilleri Londen besoek en besluit om vir vyf jaar daar te bly. In 1959 verhuis hy na Toronto, Kanada om vir die Kanadese Uitsaai-korporasie te gaan werk. Hier het Camilleri film-, ligte- en geleentheidsmusiek verwerk, gekomponeer en gedirigeer. Camilleri kon die stimulus van ander professionele musici elke dag geniet (Palmer 1988:49). Kontak met Kodály, Orff, Stockhausen en Strawinski het sy musikale denke radikaal beïnvloed. Werke soos *Fantasy Fugue* vir strykers en sy Vioolkonsert no. 1 reflekteer hierdie invloede (Bondin 2001:880).

### 2.3 Terugkeer na Europa

Camilleri het in 1965 tydelik teruggekeer na Europa om hom toe te spits op "ernstige" musiekkomposisie, en het sy tyd tussen Malta en Londen verdeel. Dit was tydens hierdie periode dat hy 'n nuwe deel van sy komposisionele vaardigheid kon begin ontgin. Hy was meer introspektief in gedagte en het deur selfondersoek meer in filosofiese en mistiese konsepte begin belangstel.

Sy komposisies uit hierdie periode wys hoe breed sy musikale kennis reeds was, in vergelyking met ander Europese komponiste. Hy kon komposisionele tegnieke en style van Arabiese en Indiese musiek vermeng met dié van Afrika en die Europese avant-garde. Camilleri se belangstelling in die geskrifte van die Jesuïet-teoloog Teilhard de Chardin en 'n obsessie met kosmologie het 'n keerpunt in sy denkprosesse teweeggebring. Sy obsessie was geprikkel deur die sterrestelsels wat voorbestaan in 'n gelyktydige toestand van chaos en orde. Vanuit die hemelruim lyk die aarde klein en alhoewel vol beweging en wanorde vertoon dit staties en verenig (Protheroe 1992:166).

Camilleri het 'n behoefte gehad om die essensie van Malta se Semitiese en Europese tradisies saam te vat soos dit voorkom in veral die improvisatoriese basis waarop Maltese volksmusiek gebaseer is. Om hierdie rede het hy 'n intensiewe studie gemaak van Afrika en Asiatiese musiek ten einde sy eie tegniek, genaamd atomisering van die polsslag te ontwikkel. Hierdie tegniek berus op die onderverdeling van elke polsslag in selfonderhoudende ritmiese groepe, wat aksente verskuif verby die beperkinge van enige denkbeeldige maatstreep of tradisionele tydmaatteken. Hierby voeg hy rustekens en verdere onderverdelings van die polsslag, wat die musiek improvisatories laat klink wanneer dit gerealiseer word. Hierdie ingewikkelde tegniek verseker sodoende 'n meer realistiese uitvoering van die instinktiewe ritmiese reaksies wat soms deur die rigiede Westerse notasiesistiem geïnhibeer word. Die introspektiewe

*Noospheres* vir solo-klavier verteenwoordig hierdie indrukwekkende blomtyd van Camilleri se talent en die vorming van 'n hoogs persoonlike idioom (Bondin 2001:880).

Camilleri is van mening dat sy uitset in drie duidelike periodes verdeel kan word, toevallig met 'n klavierkonsert uit elkeen van die drie. Die titels illustreer die ontwikkelingsgang: die eerste klavierkonsert (soos reeds genoem) is uit sy tienerjare en heet *Mediterranean*; die tweede is gepremière in Japan in 1970 en heet *Maqam* – 'n Arabiese vorm van improvisasie (dit was geskryf tydens die hoogtepunt van sy navorsing oor non-Westerse musiek); en die derde klavierkonsert, gepremière in Leningrad in 1987 is abstrak in die konsep daarvan. Daar word ook telkens na sy vroeë periode verwys as die nasionalistiese periode vanweë sy belangstelling in Maltese volksmusiek. Die middelperiode word soms die internasionale periode genoem, omdat Camilleri musiek buite Malta begin bestudeer het.

#### **2.4 Dosent in Kanada en die V.S.A.**

In 1977 is Camilleri aangestel as professor van komposisie aan die Royal Conservatory of Music in Toronto, Kanada. Hierna het hy ook doseer aan die SUNY, Buffalo waar hy Elliot Carter, Morton Feldman en John Cage ontmoet het. Van die werke vir solo-klavier uit hierdie periode is die *Petite Suite for Young Pianists*, *Little English Suite* en *Sonatine Semplice* asook *Four Pieces for Young Pianists*, *Chemins* en *Sonata Breve* (Hinson 1987: 163).

## 2.5 Permanente terugkeer na Malta

In 1983 keer Charles Camilleri permanent terug na Malta, na 'n kort verblyf in Londen. Hy was gepreokkupeer met die taal en algemene klankpalet van die Mediterrene en sy behoefte as komponis om dit op 'n betekenisvolle musikale manier te kon uitdruk. Hierdie idees het uitdrukking gevind in sy boek *Mediterranean Music* ('n dialoog met die filosoof Peter Serracino Inglott) en ook in sy latere concerto's en simfonieë, sy Maltese operas *Il-Weghda* en *Il-Fidwa tal-Bdiewa*, en in sy oratorium *Pawlu ta' Malta* (Camilleri 1988:7).

In 1992 is Camilleri aangestel as die eerste professor in musiek aan die Universiteit van Malta. Hy het hierdie pos bekleed tot 1996 toe hy op vyf-en-sestigjarige ouderdom afgetree het (Ramsey 1996:51).

Camilleri woon in Valetta en komponeer nog steeds met groot sukses.

## **VROEË SOLO-KLAVIERWERKE (1941-1960)**

### **3.1 Eerste invloede**

Charles Camilleri het in 'n onderhoud (p. 1) in *The Piano Music of Charles Camilleri* gesê dat hy nie 'n oomblik in sy lewe kan onthou waar hy nie klaviermusiek gehoor het nie. Daar was 'n klavier in sy ouerhuis en hy het self probeer speel en later ook orrel vir kerkfunksies gespeel. Die klavier was 'n baie populêre instrument na die Tweede Wêreldoorlog. Camilleri sê in dieselfde onderhoud dat hy die konserte van talle besoekende pianiste in Malta kan onthou, waarvan Santi di Stefano 'n blywende indruk by hom gelaat het. Twee films was ook groot invloede: *Carnegie Hall* en *Song to Remember*, gebaseer op die lewe van Chopin. Camilleri sê dat hy die laasgenoemde film veertien maal gaan kyk het en dat hy met Chopin kon identifiseer in die hoop dat hy vir Malta kon beteken wat Chopin vir Pole beteken het.

### **3.2 Eerste komposisies**

Charles Camilleri het sy eerste komposisies op tienjarige ouderdom geskryf met behulp van die klavier in sy ouerhuis. Camilleri sê in *The Piano Music of Charles Camilleri* dat die meeste van hierdie werke verlore geraak het, maar hy kan sommige van die melodielyne nog onthou. 'n Eenvoudige wals uit hierdie tyd het later populêr geword toe dit as kenwysie op die Maltese Radio gebruik is. Camilleri het toe die naam verander van *Valse I* na *My Beautiful Rose* en dit vir trekklavier verwerk op aandrang van die Australiese uitgewers K. Jacob and Co. Pty..

Voorbeeld 1: Camilleri, *Valse*, maat 1-32

Valse Moderato. VALSE Charles Camilleri  
HAMRUN - MALTA.

(Uit: Charles Camilleri: *Portrait of a Composer*, p. 15)



Voorbeeld 2: Camilleri, *My Beautiful Rose*, maat 1-36

**MY BEAUTIFUL ROSE**

ACCORDION SOLO CHARLES CAMILLERI

Tempo di valse moderato *dolce & legato*

Copyright MCMLIII, 42 Market Street Sydney, Aust. All rights reserved.  
JACOB MUSIC CO.

(Uit: *Charles Camilleri: Portrait of a Composer*, p. 15)

Camilleri meld in *The Piano Music of Charles Camilleri* dat sy belangstelling in die Maltese volksmusiek deur die Maltese *Ghana* geprikkel is. Hy het sulke melodieë op die klavier in verskeie modusse probeer improviseer, al het hy toe nie self geweet wat modusse was nie. Die plaaslike volksmusiek en kerkmusiek was stimuli wat blywende indrukke op Camilleri se komposisiestyl gelaat het. Daar is talle voorbeelde wat toon hoe Camilleri volksmusiek as basis vir sommige solo-klavierkomposisies gebruik.

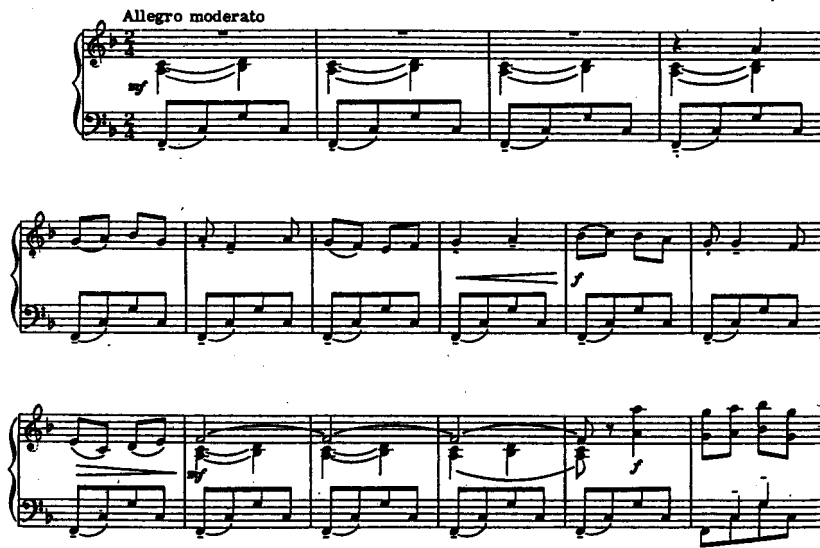
Die volgende melodie staan bekend as *Tal-Qrendi* en het later die eerste van *Five Maltese Dances* (1954) geword.

Voorbeeld 3: Maltese Volksmelodie, *Tal-Qrendi*



(Uit: *The Piano Music of Charles Camilleri*, p. 8)

Voorbeeld 4: Camilleri, no. 1 uit *Five Maltese Dances*, maat 1-16



(Uit: *The Piano Music of Charles Camilleri*, p. 8)

Dieselfde beginsel is toegepas in no. 5 uit *Five Maltese Dances*, waar Camilleri 'n ongetitelde volksmelodie as basis vir die werk gebruik het.

Voorbeeld 5: Maltese Volksmelodie



(Uit: *The Piano Music of Charles Camilleri*, p. 8)



Voorbeeld 6: Camilleri, no. 5 uit *Five Maltese Dances*, maat 1-20

*Allegro molto*

(Uit: *The Piano Music of Charles Camilleri*, p. 9)

### 3.3 Nasionalisme in sy solo-klaviermusiek

In 'n onderhoud in *The Piano Music of Charles Camilleri* beskryf Camilleri die nasionalistiese element in sy musiek as volg:

Die tipiese karaktereienskappe van enige omgewing is altyd 'n groot invloed op enige kunstenaar. In my geval is dit die droë aardsheid van die Maltese landskap, die rotse, die see, die blou somerlug en die skroeiende son wat hul merk gelaat het. Buiten die fisiese elemente word 'n mens omvou deur die eiesoortige klanke, die ritmiese infleksies van die taal, deur die volksmusiek, deur die algemene kultuur en deur 'n sekere stilte wat die eiland oorheers tydens sonsopkoms of skemer. In Maltees noem ons hierdie stilte *Hemda*.

Nasionale komponiste soos Chopin, Grieg, Dvořák, Verdi, die eerste Russiese komponiste, Vaughan Williams en later Bartók, het my geïnspireer om ons volksmusiek in my komposisies te gebruik. As 'n jong student aan die Lyceum het ek gedroom dat ek eendag vir my land sou kon beteken wat hierdie groot komponiste elk vir sy eie land beteken het. In my geval was dit anders, omdat die *ghana* en verskeie ander motiewe wat ek wou gebruik my met die kopseer van hoe om dit te noteer, gelaat het. Spontane volksmusiek word nie gedruk nie en dit wat beskikbaar was in druk was reeds "geredigeer" om in die Europese harmoniese raamwerk te pas. Improvisasie het 'n vryheid in uitvoering tot gevolg, wat dit nog moeiliker maak om dit op papier te probeer vaslê.

Op 'n manier het die solo-klaviermusiek wat ek op daardie tydstip geskryf het (gebaseer op volksmusiek), soos die *Five Maltese Dances* die patroon van hierdie musiek vir eens en vir altyd neergelê. Ek was so gefassineer deur die improvisasie-element in hierdie musiek dat ek gedwing was om met my eie notasiesisteem te eksperimenteer. Later het ek hierdie tegniek atomisering van die polsslag gedoop. Ek moet dit egter duidelik maak dat daar twee soorte volksmusiek in Malta is: een soort wat gebaseer is op 'n "vaste" melodie en 'n ander met sy eie motiewe en reëls, maar waarvan die inhoud meestal geïmproviseerd is. Dit was die laasgenoemde tipe wat my belangstelling geprikkel het. My pogings om te noteer wat ek in hierdie volksmusiek gehoor het, het misluk as gevolg van die konvensionele notasiesisteem. Daarom moes ek my eie sisteem van nootgroepering ontwerp. Die inhoud tussen die "vasgestelde" melodie en die improvisasie-element sou later die basis van my musiek vorm.

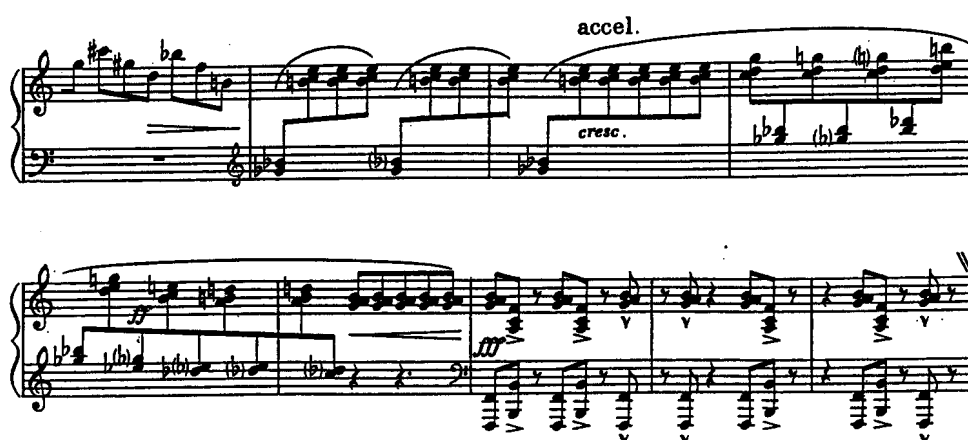
### **3.4 *Trois Pièces pour Piano* Op. 7 no. 1 (1947)**

Die werk bestaan uit drie stukke: Prelude, Tokkate en Scherzo. Die invloed van Camilleri se belangstelling in die Afro-Asiatiese styl is hier skynbaar afwesig. Die atmosfeer is somber, grys en strak. Die invloed van Bartók en Prokofjew is deurgaans sigbaar: die klavier word soos 'n perkussie-instrument gebruik, en die tematiese materiaal bestaan hoofsaaklik uit ostinaatagtige groepe van herhaalde note (Palmer 1975:11).

Die Prelude begin met 'n inleidende seksie gemerk *Grave* en is luid en gepunteerd. Hierna volg die *Andante cantabile*, wat met 'n vloeiende agstenoot-begeleidingsfiguur in die linkerhand begin. Die skryfstyl van die melodie wat hierna intree, is ritmies gesinkopeerd met 'n egalige melodiese kontoer. 'n Kort terugverwysing na die inleiding lei na die uitbreiding van nog 'n *Andante cantabile*-seksie waar die begeleidingsmotief in die linkerhand nou meer onstuimig in sestiendenote voorkom. Die Prelude eindig weer met die *Grave*-seksie, maar neem dinamies af om in *pianissimo* te eindig.

Die Tokkate is in 7/8-tydmaat en *Allegro energico* gemerk. Soos reeds genoem, is die invloed van Bartók en Prokofjew duidelik sigbaar - veral in dié deel. Die perkussiewe skryfstyl is aanvanklik afwisselend tussen linker- en regterhand, maar kom later saam voor. Die ostinaat-groepe van herhaalde note kom ook eers as enkelnote voor, en dan as akkoorde wat herhaal. Camilleri slaag daarin om die perkussiewe karakter van die Tokkate deur dissonante harmonieë te versterk. Laasgenoemde word bewerkstellig deur drieklanke wat geïmpliseer is, asook deur aangrensende toontrosse (Palmer 1975:11).

Voorbeeld 7: Camilleri, Tokkate uit *Trois Pièces pour Piano*, maat 56-64



(Uit: C. Camilleri, *Trois Pièces pour Piano*, p. 7)

In die Scherzo is die tempo-aanduiding *Prestissimo* en die gevoel wat Camilleri skep, is dié van 'n *Mouvement perpétuel*. Daar is 'n vloeiende drienoet-motief in beide hande wat herhaal. Die hele Scherzo is bros en droog in tekstuur. Daar is net op sekere plekke pedaalpunte in die bas, wat met behulp van die pedaal aangehou word. Alles in hierdie stuk word gedra deur sterk ritmiese dryfkrag en die beeld van hoekigheid wat geskep word (Palmer 1975:11).

### **3.5 *Sonatina Classica* (1955-1957)**

Charles Camilleri het die sonatine as een van die veelsydigste vormtipes aangewend en daarin 'n verskeidenheid van werke gegiet. *Sonatina Classica* was sy eerste van elf pogings in hierdie genre.

Met die eerste oogopslag is dit duidelik om te sien hoe konserwatief Camilleri hier te werk gaan. Die agtergrond van jazz- en ligte musiek het oënskynlik nie hier 'n invloed nie. Dié sonatine het soos die ander sonatines, drie dele.

Die eerste deel open in 'n streng klassieke styl (soos die titel suggereer) met die monodiese materiaal in C majeur. Die melodiese inhoud spreek van eenvoud en konvensionaliteit. Die harmoniese taalgebruik maak van primêre sowel as sekondêre akkoorde gebruik, maar op 'n uiters konserwatiewe wyse.

Voorbeeld 8: Camilleri, *Allegro moderato* uit *Sonatina Classica*, maat 1-4



(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Classica*, p. 2)

Die vormskema is drieledig en Camilleri maak gebruik van sekere samebindende elemente in die melodiese inhoud. Een van hierdie terugkerende motiewe word vir die eerste keer in maat 4 van die hooftema gehoor en kom vyf keer daarna weer voor. Camilleri varieer hierdie sestiendenootmotief later en gebruik dit in 'n nabootsende styl.

Voorbeeld 9: Camilleri, *Allegro moderato* uit *Sonatina Classica*, maat 18-19



(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Classica*, p. 2)

Camilleri gebruik klein selle met kontrasterende inhoud om 'n komposisionele geheel te vorm. Die artikulasie, soos waarneembaar uit die bogenoemde twee voorbeelde, is tipies van die klassieke styl van komposisie.

Die middelseksie (B) van die eerste deel maak van akkoorde op die tussenslae gebruik, wat met die ritmiese egaligheid van die voorafgaande begeleidingsfiguur in die linkerhand kontrasteer.

Voorbeeld 10: Camilleri, *Allegro moderato* uit *Sonatina Classica*, maat 30-34



(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Classica*, p. 3)

Na die terugkeer van die A-seksie volg 'n koda in die nabootsende styl, soos vroeër in die deel. Die einde is funksioneel en eenvoudig, dog effektief.

Voorbeeld 11: Camilleri, *Allegro moderato* uit *Sonatina Classica*, maat 65-71



(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Classica*, p. 4)

Die tweede deel is 'n elegante menuet in A mineur. Camilleri skryf hier ietwat meer chromaties en maak weer van 'n drieledige vormskema gebruik.

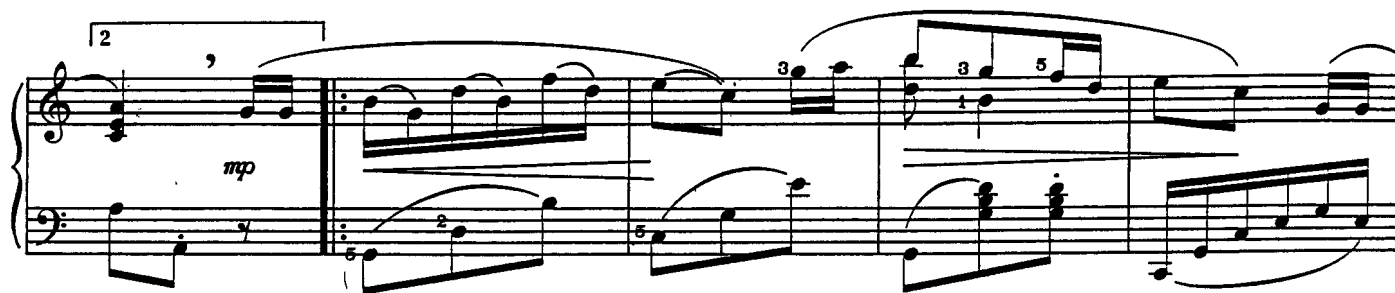
Voorbeeld 12: Camilleri, *Andante grazioso* uit *Sonatina Classica*, maat 1-4



(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Classica*, p. 4)

Die kontrasterende B-seksie is soos gebruiklik in die verwante majeure. Camilleri se skryfstyl bly deurgaans dieselfde met volgehoue artikulasie-aanwysings.

Voorbeeld 13: Camilleri, *Andante gracioso* uit *Sonatina Classica*, maat 17-21



(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Classica*, p. 5)

Wanneer die hooftema herhaal word, harmoniseer Camilleri dit. Hierdie tegniek om 'n melodie later geharmoniseerd aan te bied, dien as variasie.

Die derde deel uit die *Sonatina Classica* is, soos die ander dele, in reëlmatige viermaatfrases gekomponeer. Die musikale idees is deurgaans bondig en nie langer as vier mate nie. Camilleri toon in hierdie werk hoe behendig hy binne die raamwerk van die klassieke styl sy persoonlikheid kan laat geld. Die melodiese fragmente is logies en ritmies soepel en werk uitstekend in kombinasie.

Die laaste deel is 'n rondo met die hooftema wat herhalend voorkom.

Voorbeeld 14: Camilleri, *Allegro molto vivace* uit *Sonatina Classica*, maat 1-3



(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Classica*, p. 6)

Camilleri gebruik die een maat stilte in maat 56 as beide 'n verrassingselement en as 'n brug wat na die kontrasterende middelseksie lei. Die stilte wat na die onvoltooide kadens volg, word gebruik om die direkte modulاسie te verbloem. Die tempo-aanduiding vir die F majeureksie is *Poco meno mosso* en Camilleri moduleer agt mate later na G majeur.

Voorbeeld 15: Camilleri, *Allegro molto vivace* uit *Sonatina Classica*, maat 57-

67

⊕ CODA\* Poco meno mosso

*mp*

*mf*

*f*

(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Classica*, p. 8)

Die rondotema word weer in die eerste tempo gehoor. Die koda beslaan slegs een slotakkoord, soos gesien kan word in die kleindruk van die bostaande voorbeeld.

Die *Sonatina Classica* is die ideale alternatief vir enige klassieke sonate, omdat dieselfde mate van pianistiese beheer vereis word. Dit is 'n uiters effektiewe komposisie en totaal kontrasterend met ander werke van Camilleri uit hierdie nasionalistiese periode.

### 3.6 *Due Canti* (1958)

Hierdie twee kort klavierstukke, *Cantilena* en *Arabesque*, is opgedra aan Richard England. Dit is onbekend wat sy verbintenis met die komponis is. Camilleri beskryf self die werk as twee liederes vir solo-klavier.

Die *Cantilena* open met 'n eenvoudige melodie in D-mol majeur vergesel van basiese walsagtige begeidingsfigure. Camilleri het hier 'n nokturne in gedagte gehad. Die styl van die *Cantilena* is baie soos dié van *Aubade* uit *Times of Day*, wat ook in dieselfde jaar gekomponeer is. Die enigste merkwaardige verskil is dat Camilleri vir die eerste keer sy atomisering van die polsslagnotatie in *Aubade* (no. 1 uit *Times of Day*) gebruik en nie hier nie.

Voorbeeld 16: Camilleri, *Cantilena* uit *Due Canti*, maat 1-3



(Uit: C. Camilleri, *Due Canti*, p. 2)

Die melodie is eenvoudig, maar het twee-en-dertigstenootversierings wat die Arabiese invloed op die Maltese volksmusiek verteenwoordig. Dit was juis dié soort versierings en hoe om dit te noteer, wat Camilleri (soos in *Cantilena*) genoodsaak het om die melodie liever in 'n eenvoudiger vorm aan te bied by gebrek aan 'n notasiesistiem vir die oorspronklike weergawe.

Die harmoniese taalgebruik in die *Cantilena* is redelik konserwatief en die meer eenvoudige harmonie gee juis meer trefkrag aan die melodiese inhoud.

Die pianis het in hierdie werk, soos in vele van Camilleri se komposisies die moeilike taak om die musiek spontaan en byna geïmproviseerd te laat klink. Die elasticiteit van die metrum moet tot 'n fyn kuns bemeester word om die perfekte balans tussen in-tyd- en uit-tyd-spel te vind. Die sangerige styl van hierdie musiek dien ook as 'n leidraad vir die intuïtiewe soort spel wat verlang word.

Die einde van die *Cantilena* is vreemd, deurdat dit byna onseker klink en nie deur 'n logiese harmoniese progressie ondersteun word nie. Camilleri maak hier van twee fermatas gebruik om metriese vryheid aan die sagte slot te verleen. Die laaste akkoord in die linkerhand bevestig die tonika, maar staan wel in eerste omkering geskryf, wat nog meer die tydlose effek aanmoedig.

Voorbeeld 17: Camilleri, *Cantilena* uit *Due Canti*, maat 36-39



(Uit: C. Camilleri, *Due Canti*, p. 3)

In die *Arabesque* maak Camilleri vir die eerste keer gebruik van wat as die begin van die geatomiseerde notasie beskou kan word. Die begeleidingsfiguur in die linkerhand verskil weinig van die *Cantilena*, maar is nou in vierslagmaat. Die toonsoort is A mineur en die hele stuk is vir die wit klawers geskryf.

Voorbeeld 18: Camilleri, *Arabesque* uit *Due Canti*, maat 1

Piacevole



(Uit: C. Camilleri, *Due Canti*, p. 6)

Daar is 'n middelseksie in 6/4-slagmaat. Camilleri wend gewoonlik 'n middelseksie aan om variasie in 'n komposisie te verkry, maar anders as gewoonlik is hierdie seksie nie kontrasterend nie. Dit het dieselfde stemming as die res van die *Arabesque*, maar is melodies meer versierd met die atomisering van die polsslag. Soos in die notevoorbeeld sigbaar is, vorm daar nou lang mate met ingewikkelde individuele ritmiese selle.

