

**PROUST SE GEHEUEKONSEP IN DUTILLEUX SE SONATE VIR  
HOBO EN KLAVIER (1947)**

**BERNARDA SWART      M MUS**

**Skryfstuk voorgelê vir die gedeeltelike nakoming van die  
vereistes vir die graad Doctor Musicae in Klavieruitvoering  
aan die Noordwes-Universiteit**

**Studieleier:      Prof. B.M. Spies**

**2006**

**Potchefstroomkampus**

## OPSOMMING

### DIE GEHEUEKONSEP VAN PROUST IN DUTILLEUX SE SONATE VIR HOBO EN KLAVIER (1947)

Die Franse komponis Henri Dutilleux (geb. 1916) is grootliks deur die Franse skrywer Marcel Proust (1871-1922) se roman *A la recherche du temps perdu* beïnvloed. Hierdie monumentale werk word deur baie kritici beskou as een van die belangrikste romans van alle tye. Die verteller, 'n parallelle figuur van Proust self, ervaar 'n onwillekeurige herinnering aan sy kinderdae. 'n Onwillekeurige geheue wat by die verteller ontketen word, loop soos 'n draad deur die roman.

In hierdie studie word aangetoon hoe Dutilleux se skryfwyse deur die geheuekonsep beïnvloed is. Proust se onwillekeurige geheuekonsep vind in die sonate gestalte in die vorm van "musikale bakens". Dutilleux se komposisietegnieke wat met die geheuekonsep verband hou, betrek die volgende merkers:

- spieëlbeelde soos waaieragtige of melismatiese figure
- prominensie van die tritonus
- fokusnote of -akkoorde
- sirkulariteitsbeginsel
- obsessionele akkoorde.

'n Verwante aspek van Proust se geheuekonsep is die onstabieleit en veranderlikheid van die menslike persoonlikheid soos dit in sy roman uitgebeeld word. In hierdie studie is aangetoon hoe Dutilleux se *croissance progressive*-komposisietegniek met die veranderlikheid van persoonlikhede vergelyk kan word. Dit behels die konsep van tematiese ewolusie wat gewoonlik uit 'n kernsel permuteer. Hierdie tegniek is kenmerkend van sy volwasse werk en hy het dit vir

die eerste keer in sy Eerste Simfonie (1951) bewustelik toegepas. Hy erken egter dat hy die tegniek voorheen onbewustelik gebruik het. Dutilleux se Sonate vir Hobo en Klavier (1947) is 'n vroeë werk wat tydens sy studentejare vir kompetisiedoeleinde geskryf is. Hy beskou die sonate nie as verteenwoordigend van sy volwasse skryfstyl nie. Tematiese permutasie van 'n kernsel in die eerste beweging word in al drie bewegings van die werk aangetoon. Uit die ontleding van musikale tematiek word afgelei dat aspekte van Dutilleux se volwasse skryfstyl reeds in hierdie vroeë werk aanwesig is.

### **Sleuteltermes**

- Henri Dutilleux
- Sonate vir Hobo en Klavier (1947)
- Marcel Proust
- *A la recherche du temps perdu*
- Geheuekonsep
- Musikale tematiek

## SUMMARY

### PROUST'S CONCEPT OF MEMORY IN DUTILLEUX'S SONATA FOR OBOE AND PIANO (1947)

The French composer Henri Dutilleux (born 1916) was largely influenced by the French writer Marcel Proust's (1871-1922) novel *A la recherche du temps perdu*. This monumental work is regarded by many critics as one of the most important novels of all times. The narrator, a parallel figure of Proust himself, experiences an involuntary memory of his childhood. An involuntary memory which is aroused in the narrator runs like a thread through the novel.

This study traces how Dutilleux's style of writing was influenced by the concept of memory. Proust's concept of involuntary memory is realised in the sonata through "musical beacons". Dutilleux's composition techniques which relate to the concept of memory involve the following markers:

- mirror images such as fan-like or melismatic figures
- prominence of the tritone
- focal notes or chords
- principle of circularity
- obsessional chords.

A related aspect of Proust's concept of memory is the instability and inconsistency of the human personality as it is portrayed in his novel. In this study it is indicated how Dutilleux's *croissance progressive* composition technique may be likened to the inconsistency of personalities. It involves the concept of thematic evolutions which usually permutate from a core cell. This technique is characteristic of his adult work, and he applied it consciously for the first time in his First Symphony (1951). However, he acknowledges that he had

used the technique unconsciously before. Dutilleux's Sonata for Oboe and Piano (1947) is an early work which was written during his student years for competition purposes. He does not regard the sonata as representative of his adult writing style. Thematic permutations of a core cell in the first movement are indicated in all three movements of the work. The analysis of musical thematic structure shows that aspects of Dutilleux's adult writing style were already present in his early work.

### **Key terms**

- Henri Dutilleux
- Sonata for Oboe and Piano (1947)
- Marcel Proust
- *A la recherche du temps perdu*
- Concept of memory
- Musical thematic structure

## VOORWOORD

Hierdie studie word in dankbare herinnering opgedra aan my ouers

Ek bedank ook graag die volgende persone:

- Prof. Bertha Spies wie se uiters bekwame leiding en vriendelike aanmoediging onontbeerlik was vir die eindproduk van hierdie studie
- Prof. Jaco Kruger vir sy tegnologiese en taalkundige hulp
- Dr. Amanda van der Merwe vir die taalversorging
- Noëleen Pienaar vir haar hulp met die verkryging van bronne, gasvryheid, bystand by die Paul Sacher-instituut in Basel (Switserland) en vertalings vanuit Frans na Afrikaans.
- Hannes Taljaard en Olivier Wittezaele vir vertalings vanuit Frans na Afrikaans
- Cecilia du Plessis vir die verkryging van bronne