Voorbeeld 19: Camilleri, *Arabesque* uit *Due Canti*, maat 9-11

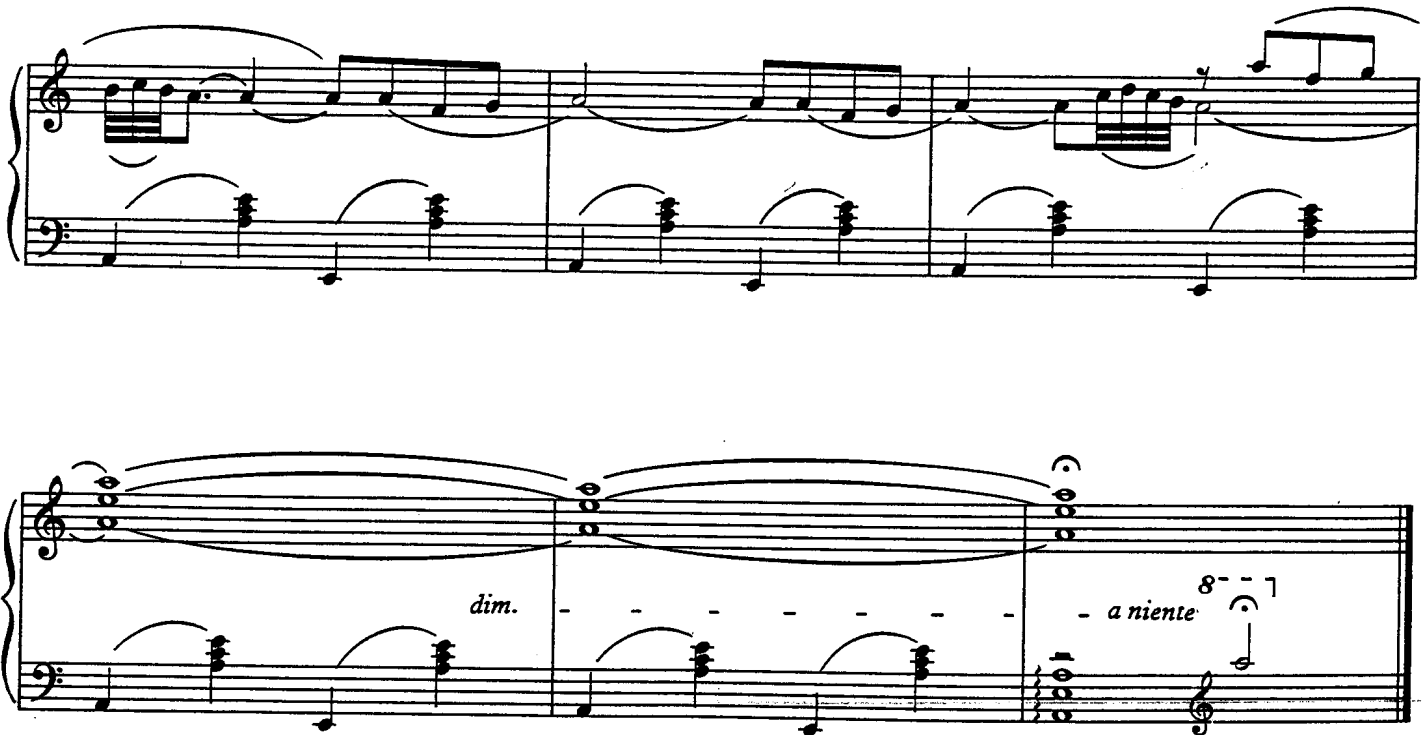
The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is in 4/4 time and features a treble staff with a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run, and a bass staff with a triplet of eighth notes. The second system is in 6/4 time and includes a treble staff with a sixteenth-note run marked with a '5' and a triplet, and a bass staff with a triplet of eighth notes. The third system is in 4/4 time and contains a treble staff with a sixteenth-note run marked with a '5' and a triplet, and a bass staff with a triplet of eighth notes. The piece concludes with the instruction 'poco rall.' and a final triplet of eighth notes in the treble staff.

(Uit: C. Camilleri, *Due Canti*, p. 6)

Camilleri maak graag van 'n drieledige vormskema gebruik en die *Arabesque* is geen uitsondering nie. Die vierslagmaat A-seksie kom weer voor. Die aard van hierdie sangerige en dromerige soort musiek laat die luisteraar onwillekeurig aan Satie se solo-klaviermusiek dink.

Camilleri se *Due Canti* sluit af met 'n wegsterwende effek, waar die melodie tot stilstand kom met 'n A mineurakkoord waarvan die terts ontbreek. 'n Verkorte weergawe van die begeleidingsfiguur dien as koda tot dat 'n enkele hoë A gehoor word.

Voorbeeld 20: Camilleri, *Arabesque* uit *Due Canti*, maat 21-26



(Uit: C. Camilleri, *Due Canti*, p. 6)

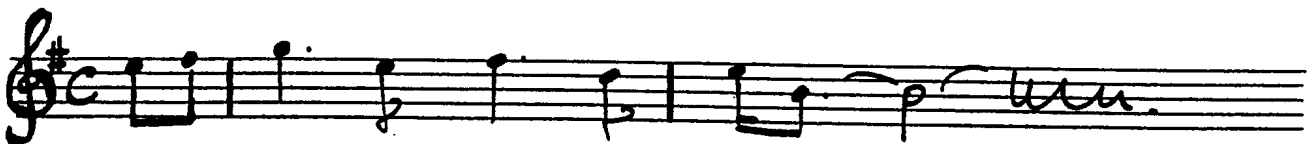
### 3.7 *Times of Day: Five Southern Impressions Op. 5 (1958)*

Hierdie klein suite is nie net een van Camilleri se aantreklikste en bekoorlikste werke nie, maar is ook belangrik, omdat dit soos 'n halfpadmerk staan tussen die komponis se eksklusiewe nasionalistiese periode en sy algroeiende belangstelling in etniese musiek van Sentraal-Afrika en die Ooste. Camilleri beskryf hierdie stel stukke as 'n tipiese voorbeeld uit sy sogenaamde nasionalistiese periode (ca. 1950-1960), maar erken dat die invloed van sy nuwe belangstelling reeds sigbaar is. Die vyf dele is: *Aubade*, *Interlude I*, *Silent Noon*, *Interlude II* en *Evening Meditation*. Die twee interludes is vinnig en die oorblywende dele atmosferies en stadig. Die melodiese materiaal is melismaties en stam uit die Maltese *ghana* en bevat elemente afkomstig van volksmusiek uit Noord-Afrika, Spanje en Noord-Indië (Palmer 1975:12). Die melodieë is modaal van aard, maar die oorfloedige melismatiese versierings en die feit dat die toonsisteme waarop die melodieë steun, weinig met Westerse modale denkpatrone te doen het, verwyder hierdie musiek van ander atmosferiese pogings in 'n sub-Debussiaanse idioom. Tog is die musiek impressionisties, liries en baie atmosferies.

#### *Aubade*

In *The Music of Charles Camilleri: An Introduction* wys Christopher Palmer hoe Camilleri die openingsmelodie van hierdie suite uit die volksmusiek geleen, aangepas en aangewend het.

Voorbeeld 21: Maltese volkswysie, maat 1-2



(Uit: C. Palmer, *The Music of Charles Camilleri: An Introduction*, p. 13)

Voorbeeld 22: Camilleri, *Aubade* uit *Times of Day*, maat 1-2

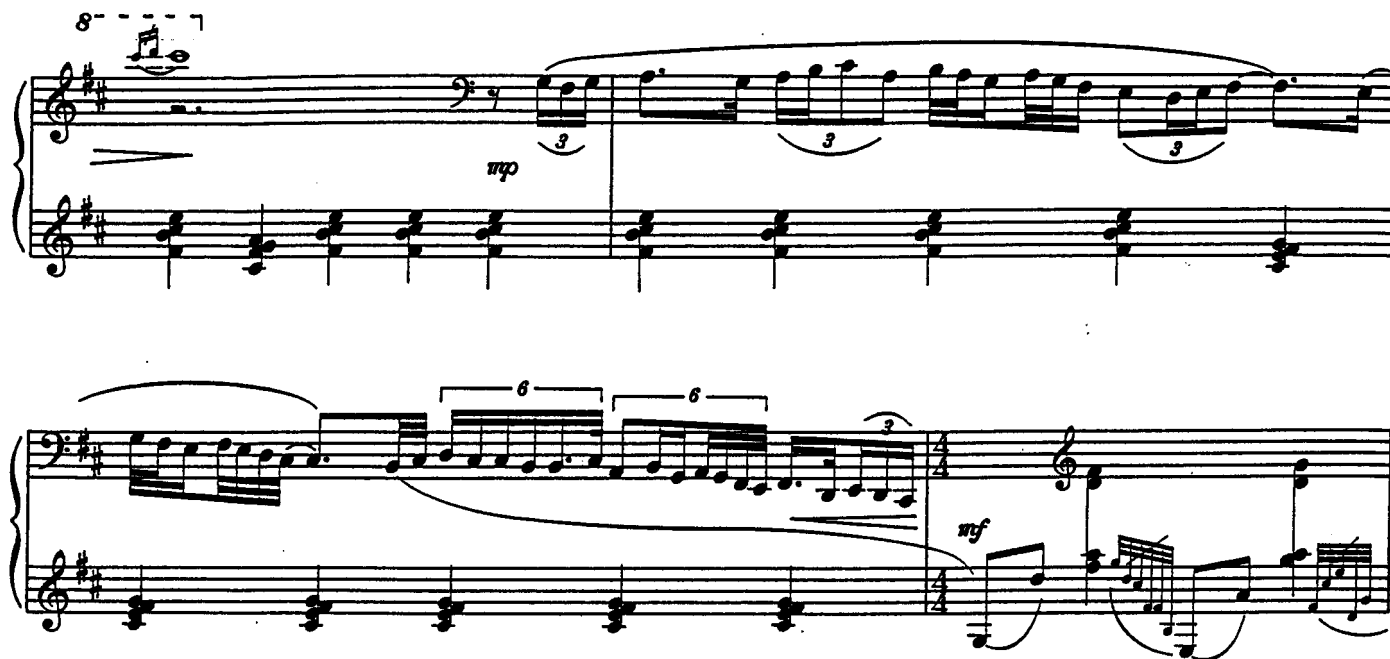


(Uit: C. Camilleri, *Times of Day: Five Southern Impressions*, p. 5)

In hierdie deel is die atmosfeer deurgaans rustig met die karakteraanduiding *Andante piacevole*. Camilleri behou 'n homofoniese tekstuur in hierdie oggendmusiek: die linkerhand het 'n konvensionele, herhalende begeleidingspatroon wat bestaan uit 'n lae basnoot gevolg deur 'n akkoord. Daarteenoor speel die regterhand die melodie. Vanaf maat 3 is die melodie erg versierd en klink soos 'n geïmproviseerde weergawe. Daar is 'n middelseksie waar die linkerhand herhaalde akkoorde in die middelregister speel, wat dit byna laat klink soos strykinstrumente wat gepluk word. Die melodie is nog steeds in die regterhand, maar word eers onder die begeleiding in die basregister gespeel. Daarna word die melodie weer in die hoëregister gespeel.

Wat Camilleri se *Aubade* buitengewoon maak, is die vermenging van die melodiese komponent met die versierings in die regterhand. Laasgenoemde is duidelik afkomstig uit volksmusiek. Camilleri slaag daarin om in sy toepassing van die Maltese volksidoom, dit onmoontlik te maak om die funksionele van die dekoratiewe te skei. Die melodiese inhoud is improvisatories van aard en in sterk kontras met die streng metriese begeleiding in die linkerhand. Saam vorm dit egter 'n gevoel van vryheid en tydloosheid (McLachlan 1995:7).

Voorbeeld 23: Camilleri, *Aubade* uit *Times of Day*, maat 25-28




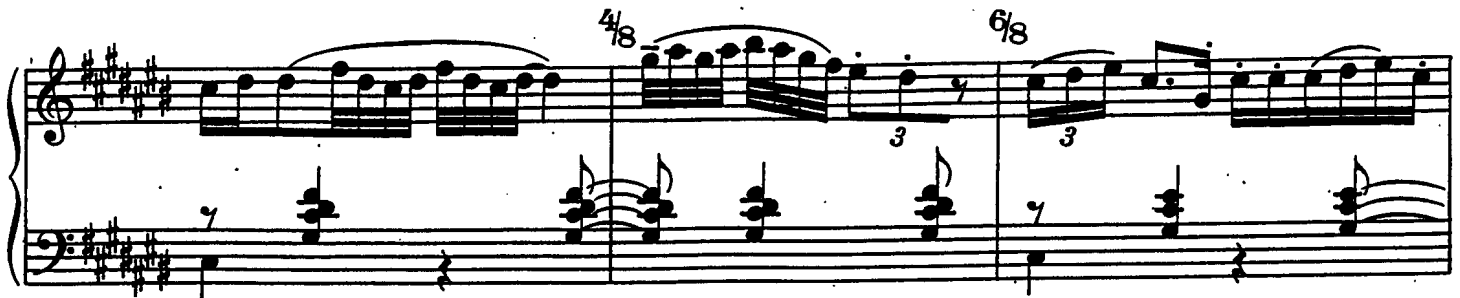
(Uit: C. Camilleri, *Times of Day: Five Southern Impressions*, p. 5)

Hierdie skryfstyl herinner sterk aan Camilleri se ander musiek vir solo-klavier met dieselfde improvisatoriese karakter, ook met volksmusiek as basis: in die middelseksie van Zoltán Kodály se *Danse van Marosszék*.

Voorbeeld 24: Kodály, *Danse van Marosszék*, maat 100-104

**Moderato** (♩  $\frac{4}{8}$  = 100 - 104)





(Uit: Z. Kodály, *Danse van Marosszék*, p. 8)

Die toonlere waarop die melodiese inhoud gebaseer is, is afkomstig van die *Búsalik*<sup>2</sup>-toonleer, wat een van die twaalf primêre modusse (of *maqamat*) van Arabiese musiek is. In hierdie geval bestaan die harmoniese begeleiding slegs uit die sewe note van die toonleer en is daar geen skuiftekens wat enige van hierdie note verhoog of verlaag nie. 'n Uit-fokus- en impressionistiese effek word bewerkstellig deur die mineur sekunde en die dissonansie wat dit tot gevolg het.

### *Interlude I*

In teenstelling met *Aubade* is *Interlude I* hoofsaaklik ritmies en nie-melodies van aard. Soos reeds genoem, het Camilleri dit moeilik gevind om sekere improvisatoriese musiek binne die raamwerk van die konvensionele Westerse notasiesistiem te noteer. *Interlude I* is die tweede voorbeeld van die atomisering van die polsslag-sistiem waarmee Camilleri vorendag moes kom om hierdie notasie-probleem op te los.

<sup>2</sup> In die 49 note van die moderne Arabiese toonleer verwys *Busalik* na die twee toonhoogtes tussen E en F

Voorbeeld 25: Camilleri, *Interlude I* uit *Times of Day*, sisteme 2-3



(Uit: C. Camilleri, *Times of Day: Five Southern Impressions*, p. 7)

In bogenoemde voorbeeld is dit duidelik hoe Camilleri ingewikkelde ritmiese groeperings, soos gebruik in Maltese volksmusiek, probeer noteer het. Hy het dit bewerkstellig deur weg te breek van maatstrepe, te vergeet van tydmaattekens en elke individuele polsslag onder te verdeel binne selfonderhoudende ritmiese eenhede. Dit het baie ingewikkeld geword en was byna improvisatories deur middel van toegevoegde rustekens en ritmiese onderverdelings. Alhoewel 'n reëlmatige polsslag behou word, het hierdie skryfwyse tot gevolg dat die ritmiese realisering van uitvoering tot uitvoering sal verskil. Dit vorm dus vry metriese patrone in kombinasie met reëlmatige en onreëlmatige sellulêre-tipe groeperings binne 'n breër konsep van tyd en polsslag. Dit stem ook ooreen met die voorbeeld van middeleeuse *tactus*. Dit is duidelik om te sien waaruit hierdie konsep spruit, as die fraselengtes en vertolking van die polsslag in *Aubade* as 'n voorloper vir latere ritmiese

kompleksiteit gesien word. Deur net die maatstreep te bestudeer, kom niks van die subtiele kompleksiteit van die onderliggende metriese skema na vore nie. (Orga 1972:1)

Soos in ander werke uit Camilleri se vroeë periode wat van die geatomiseerde notasiesistiem gebruik maak, is hier 'n unieke gewaarwording van verskeidenheid binne diversiteit, van nie-kinetiese energie en nie-konflik. Die resultaat hiervan is musiek in 'n uitsonderlike idioom, wat hoogs ongewoon op papier vertoon. Camilleri maak nie van harmonie of melodie op 'n konvensionele manier gebruik nie en verander daardeur enige vooropgestelde idees oor ritme. Die feit dat sy komposisies daarbenewens vanuit volksmusiek spruit, het daartoe gelei dat daar gereeld na Camilleri as die "Maltese Bartók" verwys word. Daar is definitief grondige redes hiervoor, sover dit sy vroeë solo-klaviermusiek aangaan (McLachlan 1995:8).

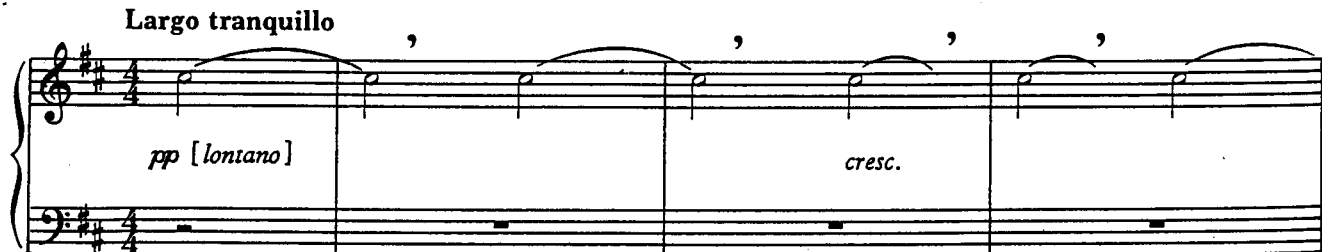
### *Silent Noon*

Daar word in verskeie bronne oor die solo-klaviermusiek van Charles Camilleri verwys na stilte in Malta as *Hemda*. Dit is een van die natuurlike verskynsels in Malta wat Camilleri besonder geboei het. Dit verwys na die stilte tydens sonsopkoms of skemer. In 1962 het Camilleri *Hemda* vir solo-klavier gekomponeer. Dit is die mees subtiele en gekonsentreerde atmosferiese werk wat hierdie stilte op die klavier probeer vasvang. Daar was vele pogings met dieselfde doel; om hetsy op 'n implisiete- of eksplisiete wyse uitdrukking te gee aan hierdie verskynsel (Palmer 1975:23).

*Silent noon* is een van die dele van *Times of Day* wat ook iets van hierdie Maltese stilte deur lang note en baie stiltes probeer weergee. Dit word as 'n voorloper vir *Hemda* gesien. Camilleri maak telkens van 'n komma gebruik om aan te dui waar die pianis as't ware asem moet haal en die stilte toelaat.

Voorbeeld 26: Camilleri, *Silent Noon* uit *Times of Day*, maat 1-4

**Largo tranquillo**

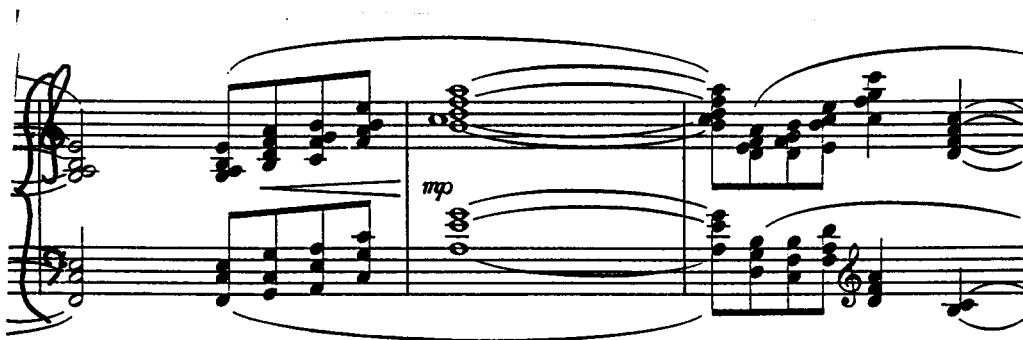


*pp* [lontano] *cresc.*

(Uit: C. Camilleri, *Times of Day: Five Southern Impressions*, p. 9)

Die skryfstyl is akkordaal en stagnant in karakter en skep 'n mediterende indruk. Dinamies bly dit in die sagte toonvlakke en is modaal in harmoniese opset. Die afwesigheid van melodiese progressie en die gebruik van akkoorde in 'n modale raamwerk herinner sterk aan Debussy se *La cathédrale engloutie*, of *Danseuses de Delphes* uit *Préludes I*.

Voorbeeld 27: Camilleri, *Silent Noon* uit *Times of Day*, maat 26-28



*mp*

(Uit: C. Camilleri, *Times of Day: Five Southern Impressions*, p. 10)

Die parallelle akkoorde met toegevoegde note versluier alle beduidenis van beweging van punt A na punt B. Dit versterk liewer die gevoel van 'n onardse stilte soos Nietzsche se *Zarathustra* (so meesterlik deur Delius getoonset):

*Heisser Mittag schläft noch auf den Fluren.*

*Du liegst im Grase: stil.....*

Agt mate voor die einde is daar weer dieselfde sagte *pizzicato*-klanknabootsing van *Aubade* wat as 'n vooruitwysing dien vir die laaste deel van die suite wat in uitleg en tekstuur byna soos 'n spieëlbeeld van *Aubade* is. Op hierdie manier hou Camilleri die drade van die drie belangrike dele bymekaar.

Voorbeeld 28: Camilleri, *Silent Noon* uit *Times of Day*, maat 34-43



(Uit: C. Camilleri, *Times of Day: Five Southern Impressions*, p. 11)

Camilleri slaag daarin om met die stadige dele in hierdie suite telkens die woorde van die nasionale Maltese digter, Dun Karm vas te vang. Hy beskryf Malta as "a village island, primitive, earthy and timeless".

### *Interlude II*

Hierdie is 'n vinnige *moto perpetuo* in 'n ongewone modus (let op die toonsoortteken in voorbeeld 29) wat die onderste tetrachord van die majeuretoonleer kombineer met die boonste tetrachord van die harmoniese mineurtoonleer. Soortgelyke harmoniese taalgebruik kom voor in een van die twee-en-sewentig basiese *tháta* of modus-tipes in Noord-Indiese volksmusiek (Orga 1972:1). Dit is net een van talle voorbeelde van Camilleri se vermoë om met vreemde en eksotiese toonlere te eksperimenteer. Dit is anders as *Interlude I* deurdat dit in 'n reëlmatige 6/16-tydsoortteken is, met die linkerhand wat hier gearpeggieerde akkoorde aanhou. Die inhoud van die akkoord word deur die modus van die melodie bepaal. Wat die tekstuur en oorwegende pentatoniese sonoriteit betref, dien *Interlude II*, soos *Interlude I*, as 'n geskikte kontras teenoor die warmte van die drie hoofdele *Aubade*, *Silent Noon* en *Evening Meditation*.

#### Voorbeeld 29: Camilleri, *Interlude II* uit *Times of Day*, maat 1-4

Presto  
%



mf

ossia

sfz

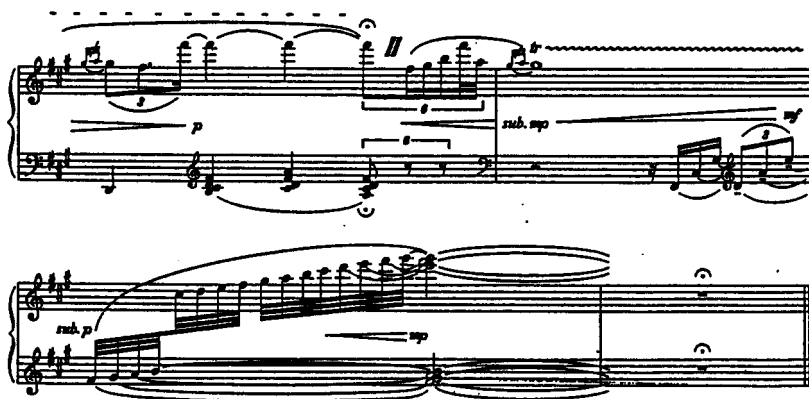
(Uit: C. Camilleri, *Times of Day: Five Southern Impressions*, p. 11)

Daar word in hierdie modus, soos voorheen, net die sewe note van die toonleer gebruik en geen skuiftekens is sigbaar, buiten die ongewone toonsoortteken nie. Daar is ook verder geen harmoniese modulاسies soos dit voorkom in Westerse harmonie nie, maar eerder 'n skuif van die melodie van een punt van die modus na 'n ander. Camilleri transponeer nooit die modus nie.

### *Evening Meditation*

Die laaste deel van die suite sluit aan by die eerste, deurdat die materiaal daarna terugverwys en aan die suite 'n sikliese vorm gee. *Evening Meditation* se uitleg en tekstuur is byna identies aan *Aubade* en het dieselfde begeleiding in die linkerhand met 'n ornamentele melodie in die regterhand. Dit verskil egter deurdat daar aan die begin 'n drie-maat-inleiding deur die linkerhandbegeleiding is, voordat die melodie begin. Hier word die luisteraar bewus van Camilleri se ryk harmoniese palet en die jazz-invloede uit sy jongdae. Nog 'n verskil is die *pizzicato*-seksie met die herhaalde akkoorde uit die eerste deel, wat hier ontbreek. Die effek is nietemin improvisatories van aard en dit eindig met 'n sagte, opgaande toonleer. Met die ligging in die hoë register van die klavier klink hierdie toonleer byna soos 'n harp wat in die niet verdwyn.

Voorbeeld 30: Camilleri, *Evening meditation* uit *Times of Day*, maat 30-33



(Uit: C. Camilleri, *Times of Day: Five Southern Impressions*, p. 11)

Camilleri slaag daarin om deur middel van melismatiese melodielyne in die eerste en laaste dele die versieringselement in Maltese volksmusiek aan te toon (Palmer 1975:13).

### 3.8 Sonatine no. 1 (1960)

Invloede van Mediterreense musiek is duidelik te bespeur in verskeie van Charles Camilleri se komposisies. In die vyftigerjare was hy besig met etnomusikologiese studie van die volksmusiek uit die Mediterreense lande. Sy bevindinge het gekristaliseer eers in vyf, en later in nog ses, sonatines vir klavier (Cassia 2000:286). Die eerste vyf sonatines is in opset en denkwys eenders. Daarom word hier inleidend net na die ooreenstemmende eienskappe gekyk en word slegs die belangrikste van die vyf, naamlik Sonatine no. 1 in meer detail beskou.

Die titel "sonatine" is vir Camilleri se doeleindes ver verwyderd van die konvensionele aard waarmee dit in Westerse musiek geassosieer word. 'n Karakteristieke vorm van tradisionele Mediterreense musiek is die *nawba*: 'n suite met verskeie dele in dieselfde melodiese modus, met 'n progressie van stadige en ingewikkelde ritmes, na vinniger en meer eenvoudige ritmes. Afhangende van die area kan die *nawba* 'n verskeidenheid van elemente inhoudigedigte met kommentaar oor onlangse nuus of die vertelling van ou verhale, rituele danse of suiwer instrumentale musiek. Camilleri het gevoel dat die term "suite" van toepassing is wanneer al die dele daarvan danstipes is, en het toe besluit om hierdie komposisies sonatines te noem. Hy het gevoel laasgenoemde titel is meer geskik omdat dit dui op 'n driedelige musikale vorm waar die melodiese inhoud homself tot variasie leen, eerder as tematiese ontwikkeling. In elk van die drie dele van die sonatines is melodie en ritme die belangrikste faktore.

In die monodiese skryfstyl wat deurgaans in die eerste dele van die sonatines voorkom, is melodie en ritme meestal in unisoon saamgesnoer. Dit het tot gevolg dat die atmosfeer ryk in melodiese en ritmiese inhoud is. Die harmonie is egter op die agtergrond, met die begeleiding as unisoonverdubbeling in die oktaaf, of as 'n dreunbas wat 'n luit of slaginstrument naboots.

Die vyf sonatines is as volg: *Sonatina folkloristica*, *Sonatina modale*, *Sonatina serena*, *Sonatina semplice* en Sonatine no. 1. Anders as wat chronologies verwag word, is Sonatine no. 1 heel laaste van die vyf sonatines gekomponeer.

Eerste deel - *Moderato*

Die eerste deel is in drieledige vorm, ABA gekomponeer. Die A-seksie is sonder maatstrepe en die B-seksie met maatstrepe geskryf. Na die B-seksie keer die improviserende A-seksie weer terug. In die A-seksie is ritmiese aktiwiteit meestal op die voorgrond, met elke polsslag geatomiseer soos hieronder verduidelik word. Die teksture is primitief weens die oktaafverdubbeling wat meestal voorkom. Daarbenewens kom verdubbeling 'n kwart laer ook voor. Die interval van 'n majeur sekunde versterk die perkussiewe gevoel van die ritme.

Voorbeeld 31: Camilleri, *Moderato* uit Sonatine no.1, sisteem 1-2

**Moderato**






The musical score consists of two systems. The first system is labeled 'Moderato' and 'Calmo mp'. It features a melodic line in the upper voice with a trill and a five-fingered scale, and a supporting line in the lower voice. The second system continues the melodic line with four five-fingered scales and includes triplets in both hands.

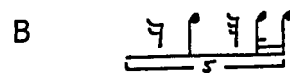
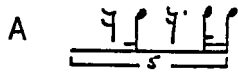
(Uit: C. Camilleri, Sonatine no. 1, p. 3)

Al vyf die sonatines begin met 'n eerste deel wat die gevoel van improvisasie projekteer. Sommige van die ritmiese figure vertoon kompleks, maar slaag daarin om die spontaneïteit van 'n geïmproviseerde uitvoering weer te gee, selfs vir die luisteraar wat nie so vertrouwd is met Mediterreense musiek nie. Hierdie geatomiseerde notasie is dus 'n oorspronklike manier om geïmproviseerde musiek te noteer en word nou kortliks verduidelik.

Camilleri het hierdie sisteem ontwikkel om nootwaardes te noteer wat geen gebruikelike formule volg nie. In die meeste geïmproviseerde musiek onderverdeel elke polsslag in 'n komplekse en ongewone manier met elemente wat gereeld dieselfde infleksies as spraak het. Camilleri het die probleem van notasie opgelos deur die polsslag in verskeie klein eenhede te verdeel en verder op te breek deur rustekens, ornamente en melodienote van onpresiese waarde. Die waarde van 'n noot verander radikaal in die konteks van dieselfde tydskaal:


 is langer as 
 of 
 ensovoorts.

Notevoorbeelde A tot E hierna is 'n uitvloeisel van die uitbreiding van hierdie idee om musiek met en sonder metrum te akkommodeer. Die *tactus* kan fisies deur die teenwoordigheid van 'n noot aan die begin van die groep gevoel word. Wanneer 'n sterk pols egter afwesig is, soos in die *taksim* in Arabiese musiek, die *avaz* in Persiese musiek, die *alapa* in Suid-Asiese musiek, of die *raga* in Indiese musiek, bevry hierdie notasie die luisteraar van enige voorgeskrewe ritme. Deur middel van die geatomiseerde notasie kan die uitvoerder en luisteraar verskillende ritmes aanvoel, terwyl hulle dieselfde musiek hoor.



Hierdie notasie kan in gebruiklike tydmaattekens inpas, of dit kan van maatstrepe bevry word om sy eie *tactus* te volg. Die gebruik van 'n tydmaatteken kan as arbitrêr beskou word, omdat die sterk polsslag soms ontbreek en die musikale asemhaling voortspruit uit frases van verskillende lengtes. Elke luisteraar voel sy/haar eie ritme in monodiese musiek soos in voorbeeld 15. Die natuurlike ritme kan wissel van een luisteraar tot 'n ander terwyl die musiek dieselfde bly. Die inherente tydloosheid van die musiek skep die moontlikheid van 'n dieper musikale ervaring by herhaalde beluistering. Camilleri se samesmelting van ritme en melodie, deur gebruik te maak van geatomiseerde notasie, vang musiek met en sonder metrum vas, geordende en ongeordende musikale selle, tematiese en ontematiese frases, die intuïtiewe en die akademiese, en uiteindelik die rasonale versus die irrasionele (Bonello 1990:42).

Camilleri vergelyk sy ritmes met die skynbare wanorde van die sterre: 'n universele soort ritme bestaande uit klein, skynbaar losstaande eenhede. Soos Camilleri in 'n onderhoud met Bonello verduidelik het, is die doel van hierdie klein ritmiese selle om deel te vorm van 'n groter tipe ritme - die universele ritme (Bonello 1990:43).

Alhoewel die A-seksie sonder maatstrepe op dieselfde manier funksioneer as in die genoemde *alapa*, het dit nog steeds 'n besliste *tactus*. Binne hierdie reëlmatige polsslag (vinnig of stadig) kan enige hoeveelheid vinnige ritmiese figure voorkom, elk met 'n lewe van sy eie. Die ontwikkeling van hierdie improviserende seksie is op die uitbreiding van die tonale omvang gebaseer. Dit is 'n tipiese kenmerk van improvisasie van musici uit die Mediterrene. Camilleri se belangstelling in die kuns van improvisasie het gelei tot die skryf van vyf boeke wat die onderrig hiervan verduidelik.

Die B-seksie van hierdie sonatine het 'n meer gedrae melodie in die regterhand, wat deurgaans deur die gefragmenteerde ritmiese figure in die linkerhand beklemtoon word.

Voorbeeld 32: Camilleri, *Moderato* uit Sonatine no. 1, maat 6-10



(Uit: C. Camilleri, Sonatine no. 1, p. 5)

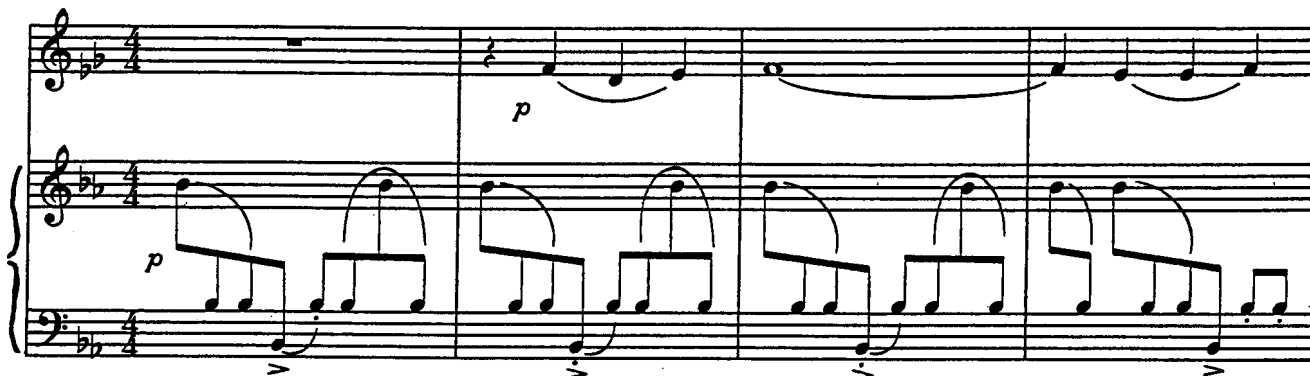
In die melodiese inhoud speel die invloed van die tetrachord die vernaamste rol. Camilleri beskou die toonleer, hetsy modaal, diatonies of chromaties, Westers of Oosters, onbelangrik opsigself. Sy denkwyse ag die motief meer belangrik. Dit kan uit 'n paar note bestaan en nie noodwendig deel vorm van 'n spesifieke toonleer nie. Camilleri beskou die tetrachord as 'n soort basis waaruit die melodiese selle ontwikkel. Met die buitenste note onveranderd en die fluktuasie van die note daartussen, bied die tetrachord eindelose moontlikhede aan die komponis. Ates Orga meld in *The Piano Music of Charles Camilleri* dat Camilleri 'n nuwe identiteit aan die chromatiesse toonleer gegee het. Volgens hom produseer die interval 'n reaksie en interaksie van saamgeperste melodiese insidente, dikwels slegs mikro-sekondes lank, wat oorleef binne hulle eie onderbewustelike wentelbaan, om 'n komponent van 'n groter geheel te vorm (Bonello 1990:41).

Tydens 'n lesing aan die Universiteit van Kopenhagen in 1972 het Camilleri verduidelik dat die sinchronisasie van hierdie klein melodiese selle nie vooraf akademies bepaal word nie. Die selle is onafhanklik van mekaar en alhoewel dit in geen spesifieke volgorde voorkom nie, vorm dit 'n geheelbeeld deurdat elke sel aansluit by die een daarvoor of daarna. Volgens Camilleri is dit nog 'n gewaarwording van sinchronisme in ons bewussyn. Hy het graag verwys na die uitdrukking van Carl Jung wat sinchronisme beskryf het as "random happenings that are the connecting principles at work in the Universe" (Palmer 1975:18).

#### Tweede deel - *Piacevole*

In teenstelling met die eerste deel is die tweede deel ritmies baie reëlmatig. Die melodie is hier meer gesonge en breed. Die toonsoortteken verklap die modale aard van die melodie (McLachlan 1995:5).

#### Voorbeeld 33: Camilleri, *Piacevole* uit Sonatine no. 1, maat 1-4



(Uit: C. Camilleri, Sonatine no. 1, p. 8)

Soos duidelik sigbaar in die vorige voorbeeld, speel die linkerhand deurgaans 'n pedaalpunt op B-mol. Hierdie pedaalpunt is aanwesig regdeur die tweede deel. In ooreenstemming met die vroeëre sonatines kom hierdie dreunbas of pedaalpunt telkens in die tweede deel voor.

'n Variasie op hierdie ritmiese motief skep die indruk van beweging binne 'n statiese ritmiese omgewing.

Voorbeeld 34: Camilleri, *Piacevole* uit Sonatine no. 1, maat 17-20

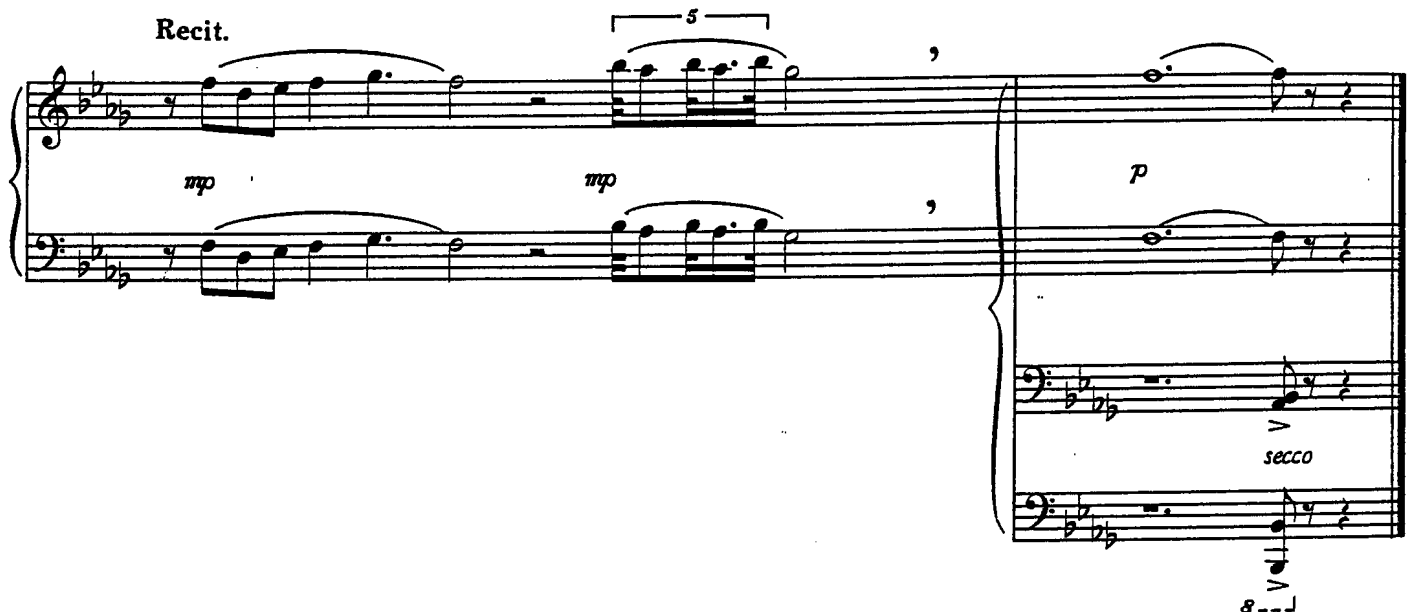


(Uit: C. Camilleri, Sonatine no. 1, p. 9)

In maat 16 vergroot die omvang van die pedaalpunt om drie oktawe te omspan. 'n A-mol kom in maat 19 by en klink altyd saam met die B-mol, soms opwaarts gearpeggieer en soms na onder. Dit word telkens met 'n pyl aangedui en herinner aan 'n luit of kitaar (Bonello 1990:44).

Hierdie kalm stemming sou vir baie mate kon aanhou. Christopher Palmer noem dit die atmosfeer van stilte uit die oertyd. Camilleri slaag om in net meer as vyftig mate hierdie stilte oor te dra en eindig in stilte. 'n Vooruitskouing van die laaste deel volg met 'n resitatief uit die eerste deel, wat as 'n brugpassasie dien. Die tonika van die modus word saam met die note van die begeleiding gehoor (McLachlan 1995:5).

Voorbeeld 35: Camilleri, *Piacevole* uit Sonatine no. 1, maat 52-53



Recit.

*mp* *mp* *p*

5

secco

8

(Uit: C. Camilleri, Sonatine no. 1, p. 11)

Derde deel - *Allegro Moderato*

In die dansagtige derde dele van Camilleri se sonatines kan Bartók se invloed duidelik gesien word. Die materiaal is telkens op volksmelodieë uit die Mediterreene gebaseer. In Sonatine no. 1 is die melodie gebaseer op 'n melodiese fragment uit die oostelike Mediterreene. Dit kom eers in sy eenvoudigste vorm voor; in oktaafverdubbeling. Dit word dan in verskeie variasies gehoor, waar dit onaangeroer oor verskillende begeleidingsfigure voorkom (Bonello 1990:47).

Voorbeeld 36: Camilleri, *Allegro moderato* uit Sonatine no. 1, maat 1-4



(Uit: C. Camilleri, Sonatine no. 1, p. 11)

'n Modulasie na die mineurmodus laat die laaste noot van die frase onveranderd.

Voorbeeld 37: Camilleri, *Allegro moderato* uit Sonatine no. 1, maat 16-20

Musical score for Example 37, measures 16-20 of Camilleri's Sonatine no. 1. The score is in 2/4 time and features a chromatic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamic markings are mezzo-forte (mf) and forte (f).

(Uit: C. Camilleri, Sonatine no. 1, p. 12)

Die tema kom vanaf maat 45 in oktawe in die regterhand voor met 'n vinnige chromatiese linkerhandbegeleiding.

Voorbeeld 38: Camilleri, *Allegro moderato* uit Sonatine no. 1, maat 46-49



The image shows a musical score for piano, measures 46-49 of Camilleri's Sonatine no. 1. The score is in two systems. The first system is marked 'leggiero'. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a sixteenth-note pattern. The second system continues the same musical ideas.

(Uit: C. Camilleri, Sonatine no. 1, p. 13)

Hierdie deel begin as 'n *Allegro moderato* en eindig *Allegro vivace* met 'n geleidelike *accelerando* aan die einde.

## 4. SOLO-KLAVIERWERKE GEKOMPONEER TUSSEN 1960-1970

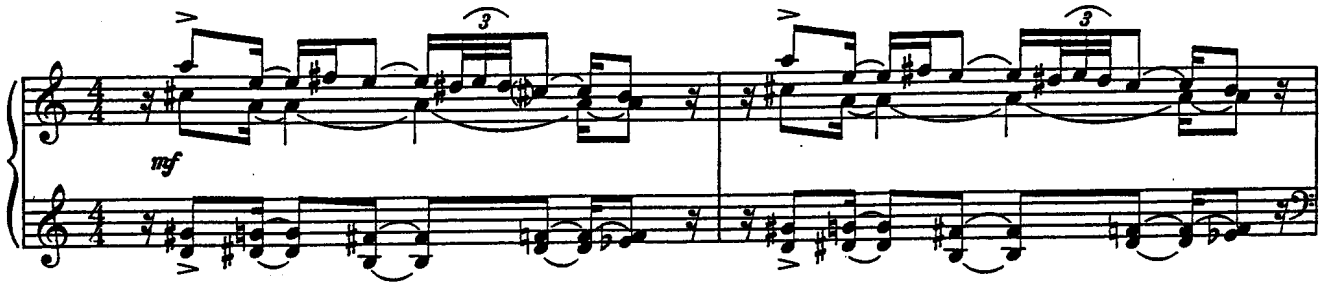
### 4.1 Etudes, Boek Een, Op. 8 (1962)

Charles Camilleri se drie volumes etudes getiteld *Etudes Book One to Three* moet nie verwar word met die twee bundels studies getiteld *Piano Studies for Contemporary Music* nie. Hy het buiten die etudes, wat hier bespreek word, twee boeke met klavierstudies as 'n inleiding tot kontemporêre musiek gekomponeer. Die etudes is in Camilleri se hande baie meer substansiële komposisies as die studies en kan met die etudes van Debussy vergelyk word. Om hierdie rede is die etudes vir die konsertverhoog geskik en die studies net as onderrigmateriaal.

Die eerste twee boeke het vyf etudes elk en die derde het ses. Etudes, Boek Een, is in 1962 voltooi en bevat vyf etudes wat as kort dele van een werk gesien kan word. Elke etude het 'n beskrywende titel. Camilleri het met die komponeer hiervan in 1962 aan die begin van sy sogenaamde "internasionale" periode gestaan.

Die eerste stel etudes uit die vroeë sestigerjare begin met *In folksong style*. Hierdie etude het verwysings na die Afrika-hinterland. Dit is in wese 'n rondo wat 'n afwaartse akkordale ritornello afwissel met slank en sprongerige tokkate-agtige passasies (Palmer 1975:34).

Voorbeeld 39: Camilleri, *In folksong style* uit Etudes, Boek Een, maat 1-2



(Uit: C. Camilleri, Etudes, Boek Een, p. 3)

Voorbeeld 40: Camilleri, *In folksong style* uit Etudes Boek Een, maat 7-9



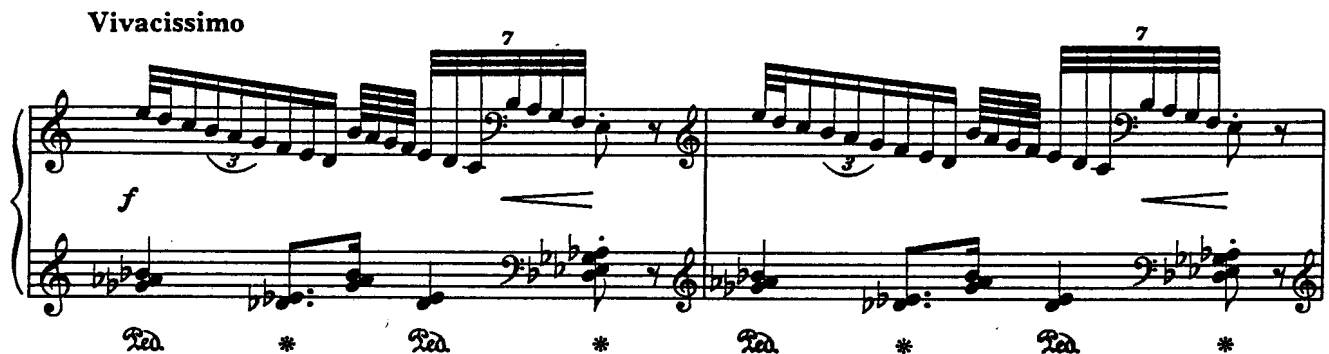
(Uit: C. Camilleri, Etudes, Boek Een, p. 3)

Hierdie gekonsentreerde tematiese materiaal wat beurtelings gehoor word, klink amper soos Strawinski (McLachlan 1995:6).

In etude no. 2, getiteld *Contrasts*, word die kontras geskep tussen die wit en swart klawers. Die regterhand het briljante op- en afwaartse toonleerpassasies op die wit klawers, terwyl die linkerhand trosakkoorde op die swart klawers speel.

Voorbeeld 41: Camilleri, *Contrasts* uit Etudes, Boek Een, maat 1-2

**Vivacissimo**



(Uit: C. Camilleri, Etudes, Boek Een, p. 6)

Die linkerhand se toontrosse op die swart klawers skep 'n ritmiese en parmantige indruk (McLachlan 1995:6).

Aan die einde van die etude wissel vuiste vol wit en swart klawers mekaar af in 'n opruiende slot (Palmer 1975:34).

Voorbeeld 42: Camilleri, *Contrasts* uit Etudes, Boek Een, maat 54

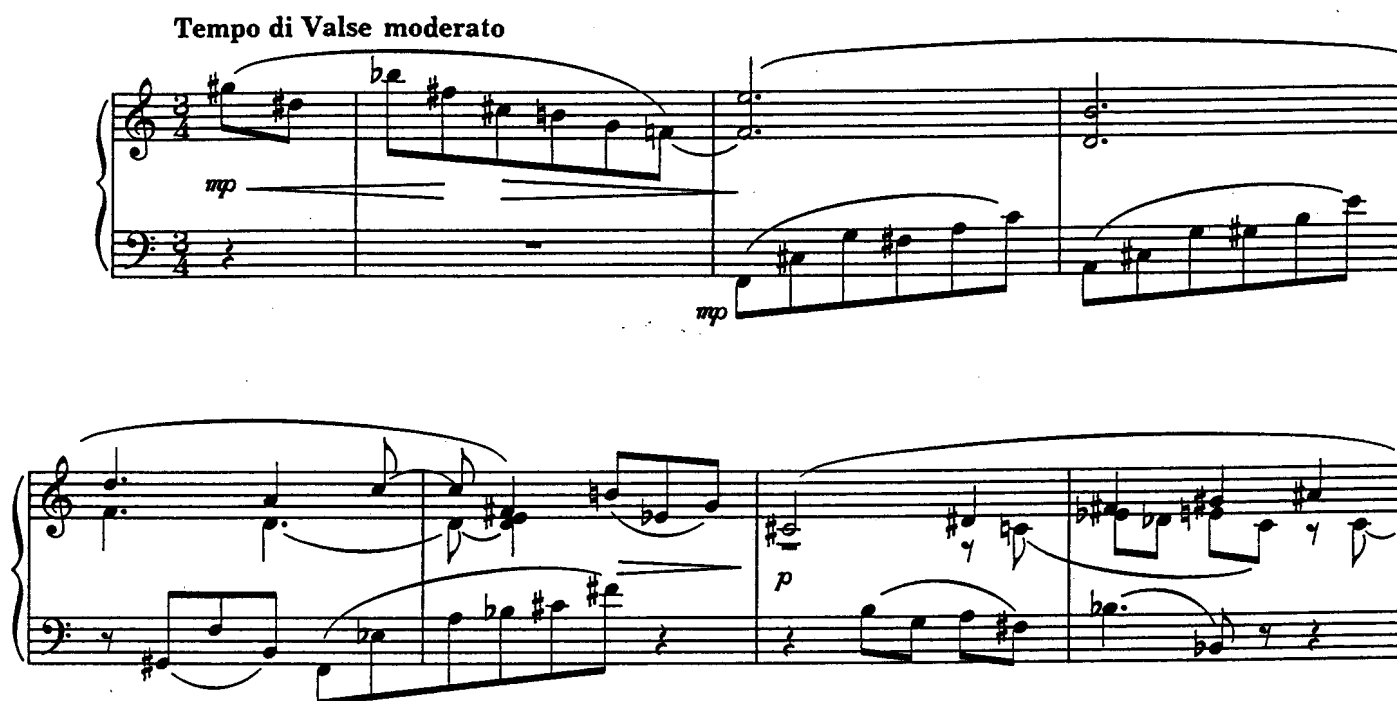


(Uit: C. Camilleri, Etudes, Boek Een, p. 6)

Etude no. 3 uit hierdie stel word genoem *Fantasy Waltz*. Hierdie etude is 'n frank chromatiese invensie wat byna grens aan Schoenberg. Dit walsgevoel word verstewig deur die bekende drie-in-die-maat ritme, wat neig om subtiel na vore te tree eerder as direk. Hierdie etude is 'n suksesvolle poging deur Camilleri om sommige van die meer bitsige Weense wals clichés te verwing op 'n genoeglike kubistiese wyse (McLachlan 1995:6).

Voorbeeld 43: Camilleri, *Fantasy-Waltz* uit *Etudes*, Boek Een, maat 1-7

**Tempo di Valse moderato**

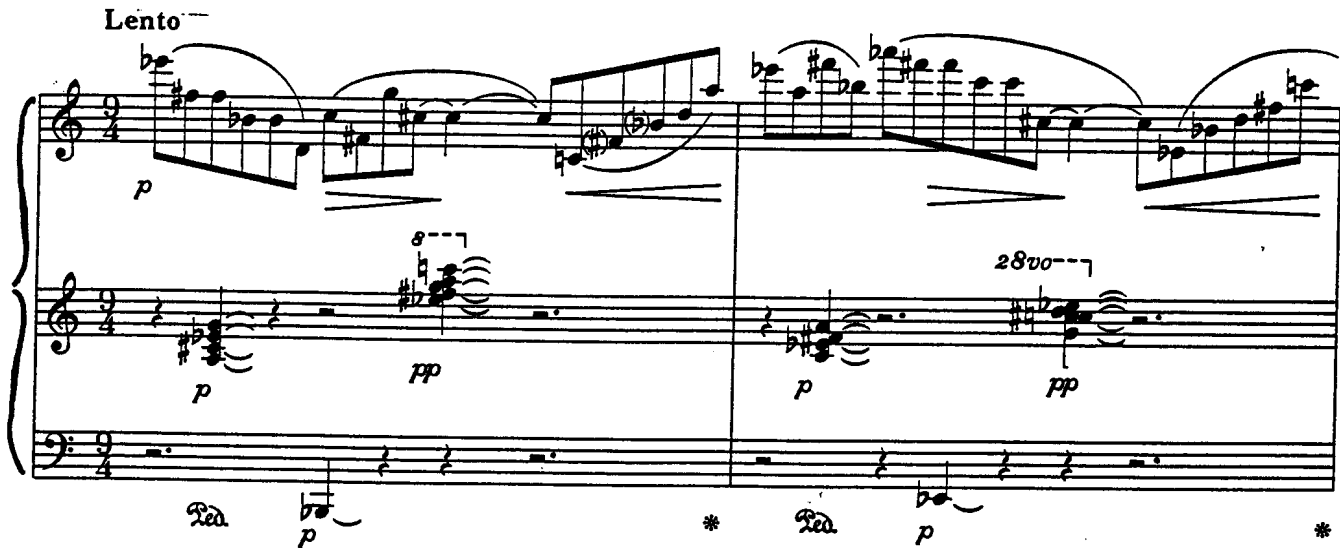


(Uit: C. Camilleri, *Etudes*, Boek Een, p. 11)

Die voorlaaste etude uit hierdie bundel heet *Abstract*. Dit is 'n studie in 'n gematigde styl en met atmosferiese sonoriteit. Palmer beskryf die begin en einde van hierdie etude as "ingewikkeld gesmee met 'n fyn geoordeelde wisselwerking tussen die hande".