## INHOUD

<b>HOOFSTUK 1: INLEIDING: BEGRONDING VAN DIE STUDIE</b>	<b>1</b>
1.1 Agtergrond en probleemstelling	1
1.2 Doelstelling en metode van ondersoek	3
1.3 Hoofstukindeling	4
<b>HOOFSTUK 2: DUTILLEUX AS MENS EN AS KOMPONIS</b>	<b>5</b>
2.1 Statuur	5
2.2 Dutilleux as komponis van toeganklike musiek	6
2.3 Lewe en werk	7
2.4 Spiritualisme en visuele kuns	8
2.5 Dutilleux as komponis	9
2.6 Geheue en tematiese ewolusie	12
2.7 Kenmerke van Dutilleux se volwasse styl wat met geheue verband hou	16
2.8 Opsomming	18
<b>HOOFSTUK 3: MARCEL PROUST EN DIE INVOED VAN A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU OP HENRI DUTILLEUX SE MUSIEK</b>	<b>19</b>
3.1 Marcel Proust (1851-1922)	19
3.2 <i>A la recherche du temps perdu</i> (1912-1922)	20
3.3 Die geheuekonsep in <i>A la recherche du temps perdu</i>	22
3.3.1 Onwillekeurige geheue ( <i>souvenir involuntaire</i> )	22
3.3.2 Bewustelike geheue	24

## INHOUD (VERVOLG)

3.4	<i>A la recherche du temps perdu</i> se geheuekonsep in die musiek van Dutilleux	24
3.4.1	Die spieël as metafoor vir geheue	24
3.4.2	Die waaierfiguur as metafoor vir geheue	26
3.5	Ewolusie van die menslike persoonlikheid en <i>croissance progressive</i>	28
3.6	Ooreenkomste tussen Dutilleux en Proust	29
3.6.1	Statuur	29
3.6.2	Dualiteit	30
3.6.3	Ontleding van 'n kunswerk	31
3.6.4	Eenheidsbegrip	31
3.7	Opsomming	32
<b>HOOFSTUK 4: ONTLEDING VAN DUTILLEUX SE SONATE VIR HOBO EN KLAVIER (1947)</b>		<b>33</b>
4.1	Agtergrond van die sonate vir hobo en klavier	33
4.2	Aard van die tematiek	36
4.3	Geheuekonsep en hantering van die tematiek in die hobosonate as geheel	36
4.3.1	Temporele bakens	38
4.3.2	Tematiese progressiewe groei ( <i>croissance progressive</i> )	38
4.3.3	Tematiese permutasie aan die hand van seltipes	39
4.3.4	Seltipes	41
4.4	Ontleding	43
4.4.1	<i>Aria</i>	43
4.4.2	<i>Scherzo</i>	49



**INHOUD (VERVOLG)**

4.4.3 <i>Final</i>	57
4.5 Interpretasie	61
<b>HOOFSTUK 5: SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS</b>	<b>63</b>
<b>BIBLIOGRAFIE</b>	<b>67</b>

## HOOFSTUK 1

### INLEIDING : BEGRONDING VAN DIE STUDIE

#### 1.1 Agtergrond en probleemstelling

Die Franse komponis Henri Dutilleux (geb. 1916) is as persoon en komponis beïnvloed deur Proust se *A la recherche du temps perdu* (Potter, 1997). Hierdie roman, wat tussen 1912 en 1922 gepubliseer is en in Engels bekend staan as *In search of lost time*, is 'n monumentale werk in sewe dele. Dit word beskryf as een van die grootste romans wat ooit geskryf is (Marr, 2004:2).

Proust beskryf die roman as *Le livre où j'ai mis le meilleur de ma pensée et de ma vie même* ("Die boek wat my beste idees en die beste van my lewe bevat"). Die werk handel oor die stelselmatige ewolusie of ewig-veranderende stroom van die spirituele en intellektuele bewussyn van Marcel, die verteller wat die parallelle figuur van Proust is (Green, 1949:6). Marcel is op soek na sy verlore verlede, na die herwinning van vergane tyd (*le temps retrouvé*), dié verlede wat leef in sy diepste, innerlike wese (*souvenir involuntaire*) (Green, 1949:442; Jones, 1975:148). Hierdie soekproses betrek twee soorte geheue, naamlik die bewustelike en die onderbewustelike: "Here, the narrator distinguishes between voluntary and involuntary memory, correlated with which distinction are two senses of the past – the past that we discover afterwards and the past that we retain in ourselves" (Jones, 1975:155).

Dutilleux het as student aan die Paryse Konservatorium sy Sonate vir Hobo en Klavier (1947) geskryf vir 'n komposisiekompetisie toe hy nog nie oor 'n eie musiektaal beskik het nie (Potter, 1997:vii). Alhoewel hy hom daarom van sy vroeë werke tot 1950 distansieer, bly die Hobosonate steeds behoue in sy werkkatalogus. Die feit dat die sonate die aanslag van die tyd weerstaan het en daar nou etlike opnames daarvan bestaan, is 'n bewys van die toeganklikheid daarvan.

Geheue speel 'n belangrike rol in die musiek van Dutilleux. Hy dui aan dat Proust se werk hom beïnvloed het en dat die geheuekonsep in *A la recherche du temps perdu* hom nog altyd gefassineer het (Potter, 1997:60)<sup>1</sup>. Die rol van geheue of herinnering in sy musiek is ook waarneembaar in die verwantskap tussen dele van dieselfde werk en tussen verskillende werke (Potter, 1997:vii). Verder is dit vir hom belangrik om komponiste uit die verlede se werk in diepte te bestudeer in sy eie skeppingsproses.