Voorbeeld 44: Camilleri, *Abstract* uit *Etudes*, Boek Een, maat 1-2

Lento



(Uit: C. Camilleri, *Etudes*, Boek Een, p. 14)

Die onafhanklike materiaal in die twee hande wys mekaar goed af, voordat die *Subito allegro moderato* aanbreek, waar die hande byna deurgaans 'n spieëlbeeld van mekaar vorm. Die einde is weer in die dieselfde fantasie-agtige stemming as die begin. Camilleri skep hier 'n stroewe stilte wat ongemaklik voel (McLachlan 1995:6).

Voorbeeld 45: Camilleri, *Abstract* uit *Etudes*, Boek Een, maat 7

Subito allegro moderato



(Uit: C. Camilleri, *Etudes*, Boek Een, p. 14)

Die laaste etude, *Chords and Broken Chords*, het dieselfde ritmiese intensiteit en ywer van heelwat van Camilleri se latere komposisies. Veral teen die einde van die etude neem die barbaarse ritmiese dryfkrag oor.

Voorbeeld 46: Camilleri, *Chords and Broken Chords* uit *Etudes*, Boek Een, maat 37-42

**Poco meno mosso**



**Presto**



\* Depress pedal immediately after release

(1962-revised 1972)

*ffff*

(Uit: C. Camilleri, *Etudes*, Boek Een, p. 14)

#### 4.2 Etudes, Boek Twee, Op. 8 (1962)

Etudes, Boek Twee, is ook in 1962 gekomponeer. Dit begin met 'n opruiende unisoos oktaaf-etude getiteld *Repliment*. Die tweede helfte van die etude is 'n vrye trugang van die eerste helfte.

Voorbeeld 47: Camilleri, *Repliment* uit Etudes, Boek Twee, maat 1-7

Vivo



(Uit: C. Camilleri, Etudes, Boek Twee, p. 2)

Die tweede etude, *A Tranquil Song*, is 'n slank en elegante werk. Die tydmaatteken is 5/4 en die linkerhand het deurgaans 'n begeleiding bestaande uit sekondêre sewende-akkoorde. Hierdie nimmereindigende draaibeweging van die begeleiding neem die luisteraar op 'n reis na 'n dimensie sonder tempo waar Camilleri meen alle vorms van fisiese en intellektuele aktiwiteit hulle uiterste vervulling bereik. Soos in die sonatines kry Camilleri dit reg om hier 'n absolute stil atmosfeer te skep. Hierdie etude kan ook gesien word as 'n vooruitskouing van *Children's Lagoon* uit *African Dreams*, wat in die volgende hoofstuk bespreek word (McLachlan 1995:6).

Voorbeeld 48: Camilleri, *A Tranquil Song* uit *Etudes*, Boek Twee, maat 1-6

**Andante piacevole**




(Uit: C. Camilleri, *Etudes*, Boek Twee, p. 7)

*Rejouissance* ontplof na die kalm atmosfeer van *A Tranquil Song* en is 'n bravura miniatuur. Wat opval in *Rejouissance* is Camilleri se jazz-invloed wat in die ritmiek deurskemer: die aanhoudende 3+3+2+3+4+5+2 tydmaattekens skep 'n verbysterende gevoel van wat Percy Grainger "unbroken keeping-on-ness" sou noem (Palmer 1975:34).

Voorbeeld 49: Camilleri, *Rejouissance* uit *Etudes*, Boek Twee, maat 1-5

**Presto**



(Uit: C. Camilleri, *Etudes*, Boek Twee, p. 8)

Die volgende etude, *Choral Prelude*, getuig van dieselfde hipnotiserende trefkrag soos gesien is in byvoorbeeld *Abstract* uit Etude, Boek Een, en die stadige deel uit Sonatine no. 1.

Voorbeeld 50: Camilleri, *Choral Prelude* uit Etudes, Boek Twee, maat 1-4

**Andante molto**  
[8 sempre]



(\*) Accidentals

mf [marcato bassi]

(Uit: C. Camilleri, Etudes, Boek Twee, p. 11)

Etudes, Boek Twee, sluit af met *Rondo*. Hier word gewysigde fragmente van die eerste etude uit Boek Een getiteld *In Folk Song Style* met drie ritmies-geatomiseerde episodes afgewissel (Palmer 1975:34).

Voorbeeld 51: Camilleri, *Rondo* uit *Etudes*, Boek Twee, maat 1-3

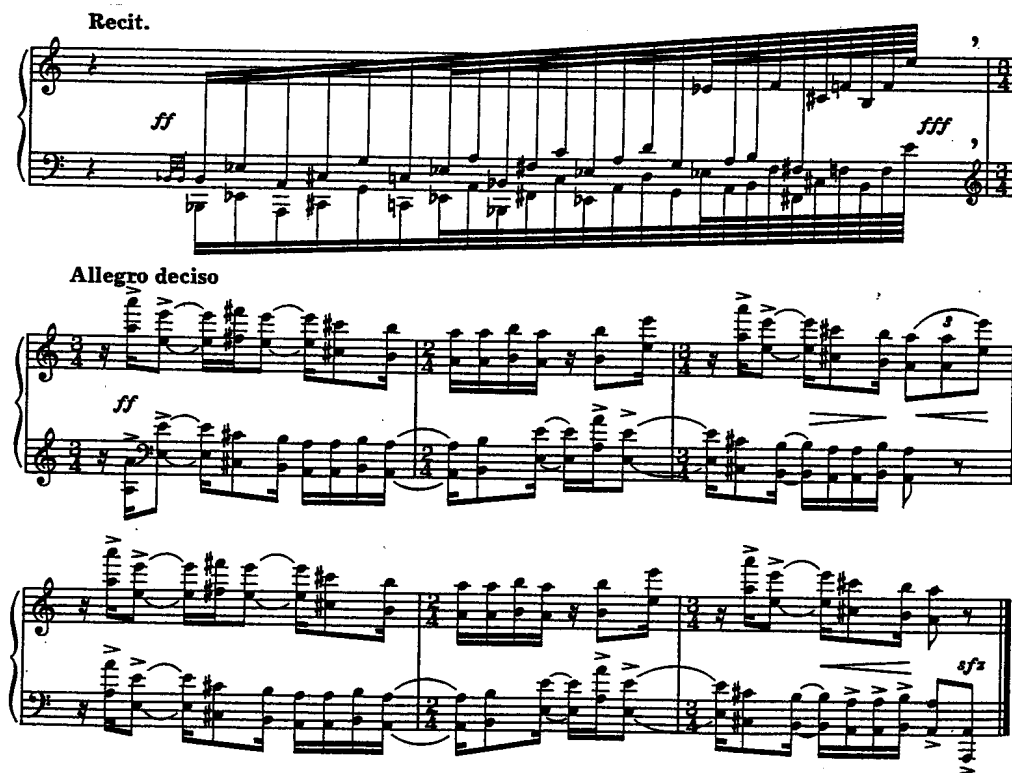
**Allegro deciso**



(Uit: C. Camilleri, *Etudes*, Boek Twee, p. 14)

'n Heroïese resitatief lei na 'n ritmies gesinkopeerde (weer jazz-invloede) en 'n vreugdevolle koda (McLachlan 1995:7).

Voorbeeld 52: Camilleri, *Rondo* uit *Etudes*, Boek Twee, maat 71-77



(Uit: C. Camilleri, *Etudes*, Boek Twee, p. 14)

### **4.3 Etudes, Boek Drie, Op. 8 (1962)**

Die derde stel van ses etudes is besonder interessant: almal het geïllustreerde assosiasies afkomstig van Picasso. Daar is ironiese stilerings van die foxtrot, blues, gavotte en 'n sirkuswals. In die middel van die stel is twee kontrasterende interludes: 'n totaal non-melodiese, non-harmoniese oefening in Afrika tromritmes getiteld *Primitif*, en 'n koel, statiese "muurskildering" wat herinner aan die pragtige kwasi-Griekse inspirasies van Satie, toepaslik getiteld *Mural*.

### **4.4 African Dreams Op. 9 (1965)**

Uit die hoeveelheid werke in die uitset van Charles Camilleri met *Africa* as deel van die titel, is dit duidelik om te sien hoe 'n groot bron van inspirasie die musiek van hierdie kontinent vir hom was. Al hierdie werke soos *Three African Sketches*, *Little African Suite*, *African Dances* en *African Dreams* is gewortel in die etniese musiek van die Afrika-hinterland, en dien as skeidslyn tussen Camilleri se vroeë skryfstyl en sy latere en meer ontwikkelde styl. In hierdie stelle word ortodokse Westerse elemente met rasse skrede verminder. Die skryfstyl neig baie meer linieêr georiënteerd te wees, die harmonie meer skraal en uitsluitlik funksioneel. Die ritmes is meer soepel, buigsaam en senuweeagtig. Camilleri se ritmiese gebruik suggereer dieselfde mate van suiwer fisiese opwinding, dieselfde vreugde en ekstase in ongehinderde liggaamsbeweging, as die beste voorbeelde hiervan in werke van Aaron Copland. Die parallel kan duidelik gesien word, as die invloed van jazz in beide komponiste se musiek binne rekening gehou word (Palmer 1975:15).

*African Dreams* is in 1965 gekomponeer tydens die hoogtepunt van Camilleri se internasionale periode. Soos baie van Camilleri se solo-klavierwerke is dit as 'n suite geskryf - in hierdie geval met ses dele. Die pianis Murray McLachlan, wat die solo-klaviermusiek van Camilleri as geheel opgeneem het, beskryf *African Dreams* as 'n grootskaalse vermenging van gesofistikeerde ritmiese middele binne 'n verrykende kleurspektrum. Verder sê hy dat dit die uiterstes in registers en dissonansie insluit aan die een kant en populêre melodieë en wit-klawerharmonieë aan die ander. Die stel is opgedra aan Hugh Tracey vir sy lewenslange bydrae tot die musiek van Afrika.

*Hymn to Morning* open die stel stukke en is in wese 'n monotematiese komposisie. Die skerpsinnige kontrapunt en mank aksentuering deur die komponis maak dit gevarieerd, anders as blote herhaling. Die werk is op die pentatoniese toonleer geskoei en bly uitsluitlik op die wit klawers.

Voorbeeld 53: Camilleri, *Hymn to Morning* uit *African Dreams*, maat 1-4

**Allegro moderato**



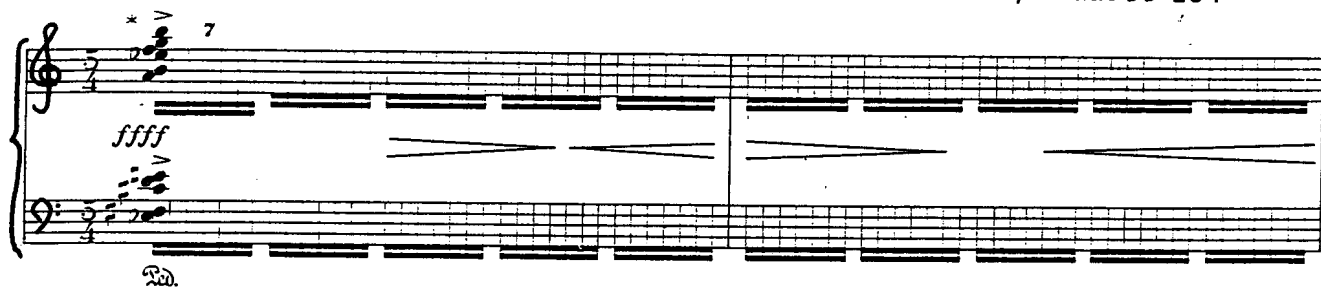
The musical score shows two systems of music. The first system is marked 'Allegro moderato' and 'p' (piano). It features a right-hand melody with eighth and quarter notes, and a left-hand accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, with dynamics increasing to 'mp' (mezzo-piano).

(Uit: C. Camilleri, *African Dreams*, p. 2)

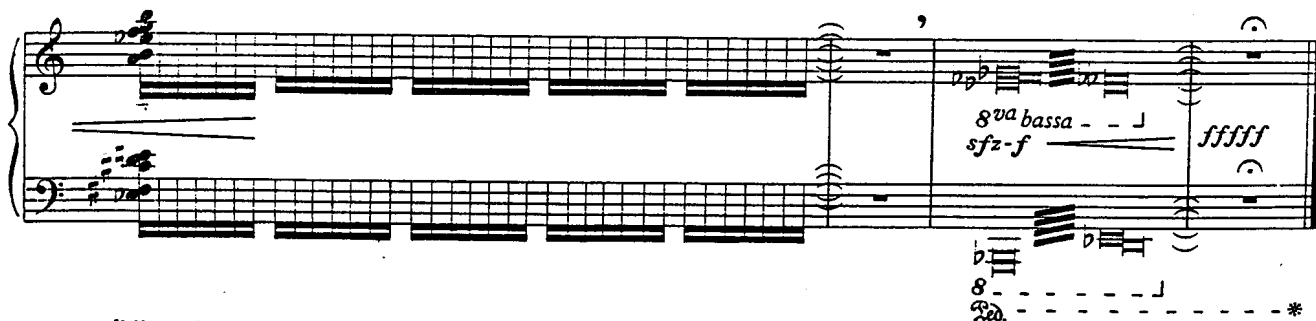
'n Skuif na die dominant reg in die middel van die stuk word 'n groot gebeurtenis en gee aan *Hymn to Morning* 'n drieledige vormskema, deurdat die A-seksie weer terugkeer om gevarieerd te eindig. Aan die einde van die stuk neig die koda opwaarts, hoër en hoër, tot die klank abrupt wegsterf (McLachlan 1995:5).

Die tweede deel, *Rain Forest Fantasy* is 'n manies-intensiewe toondig wat gekonstrueer is uit ostinatos. Camilleri skryf seksies met herhalende trosakkoorde wat 'n nimmereindigende indruk skep. Wriemelende vyfvingerlopies skep 'n fantasie-agtigheid wat telkemale deur die herhaalde trosakkoord-patrone in die rede geval word. Die luisteraar kan nie na die uitgebreide einde, met sy makabere karakter in die laagste registers van die klavier (gemerk *ffff*) luister, sonder om diepgaande skok te voel nie (McLachlan 1995:5). Hierdie is een van Camilleri se mees uitdrukkingvolle komposisies.

Voorbeeld 54: Camilleri, *Rain Forest Fantasy* uit *African Dreams*, maat 99-104



\* See note on page 8



(Uit: C. Camilleri, *African Dreams*, p. 6)

In teenstelling hiermee is *Experience of Conflict* 'n baie meer gematigde deel met 'n reëlmatige en gedissiplineerde linkerhand-ritme. Dit is egter in 13/8-tydmaat en nie reëlmatig in die Westerse opset nie. Die regterhand kontrasteer met 'n vryer en meer improvisatoriese party. Die deel klink byna van begin tot einde soos afsonderlike begrippe wat na willekeur tussen die hande afgewissel word.

Voorbeeld 55: Camilleri, *Experience of Conflict* uit *African Dreams*, maat 1-4



(Uit: C. Camilleri, *African Dreams*, p. 8)

Die vierde deel word *Festival Drumming* genoem. Hier word die atomisering van die polsslag, soos dit telkens in die eerste deel van die sonatines voorkom, verder uitgebrei om nou groter toontrosse, bravura-versierings en totale atonaliteit in te sluit. Soos Camilleri verduidelik, het die atomisering van die polsslag die voordeel dat dit dieselfde metriese effek het, selfs al realiseer die pianis nie die ritmes akkuraat nie (Bonello 1990:13).

In *Festival Drumming* sou dit ook die geval wees, omdat Camilleri hier meestal van klankeffekte gebruik maak. Die perkussiewe moontlikhede van die klavier word vir hierdie doel uitgebuit. Dinamies is dié deel deurgaans in die sterker toonregisters (McLachlan 1995:6).

Voorbeeld 56: Camilleri, *Festival Drumming* uit *African Dreams*, maat 1-7



The musical score for measures 1-7 of 'Festival Drumming' is presented in two systems. The first system contains four measures: the first measure starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic; the second measure features a fortissimo (*sfz*) dynamic with a piano (*sub.p*) articulation, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic; the third measure has a fortissimo (*ff*) dynamic; and the fourth measure has a piano (*sub.p*) articulation followed by a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system contains three measures: the first measure starts with fortissimo (*sf*) dynamic; the second measure has mezzo-forte (*mf*) dynamic; and the third measure has forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings (e.g., 6, 5, 3, 5), and articulation marks.

(Uit: C. Camilleri, *African Dreams*, p. 10)

In *Festival Drumming* verlustig Camilleri hom in virtuose oorgawe. 'n Veelvuldige dalende motief wat vir die eerste keer in maat 42 gehoor word, dien binne hierdie struktuur as 'n rondo om die laaste gedeelte van die vorm saam te bind (McLachlan 1995:6).

Die vyfde deel, *Children's Lagoon*, is uitsluitlik vir die wit klawers gekomponeer en skep 'n hipnotiese, stil atmosfeer van diepgaande eenvoud. Die pentatoniese toonleer omvou die meeste van die melodiese inhoud wat aan die werk 'n Oosterse gevoel gee. Camilleri maak deurgaans van nabootsing gebruik tussen die twee hande, maar hou dit nie streng vol nie. Dit gee nogtans aan *Children's Lagoon* die nodige komposisionele stabiliteit (Palmer 1975:14).

Voorbeeld 57: Camilleri, *Children's Lagoon* uit *African Dreams*, maat 1-10

Andante piacevole



The musical score consists of two systems of piano notation. The first system is labeled 'Andante piacevole' and 'p calmo'. It shows measures 1 through 10. The right hand plays a pentatonic melody with a steady pulse, while the left hand provides a similar accompaniment. The second system continues the piece, showing measures 11 through 20. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

(Uit: C. Camilleri, *African Dreams*, p. 10)

*African Dreams* sluit af met 'n vurige *A Dance Ritual Celebration*. Die werk word gekenmerk deur 'n optimistiese en selfversekerde skryfstyl. Dit stem ooreen met *Festival Drumming*, deurdadig van geatomiseerde ritmes en dissonansie gebruik gemaak word. Camilleri gebruik hier ook 'n terugkerende rondo-motief wat in die openingsmaat gehoor word.

Voorbeeld 58: Camilleri, *A Dance Ritual Celebration* uit *African Dreams*, maat 1-6



The musical score consists of two systems of piano music. The first system is marked 'Vigorouso' with a tempo of 'ca. 65' and a dynamic of 'f'. It contains three measures with slurs and ties. The second system contains three measures with slurs and ties, ending with a dynamic of 'p'. The notation includes various rhythmic values and articulations.

(Uit: C. Camilleri, *African Dreams*, p. 10)


Hierdie motief word dan uitvoerig verken en gemanipuleer om die basis te vorm vir 'n lighartige en neo-Gershwin-agtige koda.

Daar word gereeld verwys na die invloed van jazz op Camilleri se komposisies. In 'n onderhoud met Bonello in *The Piano Music of Charles Camilleri* meld die komponis dat hy van kleins af na jazz op die radio geluister het. Die aantrekkingskrag het daarin gelê dat hierdie musiek vir hom vryer en meer spontaan geklink het as die streng onderrig van sy onderwysers. Hy het toe hiermee begin eksperimenteer. Dit het gelei tot die ontwikkeling van meer perkussiewe klanke op die klavier. Alhoewel Bartók reeds *Allegro Barbaro* gekomponeer het, was die klavier se perkussiewe moontlikhede vir Camilleri 'n nuwe ontdekking.

Hierdie perkussiewe en jazz-elemente is duidelik sigbaar in die koda van *A Dance Ritual Celebration* en herinner sterk aan die *boogie-woogie*-styl. Hierdie opruierende koda bring hierdie suite tot 'n voetstampende einde (McLachlan 1995:6).

Voorbeeld 59: Camilleri, *A Dance Ritual Celebration* uit *African Dreams*, maat 66-72

**Allegro molto vivace** ♩ = ca. 92



*ff*

*simili*

*Loco*

*f*

(Uit: C. Camilleri, *African Dreams*, p. 10)

#### 4.5 *Three African Sketches* Op. 11 (1967)

In die *Three African Sketches* het Camilleri oortollige materiaal tot die absolute minimum verminder. Hy maak hier slegs gebruik van oorspronklike materiaal en leen geen motiewe of melodieë uit enige volksmusiek nie. Camilleri slaag daarin om hier sy eie temas 'n onuitwisbare geur van die Afrika volks-etos te gee. Dit is duidelik sigbaar in die eerste skets, *Invocation and Dance*, waar die *Invocation* 'n uitgebreide pentatoniese melisma is. Die komponis dui aan dat dit *libero* gespeel moet word.

Voorbeeld 60: Camilleri, *Invocation and Dance* uit *Three African Sketches*, sisteem 1



(Uit: C. Camilleri, *Three African Sketches*, p. 2)

Hierna volg 'n seksie in 2/4-tydmaat met 'n ritmiese ostinaat in die linkerhand wat aan die deel 'n tweeledige vormskema gee. In al drie die dele van *Three African Sketches* is die melodieë op die pentatoniese toonleer gebaseer en is die skryfstyl meestal tweestemmig.

Nommer 2, getiteld *Ulumbundu*, het by geleentheid 'n sweempie van elementêre drieklankharmonie, maar die teksture is meer benerig en uitgedun as voorheen. Melodie en ritme bly, eie aan Camilleri se skryfstyl, die fokuspunte (Palmer 1975:18).

Voorbeeld 61: Camilleri, *Ulumbundu* uit *Three African Sketches*, maat 1-5

**Con gioia** ♩ = c. 112



(Uit: C. Camilleri, *Three African Sketches*, p. 4)

Dit is voor-die-hand-liggend wat as inspirasie vir die laaste deel *Lament for an African Drummer* gedien het. Die Afrika-tromritmes, waarmee Camilleri vertrou was na jare van etnomusikologiese studie, het nou as fondament gedien vir hierdie eenvoudige, maar effektiewe komposisie. Hy gebruik die linkerhand om die herhalende patroon wat die trom naboots, vol te hou.

Voorbeeld 62: Camilleri, *Lament for an African Drummer* uit *Three African Sketches*, maat 1-3

**Vivace** ♩ = c. 184

♩ Segno



(Uit: C. Camilleri, *Three African Sketches*, p. 6)

Alhoewel die figuraties opsigself nie ingewikkeld is nie, vereis dit skoon en knap vingerwerk. Daarbenewens moet die pianis paraat wees om die partye gesinchroniseerd te hou en seker te maak van strak en presiese ritmiese uitvoering. Die melodiese inhoud van die regterhand is funksioneel en ondergeskik aan die ritmiese dryfkrag van die linkerhand.

Camilleri behou dieselfde ostinaatpatroon in die koda, met materiaal wat hierby aansluit en die ritmiese element in die regterhand komplimenteer. Die slot van *Three African Sketches* is skoon, presies en in die kenmerkend netjiese styl waarmee Camilleri teen hierdie tyd goed vertrouwd was (Palmer 1975:18).

Voorbeeld 63: Camilleri, *Lament for an African Drummer* uit *Three African Sketches*, maat 50-55

Segno  $\text{\textcircled{S}}$  al Coda  $\text{\textcircled{C}}$  CODA

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 50-52) shows a melodic line in the right hand with a slur over the first two measures, and a steady eighth-note bass line in the left hand. The second system (measures 53-55) continues the melodic line in the right hand, which becomes more rhythmic and accented, while the left hand maintains the eighth-note bass line. The piece ends with a Coda section marked with a Coda symbol and the instruction [f].

(Uit: C. Camilleri, *Three African Sketches*, p. 8)

#### 4.6 Klaviersonate no. 2 Op. 15 (1969)

Die Sonate no. 2 is een van die beste komposisies uit Charles Camilleri se internasionale periode. Dit is 'n effektiewe konsertstuk wat spreek van ontwikkeling in die komposisionele prosedures van Camilleri. Daar is geen verwysing na enige Sonate no. 1 deur Camilleri nie, maar in *The Piano Music of Charles Camilleri* word daar wel gemeld dat laasgenoemde verlore geraak het. Dit is egter nie akkuraat nie. In die programnotas van 'n laserskyfopname deur Murray McLachlan met solo-klavierwerke van Camilleri, word gemeld dat Sonate no. 1 bewustelik deur die komponis teruggehou is. Die tweede sonate is dus die enigste werk wat in hierdie genre nagelaat is (Crow 1971:310).

Daar is drie dele: vinnig, stadig, vinnig. Soos in die voorspel van *Filigree* vir orrel, vorm die eerste deel van die Sonate no. 2, spesifiek die deklamatoriese beginfrase, die basis vir die res van die werk. Die melodiese en ritmiese inhoud word deurgaans op hierdie openingsidee geskoei.

Voorbeeld 64: Camilleri, Klaviersonate no. 2, eerste deel, maat 1-10

Allegro moderato



The musical score shows the first ten measures of the first movement. It begins with a forte (ff) dynamic and a marcato articulation. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The dynamics change to 'f subito' (suddenly fortissimo) in the later measures.

(Uit: C. Camilleri, Klaviersonate no. 2, p. 1)

Die prominente intervalle is tertse, asook die halftooninterval met sy kenmerkende dissonansie. Camilleri het dieselfde harmoniese gebruik deur die sonate, wat 'n hegtheid aan die komposisie verleen. Die harmonie word dus funksioneel as 'n samebindende faktor benut. Die eerste deel maak struktureel staat op die wisselwerking tussen verskillende eiesoortige tematiese groeperings. Daar is seksies met melodiese materiaal in dubbelnootoktawe. As teenstelling hiermee skryf Camilleri hierna herhaalde akkoorde in 'n ander register. Die hooftema neem verskillende vorms aan en word soms teen ander temas gehoor, hetsy in 'n nuwe of in sy oorspronklike vorm. In maat 71 is daar 'n *Poco meno mosso* aanduiding waar Camilleri die tema *pianissimo* en geharmoniseerd laat verskyn. Hierdie seksie dien as 'n verposing in die musiek, wat so 'n kenmerkende komposisionele middel in Camilleri se uitset is (Palmer 1975:12).

Voorbeeld 65: Camilleri, Klaviersonate no. 2, eerste deel, maat 71-80

*Poco meno mosso*



The musical score consists of two systems of piano and bass clef staves. The first system shows measures 71-74, and the second system shows measures 75-80. The tempo marking 'Poco meno mosso' is centered above the first system. Dynamics 'p' and 'mp' are indicated throughout. The score features a series of chords and melodic fragments, with some notes circled to highlight specific intervals.


(Uit: C. Camilleri, Klaviersonate no. 2, p. 4)

Die eerste en laaste deel van die sonate het ritmiese dryfkrag en bytende dissonansies. Camilleri slaag daarin om met teenstelling van verskillende motiewe nie 'n gefragmenteerde geheel te skep nie, maar om dit as 'n geheel sinvol aan te bied. Die hoekige figurاسies en aanhoudende oorgange na verskillende seksies binne een deel, bind die buitenste dele saam.

In maat 94 begin 'n ostinaatpatroon in die linkerhand wat Camilleri gebruik tot aan die einde van die eerste deel.

Voorbeeld 66: Camilleri, Klaviersonate no. 2, eerste deel, maat 91-99

**Tempo I. Risvegliato**



(Uit: C. Camilleri, Klaviersonate no. 2, p. 5)

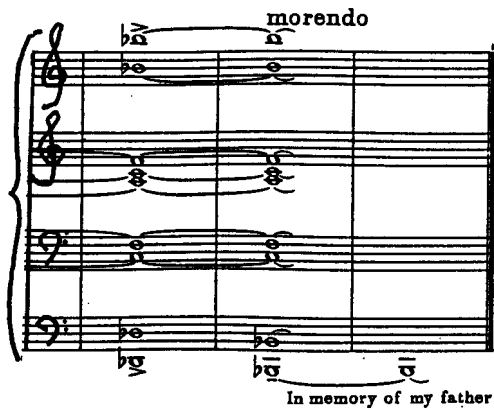
Hierdie motief word later gefragmenteerd aangebied tot net 'n enkele B in die koda oorbly, voordat Camilleri 'n slotakkoord byvoeg.

Voorbeeld 67: Camilleri, Klaviersonate no. 2, eerste deel, maat 121-130

(Uit: C. Camilleri, Klaviersonate no. 2, p. 6)

Die stadige deel van hierdie sonate vorm ongetwyfeld die hart van die werk. Dit is 'n emosiebelaaide elegie wat ter nagedagtenis aan Camilleri se vader geskryf is.

Voorbeeld 68: Camilleri, Klaviersonate no. 2, tweede deel, maat 51-53



morendo

In memory of my father

(Uit: C. Camilleri, Klaviersonate no. 2, p. 9)

Die opening met 'n enkele oktaaf in die uiterste registers van die klavier klink byna soos 'n doodsklok. Dit is 'n effek wat Camilleri herhaaldelik aanwend ter herinnering aan sy vader. Camilleri slaag soos in ander stadige dele daarin om 'n tydlose en hangende gevoel te skep. Die metrum gaan byna verlore in hierdie musiek.

Voorbeeld 69: Camilleri, Klaviersonate no. 2, tweede deel, maat 1-4

Funebre



sfz

p

sfz

sfz

(Uit: C. Camilleri, Klaviersonate no. 2, p. 7)

Camilleri slaag in hierdie deel om die sonoriteite van 'n orrel met ryk harmoniese taalgebruik na te boots. Hier word die tertse steeds as komposisionele bestanddeel gebruik, maar word nou pedaalpunte wat bo of onder die ander materiaal gehoor word.

Voorbeeld 70: Camilleri, Klaviersonate no. 2, tweede deel, maat 31-36



(Uit: C. Camilleri, Klaviersonate no. 2, p. 8)

Die harmoniese ritme in hierdie deel is stadig en word met die tertse-pedaalpunte gekombineer om musiek te vorm wat 'n passiewe, onontwikkelde en statiese kwaliteit het. Camilleri bemeester hierdie effek in veral sy Afro-Asiatiese komposisies, soos *Music for Meditation* vir viool en klavier.

Die laaste deel van die Sonate no. 2 het dieselfde deurlopende tertsmateriaal as voorheen. Die gefragmenteerde motiewe wat mekaar afwissel, kom weer voor en is nou meer atleties en soepel as voorheen.

Voorbeeld 71: Camilleri, Klaviersonate no. 2, derde deel, maat 10-11



(Uit: C. Camilleri, Klaviersonate no. 2, p. 8)

Camilleri gebruik 'n atonale mars-nocturne as 'n sentrale episode in hierdie deel. Dit herinner sterk aan dieselfde effekte soos deur Sergei Prokofjew gebruik in die *Romeo en Juliet* klaviersuite: dieselfde dun tekstuur en ritmiese vitaliteit gekombineer met melodiese helderheid. Die tertse-idee word nog steeds gebruik en dien hier as 'n stabiliserende element vir die melodie in die regterhand. Hierdie materiaal word gehoor saam met gefragmenteerde ritmiese patrone in die linkerhand, wat ook uit tertse bestaan.

Voorbeeld 72: Camilleri, *Drammatico agitato* uit Klaviersonate no. 2, maat 42-47



The image shows two systems of musical notation for measures 42-47 of Camilleri's *Drammatico agitato*. The first system shows the beginning of the passage with a piano accompaniment of eighth-note chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The tempo is marked *mp semplice*. The second system continues the passage, showing the melodic line in the right hand and the piano accompaniment in the left hand.

(Uit: C. Camilleri, Klaviersonate no. 2, p. 12)

Die hooftema word weer geharmoniseerd aangebied soos in die eerste deel, maar nou word dit *fortissimo* gehoor. Dit kom aan die einde van die deel voor as 'n triomfantlike apoteose (Palmer 1975:12).

Voorbeeld 73: Camilleri, *Drammatico agitato* uit Klaviersonate no. 2, maat 103-109

The image displays a musical score for the piece 'Drammatico agitato' by C. Camilleri, measures 103-109. The score is written for piano and is marked 'Allargando'. It consists of two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows measures 103, 104, and 105. Measure 103 begins with a 'Vc' marking in the bass clef. Measures 104 and 105 feature complex chordal textures with many notes beamed together. The second system shows measures 106, 107, and 108. Measure 106 has a 'Vc' marking in the bass clef. Measures 107 and 108 continue the dense harmonic language. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

(Uit: C. Camilleri, Klaviersonate no. 2, p. 15)

Hierdie sonate is 'n uitdaging vir enige pianis, maar afgesien van die briljante uitvoeringsaspek daarvan, is dit ook 'n belonende en bevredigende ondervinding vir die luisteraar.

#### **4.7 *Little African Suite* Op. 44 (1970)**

Van Camilleri se kindermusiek is die *Little African Suite* die stel met die mees waarneembare deurlopende idees, naamlik die volksmusiek van Afrika en die klanknabootsing daarvan. In die voorwoord deur die komponis, sê Camilleri dat die stel stukke deur Afrika geïnspireer is en op tradisionele volksmelodieë gebaseer is. Hy sê dat dit die komplekse ritmes van die volksmusiek was wat hom aanvanklik geïnteresseer het. Camilleri is ook van mening dat Westerse musiek nog baie van Afrika te leer het. Hy beskryf hierdie suite as sy poging om musiek uit die Weste met Afrika te integreer.

Daar is vyf dele in hierdie suite en die eerste deel word *Debwangue* genoem. Camilleri het hierdie deel gebaseer op 'n melodiese fragment wat hy in die Republiek van die Kongo gehoor het. Hy gebruik dit hier as 'n ostinaatpatroon in die linkerhand, wat verskillende variasies ondergaan. 'n Inleiding, bestaande uit twee mate van die Kongolese motief, word gehoor voordat die melodie in maat drie begin. Camilleri se melodiese materiaal in *Debwangue* is eenvoudig, maar is ritmies ingewikkeld. Hy skryf 'n melodie gebaseer op die pentatoniese toonleer van C, maar gebruik soms ook 'n verlaagde tert, soos in maat 8, waar 'n E-mol voorkom. In die beleidingsfiguur kom 'n B-mol voor, wat die modale gevoel van die musiek versterk.

Voorbeeld 74: Camilleri, *Debwangue* uit *Little African Suite*, maat 1-9



Allegro moderato ♩ = c. 98

*mf* (*mf*)

*simile*

(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 2)

Camilleri het in hierdie stel geen nut van sy atomisering-notasie gehad nie en om hierdie rede kom dit nie voor nie. Met sy doel om Westerse- en Afrikamusiek in hierdie suite te integreer het Camilleri die ritmes aangepas om binne 'n Westerse notasiesistiem te pas.

Die melodie kan duidelik in twee frases verdeel word. Die eerste is van maat 3-8 en die tweede van maat 9-15. Wanneer die melodie in maat 15 tot stilstand kom, varieer Camilleri die ostinaatpatroon in die linkerhand met dieselfde toonhoogtes as voorheen, maar met die toevoeging van 'n E-mol. Die melodie word weer in dieselfde vorm as aan die begin gehoor, maar verskyn nou bo 'n nuwe begeleiding.

Voorbeeld 75: Camilleri, *Debwangue* uit *Little African Suite*, maat 15-22



The musical score consists of two systems of music. The first system shows measures 15-18. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. An 'ossia' part is shown below the first measure, and 'etc.' follows. The second system shows measures 19-22. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, including a triplet in measure 20. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 2)

As daar een wederkerige verskynsel in byna al Camilleri se komposisies vir solo-klavier voorkom, is dit die driedelige vormskema. Hy gebruik dit so dikwels as moontlik en is uiters effektief vir die kontrasterende soort komposisistyl wat hy nastreef. In *Debwangue* is daar soos verwag 'n kontrasterende middelseksie en wel in 'n nabootsende styl. Camilleri gebruik die vraag-en-antwoord-tegniek van Afrika en giet dit in 'n Westerse nabootsende vorm.

Voorbeeld 76: Camilleri, *Debwangue* uit *Little African Suite*, maat 30-42



(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 3)

Aan die einde van die kontrasterende middelseksie gebruik Camilleri weer die ostinaatpatroon in sy oorspronklike vorm as 'n brug, voordat hy die pianis vra om van die begin af te herhaal. Camilleri gebruik hier vir die eerste maal 'n herhalingsteken in plaas van om die eerste seksie, soos gewoonlik, weer uit te skryf.

Die koda bevat geen nuwe materiaal nie en bestaan uit die gevarieerde ostinaatpatroon wat tot stilstand kom.

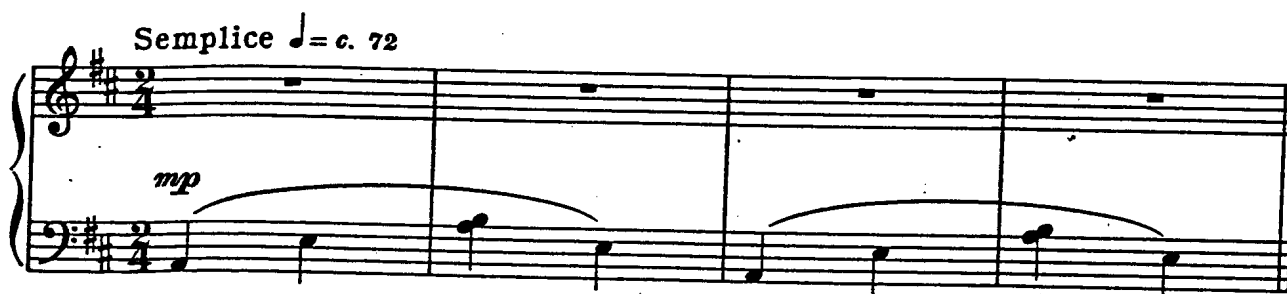
Voorbeeld 77: Camilleri, *Debwangue* uit *Little African Suite*, maat 43-44



(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 3)

Die tweede deel van die suite is *Lullaby*. Hierdie wiegelied begin met 'n beleidingspatroon in die linkerhand wat soos 'n dreunbas op A bly.

Voorbeeld 78: Camilleri, *Lullaby* uit *Little African Suite*, maat 1-4



(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 4)

Die melodie is in parallelle kwarte en tertse geskryf en herinner aan *A Carol of Charms* uit *Pieces for Anya*. Aangesien laasgenoemde eers in 1975 voltooi is, kon *Lullaby* moontlik as 'n voorstudie vir daardie werk gedien het. Die modale idee uit die eerste deel van hierdie suite word in die melodie van *Lullaby* nog meer versterk deur die verlaagde septiem.

Voorbeeld 79: Camilleri, *Lullaby* uit *Little African Suite*, maat 5-14

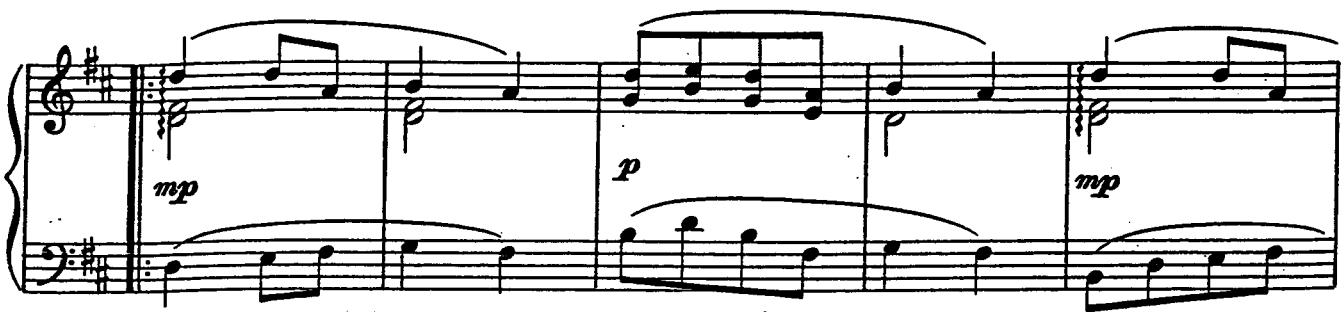


(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 4)

Camilleri vermeld in die voorwoord tot *Lullaby* dat dit 'n oorspronklike melodie is, wat is deur 'n volkslied uit Chad geïnspireer.

Camilleri wyk nie in hierdie wiegelied van sy wenresep van 'n drieledige vormskema af nie, en skryf 'n kontrasterende middelseksie in D majeur om die dreunbas af te wissel.

Voorbeeld 80: Camilleri, *Lullaby* uit *Little African Suite*, maat 15-19



(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 4)

Die A-seksie word weer gehoor. Dit is soos gewoonlik uitgeskryf en word in sy oorspronklike vorm aangebied. Camilleri herhaal die laaste frase van die melodie nog een maal om die slot te vorm, voordat die beleidingsmotief vir die laaste keer gehoor word.

*Banyoro Celebration* is die derde stuk uit die suite. Dit is geïnspireer deur 'n melodiese fragment uit Uganda, wat gewoonlik deur vier mans op een xilofoon gespeel word. Die opening van die deel laat die hande eers in unisoon speel voordat Camilleri 'n ostinaatpatroon in die linkerhand begin. Die melodie is op die pentatoniese toonleer gebaseer. Die harmonie is in hierdie deel minder modaal as voorheen en het 'n sterker D majeur gevoel. Camilleri het die ritmiese inhoud van die melodie geskoei op 'n herhaalde patroon wat herinner aan *Golliwogg's Cake Walk* uit *Children's Corner Suite* van Debussy.

Voorbeeld 81: Camilleri, *Banyoro Celebration* uit *Little African Suite*, maat 1-8



Vivace ♩ = 112

*f*

1

2

*f*

(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 5)

Camilleri het hier sy gewone werkswyse van 'n drieledige vormskema uitgebrei. Die deel begin met 'n inleiding met albei hande in unisoen. Daarna volg die A<sub>1</sub>-seksie in maat 5. 'n Kontrasterende B-seksie volg vanaf maat 13.

Voorbeeld 82: Camilleri, *Banyoro Celebration* uit *Little African Suite*, maat 12-

19

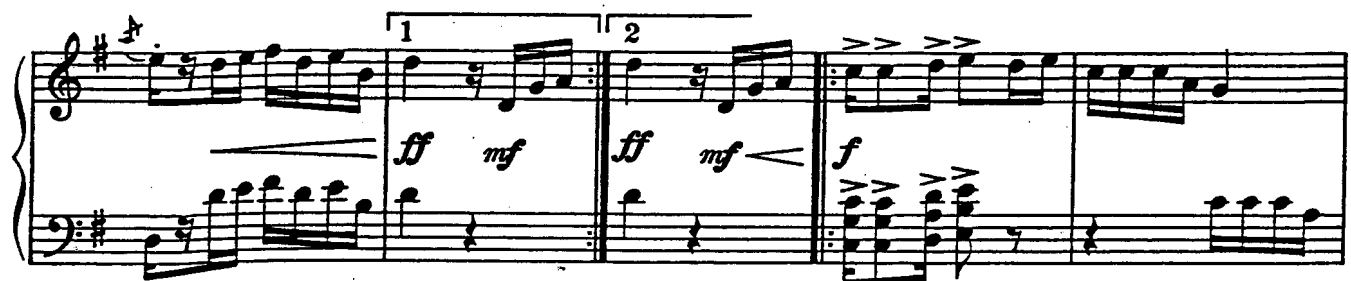


(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 6)

In maat 21 word die A<sub>2</sub>-seksie gehoor. Die komponis herhaal die B- en A<sub>2</sub>-seksie weer hierna. Hierna het Camilleri 'n klein episode ingevoeg (C-seksie) om as 'n brugpassasie te dien, voor die begin herhaal word. Die episode is meer modaal en het 'n direkte modulاسie na C majeur. Die komponis gebruik hier, soos in die eerste deel van die suite, 'n nabootsende skryfstyl, soos twee sangers wat mekaar naboots. Die A<sub>1</sub>-, B- en A<sub>2</sub>-seksies word herhaal, voordat 'n koda volg.

Voorbeeld 83: Camilleri, *Banyoro Celebration* uit *Little African Suite*, maat 27-

34



The first system of the musical score consists of two staves (treble and bass clef) in G major. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are first and second endings marked with '1' and '2' above the staff. The first ending leads to the second ending, which concludes with a *f* (forte) dynamic and accents.



The second system continues the piece with two staves. It features first and second endings marked with '1' and '2'. The dynamics are *ff* and *mf*. The system concludes with the instruction *D.S. al fine, then CODA* in the right margin.



The CODA section is marked with a circled cross symbol (⊕) and the word 'CODA' on the left. It consists of two staves in G major, 3/4 time. The music is marked *ff* (fortissimo) and features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 7)

Die voorlaaste deel uit hierdie suite, *Song of Young Love*, is ook in die modale harmoniese skryfstyl soos in *Lullaby*. Hierdie deel is in 'n resitatief-styl geskryf met die metrum wat voortdurend wissel tussen 2/4- en 3/4-slagmaat. Die deel is op 'n lied van 'n courtisane in Ethiopië gebaseer.

Voorbeeld 84: Camilleri, *Song of Young Love* uit *Little African Suite*, maat 1-7

Andante rubato

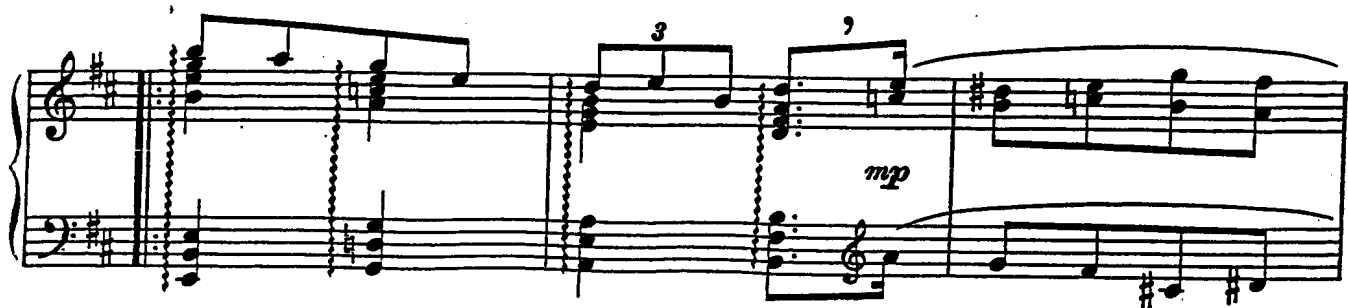


(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 8)

Die middelseksie voer die modale opset van die harmonie nog verder wanneer Camilleri die toonsoort in die middelseksie probeer verbloem.

Voorbeeld 85: Camilleri, *Song of Young Love* uit *Little African Suite*, maat 10-

12



(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 8)

Camilleri hou die samestelling van die werk in die gebruikelike drieledige vorm en herhaal slegs die laaste frase van die A-seksie om 'n koda te vorm.

Voorbeeld 86: Camilleri, *Song of Young Love* uit *Little African Suite*, maat 23-30



The musical score is presented in two systems. The first system (measures 23-28) shows a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 29-30) is marked 'molto rall.' and features a more melodic and sustained accompaniment. Dynamics include p, mp, and pp.

(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 9)

Die laaste deel uit die *Little African Suite* is *African Wedding Dance*. Die linkerhandbegeleidingsfiguur is, soos in die eerste en derde dele uit hierdie suite, afgelei van 'n kombinasie van tromritmes. Die melodiese inhoud is afkomstig uit die volksmusiek van Tanganjika en Uganda. Die tromritmes word hier weer eens as 'n ostinaatpatroon in die linkerhand gehoor. Die melodie is aaneenlopend van aard en ritmies aangedrewe.

Voorbeeld 87: Camilleri, *African Wedding Dance* uit *Little African Suite*, maat  
1-6

Allegro vivace ♩ = c. 108



(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 10)

Die gebruikelike vormskema word hier soos in die derde deel uit die suite vergroot en sien soos volg daar uit:

Na die gebruikelike A-seksie word daar 'n B-seksie gehoor voor die dubbelmaatstreep in maat 30 volg. Hierna sou die B-seksie gewoonlik begin, maar Camilleri gebruik nuwe materiaal na die dubbelmaatstreep wat as die C-seksie beskou kan word.

Voorbeeld 88: Camilleri, *African Wedding Dance* uit *Little African Suite*, maat  
44-47

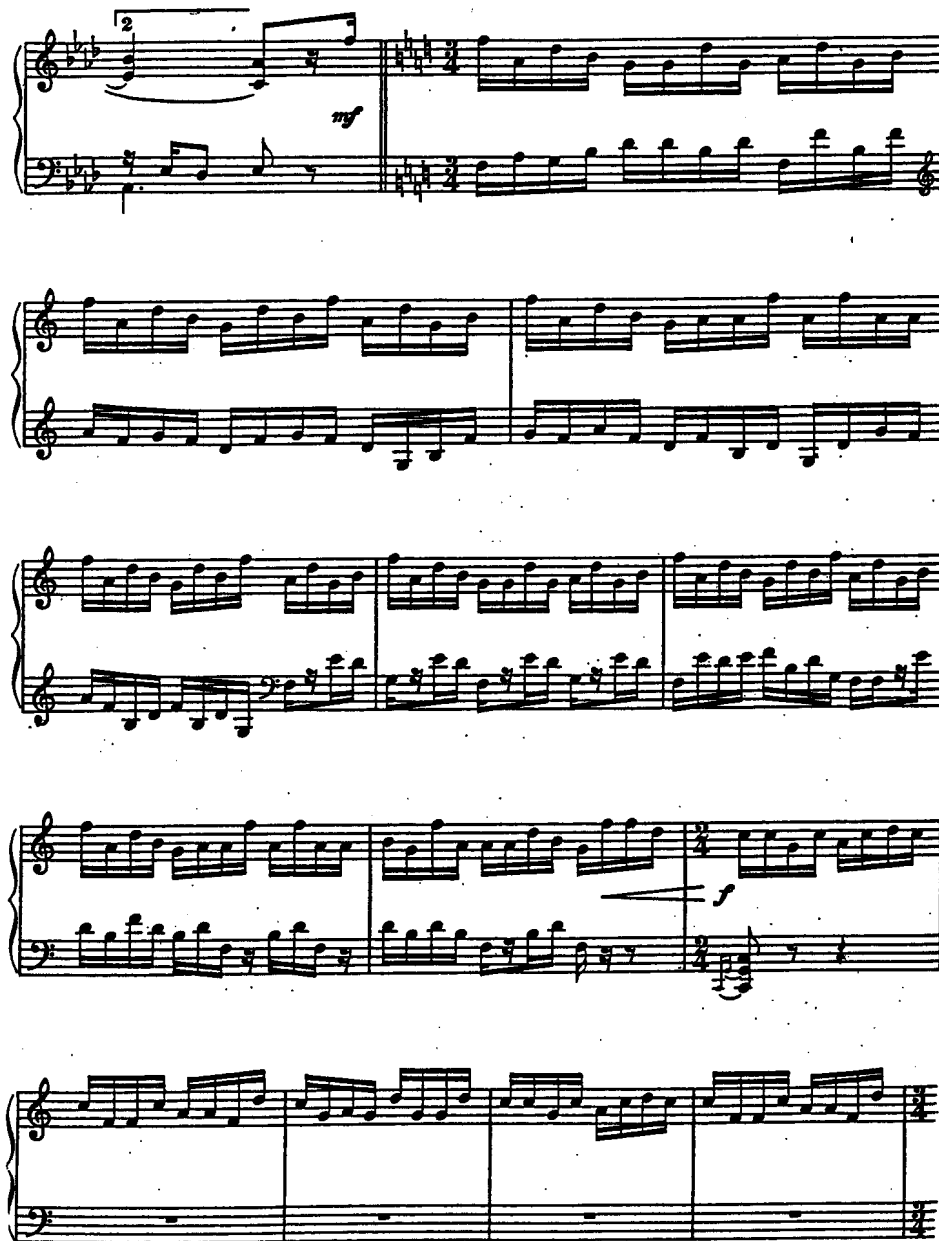


(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 12)

Die materiaal in die C-seksie is soos die res van die deel, in dieselfde ritmiese styl. Camilleri gebruik binne die C-seksie 'n drieledige vormskema. Soos in die laaste herhaling van die C-seksie hierbo gesien kan word het Camilleri 'n nuwe ostinaatpatroon vir hierdie middelseksie gebruik.

Vanaf maat 48 het Camilleri 'n lang episode geskryf. Hierdie episode bevat nuwe en verskillende kombinasies melodiese materiaal uit die voorafgaande seksies. Die linkerhand het hier 'n melodiese funksie, anders as die ostinaat- en begeleidingspatrone van vroër. Die seksie het daarom 'n polifoniese tekstuur en is vir die wit klawers gekomponeer. Aan die einde van die seksie speel die regterhand alleen en bevat hierdie brugpassasie fragmente van die A-seksie wat volg.

Voorbeeld 89: Camilleri, *African Wedding Dance* uit *Little African Suite*, maat  
47-60



The image displays a musical score for the piece 'African Wedding Dance' by Camilleri, measures 47-60. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The first system begins with a fermata over a half note in the treble staff, followed by a dynamic marking of *mf*. The subsequent systems feature intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The score concludes with a final cadence in the fifth system.

(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 13)

Camilleri sluit die *Little African Suite* af met 'n verkorte weergawe van die A- en B-seksies en wel met 'n ander ostinaatpatroon as aan die begin.