Dit is ook Proust se idee van onstabiliteit van die menslike persoonlikheid, soos dit in *A la recherche du temps perdu* uitgebeeld word, wat Dutilleux geïnteresseer het. Die ewolusie van die menslike persoonlikheid word onder meer uitgebeeld deur die karakter Odette de Crécy. Bales (2001:8) merk op dat "The sense of stability she gives to the novel by her continued, yet changing presence, allows Proust to attach temporal markers to and around her." Hierdie onstabiliteit word aangedui met behulp van sogenaamde "temporele merkers", wat in hierdie studie gekoppel word aan Dutilleux se "beacons" of "reference points", wat telkemale 'n beroep op die luisteraar se geheue doen:

*It's a notion applicable to most of my music. I was alluding to prefigurations, variations, everything to do with this idea. You can sense it very clearly in the sections called 'Parenthèse'. These parentheses are like reservoirs of what is about to happen or what has just happened, or even of what is going to happen much later in the work. I've often described them as 'beacons', that's to say reference points which sink gradually into the listener's unconscious and later on become crucial in their appreciation of the work (Gladyman, 2003:77).*

Die bakens ("beacons") waarna Dutilleux verwys, vind dienooreenkomstig neerslag in Proust se uitbeelding van die onstabiliteit van die menslike persoonlikheid, terwyl die mens as individu konstant bly.

---

<sup>1</sup> Aangesien Dutilleux se woorde deur Potter in Engels vertaal is, word dit nie vertaal nie om moontlike verdere verskuiwing van betekenis te voorkom. Dit was nie moontlik om toegang tot die Franse teks te verkry nie.

Die konsep van onstabiele menslike persoonlikheid kan gekoppel word aan die veranderlikheid van musikale tematiek in Dutilleux se Hobosonate. Dutilleux dui aan dat hy nie aanvanklik ten volle bewus was van die prosedure (*procédure*) wat hy gevolg het om sy besondere hantering van tematiek daar te stel nie. Hy het eers mettertyd daarvan bewus geword en dit geleidelik ontgin (Potter, 1997:60). Hierdie tematiek-transformatoriese komposisietegniek staan bekend as *croissance progressive*. Dit kan beskryf word as die musikale manifestasie van Proust se idee van onstabieleit van die menslike persoonlikheid. Alhoewel die tematiek telkens ewolueer in 'n onbekende rigting, bly die selidee konstant as 'n herinnering in die luisteraar se geheue.

Die proses van tematiese ewolusie kan in sy essensie verbind word met die geheue-konsep omdat iets slegs kan ewolueer uit iets anders wat reeds bestaan of wat reeds in die luisteraar se geheue bestaan. Die huidige studie sal poog om vas te stel of Proust se geheuekonsep geïdentifiseer kan word in die hantering van tematiek in Dutilleux se Hobosonate.

## **1.2 Doelstelling en metode van ondersoek**

Hierdie studie stel dit derhalwe ten doel om die verbande tussen Proust se geheuekonsep en Dutilleux se hantering van tematiek na te speur. Meer spesifiek behels dit die identifisering van musikale kernidees in die sonate en die koppeling van die kristallisering van hierdie kernidees aan Proust se geheuekonsep. Verder sal bepaal word of kenmerke van Dutilleux se volwasse skryfstyl ook in die Hobosonate aanwesig is.

Aangesien die studie konsentreer op tematiek in Dutilleux se Hobosonate, sal motiewe betrek word maar nie akkoorde nie, behalwe as dit verband hou met melodie en hantering van tematiek.

### 1.3 Hoofstukindeling

- In Hoofstuk 1 word die probleemstelling en doelstellings van die studie, die sentrale teoretiese argument, die begrensing van die terrein, en die metode van ondersoek uiteengesit.
- Hoofstuk 2 handel oor die komponis Henri Dutilleux as mens, sy styl en komposisietegnieke.
- Hoofstuk 3 beskryf die invloed van Marcel Proust se geheuekonsep uit sy beroemde roman, *A la recherche du temps perdu*, op die skryfstyl van Dutilleux.
- In Hoofstuk 4 word 'n vroeë komposisie van Dutilleux, naamlik die Sonate vir Hobo en Klavier (1947), ontleed volgens die *croissance progressive*-metode, wat eintlik eers in sy volwasse *œuvre* bewustelik toegepas is. Die aanwesigheid van sommige van sy volwasse stylkenmerke word in die sonate geïdentifiseer.
- Hoofstuk 5 dien as samevatting van die studie en sekere gevolgtrekkings word gemaak ten opsigte van die ontleding van die sonate.

## HOOFSTUK 2

### DUTILLEUX AS MENS EN AS KOMPONIS

Henri Dutilleux (89) is moontlik die twintigste eeu se mees onderdrukte groot komponis. Hy het aanvanklik as Franse komponis nie aanvaarding in sy vaderland gekry nie, maar sy werk geniet internasionale erkenning en is hy steeds die onderwerp van vele onderhoude en publikasies. Die kwaliteit en uniekheid van sy werk lê in die samesmelting van elemente uit die Franse tradisie van komposisie. Invloede van Debussy, Ravel, Koechlin, Roussel en Messiaen skep 'n pluralisme in sy musiek wat Mellers die "helende krag" van sy werk noem (Mellers, 1994:110). Sy relatiewe klein *œuvre* word deesdae dikwels uitgevoer, alhoewel hy nooit self die inisiatief daarvoor neem nie. Hy woon selde 'n uitvoering van sy werk by, maar sorg dat hy minstens een oefening van 'n nuwe werk bywoon om die korrektheid van *tempi* te verseker (Glaxman, 2003:82-83).

#### 2.1 Statuur

Potter (1997:vii-viii) beskou Dutilleux as een van die belangrikste Franse komponiste van die twintigste eeu en beskryf hom as een van net 'n paar twintigste-eeuse komponiste wat deur beide sy tydgenote en die publiek gerespekteer word. Vir die wêreldberoemde violis Anne-Sophie is Dutilleux die grootste lewende komponis. Dutilleux het in opdrag van Mutter die werk *Sur le même accord* vir viool en orkes geskryf en haar reaksie daarop is dat "Ich habe fast ein ganzes Leben darauf gewartet" (Willmes, 2004:51)<sup>1</sup>.

In die *Basler Zeitung* van Saterdag 29 Januarie 2005 word berig dat die 2005-Ernst von Siemensmusiekprys van €150 000 in München, Duitsland aan Dutilleux toegeken word. *Schott aktuell* (Anon., 2005:6) beskryf die begronding van die beoordelaars se besluit soos volg: "His organic, intricately wrought music unfolds with a poetic lucidity far

---

<sup>1</sup> "Ek het bykans 'n leeftyd daarop (*Sur le meme accord*) gewag".

removed from traditional forms. Although it has no messages to convey, it is permeated by spiritual grandeur, as if subtly and sensitively probing the question of human existence.”