Voorbeeld 90: Camilleri, *African Wedding Dance* uit *Little African Suite*, maat 61-63



(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 14)

Camilleri skryf 'n 'n bedrieglike slot wat gevolg word deur die ware koda.

Voorbeeld 91: Camilleri, *African Wedding Dance* uit *Little African Suite*, maat 73-75



(Uit: C. Camilleri, *Little African Suite*, p. 14)

Hierdie suite is 'as geheel 'n uitdagende werk wat vir enige pianis 'n handige konsertstuk kan wees.

## 5. SOLO-KLAVIERWERKE GEKOMPONEER NA 1970

### 5.1 *Four Ragamats* (1973)

Die titel *Ragamats* bestaan uit 'n samevoeging van die woorde *raga* en *maqamat*. *Raga* dui op 'n tradisionele vorm van musiek in Indië en *maqamat* verwys na die Arabiese woord wat posisie of plek beteken, binne 'n modus.

In hierdie stel stukke kan Camilleri se ontwikkeling as komponis gesien word. Elkeen van die vier stukke kan afsonderlik voorgedra word, maar dit kan ook as 'n sikliese werk met vier dele uitgevoer word. Die harmoniese opset in die vier stukke is vryer as in enige vorige komposisie deur Camilleri. Die werke is in wese atonaal, maar daar kan 'n hooftoonsentrum waargeneem word in elk. Hierdie toonsentra het 'n breë verhouding tot mekaar: *Ragamata I* sentreer om D mineur en *Ragamata II* om F. *Ragamata III* het 'n B-mol as 'n draaipunt en *Ragamata IV* 'n E-mol (Palmer 1975:54).

In die voorwoord tot hierdie stel stukke het Camilleri geskryf dat selfs as die pianis nie die ritmiese groeperings presies uitvoer soos dit genoteer is nie, die etos nog steeds dieselfde sal wees. Camilleri verduidelik dat soos 'n sterrekonstellasie sy (Camilleri se) ritmiese groeperings binne 'n werk 'n spesifieke oorkoepelende vorm het, wat altyd herkenbaar sal wees. Elke polsslag besit 'n gekontroleerde herkenbaarheid binne die interne oneweredigheid van sy profiel (Bonello 1990:42). Die komponis het ook hier aangedui dat die vier stukke 'n soort tyd-siklus kan vorm: Oggend-middag-aand-nag (Palmer 1975:54).

Hierdie vier stukke is byna identies in tekstuur en is van Camilleri se mees vrydenkende musiek. Dit val nie heeltemal in die eksperimentele katagorie nie, maar verskil van die ander solo-klaviermusiek voor 1973, deurdat dit totaal vry is. Dit begin met 'n byna metrumlose improvisasie in Camilleri se atomisering van die polsslug-notasie. Maatstrepe sowel as 'n tydmaatteken ontbreek .

Voorbeeld 92: Camilleri, *Ragamati I* uit *Four Ragamats*, sisteem 1-4

Tempo libero



(Uit: C. Camilleri, *Four Ragamats*, p. 2)

Soos wat Camilleri stilisties vryer begin dink en komponeer het, het die harmoniese horison van sy solo-klaviermusiek ook verbreed, tot waar dit aan die atonale begin grens het. *Ragamati I* is 'n voorbeeld van een van Charles Camilleri se eerste atonale komposisies vir solo-klavier. Unisoonpassasies in albei hande word afgewissel met skril en dissonante akkoorde. Camilleri maak hier, soos in *Interlude I* uit *Times of Day: Five Southern Impressions*, gebruik van fermatas en kommas om die ruspunkte in die musiek aan te dui.

Voorbeeld 93: Camilleri, *Ragamati I* uit *Four Ragamats*, sisteem 5



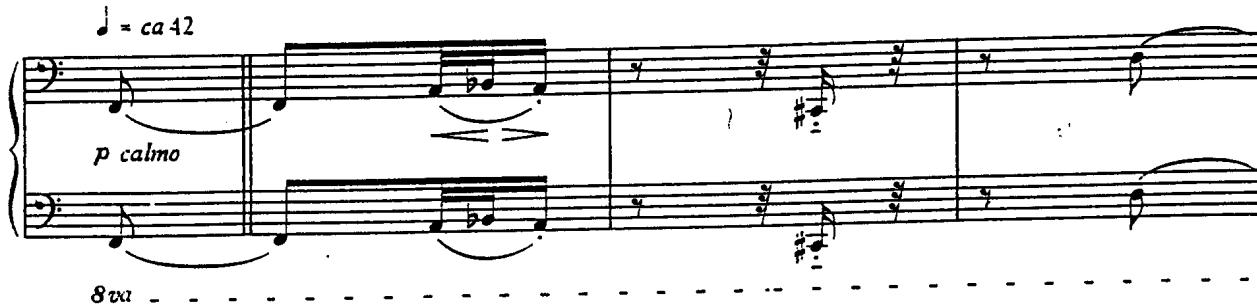
(Uit: C. Camilleri, *Four Ragamats*, p. 2)

In die eerste *Ragamati* onbreek 'n formele vormskema en word dit 'n soort resitatief met individuele musikale idees wat na willekeur deur die komponis ingeryg is. Camilleri gebruik slegs een soort bindmiddel in *Ragamati I* om hegtheid aan die komposisie te gee, naamlik 'n dalende twee-entertigstenootmotief. Dit kom gereeld voor om strukturele eenheid te verleen en is met 'n blok in die voorafgaande notevoorbeeld aangedui.

Die tweede *Ragamati* het 'n onheilspellende en bros karakter. Dit begin in die laagste register van die klavier. Hier word 'n nuwe dimensie in Camilleri se atomisering van die polsslag gesien, deurdat maatstrepe wel voorkom, maar 'n tydmaatteken ontbreek. Die metriese inhoud verskil in elke maat. Camilleri gee daarbenewens geen tempo- of karakter aanduiding nie, en beskryf net die

opening as *calmo*. Al wat die pianis in hierdie musiek het om as kardinale riglyn te volg, is die metronoomaanduiding van ca. 42 vir 'n kwartnoot.

Voorbeeld 94: Camilleri, *Ragamati II* uit *Four Ragamats*, maat 1-3



(Uit: C. Camilleri, *Four Ragamats*, p. 3)

Hierdie musiek is werklik 'n uitdaging vir enige pianis. Die musiekselle van geatomiseerde polsslae het by rare uitsondering 'n noot op die eerste pols van 'n maat, en dit vervaag nog meer enige gevoel van 'n standhoudende polsslslag.

Camilleri het in hierdie *Ragamati* weer 'n atonale benadering tot die harmoniese opset gehad, soos in no. 1. Die tekstuur van *Ragamati II* is wel dunner weens die aanwending van ylgespaseerde unisoonlykklanke.

Camilleri se gewoonte om 'n kontrasterende middelseksie te komponeer, word weer in *Ragamati II* gesien. Hierdie deel bestaan uit 'n erg versierde linkerhandparty in twee-en-dertigstenote, met die regterhand wat dalende drienoet-motiewe speel. Camilleri maak in hierdie seksie wel van 'n 4/4-tydmaatteken gebruik.

Voorbeeld 95: Camilleri, *Ragamati II* uit *Four Ragamats*, maat 57-59



(Uit: C. Camilleri, *Four Ragamats*, p. 5)

Soos in vele van Camilleri se ander komposisies vir solo-klavier, volg die openingsgedeelte weer hierna, om 'n driedigige vormskema tot stilstand bring.

*Ragamati III* is 'n aggressiewe en strak deel van hierdie stel stukke. Dit het harde en dissonante akkoorde. Toontrosse word tussen die hande afgewissel met kort melodiese grepe wat in teenoorgestelde rigting loop.

Voorbeeld 96: Camilleri, *Ragamati III* uit *Four Ragamats*, maat 1-6



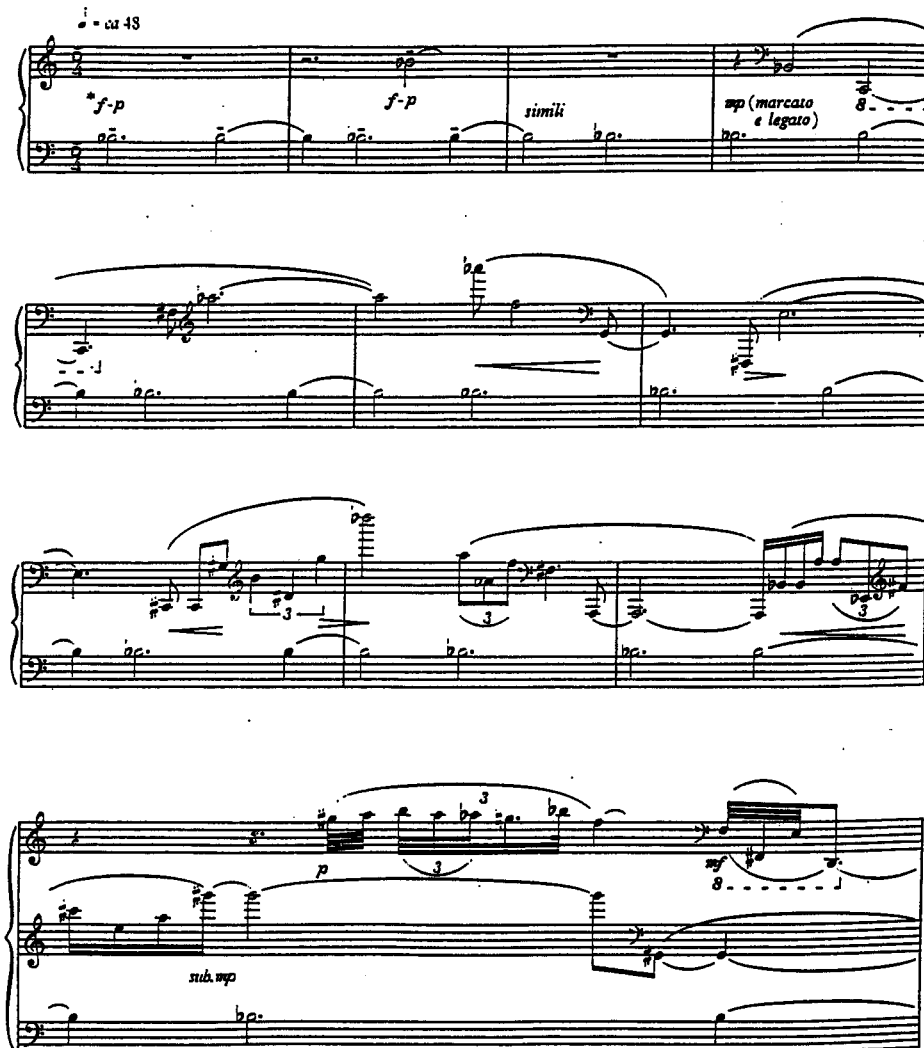
(Uit: C. Camilleri, *Four Ragamats*, p. 9)

Hier is soos in *Ragamati II*, wel maatstrepe, maar ook sonder 'n reëlmatige tydsoortteken.

Camilleri maak in no. 3 (soos in die eerste stuk uit hierdie stel) ook nie van 'n bepaalde vormskema gebruik nie, maar 'n koda kan wel herken word. Die koda is 'n melancholiese en mediterende seksie wat klokgeluide naboots deur middel van 'n herhaalde B-mol in die middelregister van die klavier. Camilleri spaseer hierdie klokklink metries eweredig om die realistiese nabootsing nog meer te intensifeer. Een van Camilleri se belangrike filosofiese redenasies oor sy komposisies is dat daar chaos in orde heers en anders om. Teenoor die "orde" van die klokklink in die linkerhand word abstrakte en immer atonale klankkleure in die regterhand gehoor. Dit kom soms bo die linkerhand voor, en soms onder.

Voorbeeld 97: Camilleri, *Ragamati III* uit *Four Ragamats*, maat 100-110

*i = ca 48*



\**f-p* means only that a bell-like effect is desired.

(Uit: C. Camilleri, *Four Ragamats*, p. 11)

Om die regte uitvoering van die klokklink te verseker, skryf Camilleri telkens 'n *f-p*-aanduiding by elke B-mol en maak hierby 'n voetnota wat lees: "*f-p* means that a bell-like effect is desired".

*Ragamat IV* is 'n lewendige en skerp kontrasterende werk in vergelyking met die ander stukke uit hierdie stel. Dit begin met 'n enkelnoot (E-mol) wat baie vinnig tussen die hande herhaal word, en die effek van 'n herhaalde noot in een hand het. Hierdie motief kom tot stilstand op 'n lang aangehoue E-mol. Stilte volg, waarna Camilleri dieselfde effek herhaal, maar met die aangrensende toonhoogtes hier en daar bygevoeg. Hierdie motief kom weer op 'n lang E-mol tot stilstand voordat 'n akkordale en kontrasterende seksie volg.

Voorbeeld 98: Camilleri, *Ragamat IV* uit *Four Ragamats*, sisteem 1-3

Libero

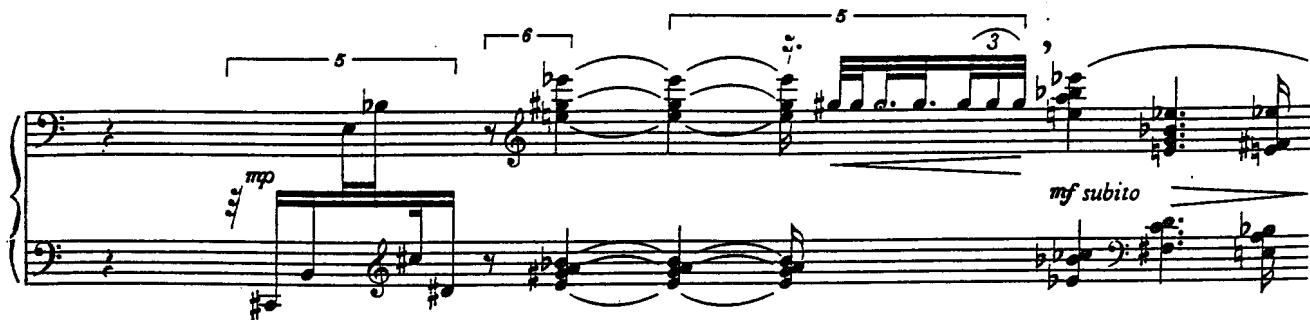


The musical score consists of three systems. The first system is marked 'Libero' and begins with a long E-flat note in the right hand. The right hand has a melodic line with a triplet, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *marcatiss.* The second system continues the melodic and rhythmic patterns. The third system introduces chords and more complex rhythmic figures, with dynamics including *mp*, *p*, and *cresc.* Fingerings 5, 6, and 7 are indicated.

(Uit: C. Camilleri, *Four Ragamats*, p. 13)

Soos uit die voorafgaande notevoorbeeld duidelik sigbaar is, ontbreek 'n tydmaatteken en maatstrepe. Soos in *Ragamati* maak Camilleri weer van fermatas en kommas gebruik. Die harmonie is hier weer atonaal. Camilleri benut die herhaaldenootmotief later in die tweede seksie van *Ragamati IV*.

Voorbeeld 99: Camilleri, *Ragamati IV* uit *Four Ragamats*, sisteem 5



(Uit: C. Camilleri, *Four Ragamats*, p. 13)

Camilleri verwys in die middelseksie terug na melodiese materiaal uit *Ragamati I*, om 'n sikliese idee aan die vormskema te verleen. Die dalende twee-entertigstenootmotief uit *Ragamati I* word nou weer gehoor, asook die bros unisoonlyke in die basregister van die klavier (soos in *Ragamati II*).

Voorbeeld 100: Camilleri, *Ragamati IV* uit *Four Ragamats*, maat 34-43



(Uit: C. Camilleri, *Four Ragamats*, p. 14)

Hierna volg 'n seksie (*Allegro vivace*) in 5/4-slagmaat. Camilleri maak van 'n ostinaatpatroon in die bas gebruik om as 'n samebindende faktor te dien. Teenoor die ostinaatpatroon stel hy 'n versierde melodie in die regterhand. Hierdie effek is weer eens 'n voorbeeld van Camilleri se filosofiese beginsels oor komposisie. Die "orde" van die linkerhand (ostinaatpatroon) word teenoor die "wanorde" van die regterhand gestel (vry melodiese materiaal) om sodoende 'n nuwe geheel te vorm, waar hierdie twee uiterstes mekaar aanvul.

Voorbeeld 101: Camilleri, *Ragamati IV* uit *Four Ragamats*, maat 60-61

(Uit: C. Camilleri, *Four Ragamats*, p. 16)

Die ostinaatpatroon in die linkerhand dien as voorbereiding vir die koda, wat met *più mosso (e crescendo poco a poco)* aangedui is. Dit is in 2/4-slagmaat en die reëlmatige polsslag verhoog die vitaliteit en opwinding in die koda. Hier word die ostinaatpatroon geïntensifiseer met dieselfde materiaal in die linkerhand as voorheen, maar wat nou met 'n herhaalde toontos in die regterhand gekombineer word. Hierdie twee ostinaatpatrone word saam gehoor in 'n magtige *crescendo* tot aan die einde (*ffff*).

Voorbeeld 102: Camilleri, *Ragamati IV* uit *Four Ragamats*, maat 23-28



(Uit: C. Camilleri, *Four Ragamats*, p. 17)

*Four Ragamats* is beslis een van Charles Camilleri se werke sonder enige konserwatiewe komposisionele idees. Camilleri openbaar hier nuwe denkrigtings ten opsigte van metrum en harmonie. Dit is 'n uitdaging vir selfs 'n gesoute pianis en enige luisteraar.

## 5.2 *Pieces for Anya* (1975)

Deur sy hele loopbaan het Camilleri graag musiek vir jong pianiste gekomponeer. Die verskeie stelle kinderstukke is vol karakter en altyd verbruikersvriendelik.

*Pieces for Anya* is besonder hartroerend, omdat dit vir die komponis se enigste dogter geskryf is. Melancholiese dele hieruit soos *A Carol of Charms* word afgewissel met volksgeïnspireerde stukke. Daar is vyf stukke vir Anya

gekomponeer: *Morning Playtime (Hopscotch)*, *A Tender Melody*, *A Carol of Charms*, *A Sad Folk-Song* en *Little Caprice*.

In *Morning Playtime (Hopscotch)* vang Camilleri die speelse aard vas deur die nabootsing van die fisiese sprong-en-land-beweging. In *Hopscotch* word daar gesprong van een blok op die vloer na 'n ander. Die ritme van hierdie speletjie is nie altyd eweredig nie, en soms land die speler gouer as wat hy/sy verwag, want dit word deur die gooi van 'n klippie bepaal. Uit die eerste vier mate kan die luisteraar duidelik hoor hoe Camilleri die sprongerige idee van die speletjie oordra.

Voorbeeld 103: Camilleri, *Morning Playtime (Hopscotch)* uit *Pieces for Anya*,  
maat 1-4

**Giocoso**



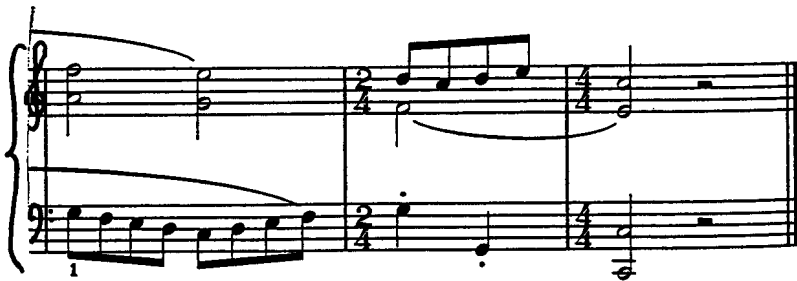
(Uit: C. Camilleri, *Pieces for Anya*, p. 2)

Die byna stamperige linkerhandbegeleiding word nou effektief op die tweede pols van die maat gehoor as 'n soort sinkopasie wat die land na 'n sprong vergestalt. Camilleri maak deur die hele drie-en-twintig mate van hierdie stuk van dieselfde ritmiese motief gebruik: dit is die opslag, maat een en die helfte van maat twee. Hierdie ritmiese sel word herhalend gehoor en sinspeel op die herhalende aard van kinderspeletjies. Camilleri behou die onvoorspelbare aard van kinders deur nie van reëlmatige viermaatfrases gebruik te maak nie, maar eerder in tienmaat-sinne of twaalfmaat-sinne te komponeer.

Die hele stuk is vir die wit klawers gekomponeer en buiten dat dit tipies van Camilleri is, versterk sit ook die kinderlike aard van die werk. Die luisteraar kan sien hoe die gravitasiekrag die kind aan die aarde vasmaak deur die herhaling van die tonika in die motief en die deurgaanse gebondenheid aan die tonika-harmonie.

Aan die einde van *Morning Playtime (Hopscotch)* word die ritmiese gang nog meer onderbreek deur die tmaatverandering na twee-vierslagmaat vir slegs een maat. Dit bring hierdie stuk na 'n ietwat onverwagse vroeë einde, maar wel op die tonika.

Voorbeeld 104: Camilleri, *Morning Playtime (Hopscotch)* uit *Pieces for Anya*, maat 21-23

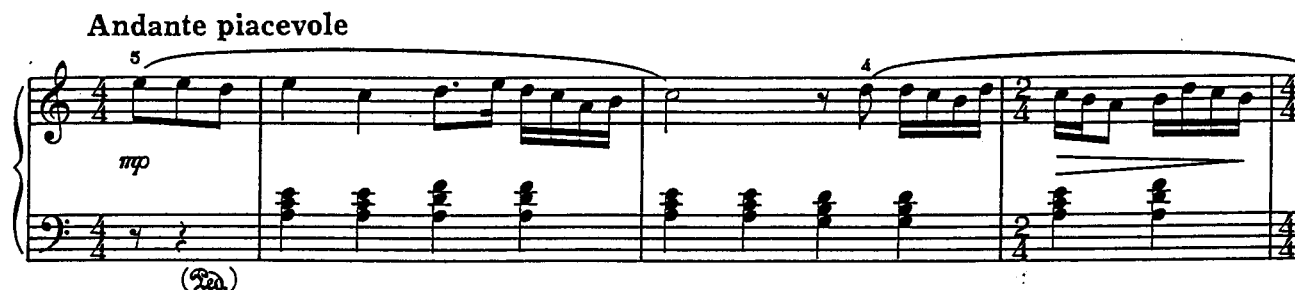


(Uit: C. Camilleri, *Pieces for Anya*, p. 2)

*A Tender Melody* maak van eenvoudige akkoorde in die linkerhand gebruik om die aandag op die melodie gevestig te hou. Hier kom dieselfde tydsoortverandering as in *Morning Playtime* voor, maar versteur hier nie die ritmiese vloei nie. Dit kom eerder voor as 'n soort rubato, omdat die melodie hier redelik versierd is.

Voorbeeld 105: Camilleri, *A Tender Melody* uit *Pieces for Anya*, maat 1-3

Andante piacevole



(*And.*)

(Uit: C. Camilleri, *Pieces for Anya*, p. 3)

Camilleri het die stuk in A mineur geskryf in dieselfde styl as 'n stadige tango. Die Spaanse invloed kan gesien word in die vry en improvisatoriese skryfstyl in maat 12. Hier is die cantilena-styl van die musiek duidelik van Spaanse afkoms. Soos dikwels in die solo-klaviermusiek van Camilleri, maak hy van 'n drieledige vormskema gebruik. Die middeldeel is soos verwag in die verwante majeure en gebruik een maat van die akkordale linkerhandmotief as skakel voordat die A-seksie weer begin.

Voorbeeld 106: Camilleri, *A Tender Melody* uit *Pieces for Anya*, maat 12-13



*un poco rall.* ..... *a tempo*

(Uit: C. Camilleri, *Pieces for Anya*, p. 3)

Camilleri wend egter die harmonie in die terugkeer van die A-seksie baie slim aan, omdat die aanvanklike melodie gehoor word, maar nou 'n baie vol en ryk begeleiding in C majeur het. Die melodie leen homself dus om in meer as een toonsoort te funksioneer. Camilleri het hierdie eienskap uitgebuit om progressie aan die kinderstuk te gee. Die einde is weer vry met die tipiese dalende melodiese toonleer en 'n staccato-tonika, wat die klank van die kitaar naboots.

Voorbeeld 107: Camilleri, *A Tender Melody* uit *Pieces for Anya*, maat 20-22



(Uit: C. Camilleri, *Pieces for Anya*, p. 3)

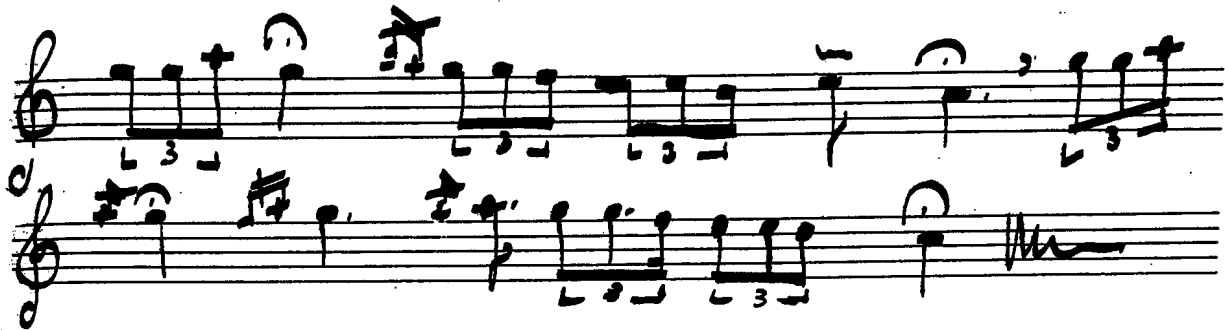
Daar is in die verloop van hierdie studie verwys na die invloed van die Maltese *ghana* op Camilleri se musiek. Op 'n vraag oor watter karatereienskap van die *ghana* Camilleri gefassineer het, het die komponis soos volg geantwoord:

Ek het baie van die "klank" daarvan gehou, maar meer van die feit dat die melodieë nooit op dieselfde manier herhaal is nie. Ek was beïndruk deur hoe lank hierdie musiek kon aanhou deur dieselfde idee te gebruik. Die harmoniese element van die musiek het my nie baie geïnteresseer nie, aangesien ek op daardie tydstip dit as baie beperk gesien het. Ek onthou hoe ek my ouers gesmeek het om my na Valletta te neem tydens die Karnaval, sodat ek die musiek van die Parata (straatmusikante) kon hoor. Ek het later hierdie musikale motiewe neergeskryf en verwerk, vergroot,

vermeng of ontwikkel in my eie komposisies. Ek het altyd probeer om dieselfde oorspronklike karakter te behou, soos ek dit gehoor het.

Die eerste vier mate van *A Carol of Charms* is afgelei van die volgende volksmelodie.

Voorbeeld 108: Peasant melody



(Uit: M. Bonello, *The Piano Music of Charles Camilleri*, p. 7)

In *A Carol of Charms* maak Camilleri gebruik van die interval van 'n kwint of sekst in die hoë register van die klavier om 'n mistiese effek in die regterhand te verkry. Dit klink soos die effek van 'n fluitnoot op 'n viool en die luisteraar kan nie tussen die boonste- of onderste noot die melodie onderskei nie. Die effek om dit saam te hoor, is van belang. Die malende begeleidingsmotief in die linkerhand en die aanduiding om dit met die demperpedaal te speel, gee dieselfde klankeffek as 'n dreunbas.

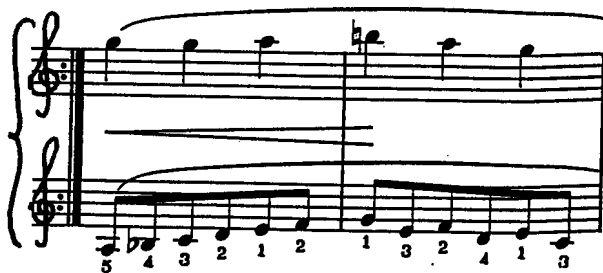
Voorbeeld 109: Camilleri, *A Carol of Charms* uit *Pieces for Anya*, maat 1-5



(Uit: C. Camilleri, *Pieces for Anya*, p. 4)

Camilleri maak hier weer van 'n driedledige vormskema gebruik. Die middelseksie het invloed van Arabiese musiek. Dit kan gesien word in maat 9-10 waar die linkerhand 'n toonleer met 'n verlaagde sekunde (B-mol) speel, maar die regterhand nog steeds 'n B speel.

Voorbeeld 110: Camilleri, *A Carol of Charms* uit *Pieces for Anya*, maat 9-10



(Uit: C. Camilleri, *Pieces for Anya*, p. 4)

Die herhaling van die A-seksie is dieselfde as aan die begin, met net 'n C majeur-akkoord om die einde aan te dui. Die stilte (*Hemda*) waaroor reeds in hierdie navorsing geskryf is, maak deel uit van hierdie wiegelied se komposisionele samestelling.

*A sad Folk-Song* het 'n deklamatoriese aanvang wat in maat 6 presies deur die linkerhand nageboots word. Hierdie nabootsende seksie word herhaal, voordat 'n kontrasterende seksie met nuwe melodiese materiaal volg.

Voorbeeld 111: Camilleri, *A Sad Folk-Song* uit *Pieces for Anya*, maat 1-11

**Espressivo**



(Uit: C. Camilleri, *Pieces for Anya*, p. 5)

Dieselfde stemming word in die middeldeel behou, maar sonder nabootsing. Die ritmiese inhoud is reëlmatig en die harmoniese inhoud bly hoofsaaklik in A mineur, alhoewel die toonsoortteken 'n B-mol het. Die toonsoortteken dui op die Arabiese invloed, deurdat dit die sekunde verlaag.

Wanneer Camilleri die terugkeer van die A-seksie met 'n gebruikelike kort brugpassasie inlei, word 'n begeleidingsfiguur in die linkerhand gehoor wat sterk herinner aan Chopin se Dodemars uit die Sonate no. 2. Die aanvangsmelodie word dus hier vir die eerste keer met begeleiding en met 'n altmelodie gehoor.

Voorbeeld 112: Camilleri, *A Sad Folk-Song* uit *Pieces for Anya*, maat 18-25



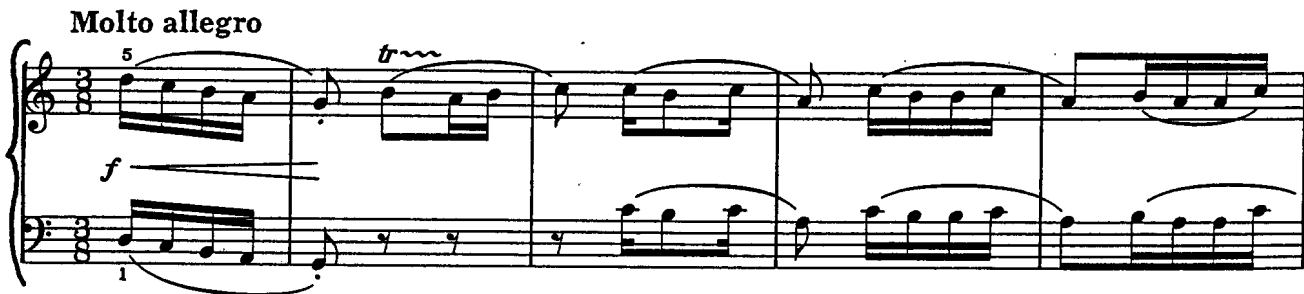
(Uit: C. Camilleri, *Pieces for Anya*, p. 5)

Dieselfde begeleidingsfiguur dien ook as 'n koda voor dit tot stilstand kom.

Die stel stukke vir Anya sluit af met 'n *Caprice* in G majeur, wat herinner aan 'n Gigue uit die Baroksuite. Die drieslagmaat is duidelik weergegee in die ritmiese materiaal en Camilleri maak byna deurgaans van unisoonspel in albei hande

gebruik. Die versierde aard van die melodiese inhoud is 'n soort vereenvoudigde weergawe van Camilleri se skryfstyl, soos dit telkens in die eerste deel van sy sonatines voorkom.

Voorbeeld 113: Camilleri, *Little Caprice* uit *Pieces for Anya*, maat 1-5



(Uit: C. Camilleri, *Pieces for Anya*, p. 6)

Die komponis maak in hierdie stuk uitsluitlik gebruik van die eerste ses note in die G majeuretoonleer. Die septiem word weggelaat en daarom vind hy dit nie nodig om 'n F-kruis as toonsoortteken te gebruik nie. Die herhalende vyfvingerhandposisie is weer eens 'n bevestiging (soos in die ander stukke uit hierdie stel) dat hierdie musiek vir kinders is.

Die einde is gepas met die laaste vier afgaande note uit die vyfvingermotief.

Voorbeeld 114: Camilleri, *Little Caprice* uit *Pieces for Anya*, maat 51-54



(Uit: C. Camilleri, *Pieces for Anya*, p. 7)

### 5.3 *Sonatina Semplice* (1978)

Die *Sonatina Semplice* is een van Camilleri se mees aantreklike werke en ten volle geskik vir die konsertverhoog. Dit is aangenaam om te leer speel en na te luister.

Camilleri het hierdie sonatine in 1957 geskryf en dit toe weer in 1977 hersien. Alhoewel die ander komposisies uit hierdie laat-periode van sy uitset meer vry en atonaal is, het Camilleri die *Sonatina Semplice* in die oorspronklike styl van sy ander sonatines gehou. Dit het, soos gebruikelik, drie kontrasterende dele.

Die eerste deel is in die geatomiseerde notasie geskryf, en skep die indruk van 'n ryk versierde prelude tot 'n suite uit die Barok. Uit die aard van hierdie notasie ontbreek maatstrepe en 'n tydmaatteken. Die byna statiese tonale aard van die musiek en die bevestiging daarvan, telkens deur 'n akkoord, versterk die improvisatoriese kwaliteit daarvan. Camilleri laat albei hande oudergewoonte in unisoos speel, maar dui die einde van elke frase nou nie meer met 'n fermata of komma aan nie. In die plek daarvan het hy telkens 'n akkoord geskryf om die harmonie van daardie oomblik in die musiek te bevestig. Só 'n akkoord is hier aan die einde van die derde sisteem te sien.

Voorbeeld 115: Camilleri, *Moderato* uit *Sonatina Semplice*, sisteem 1-3

Moderato ♩ =  = ca. 45



(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Semplice*, p. 2)

Die tema van die eerste deel is in wese 'n draaisneller. Camilleri gebruik hierdie tematiese sel in verskillende vorms. Die ryk versierde notasie word nog meer versier aangebied deur die invoeging van trillers, soos in die derde sisteem in die voorafgaande notevoorbeeld gesien kan word. Die komponis het self 'n voetnota gemaak waarin hy die eerste deel as improvisatories beskryf en verduidelik dat die artikulasie deurgaans in 'n semi-legato styl moet wees, behalwe waar anders aangedui. Dieselfde melodiese materiaal kom aan die

begin en aan die einde voor met 'n episode in die middel. Hierdie vormskema is een van die mees tiperende in al Camilleri se musiek. Hierdie is ook een van die min werke vir solo-klavier waar Camilleri pedalaanduidings ingevoeg het.

Voorbeeld 116: Camilleri, *Moderato* uit *Sonatina Semplice*, sisteem 6-7



The image shows two systems of musical notation for a piano piece. System 6 (top) features a treble and bass clef with a 7/8 time signature. It includes a five-measure phrase in the treble marked with a '5' and a five-measure phrase in the bass marked with a '5'. Dynamics include *mp*, *f*, and *sfz*. Pedal markings are present: 'ped...' with a dashed line and an asterisk in the bass, and 'ped..' in the treble. System 7 (bottom) continues the piece with similar notation, including a five-measure phrase in the treble marked with a '5' and a five-measure phrase in the bass marked with a '5'. Dynamics include *mp* and *f*. A wavy line in the bass indicates a tremolo effect. Pedal markings include 'ped..' in the treble and a dashed line with an asterisk in the bass.

(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Semplice*, p. 3)

Die eerste deel is bros en lig in karakter met 'n natuurlike ritmiese vloei, wat nie die indruk van 'n vreemde notasiesisteam skep nie, maar eerder van spontane musisering.

Die tweede deel begin met 'n tweemaat-inleiding en skep die atmosfeer vir die res van die deel. Die rustige en tydlose aard van die musiek is eie aan Camilleri se vermoë om werklik atmosferiese kwaliteite in sy komposisies te openbaar. Dieselfde harmoniese basis word regdeur die tweede deel behou.

Die melodie het sterk invloed van Midde-Oosterse modusse. Dit kan gesien word in die verwantskap tussen die E-mol wat telkens in die begeleiding gehoor word en die E wat deur die melodie gespeel word. Dieselfde is geldig van A-mol en A.

Voorbeeld 117: Camilleri, *Andante (molto espressivo)* uit *Sonatina Semplice*,  
maat 1-9



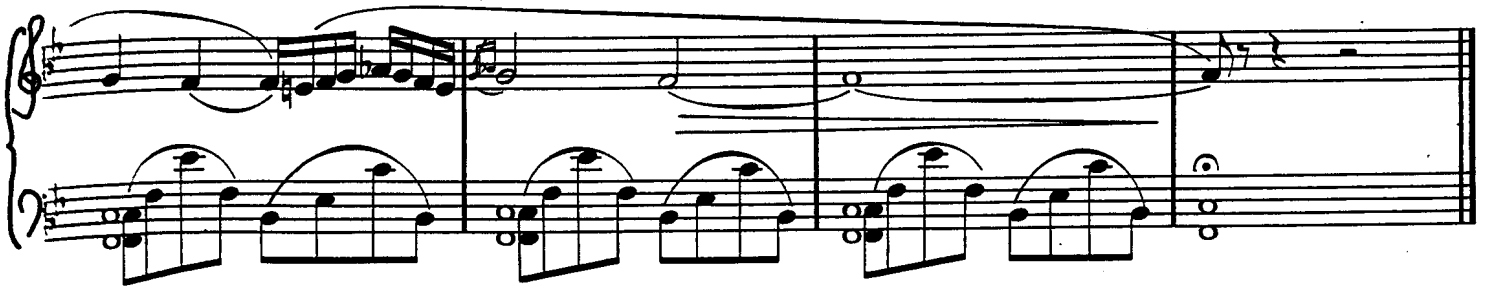
The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is marked *p* and shows the beginning of the piece with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system (measures 5-8) is marked *mp* and continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9) concludes the excerpt. The score is written in 4/4 time and E-flat major.

(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Semplice*, p. 4)

In kontras met die eerste deel gebruik Camilleri hier wel 'n reëlmatige tydmaatteken en dus ook maatstrepe. Die rustigheid in hierdie tweede deel verskil van die ander sonatines deurdat dit nie dieselfde tydlose atmosfeer skep nie. Dit laat by die luisteraar meer 'n gevoel van 'n wiegelied.

Soos in talle van Camilleri se ander komposisies word dieselfde begeleidingsmotief nou ekonomies aangewend om ook die slot vir die tweede deel te vorm.

Voorbeeld 118: Camilleri, *Andante (molto espressivo)* uit *Sonatina Semplice*,  
maat 17-20



(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Semplice*, p. 4)

Die laaste deel is 'n vurige stel mini-variasies op 'n tema. Camilleri gebruik hier 'n dreunbasfiguur in die linkerhand en dit verander ook geleidelik saam met die variasies. Die Bartók-invloed is duidelik sigbaar uit die dansagtige karakter van hierdie deel.

Voorbeeld 119: Camilleri, *Allegro vivace* uit *Sonatina Semplice*, maat 1-10

*Allegro vivace*

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 1 through 5. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand provides a bass line with chords and single notes. The second system shows measures 6 through 10, ending with a double bar line and repeat signs. Dynamics are marked as *mf* (measures 1-5) and *mp* (measures 6-10).

(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Semplice*, p. 5)

Camilleri bied die tema aan gevolg deur 'n variasie op die dominant. Die tema word dan in sesdes gehoor, voordat 'n versierde weergawe van die tema met 'n ander dreunbasbegeleiding voorkom.

Voorbeeld 120: Camilleri, *Allegro vivace* uit *Sonatina Semplice*, maat 19-27

The musical score for Example 120 is presented in two systems. The first system shows the piano accompaniment in 2/4 time, with dynamic markings *ff* and *f*, and accents (*v.*) over the notes. The second system shows the vocal line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a fermata at the end of the phrase.

(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Semplice*, p. 6)

Die tema word weer in die interval van 'n sesde gehoor waarna die dominant weer volg. Hierna skryf Camilleri die laaste weergawe van die tema, gemerk *Poco più mosso*. Reg aan die einde waar die tonika-akkoord aangehou word, voeg Camilleri 'n dalende glyer in as 'n verrassing.

Voorbeeld 121: Camilleri, *Allegro vivace* uit *Sonatina Semplice*, maat 65-69

The musical score for Example 121 is presented in two systems. The first system shows the piano accompaniment in 2/4 time, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system shows the vocal line with a fermata at the end of the phrase.

(Uit: C. Camilleri, *Sonatina Semplice*, p. 7)

Hierdie opwindende deel sluit die *Sonatina Semplice* af, wat in sy eenvoud juis meer trefkrag openbaar as sommige komposisies wat as meer "ingewikkeld" of "eksperimenteel" bestempel kan word.

#### **5.4 Chemins (1980)**

Onder die titel staan daar in hakies *Pathways*, wat die Engelse vertaling is van hierdie Maltese woord. Camilleri het hierdie stel stukke op die twaaltoonsisteem gebaseer.

Op 'n vraag deur Peter Inglott oor hoe Camilleri die rol van seriële musiek in sy komposisies beskou, het die komponis soos volg geantwoord:

Ek dink dat die seriële sisteem basies monodies is. Dit gee die musikus die kans om meer bewus te raak van die karakter en nuanse van elke noot. Dit maak dit ook vir die uitvoerder natuurlik om elke noot se klank te varieer, soos met volksmusiek in die Mediterrene die geval is. Hierdie werkswyse open natuurlik vele moontlikhede vir enige komponis. Dit is daarom my mening dat seriële musiek ons gedagtes terugneem na iets anders as diatoniese musiek: dit gee aanleiding tot chromatiek. Die inherente probleem van die seriële musiek was die harmoniese implikasies daarvan: harmonie het as 'n kleur begin funksioneer.

Ek dink die grootste bydrae wat die seriële tegniek tot musiek gemaak het, is die kansellering van die veronderstelde verskil tussen die "dissonante" en die "harmonieuse". In plaas hiervan word die onderskeid getref tussen verskillende grade van spanning. Dit nie net meer vryheid gebring in die hantering van melodie en

ritme nie, maar ook in die gebruik van vrye assosiasie van idees. Soos in literatuur, is die bewussynstroom-metode of te wel nie-repeterende en onderbroke soniese gebeure, nou in musiek gebruik. Die afwesigheid van 'n tonika- of dominantnoot gee aan die musiek 'n onnatuurlike gevoel, soos die klank van 'n onnatuurlike fenomeen, ver verwyderd van die aksente van die gesproke taal. In daardie geval is dit na my mening nie meer Mediterreens nie (Camilleri 1988:14).

Daar is vyf stukke in hierdie stel, waarvan drie op dieselfde toonry gebaseer is.

Die eerste een word *Inspace* genoem. Die skryfstyl lyk op die oog af avant-garde en is in opset werlik vry en improvisatories. Inhoudelik is die materiaal gebaseer op die heeltoonleer. Dit begin op C en Camilleri benut slegs een van die twee heeltoonleer-moontlikhede. Om die titel in die musiek te vergestalt word geen tydmaatteken gebruik nie, en is daar slegs stippellyne waar maatstrepe sou wees. Camilleri voeg stippellyne in om dit sodoende makliker leesbaar vir die pianis te maak.

Soos in *Interlude I* uit *Times of Day: Five Southern Impressions* gebruik Camilleri hier weer fermatas en kommas om die einde van frases aan te toon. Om die gevoel van die buitenste ruim nog meer te versterk, skryf Camilleri fermatas wat platter en breër is as die gewone. Dit is waarskynlik om nog groter stiltes tussen die verskillende klankgrepe te verseker.

Daar is ses "spreekbeurte" deur die pianis met vyf stiltes daartussen. Camilleri maak van akkoorde gebruik wat nooit twee keer dieselfde gehoor word nie. In die derde sisteem is daar 'n patroon van herhaalde note. Camilleri skryf die kop van elke herhaalde noot kleiner as die een daarvoor, om nie net 'n

wegsterwende effek van die klank te bewerkstellig nie, maar om ook in die notasie dieselfde effek te suggereer.

Aan die begin van die eerste deel word daar slegs aangedui dat die demperpedaal in hierdie stuk gebruik moet word. Die realisering hiervan word aan die kreatiwiteit van die pianis oorgelaat.

Voorbeeld 122: Camilleri, *Inspace* uit *Chemins*

Libero

(13)

(11)

(17)

(Uit: C. Camilleri, *Chemins*, p. 2)

*Machine Music* is die eerste van die drie seriële stukke uit hierdie stel. Die werk is in 2/4-slagmaat en word *Allegro vivace* gespeel. Die toonry is as volg: F, E, B-mol, B, D, F-kruis, G-kruis, G, A, C-kruis, D-kruis en C. Dit kom van maat 1 tot in die eerste pols van maat 3 in sy oorspronklike vorm voor, waarna Camilleri toonhoogte no. 12 ook as no. 1 gebruik en die ry in trugang skryf. Anders as in Schoenberg se aanvanklike streng toepassing van die seriële werkswyse, herhaal Camilleri sekere toonhoogtes in die oorspronklike toonry en in die trugang.

In die eerste trugang val dit by nadere studie egter op dat daar 'n drukfout in die partituur is. In die trugang is die derde toonhoogte veronderstel om 'n C-kruis te wees, maar die skuifteken ontbreek in maat 3. Met die tweede trugang is die nodige skuifteken wel ingevoeg, wanneer toonhoogte no. 3 en 4 saam as 'n terts gehoor word. Camilleri wissel die oorspronklike vorm van die toonry telkens af met die trugang daarvan. Aan die einde kom die toonry nog eenmaal in sy oorspronklike vorm voor.

Met die kombinasie van drie of meer toonhoogtes van die toonry bewerkstellig die komponis die dissonante klank wat 'n masjien naboots. Die staccato-aanduidings en aksente spreek ook van die strakheid van 'n masjien.



Die volgende deel, *Just A Thought*, lyk op die oog af soos 'n komposisie met totaal nuwe inhoud, maar is op presies dieselfde toonry as *Machine Music* gebaseer. Camilleri het in hierdie deel, soos in die eerste deel uit hierdie stel werke, geen tydsoortteken nie en lê met die aanduiding *Senza misura, improvisando* nog meer klem op die aard van die titel.

Na die eerste toonry in sy oorspronklike vorm gehoor is, gebruik Camilleri die middelste twee toonhoogtes van die ry as 'n klein episode. Dit word saam gehoor as 'n heeltoon-interval. Camilleri wissel seksies met die demperpedaal af met droë, *staccato*-seksies gemerk *secco*. Anders as in die eerste stuk uit hierdie stel, is daar nou spesifieke pedalaanduidings. Die toonreeks word hierna in trugang gehoor met nog 'n klein *staccato*-episode. In die derde sisteem word 'n getransponeerde weergawe van die omkering gehoor, en dit word deur 'n episode onderbreek voordat dit in die vierde sisteem vervolg. In die vyfde sisteem word die omkering van die trugang gehoor, voordat die laaste *staccato*-episode hierdie gedagte afsluit.



Voorbeeld 124: Camilleri, *Just A Thought* uit *Chemins*

Senza misura, improvisando

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The first system begins with a piano (*mp*) dynamic and includes a *secco* marking. The second system features a piano (*p*) dynamic, a *(simili)* instruction, and *mf* dynamics. The third system includes *sfz*, *mp*, and *f* dynamics, with a *mf-mp* marking at the end. The fourth system starts with *mp* and *sub. mf*, followed by a *f* dynamic and a triplet of eighth notes. The fifth system begins with *mp*, includes *mf* and *f* dynamics, and ends with a *mp* dynamic. The score is marked 'Senza misura, improvisando' and includes various performance markings such as accents, slurs, and dynamic hairpins.

(Uit: C. Camilleri, *Chemins*, p. 4)

Camilleri het in *Rhythmic Kit* die samestelling van die komposisie aan die oordeel van die uitvoerder nagelaat. Daar is agt verskillende grepe musiek en drie uitvoeringsinstruksies deur die komponis:

- (i) Die uitvoerder mag begin met enige kombinasie (enige herhaling en kombinasie is moontlik).
- (ii) Die tempo, dinamiek, timbre en aanslag word aan die diskresie van die uitvoerder oorgelaat.
- (iii) Stilte mag geïntegreer word in die vorm en modus van die stuk.

Camilleri gebruik in grepe een en twee al twaalf chromatiese tone, behalwe B-mol en A-mol. Laasgenoemde word in greep drie bygevoeg. Die B-mol kom eers in greep ses voor. Camilleri gebruik in die *Finale*, of te wel greep agt, 'n kombinasie van note uit greep een en greep drie se linkerhandmateriaal.

Camilleri se atomisering van die polsslag-notasie kom slegs in hierdie deel van *Chemins* voor.

Voorbeeld 125: Camilleri, *Rhythmic Kit* uit *Chemins*

The image displays eight numbered musical examples (1-8) from Camilleri's *Rhythmic Kit* in *Chemins*. Each example is presented in a grand staff (treble and bass clefs).

- 1.** Treble clef. Features a five-note chordal sequence in the right hand and a bass line with a 7-measure rest. Includes a 5-measure and a 3-measure bracket.
- 2.** Treble clef. Features a five-note chordal sequence in the right hand and a bass line with a 7-measure rest. Includes a 5-measure bracket.
- 3.** Grand staff. Features a five-note chordal sequence in the right hand and a bass line with a 7-measure rest.
- 4.** Bass clef. Features a five-note chordal sequence in the right hand and a bass line with a 7-measure rest. Includes a 3-measure bracket.
- 5.** Treble clef. Features a five-note chordal sequence in the right hand and a bass line with a 7-measure rest. Includes two 5-measure brackets.
- 6.** Grand staff. Labeled (a) and (b). (a) shows a five-note chordal sequence in the right hand and a bass line with a 7-measure rest. (b) shows a five-note chordal sequence in the right hand and a bass line with a 7-measure rest. Includes a 5-measure bracket.
- 7.** Treble clef. Features a five-note chordal sequence in the right hand and a bass line with a 7-measure rest. Includes two 5-measure brackets.
- 8.** Bass clef. Labeled **FINALE**. Features a five-note chordal sequence in the right hand and a bass line with a 7-measure rest. Includes a 5-measure bracket and a *sfz* dynamic marking.

(Uit: C. Camilleri, *Chemins*, p. 5)

Die laaste deel, *Shadows Of Silence*, begin met 'n toontros wat nie deel van die toonry vorm nie. Die toontros word geluidloos deur die linkervoorarm afgedruk en gehou vir 'n spesifieke resonansie-effek. Die toonry in hierdie stuk is presies dieselfde as die ander twee seriële werke uit hierdie stel. Camilleri rek die toonry uit deur van die toonhoogtes te herhaal en die twaalfde toonhoogte word eers in die derde sisteem gehoor, voordat dit in truggang voorkom.

Camilleri laat die trosakkoord oplik net voor die laaste sisteem en gebruik 'n wegsterwende klankeffek aan die einde, waar agt toonhoogtes in 'n trosakkoord gebruik word, en van die laagste na die hoogste tone, een vir een, opgelig word tot net een A oorbly.



Voorbeeld 126: Camilleri, *Shadows Of Silence* uit *Chemins*

Quasi improvisando

(Depress silently with left forearm the approximate notes indicated and sustain until ⊗)

*ff* *mf* *mf* *sub. mf* *ff*

*sfz* *mp* 3 3 3 3 3 3 3 3

*mf* *p* *mp* *mf* *sfz* *p* *mp*

*f* *sub. p* *p* *mf*

*f* *mf* *p*

*mp* *f* *p* *mp* *pp* *mp*

⊗ Lift left forearm.

$\text{♩} = 60$

*ffz* *morendo*

(release quietly)

(Uit: C. Camilleri, *Chemins*, p. 6)

## 5.5 *Four Pieces for Young Pianists (1980)*

Soos reeds genoem, was Camilleri deur al drie periodes van komposisie baie lief om kinderstukke te komponeer. Alhoewel dit in die later periode val, het Camilleri nog steeds werke gekomponeer wat binne die begripsvermoë van enige kind lê (Bloom 1975:865). Hierdie vier stukke is elk aan 'n ander komponis opgedra: *In the Village Square (Hommage à Bartók)*, *Landscapes (Hommage à Ravel)*, *A La Monde (Hommage à Milhaud)* en laastens, *The Juggler (Hommage à Stravinsky)*.

Camilleri het op 'n vraag van Michael Bonello oor die invloed van komponiste soos Strawinski en Bartók op sy komposisies, as volg geantwoord in *The Piano Music of Charles Camilleri* (p. 24):

Tot en met 1965 het hierdie twee komponiste spesifiek 'n invloed op my en my musiek gehad. Vir my was Strawinski se polsende ritmes, wat Bartók ook beïnvloed het, soos die tjingel op 'n kitaar. Strawinski se gebruik van houtblasers en hulle harmoniese plasing het my orkestrasie van daardie tyd beïnvloed. Dit was egter Strawinski se skryfstyl vir die klavier wat my beïndruk het. Ek het baie geleer uit sy linieêre klaviermusiek – die spanning wat uit slegs twee musikale lyne verkry kan word. Die klavierparty in die *Simfonie in drie Dele* en in die *Simfonie van Psalms* was vir my 'n ontdekking. Die konsert vir twee klaviere en die *Serenade* vir solo-klavier lê my na aan die hart.

Bartók se skryfstyl vir die klavier het 'n meer direkte impak op my eie skryfstyl gehad nadat ek dit ontdek het. Ek kon baie sterk met sy musiek identifiseer omdat hy ook volksmusiek as basis gebruik het en navorsing gedoen het oor Arabiese en Oosterse musiek.

Bartók se invloed kan in my werke voor 1965 gesien word, alhoewel ek nooit Bartók se harmoniese taalgebruik kon verstaan nie. Wat my regtig aangestaan het, was sy perkussiewe gebruik van die klavier, die toontrosse en veral die hantering van 'n melodiese sel wat op klein intervale gebou is. Harmonie was na my mening 'n bindmiddel in Bartók se musiek.