Vorige toekennings sluit die volgende in:

1938: *Prix de Rome*

1953: *Prix du Portique*

1957: *Grand Prix de l'Académie du Disque Français*

1959: *Grand Prix du Conseil Général de la Seine*

1974: *Grand Prix de Musique de la Ville de Paris*

1976: Koussevitzky-toekenning

Lid van die *Conceil Supérieur* van die Paryse Konservatorium

*Chevalier* in die Franse Legioen van Eer

*Officier des Arts et des Lettres*

Lid van die Uitvoerende Komitee van die *Conceil International de Musique* (Unesco)

## 2.2 Dutilleux as komponis van toeganklike musiek

Oor die algemeen word twintigste- en een en twintigste-eeuse musiek deur die deursneeluisteraar as ontoeganklik beskou as gevolg van die gebruik van komposisiewerkwyses soos byvoorbeeld atonaliteit, aleatoriese en elektroniese musiek en die ongewone notering van komposisies, soos in die werke van Hans Werner Henze (1926-), Karl-Heinz Stockhausen (1928-), Pierre Boulez (1925-) en ook ander komponiste van die twintigste eeu. In reaksie op die ontoeganklike twintigste-eeuse musiek het komponiste soos Sjostakowitsj (Sowjet Unie), Dutilleux (Frankryk), Orff (Duitsland), Petersson (Swede) en Britten, Vaughan Williams, Walton en Tippett (Brittanje) verkies om onafhanklik van “gerespekteerde *avant garde*-komponiste” te werk in style wat toeganklik was vir gehore, terwyl hulle werksywyses steeds hoogs individueel was (Schwartz en Godfrey, 1993:4). Volgens Marius Constant, nog 'n stilisties-onafhanklike komponis, was dit in die 1960's asof komponiste wat nie in die serialistiese styl gekomponeer het nie, aan 'n skandelige siekte gelyk het (Rae, 2000:27).

### 2.3 Lewe en werk

Henri Paul Julien Dutilleux is op 22 Januarie 1916 in Angers, Frankryk uit 'n kunstige familie gebore. Sy grootvaders aan vaders- en aan moederskant het 'n bepalende invloed gehad op sy toekoms. Constant Dutilleux, 'n vriend van Delacroix en Corot, was 'n skilder. Julien Koszul, sy oupa aan moederskant, was die direkteur van die Roubaixse konservatorium, 'n komponis, 'n orrelis en vriend van Fauré. Invloede van die visuele kunste is verder deur sy vader, Paul Dutilleux (1881-1965), 'n drukker en litograaf (en ook 'n violis) aan hom oorgedra, terwyl hy musikale invloede van sy moeder, Thérèse Koszul (1881-1948), ontvang het. Dutilleux beskryf haar as 'n begaafde pianis (Glazman, 2003:3).

Dutilleux se buitengewone en vroeë belangstelling in musiek word geïllustreer deur die feit dat sy ouers die partituur van Debussy se *Pelléas et Mélisande* aan hom as geskenk gegee het op sy twaalfde verjaarsdag (Potter, 1997:3). Hy is reeds op 'n vroeë ouderdom aan musiek blootgestel. Sy ouers het gereeld as viool- en klavierpaar tydens kamermusieksessies tuis opgetree. Hulle uitvoerings het selfs die Debussy-vioolsonate ingesluit, wat ongewoon was vir daardie tyd.

Gedurende sy jeugjare in Douai het hy harmonie en kontrapunt studeer onder Victor Gallois, hoof van die plaaslike konservatorium, en daarop aangedring om klavier te studeer in plaas van viool (sy vader se hartewens) weens sy voorliefde vir akkoordspel. In 1933 het hy sy studie aan die Paryse Konservatorium begin, waar hy onderrig is in harmonie deur Jean Gallon, in fuga-skryf deur sy broer Noël Gallon, in musiekgeskiedenis deur Maurice Emmanuel en in komposisie deur Henri Busser. Dutilleux was bewus van die leemtes in die musiekopleiding by die Paryse Konservatorium, byvoorbeeld die gebrek aan 'n ontledingsklas en die feit dat niemand hom aan die musiek van die destydse *avant garde*-komponiste bekendgestel het nie. Hy was vertrouwd met 'n paar werke van Bartók maar nog onbewus van die werksaamhede van die Tweede Weense Skool tot ná die Tweede Wêreldoorlog. Stravinsky en Roussel se werke het hy op sy eie ontleed (Potter, 1997:3-6).



Na sy derde probeerslag het hy in 1938 die *Prix de Rome* gewen met die werk *L'anneau du roi*. Hoewel hy as deel van sy prys vier jaar lank in die *Villa Medici* in Rome kon studeer, het hy kort voor die Tweede Wêreldoorlog in Junie 1939 na Parys teruggekeer en diens gedoen as 'n baardraer. Hy het medelye betoon met die ontberings van sy Joodse kollegas en lid geword van die musikale afdeling van die *Front National* wat simpatiek gesind was teenoor die *Resistance*-beweging tydens die besetting van Parys. In 1944 is Dutilleux as programleier van die radioprogram *Illustrations Musicales* aangestel en hy het vanaf 1961 as professor in komposisie aan die *École Normale de Musique* gedien.

Dit is noemenswaardig dat hy sy meeste opdragwerk uit die VSA ontvang het, ten spyte van sy verbintenis met die Franse Radio. Sy tweede simfonie, *Le Double* (1957-59), is in opdrag van die Bostonse Simfonie-orkester geskryf en sy tjellokonsert *Tout un monde lointain* (1967-70) en die orkeswerk *Timbres, Espaces, Movements* (1977-8) op versoek van Rostropovich. Sy vioolkonsert *L'Arbre des songes* is in opdrag van Isaac Stern en sy strykkwartet *Ainsi la nuit* (1973-76) op versoek van die Koussevitzky-stigting geskryf. Een van sy beste werke, *Diptique: Les Citations* (1990-1) is vir die Aldeburgh-fees geskryf ter ere van Peter Pears se vyf en sewentigste verjaarsdag. Hierdeur kon hy die frustrasie verlig wat ontwikkel het as gevolg van Pierre Boulez se ooglopende onwilligheid om opdragwerke aan hom toe te sê vir die pasgestigde *Concerts du Domaine Musical* (Rae, 2000:26). Sy eerste werklike meesterstuk was die Eerste Simfonie (1951). Ander bekende werke sluit die balletmusiek vir *Le Loup* (1953), *Métaboles* (1964) vir orkester, en *Mystère l'instant* vir orkester (1989) in.

## 2.4 Spiritualisme en visuele kuns

Dutilleux het in 'n Katolieke huis grootgeword, maar beskryf sy geloof as "nagal individualisties". Hy mediteer gereeld in 'n kerk en lees die Bybel en ander religieuse geskrifte wat volgens hom bygedra het tot sy spirituele ontwikkeling (Glaman, 2003:11). Dutilleux beskryf sy musiek as absoluut en beskou nie die feit dat 'n komponis nie spesifieke religieuse werke geskryf het nie as 'n aanduiding dat hy kortkom aan

religieuse gevoelens nie (Glaxman, 2003:78). Volgens hom kan die magiese en misterieuse faktore van komposisie nie onderrig word nie en hy beskryf die verbeelding as “the queen of faculties” (Glaxman, 2003:13).

Sy aangetrokkenheid tot die spirituele en misterieuse manifesteer in sy musiek en hy verduidelik dit soos volg: “I profoundly aspire, through music, to come closer to the mysterious, to rejoin those inaccessible regions. I tend to believe that no other art has such power” (Potter, 1997:92). Etlike van sy werke se titels verwys na die nag, byvoorbeeld *Ainsi la nuit*, *Timbres, espace, mouvement* ou *La nuit étoilée* en *San Francisco Night* (1963) vir sopraan en klavier (Glaxman, 2003:91). Kühnl (1989:8) beskryf Dutilleux as *Dichter der Nacht und ihrer Geheimnisse*. Sy spirituele bewussyn blyk ook uit titels van ander werke, soos *Mystère de l’instant* en *Tout un monde lointain*. Sy belangstelling in die visuele kunste kan moontlik toegeskryf word aan die invloed van sy grootvader, ‘n skilder en litograaf wat bevriend was met Delacroix en Corot (Potter, 1997:1). Die visuele dimensie van Dutilleux se manuskripte is bekend en selfs sy skrif is buitengewoon. Omdat hy glo dat die kunste onskeibaar is het hy ook dikwels sy studente na kunsgalerye geneem (Potter, 1997:16).

## 2.5 Dutilleux as komponis

Sy moeder was nie ingenome met die idee dat hy ‘n komponis wou word nie en sy het tydens ‘n besoek aan die Franse komponis Albert Roussel met opset daarvoor geswyg (Glaxman, 2003:6). Dutilleux het reeds as agtjarige begin komponeer en druk homself soos volg hieroor uit: “At all events, I wanted to write music. I don’t know where that came from. Perhaps sometimes from reading a poem at school ... but can anyone really teach composition?” (Glaxman, 2003:10-13). Hy is een van die min komponiste wat ‘n eie musiektaal ontwikkel het en wat gegroei en verander het sonder om ‘n slagoffer te word van die ontelbare twintigste-eeuse “ismes”. Hy skryf sy belangstelling in jazz toe aan die invloed van Boris Vian wat hy in die jare 1953-4 leer ken het. Jazz-spesialiste soos Jean-Loup Longnon en Ivan Jullien het deeglike analyses van Dutilleux se werk gemaak vir hulle studente (Glaxman, 2003:109-110).

Weens sy hiperperfeksionisme is die duur van sy skeppingsproses van die begin tot voltooiing langer as by ander komponiste. Dutilleux se reaksie op hierdie perfeksionisme en tydsame skryfwyse is dat hy nie aanstellerig is vanweë sy hiperperfeksionisme nie. Een van die redes waarom Dutilleux stadig komponeer, is omdat hy eers werke van ander komponiste van dieselfde tydperk bestudeer alvorens hy 'n nuwe werk aanpak. Sy talent as komponis word deur Kühnl (1989:4) soos volg beskryf: "Die vorm van Dutilleux se musiek is volmaak: niks is te veel nie en niks ontbreek nie; sy enigste fout is om af en toe foutloos te wees." Pierrette Mari (1988:6) se indruk van Dutilleux is dat sy boodskap as komponis ten opsigte van sy lewe nie verklaar kan word nie, omdat sy lewe geen moontlikheid daartoe bied nie as gevolg van sy volledigheid as musikus, waar slegs musiek belangrik is.

Dutilleux beskou homself nie as in wese 'n atonale komponis nie (Rae, 2000:23) en is volgens Otonkoski (s.a., p.3) ook nie 'n fundamenteel-tonale komponis nie. Sy werk is intens veranker in die konkrete, hoorbare aspek daarvan en is nie die resultaat van spekulasies op papier nie, hoewel die prosedure in sy komposisies baie verfynd is. Elkeen van sy werke laat vrae ontstaan wat verweef is met die komplekse interaksie tussen instrumentasie, materiaal en die ontplooiing daarvan. Sy werk gaan verder as die dogmas en beperkings wat die afgelope dekades aan die orde van die dag was; dit bly 'n ryk, asook die mees geheime getuie van die hedendaagse musikale skepping (Joos, 1999:9-10).<sup>2</sup>

Hy beskou sy musiek as moeilik klassifiseerbaar, maar nie uniek nie. Dit is abstrak alhoewel die aanvanklike impuls in sommige gevalle van 'n skildery of gedig afkomstig is (Gladyman, 2003:36):

*I should prefer to say that there emanates from my music a certain form of philosophy: a contemplative aspect, and also some sort of reflection, no doubt an*

---

<sup>2</sup> ... *l'œuvre d'Henri Dutilleux est intensément ancrée dans le fait sonore concret, et non pas seulement la conséquence de spéculations 'sur le papier', même si ses procédures compositionnelles s'avèrent d'un grand raffinement. ... l'œuvre d'Henri Dutilleux par de là les dogmes et mots d'ordre restrictifs qui ont proliféré tout au long de ces dernières décennies, demeure un des témoignages les plus riches, les plus secrets aussi, de la création musicale contemporaine*. Uit Frans vertaal deur N. Pienaar.