Die stel begin met *In the Village Square (Hommage à Bartók)*. Dit het reëlmatige viermaatfrases en begin met 'n viermaat-inleiding deur die linkerhand. Die linkerhand gebruik hierna dieselfde materiaal as in die inleiding. Die melodie is in vraag-en-antwoord-styl geskryf, en herhaal om nog 'n viermaatfrase te vorm.

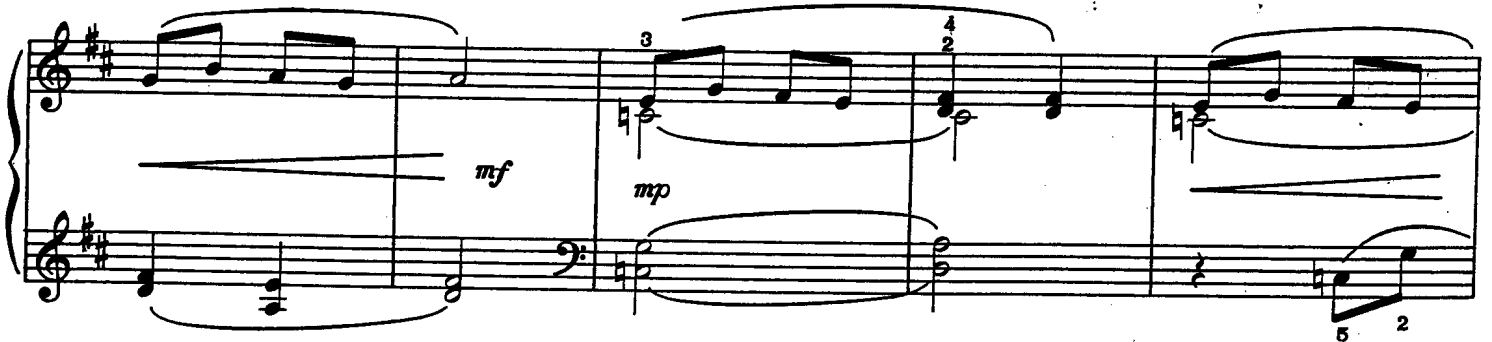
Voorbeeld 127: *In the Village Square (Hommage à Bartók)* uit *Four Pieces for Young Pianists*, maat 1-8

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system shows measures 1-8. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3. The right hand plays a melodic line with fingerings 2, 4, 2, 4, 1. Dynamics include *mp* and *(simile)*. The second system shows measures 9-12, continuing the melodic and rhythmic patterns.

(Uit: C. Camilleri, *Four Pieces for Young Pianists*, p. 2)

In maat 13 skuif Camilleri die toonsoort direk van D majeur na C majeur. Die middelseksie is agt mate lank en herhaal dieselfde ritmiese patroon vier maal.

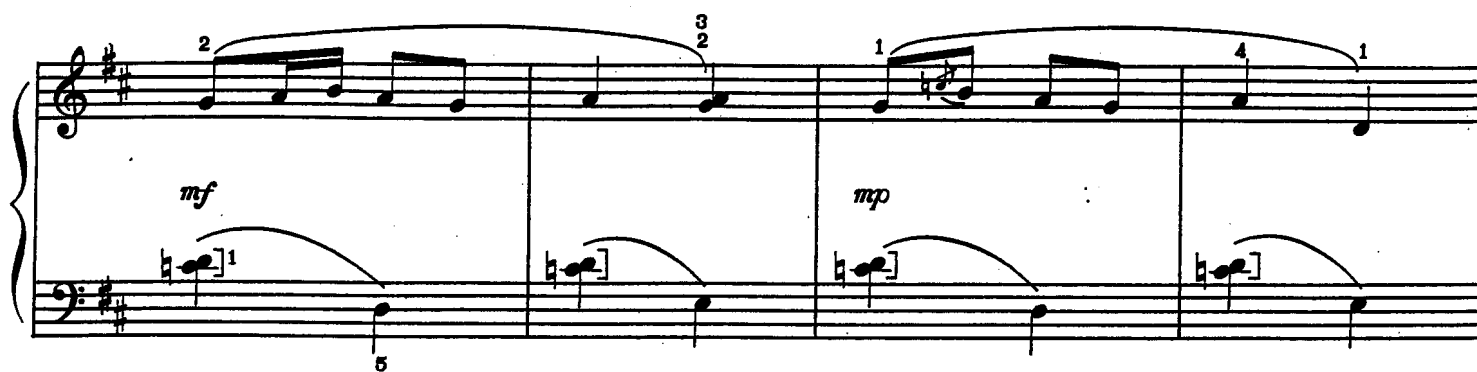
Voorbeeld 128: *In the Village Square (Hommage à Bartók)* uit *Four Pieces for Young Pianists*, maat 11-15



(Uit: C. Camilleri, *Four Pieces for Young Pianists*, p. 2)

Wanneer die eerste seksie weer gehoor word om 'n drieledige vormskema aan die stukkie te gee, word 'n ander begeleidingsmotief as aan die begin gehoor. Die melodie is nou ook meer versierd.

Voorbeeld 129: *In the Village Square (Hommage à Bartók)* uit *Four Pieces for Young Pianists*, maat 21-24



(Uit: C. Camilleri, *Four Pieces for Young Pianists*, p. 3)

Die laaste agtmaatfrase gebruik dieselfde begeleiding as aan die begin, maar die melodie is dié van die middelseksie. Camilleri laat die C majeur-melodie pas bo die D majeur-begeleiding om die stukkie in D majeur te eindig.

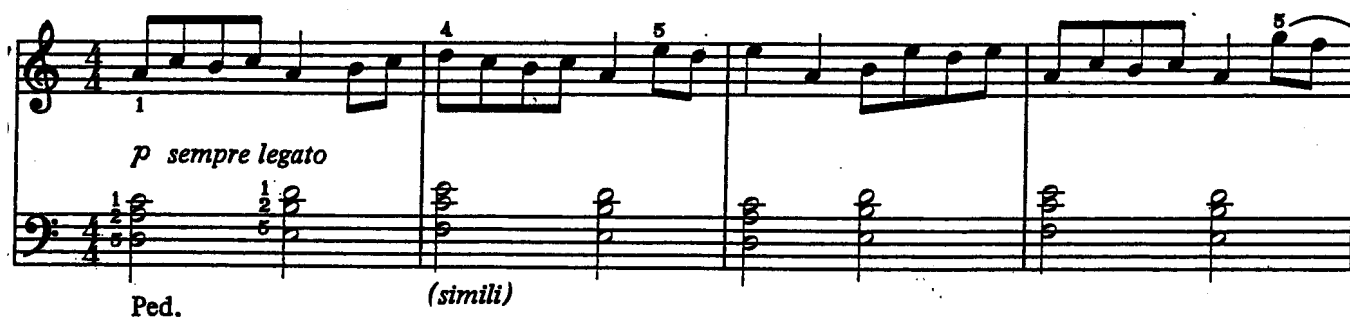
Voorbeeld 130: *In the Village Square (Hommage à Bartók)* uit *Four Pieces for Young Pianists*, maat 33-36



(Uit: C. Camilleri, *Four Pieces for Young Pianists*, p. 3)

*Landscapes* volg hierna en is opgedra aan Ravel. Camilleri verbloem die harmonie in hierdie stuk deurdat hy deurgaans 'n linkerhandbegeleiding bestaande uit sekondêre sewende-akkoorde gebruik. Dit is soos in *A Tranquil Song* (uit *Etudes*, Boek Twee van 1962), waar presies hierdie linkerhandmateriaal voorkom. Die eweredige herhaling van melodiese materiaal deur die regterhand, soos in die eerste stuk van hierdie stel, is nêrens hier te bespeur nie. Camilleri slaag daarin om 'n impressionistiese vaagheid aan die melodie te verleen deur dit bo hierdie begeleiding te stel en die frases daarvan oneweredig te hou.

Voorbeeld 131: *Landscapes (Hommage à Ravel)* uit *Four Pieces for Young Pianists*, maat 1-4



*p sempre legato*

Ped. (simili)

(Uit: C. Camilleri, *Four Pieces for Young Pianists*, p. 4)

Die melodie is verder aaneenlopend en het vir die eerste keer 'n ruspunt in maat 11, waar 'n lang A gehoor word.

Voorbeeld 132: *Landscapes (Hommage à Ravel)* uit *Four Pieces for Young Pianists*, maat 9-12

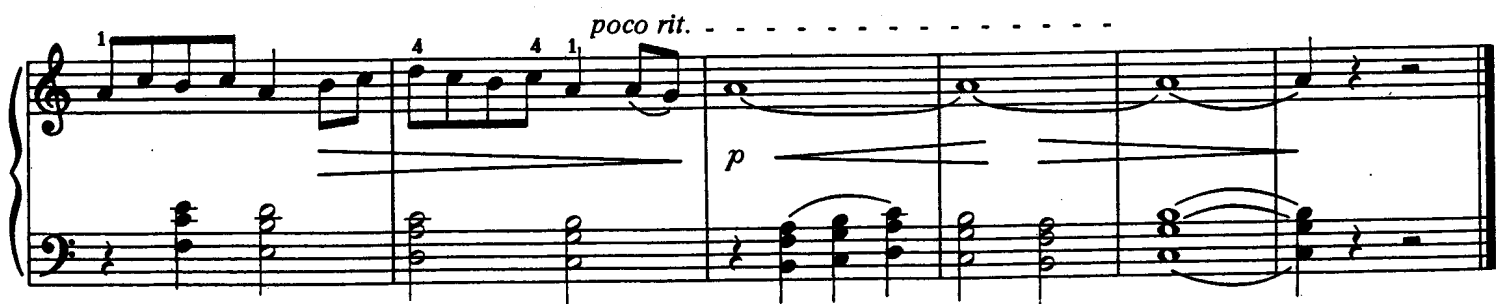


(Uit: C. Camilleri, *Four Pieces for Young Pianists*, p. 4)

Camilleri maak in hierdie stuk geensins van 'n vormskema gebruik nie. Dit is vir die wit klawers gekomponeer, soos vele van Camilleri se ander werke vir solo-klavier.

Die stuk eindig met dieselfde lang A, soos in maat 11, maar het nou 'n langer linkerhand-koda daaronder.

Voorbeeld 133: *Landscapes (Hommage à Ravel)* uit *Four Pieces for Young Pianists*, maat 17-22



(Uit: C. Camilleri, *Four Pieces for Young Pianists*, p. 4)

*A la Monde* is aan Milhaud opgedra. In hierdie stuk maak Camilleri van politonaliteit gebruik. Die regterhand speel 'n pentatoniese melodie op die swart toetse en die linkerhand op die wit toetse. Dit is as 'n klein mars geskryf en beskik oor dieselfde humoristiese kwaliteite as in die musiek van Milhaud.

Camilleri het in hierdie mars, soos in die ander stukke in hierdie stel, 'n monotematiese idee wat ontwikkel word om 'n miniatuur te vorm. In hierdie geval het die linkerhand die marsbegeleiding in drieklanke, wat soos die begeleiding in *Landscapes*, parallel beweeg. Die regterhand het melodiese materiaal wat 'n trompet naboots. Die hande speel nooit saam in hierdie mars nie en kom tot stilstand om telkens die ander hand 'n geleentheid te gee.

Voorbeeld 134: *A La Monde (Hommage à Milhaud)* uit *Four Pieces for Young Pianists*, maat 1-23

Tempo di March



The musical score consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Tempo di March' and the dynamics are marked 'f' (forte). The right hand plays a pentatonic melody, and the left hand plays a triadic accompaniment. The piece ends with a fermata over the final note.



The musical score is presented in three systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) for the treble clef and two flats (B-flat, E-flat) for the bass clef. The time signature is 2/4. The first system shows a melodic line in the treble clef with notes G4, A4, B4, C5, and D5, and a bass line with chords. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns and fingerings. The third system features a 'dim.' (diminuendo) marking and concludes with a final chord in the bass clef.

(Uit: C. Camilleri, *Four Pieces for Young Pianists*, p. 5)

*The Juggler* is aan Strawinski opgedra en is 'n vinnige stukkie met *Allegro molto* as tempo-aanduiding. Oudergewoonte het Camilleri 'n drieledige vormskema hier aangewend en is dit 'n treffende werk wat herinner aan sy *Circus Music*. Die tydmaatsoort is 2/4 met dieselfde ritmiese motief wat herhaal in die melodie.

Voorbeeld 135: *The Juggler (Hommage à Stravinsky)* uit *Four Pieces for Young Pianists*, maat 1-8

**Allegro Molto**



(Uit: C. Camilleri, *Four Pieces for Young Pianists*, p. 6)

Die eenvoudige linkerhandbegeleiding is ekonomies en funksioneel. Camilleri hou hierdie stukkie in C majeur, maar met die nodige non-akkoordtone wat die Strawinski-invloed toon.

In die middeldeel word dieselfde ritmiese motief op verskillende toonhoogtes herhaal. Die komponis beweeg hier weg van die tonale sentrum van C. In maat 16 skryf Camilleri 'n hemiola waar die indruk geskep word dat die metrum verskuif, maar dit herstel in maat 20 wanneer die begeleidingsmotief van die begin gehoor word. Hierdie motief is ritmies identies aan die begin, maar word

Voorbeeld 136: *The Juggler (Hommage à Stravinski)* uit *Four Pieces for Young Pianists*, maat 13-20

The image displays a musical score for the piece 'The Juggler' from 'Four Pieces for Young Pianists' by C. Camilleri, covering measures 13 to 20. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system (measures 13-16) features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The melody includes triplets and dynamic markings of *mf* and *f*. The second system (measures 17-20) continues the melody in the treble clef with a *ff* dynamic marking and concludes with a coda in the bass clef staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(Uit: C. Camilleri, *Four Pieces for Young Pianists*, p. 6)

Die melodie herhaal identies en 'n baie skerpsinnige en effektiewe koda sluit hierdie stukkie af.



Voorbeeld 137: *The Juggler (Hommage à Stravinsky)* uit *Four Pieces for Young Pianists*, maat 29-32

(Uit: C. Camilleri, *Four Pieces for Young Pianists*, p. 6)

## 6. SLOT

Alle komponiste streef daarna om werke na te laat waarin elke komponis se unieke stempel duidelik sigbaar is. Om 'n balans tussen die oue en die nuwe te handhaaf, word 'n stryd vir enige skeppende kunstenaar, omdat 'n suksesvolle kombinasie van hierdie twee elemente net deur die meesters verkry word. Talle komponiste slaag daarin om deur middel van nuwe komposisionele tegnieke en met die kombinasie van ongewone instrumente werke daar te stel wat hulle roem verseker. Dit gebeur egter in die meeste gevalle tot die afgryse van die luisteraar, wat al hoe minder in die skeppingsproses van komponis-na-kunstenaar geken word. Die musiek is dikwels van die komponis na die kunstenaar oorgedra en het net daar gebly, omdat die publiek nie daarin geïnteresseer is nie. Musiek is in essensie vir die sintuie bedoel, en om hierdie rede word die klem in komposisie al hoe meer gelê op die verbruikersvriendelike waarde daarvan.

Na diepgaande studie en beluistering van die solo-klaviermusiek van Charles Camilleri, kan die uitset van hierdie komponis as enig in sy soort beskou word. Alhoewel Camilleri beïnvloed is deur vele komponiste, deur volksmusiek uit verskeie lande en deur die Maltese kultuurerfenis, het hy nog steeds die vermoë geopenbaar om sy eie styl en individualiteit te behou en te ontwikkel. Camilleri se komposisionele tegnieke het, soos in hierdie studie getoon is, transformasie en verandering ondergaan. Anders as vele van die komponiste uit sy era, het Camilleri 'n konserwatiewe benadering tot die elektroniese musiekmedium gehandhaaf. Dit is juis vanweë hierdie standpunt dat Camilleri so 'n groot bydrae tot die repertorium van solo-klaviermusiek gemaak het.

Camilleri slaag daarin om met sy komposisies die balans te handhaaf tussen die kleurrike volksmusiek van die Mediterrene en die nuwe komposisionele werksywyses waartoe dit hom gelei het.

werkswyses waartoe dit hom gelei het.

Soos enige skeppende kunstenaar die begeerte het om 'n unieke bydrae in sy veld te maak, het Camilleri dit as sy lewensmissie beskou om Malta se nasionale komponis te word. Hierin het hy met groot sukses geslaag en 'n eiesoortige bydrae gemaak met sy atomisering van die polsslag-notasie. Die problematiek rondom die notasie van geïmproviseerde musiek het in die verlede talle komponiste met hoofbrekens gelaat. Hierdie komponiste was telkens geforseer om die materiaal te vereenvoudig om in die Westerse notasiesistiem te pas, of die inhoud van die materiaal te wysig. Camilleri is die eerste komponis om sy eie notasiesistiem te ontwikkel wat binne 'n Westerse konsep kan funksioneer, en hierdie probleem omseil.

In hierdie verhandeling is daar heelwat van Camillei se kindermusiek bespreek. By nadere studie van die solo-klaviermusiek van hierdie komponis, is dit onmoontlik om die verskeidenheid kindermusiek te ignoreer. Om hierdie rede is verteenwoordigende werke bestudeer wat vir pianiste van alle ouderdomsgroepe geskik sal wees. Dit is juis in hierdie miniature waar die veranderinge in Camilleri se komposisionele prosedures die duidelikste gesien kan word. Die eksperimente in die kinderstukke het in talle gevalle gelei tot die verwesenliking van groter komposisies, hetsy vir klavier, orkes of ander instrumente.

Met die kombinasie van die verskillende volksmusiekelemente van die Mediterrene, het Camilleri 'n unieke komposisiesistiem vir homself geskep. Die invloed op hierdie stem het bygedra om dit 'n ryp en suksesvolle uitvoerprodukt van Malta te maak.

## BRONNELYS

BLOOM, P. 1975. Solo and Ensemble Instrumental Music by C. Camilleri.

*Notes*, June 1975, p. 865.

BONDIN, J.V. 2001. Camilleri, Charles. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by S. Sadie. Vol. 4. London: Macmillan. pp. 880-881.

BONDIN, J.V. 2001. Malta. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by S. Sadie. Vol. 15. London: Macmillan. pp. 711-714.

*The Piano Music of Charles Camilleri*. Edited by M. Bonello. 1990. Valetta: Andrew Rupert Publishing.

CAMILLERI, C. 1954. *Five Maltese Dances*. Aylesbury: Robertson Publications

CAMILLERI, C. 1959. *Times of Day*. Aylesbury: Robertson Publications

CAMILLERI, C. 1960. *Sonatina Number One*. Aylesbury: Robertson Publications.

CAMILLERI, C. 1965. *African Dreams*. Aylesbury: Robertson Publications.

CAMILLERI, C. 1969. *Trois Pièces pour Piano*. London: Fairfield Music Company Limited.

- CAMILLERI, C. 1969. *Piano Sonata no. 2*. London: Fairfield Music Company Limited.
- CAMILLERI, C. 1970. *Little African Suite: For Piano*. Kent: Novello Publishing.
- CAMILLERI, C. 1973. *Music for Meditation: for violin and piano*. Kent: Novello Publishing.
- CAMILLERI, C. 1973. *Four Ragamats*. Aylesbury: Roberton Publications.
- CAMILLERI, C. 1974. *Due Canti*. Aylesbury: Roberton Publications.
- CAMILLERI, C. 1974. *Etudes, Book One*. Aylesbury: Roberton Publications.
- CAMILLERI, C. 1974. *Etudes, Book Two*. Aylesbury: Roberton Publications.
- CAMILLERI, C. 1974. *Etudes, Book Three: The Picasso Set*. Aylesbury: Roberton Publications.
- CAMILLERI, C. 1974. *Sonatina Classica*. Aylesbury: Roberton Publications.
- CAMILLERI, C. 1974. *Three African Sketches*. Aylesbury: Roberton Publications.
- CAMILLERI, C. 1975. *Pieces for Anya*. Aylesbury: Roberton Publications.
- CAMILLERI, C. 1978. *Sonatina Semplice*. Aylesbury: Roberton Publications.
- CAMILLERI, C. 1988. *Mediterranean Music*. University of Malta: The Foundation for International Studies.

*Charles Camilleri: Portrait of a Composer*. Edited by E. Sapienza and J. Attard.  
1988. Malta: Said International.

CASSIA, P.S. 2000. Exoticizing Discoveries and Extraordinary Experiences:  
"Traditional" Music, Modernity, and Nostalgia in Malta and Other  
Mediterranean Societies. *Ethnomusicology*, Spring-Summer 2000,  
vol. 44, no. 2, pp. 281-301.

CROW, T. 1971. Piano Music by C. Camilleri. *Notes*, December 1971, p. 310.

DE LA FUENTE, G. 1988. *Charles Camilleri - The man and the driving spirit  
behind his work*. Afgerolde stuk. Valetta, November 1988.

FUNK, J. 2000. *Music from Malta: The Magical Mediterranean World of  
Charles Camilleri*. Afgerolde stuk. Ohio, September 2000.

ORGA, S. 1972. *Times of Day by Charles Camilleri*. Afgerolde stuk. Sussex,  
Oktober 1972.

HINSON, M. 1973. *Guide to the Pianist's Repertoire*. Bloomington: Indiana  
University Press.

HINSON, M. 1987. *Guide to the Pianist's Repertoire*. 2<sup>nd</sup> ed. Bloomington:  
Indiana University Press.

HINSON, M. 1998. *The Pianist's Bookshelf: A Practical Guide to Books, Videos,  
and Other Sources*. Bloomington: Indiana University Press.

- KENNEDY, M. 1980. Camilleri, Charles. In *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Edited by M. Kennedy. Oxford: Oxford University Press.
- KODALY, Z. 1958. *Danse van Marosszék*. London: Universal Edition, p. 8.
- MALAN, J.P. 1987. *Musiekwoordeboek*. Goodwood: Nasionale Boekdrukkery.
- MATTHEW-WALKER, R. 2001. Charles Camilleri: Paganiana; Astralis; Cosmologies; Celestial Harmonies; Chemins; Noospheres. *Musical Opinion*, Jun. 2001, p. 207.
- McLACHLAN, M. 1995. *The Piano Music of Charles Camilleri*. Afgerolde stuk. Glasgow, September 1995.
- OILIVIER, G.C. 1994. *'n Handleiding vir Werkopdragte en Skripsies in Musiek*. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- PALMER, C. 1975. *The Music of Charles Camilleri: An Introduction*. Malta: Midsea Publications.
- PALMER, C. 1988. Charles Camilleri. In *Charles Camilleri: Portrait of a Composer*. Geredigeer deur E. Sapienza en J. Attard. Malta: Said International, pp.49-51.
- PROTHEROE, G. 1992. Soundscapes: The Music of Maltese Composer Charles Camilleri. *The Musical Times*, April 1992, pp. 166-169.
- RAMSEY, B. 1992. Camilleri, Charles. *Contemporary Composers*. Edited by B. Morton & P. Collins. Chicago: St. James Press.

RAMSEY, B. 1996. Charles Camilleri, *Classic Music*, June 1996, p. 51.

## DISKOGRAFIE

Camilleri, C. 1995. *Piano Music Volume 1*. Murray McLachlan. Olympia OCD478.

Camilleri, C. 1995. *Piano Music Volume 2*. Murray McLachlan. Olympia OCD464.

Camilleri, C. 1996. *Piano Music Volume 3*. Murray McLachlan. Olympia OCD465.

Camilleri, C. 1999. *Celestial Harmonies: Music for Piano*. Murray McLachlan.  
Divine Art CD2-5012.

## BYLAAG

### Lys van Solo-Klaviermusiek

#### 1948-1960

<i>Circus Music</i>	Roberton Publications (U.K.)
<i>Due Canti</i>	Roberton Publications (U.K.)
<i>Five Children's Dances</i>	Novello (London)
<i>Five Episodes</i>	MSS
<i>Five Maltese Dances</i>	Mills Music (U.S.A.)
<i>Nawba</i>	Roberton Publications (U.K.)
<i>Solitude</i>	MSS
Sonata no. 2 (No.1 verlore)	Novello (London)
<i>Sonatina Classica</i>	Roberton Publications (U.K.)
<i>Sonatina di Wooley</i>	MSS
<i>Sonatina Folkloristica</i>	A. Lengnick & Co. Ltd. (U.K.)
<i>Sonatina Iberiana</i>	MSS
<i>Sonatina Modale</i>	A. Lengnick & Co. Ltd. (U.K.)
<i>Sonatina Monodica</i>	MSS
<i>Sonatina Pastorale</i>	MSS
<i>Sonatina Populaire</i>	MSS
<i>Sonatina Semplice</i>	A. Lengnick & Co. Ltd. (U.K.)
<i>Sonatina Serena</i>	A. Lengnick & Co. Ltd. (U.K.)
Sonatine I Op. 6	Roberton Publications (U.K.)
<i>Three Maltese Miniatures</i>	Mills Music (U.S.A.)
<i>Three Pieces for Piano</i> Op. 7 no. 1	MSS
<i>Times of Day</i> Op. 5	Roberton Publications (U.K.)
<i>Trois Pièces pour Piano</i> Op. 7 no. 1	Novello (London)

1960-1970

<i>African Dances</i>	Roberton Publications (U.K.)
<i>African Dreams</i> Op. 9	Roberton Publications (U.K.)
<i>Contemporary Music</i> (Twee volumes)	Mills Music (U.S.A.)
<i>Country Dance</i>	MSS
Etudes Op. 8 (Drie boeke)	Roberton Publications (U.K.)
<i>Hemda</i> Op. 7 no. 2	Novello (London)
<i>Introductory Piano Exercises for</i>	
<i>Kwadri Musicali</i>	Novello (London)
<i>Little African Suite</i> Op. 44	Novello (London)
<i>Mantra</i> Op. 12	Novello (London)
Nocturne	MSS
Sonata no. 2 Op. 15	Fairfield
<i>Three African Sketches</i> Op. 11	Roberton Publications (U.K.)
<i>Three Popular Maltese Dances</i>	Curwen

1970-

<i>Anatolia</i>	MSS
<i>Astralis</i>	A. Lengnick & Co. Ltd. (U.K.)
<i>Chemins</i>	J.B. Cramer (U.K.)
<i>Effusions</i>	MSS
<i>Five Books</i> (Improvisasie onderrig)	A. Lengnick & Co. Ltd. (U.K.)
<i>Five Episodes</i>	A. Lengnick & Co. Ltd. (U.K.)
<i>Four Pieces for Young Pianists</i>	J.B. Cramer (U.K.)
<i>Four Ragamats</i>	Roberton Publications (U.K.)
<i>Little English Suite</i>	J.B. Cramer (U.K.)
<i>Meditation I (Tohu-Va-Vohu)</i>	MSS



<i>Meditation II (Shiki-soku-seku)</i>	MSS
<i>Nicolo Isuoard Variations</i>	MSS
<i>Noospheres</i>	MSS
<i>Ombras</i>	MSS
<i>Petite Suite for Young Pianists</i>	Boosey & Hawkes (Canada)
<i>Piano Suite</i>	MSS
<i>Pieces for Anya</i>	Roberton Publications (U.K.)
<i>Sonata Breve</i>	J.B. Cramer (U.K.)
<i>Sonatina Semplice</i>	Boosey & Hawkes (Canada)
<i>Xnobis</i>	MSS