*unconscious one, of the present world that is always with us – of its torments, certainly, but also of its aspirations towards the infinite. You can also find in my music a certain questioning tone* (Glaxman, 2003:36).

Een van die kenmerkende eienskappe van Dutilleux as komponis is 'n voortdurende vernuwende werkswyse. Hy dra graag die musiek wat hy wil skryf eers lank in homself rond en ly terselfdertyd omdat hy hom nie ten volle aan sy kuns kan wy nie. Hy skryf musikale idees op papier neer en elimineer, organiseer en verfyn die materiaal stelselmatig namate die skets ontwikkel (Humbert, 1985:211). Tydens 'n onderhoud in *Le Figaro* maak Dutilleux die stelling dat hy melodie as 'n direkte uitdrukking van die wese van die mens beskou omdat dit nie 'n skepping is van die brein nie, maar van die hart (Humbert, 1985:197). Claude Glaxman (2003:90) beskryf Dutilleux as 'n unieke komponis van hedendaagse musiek. Hy voer dikwels onderhoude met mense oor komponiste en som hulle siening van Dutilleux op as dat "everybody is enthusiastic and says: 'He's an exceptional case!' " (Glaxman, 2003:91).

Dutilleux verwerp die beginsels van serialisme nie geheel en al nie. Inteendeel, hy erken dat hy aangetrokke was tot serialiteit as gevolg van die komposisionele dissipline van die werkswyse daarvan. Alhoewel hy hierdie komposisiebeginsel in *J'ai rêvé que je vous portais entre mes bras* gebruik, is die lied steeds by implikasie tonaal en nie serieel nie (Rae, 2000:23). Die seriële tegniek kom ook in die derde beweging van *Metaboles* voor, maar vorm egter nie die grondslag van die beweging as geheel nie. Sy beswaar teen die seriële tegniek is die gebrek aan hiërargie ten opsigte van die note van die chromatiese toonleer (Potter, 2002:4). Hy verafsku die musikale dogmatisme en outoritêre houding van seriële komponiste gedurende die vyftiger- en sestigerjare van die vorige eeu en noem serialisme " 'n vorm van musikale terrorisme" (Potter, 1997:119).

Glaxman (2003:36) verwys na die eerste uitvoering van Dutilleux se Eerste Simfonie in 1951, waartydens Boulez, 'n navorolger van die serialisme, sy rug op Dutilleux gedraai het. Boulez het Dutilleux nooit genooi om van sy eie werke in die konsertreeks *Domaine*

*Musical* uit te voer nie en skryf in 1952: “Any composer who has not experienced – I do not say understood, but truly experienced – the necessity of the serial language is USELESS!” (Potter, 1997:13).

Stuart Jeffries beweer in die Britse koerant *The Guardian* van 28 April 2005 dat Dutilleux steeds sielkundige letsels dra van sy botsings met Boulez, soos blyk uit Dutilleux se aanmerking:

*He was very brutal. When he was young, he didn't like what I wrote and I didn't agree with his aesthetics at all ... the problem was that he had a lot more power than me. Indeed, he has often seemed to enjoy expressing his contempt for other musicians who do not share his musical views.*

Dutilleux was ook betrokke by die vroegste navorsing oor *musique concrète*, maar sy belangstelling het spoedig getaan (Potter, 1997:10). Die eerste konsert van *musique concrète* het plaasgevind op 18 Maart 1950.

Volgens J-Yves Bosseur gaan die werke van Dutilleux egter verder as die dogmas en beperkings wat die afgelope dekades aan die orde van die dag was en dit bly een van die rykste en mees geheimenisvolle getuies van die hedendaagse musikale skepping (Joos, 1999:10). Dutilleux het nie daarin belanggestel om aan 'n groep soos *Le Six*, *La Jeune France* of *Le Groupe musical le Zodiaque* te behoort nie (Rae, 2000:26) en het gevolglik 'n individuele styl ontwikkel. Hy haal Nadia Boulanger aan, wat aanvoer dat 'n kunstenaar getakseer word aan die kwaliteit van dit wat hy van die hand wys (Glaxman, 2003:14).

## **2.6 Geheue en tematiese ewolusie**

Volgens J-Yves Bosseur kan Dutilleux se werk nie geskei word van 'n musikale tydsbegrip (*la perception du temps musical*) nie, in die sin dat dit twee tydsaspekte integreer, naamlik progressie (*le progrès*) en geheue (*la mémoire*) (Joos, 1999:12).

Soos in Hoofstuk 1 aangetoon is, is Dutilleux as persoon en in sy werk deur Proust se geheuekonsep in sy roman *A la recherche du temps perdu* beïnvloed. Die geheuekonsep, wat 'n bewustelike en onbewustelike geheue behels, is volgens Bales (2001:102) waarskynlik die bepalende faktor van Dutilleux se skryfstyl. Proust is beroemd vir die onderskeiding tussen die konsepte van willekeurige en onwillekeurige geheue.

Joos (1999:223) beaam die invloed van Proust se geheuekonsep op Dutilleux:

*Aan die een kant is die eenheid van 'n werk belangrik sonder dat dit voor die hand liggend is ... dit is ook die volle poging, ook die vreugde om hierdie musikale persoonlikheid (tema), wat in die vergetelheid versink het, weer te herken, om dit beter te verstaan en nog meer te koester. Die terugkerende tema wat 'n mens verwag, is in sigself dieselfde tema, maar in 'n ander gedaante.*<sup>3</sup>

Dutilleux erken dat Proust se geheuekonsep hom nog altyd gefassineer het (Potter, 1997:60). Die rol van geheue of herinnering in sy musiek is sigbaar in die interverhoudings tussen dele van dieselfde werk, tussen twee verskillende werke en ook die aanhaling van ander komponiste se werke by geleentheid (Potter, 1997:vii). Die derde en vierde bewegings van sy Eerste Simfonie (1951) toon tematiese en temporele verbintenisse en die openingsmate van die laaste beweging herinner sterk aan die openingsmate van sy volgende groot werk, *Metaboles* (Potter, 2002:2). Dutilleux glo dat dit belangrik is om werke van komponiste uit die verlede te bestudeer en beklemtoon dat hy uiters afhanklik is van hierdie musiek.

Dutilleux se toepassing van die geheuekonsep het in die loop van sy komposisieloopbaan ontwikkel. Dit herinner hom aan 'n klinkende gebeurtenis wat soms baie kort is en nie oombliklik gedefinieer kan word nie. Hierdie klank bly vassteek in die onbewustelike geheue van die luisteraar en speel later *a posteriori* 'n rol: *'n Werk bestaan nie net uit sy verbygaande elemente nie, hoe aantreklik hulle ook mag wees; 'n*

---

<sup>3</sup> *D'une part, le fait que l'unité d'une œuvre doit être perceptible sans être pour autant immédiatement évidente et, d'autre part, une vision particulière de la notion de retour.* Uit Frans vertaal deur N. Pienaar.

werk graveer homself in 'n baan waaraan die luisteraar nie volkome kan vashou wanneer hy die werk vir die eerste keer hoor nie (Dutilleux aangehaal in Joos, 1999:12-13).<sup>4</sup>

In 'n brief skryf Dutilleux die volgende oor die geheuebegrip in sy werk: "...here enclosed I pass on to you part of an interview given to a Swiss journalist, in which I evoked my awareness of time and memory as in Marcel Proust's work." (Dutilleux, 2005:1). In 'n brief aan my, gedateer 19 Februarie 2005, verduidelik Dutilleux sy verbintenis met Proust se geheuekonsep:

*I pass on to you part of an interview given to a Swiss journalist, in which I evoked my awareness of time and memory as in Marcel Proust's work:*

Th.M [Switserse joernalis]: *In die Tweede Simfonie is daar 'n soort geheuekonsep – 'n geheuegebaseerde vorm.*

HD: *Ja, dis effens moeilik om dit te verduidelik. Ek gebruik soms die term wat hulle in verband met lug- of seevaart gebruik: die "bakens" naby lughawens, merkers wat mens lei waarheen jy op pad is. Ten opsigte van musiek is daar spesifieke terme (byvoorbeeld fokusakkoorde) wat op sommige plekke in 'n werk aangetref word en wat dien as merkers.*

*Hierdie "bakens" word gevestig in die luisteraar se onderbewussyn en keer dat hy verlore raak. Dis soms 'n spesifieke klank of kort melodiese motief wat tot die geheue spreek. Ek dink die werk waarin hierdie konsep die mees voor die hand liggend is, is in *Tout le monde lointain* vir tjello en orkes (1967-1970). Dis 'n effens ander proses as in Wagner se *leitmotiv*;*

---

<sup>4</sup> *Si j'évoque la notion de mémoire, je pense plutôt à tel événement sonore, parfois très bref et non identifiable dans l'instant, qui se fixera dans l'inconscient de l'auditeur et jouer a son rôle a posteriori [...] une œuvre ne vit pas seulement d'éléments fugitives, si provocants soient-ils, mais [...] s'inscrit dans une trajectoire, cette trajectoire que l'auditeur ne peut saisir totalement à la première audition – Henri Dutilleux. Uit Frans vertaal deur N. Pienaar.*

dis meer soos die rol wat die *madeleine*-koekie speel in Proust se *A la recherche du temps perdu*.<sup>5</sup>

Proust se idee van onstabieleit van die menslike persoonlikheid soos dit in die roman uitgebeeld is, kan gekoppel word aan die tematiese ewolusie in Dutilleux se musiek wat gewoonlik uit 'n selidee ontwikkel. Volgens Dutilleux het hy aanvanklik onbewustelik gebruik gemaak van 'n tematiek-transformatoriese komposisietegniek, naamlik *croissance progressive*, wat die geleidelike ewolusie van 'n tema behels.

Potter (1997:9) wys daarop dat Dutilleux die term *croissance progressive* ontleen aan Francis Bayer, 'n eertydse student van Dutilleux: "When I started this *procédure*, if you want to call it that, I was not entirely conscious of it. I became aware of it later, and I have gradually exploited it" (Potter, 1997:60). Die temas in die Klaviersonate (1947-8) toon reeds tekens van tematiese ewolusie (Joos, 1999:198) alhoewel die bewustelike gebruik daarvan volgens Dutilleux eers in die Eerste Simfonie (1950) figureer (Potter, 1997:60).

Hy stel die ontwikkeling van temas gelyk aan die vertakking van 'n boom: "For me certain musical forms are linked to the morphology of a tree, starting from the roots and following the astonishing, infinite spread of the branches, its arborescence." (Glaman, 2003:84). Die beeld van 'n boom is vir hom belangrik omdat dit organiese groei sowel as diversiteit in 'n eenheid omsluit. Potter (1997:19) meen dat die konsep van stygende

---

<sup>5</sup> Th.M

*Dans la Deuxieme Symphonie, on trouve une sorte de technique de la mémoire, une forme qui est basée sur la memoire.*

HD

*Oui, c'est un peu difficile a expliquer. J'ai parfois emploué le mot que l'on utilise dans le domaine de l'aviation ou celui de la navigation maritime: les "balises" pres des aéroports, les points de repere qui permettent de s'orienter. En matiere musicale, il s'agit de motifs particuliers, par exemple d'accords pivots qui s'installent a certains moments de l'œuvre et font fonction de reperes. Ces "balises" s'installent dans la pensée de l'auditeur inconsciemment, lui permettant de se retrouver. Il peut s'agir parfois seulement d'un timbre que la partition ou ce processus est le plus evident est celle de Tout un monde lointain, pour violoncello et orchestre (1967-1970).*

*Il s'agit d'un procédéessez different du leitmotiv wagnérien en quis'apparente au role que peut jouer en literature la fameuse 'Madeleine' de Proust dans 'La Recherche du temps perdu'. Uit Frans vertaal deur O. Wittezaele.*



kontoere wat dikwels in Dutilleux se werk voorkom ook in hierdie beeld vasgevang word.

## 2.7 Kenmerke van Dutilleux se volwasse werk wat met geheue verband hou

Afgesien van die *croissance progressive*-aspek bevat Dutilleux se volwasse skryfstyl sekere ander kenmerke wat ook met geheue in verband gebring kan word. Potter (1997:96) haal Dutilleux aan waar hy sê dat: "I use pivot notes, pedal points, 'obsessional sounds' and chordal themes". Die herhalende funksie van die *croissance progressive*-faktor, fokusnote en -akkoorde en obsessionele akkoorde is belangrik in Dutilleux se werk omdat hy daarop aandring (in teenstelling met komponiste soos Cage en Feldman) dat 'n werk nie net bestaan uit die momentele aspekte daarvan nie, hoe aantreklik dit ook mag wees, maar dat dit dien as 'n "gids" om die luisteraar te "lei" in sy begrip van die werk (Potter, 1997:100):

- **Dutilleux** merk teenoor Glayman op dat hy in die eerste plek fokusnote gebruik sodat hy self nie verlore raak nie! (Glayman, 2003:77). 'n Spesifieke toonhoogte of akkoord word beklemtoon, wat dan as aantrekkingskrag dien. Hierdie konsep is lynreg in teenstelling met die stelsel van die serialisme, waar een noot nie voorkeur bo die ander elf note van die chromatiese toonleer geniet nie. In *Sur un même accord* (1977), die eerste klavierprelude, word 'n fokusakkoord gebruik wat dien as 'n *aide-mémoire* aan die luisteraar.
- Die gebruik van obsessionele akkoorde dien ook as 'n inskerping in die geheue, sodat die akkoorde later maklik geëien word. Dit word onder meer aangewend in die derde beweging – *Obsessionel* – van sy orkeswerk *Métaboles* (1962-4) (Joos, 1999:72).

- Potter (1997:12) beskryf die konsepte van teenstelling en refleksie<sup>6</sup> as sleutelkonsepte in Dutilleux se skryfstyl. *Le jeu des contraires*, 'n werk vir klavier wat ses minute duur, is 'n studie in kontraste in dinamiek, aanslag, ritme en register. In 'n groot deel van die werk is die een hand 'n weerkaatsing van die ander. Spieëlbeelde is baie algemeen in sy volwasse werk en hy maak gebruik van palindrome en melismatiese<sup>7</sup> waaieragtige<sup>8</sup> figure (*écritures en éventail*) waarin 'n boogvorm vertoon word. Omdat die temporele spieël die onmiddellike verlede en ook die ver verlede reflekteer, kan dit met die geheuekonsep gekoppel word. Volgens Potter (1997:119) word die geheuekonsep in Dutilleux se werk deur die gebruik van spieëlbeelde geïmpliseer, en hy verwys na sy strykkwartet *Ainsi la nuit* se tweede beweging, *Miroir d'espace*, as 'n voorbeeld hiervan. Die titel van sy twee-klavierwerk *Figures de résonances* dui ook op 'n spieëlbeeldagtige karakter.
- In sy tjellokonsert *Tout un monde lointain* (1967-70) gebruik Dutilleux akkoordtemas in die vorm van waaieragtige figure in plaas van tussenspele of brugpassasies (Glayman, 2003:86). Sirkulariteit, wat 'n teruggryp na die oorsprong impliseer, kan gekoppel word aan die geheuekonsep en dit dra ook by tot die eenheid van 'n werk.
- Die gebruik van die *croissance progressive*-tegniek skep tematiese ewolusie wat verandering teweeg bring.
- Die tritonus is een van Dutilleux se geliefkoosde intervalle (Potter, 1997:63). As 'n interval wat gedurig terugkeer, suggereer dit dus ook die rol van die geheue. Tritonus E-B<sup>b</sup> is prominent in die eerste frase van *Incantatoire*, eerste beweging van *Métaboles* (1962-4), mate 1-10 (Joos, 1999:94), asook in die vierde

<sup>6</sup> Vir die doel van hierdie studie word die betekenis van *terugkaatsing* of *weerspieëling* aan die woord *refleksie* geheg (Odendal *et al.*, 1981: 885).

<sup>7</sup> In hierdie studie word die term *melisma* vir instrumentale musiek gebruik na analogie van die gebruik daarvan in vokale musiek waar dit dui op verskeie note wat ornamenteel uit 'n enkelnoot 'uitblom' (Scholes, 1973:362).

<sup>8</sup> In hierdie studie word die term *waaier* gebruik om te verwys na 'n musikale kontoer wat die vorm van 'n segment van 'n sirkel aanneem (Odendal *et al.*, 1981:1335).

beweging van die Eerste Simfonie (1951), mate 1-6 (Joos, 1999:156). Die E-B<sup>b</sup>-tritonus is ook prominent in die tematiek van die vroeë Hobosonate (1947), soos later gesien sal word.

Dutilleux word dikwels uitgenooi na uitvoerings van sy werk. In antwoord op Stuart Jeffries (2005:2) se verwysing na 'n uitvoering van *Shadows of Time* (1997) wat Dutilleux 'n week tevore in Amsterdam bygewoon het, verduidelik hy dat sy ekskursies baie tyd in beslag neem: "... I must get back to writing. I don't know how much time I have got left."

## **2.8 Opsomming**

In hierdie hoofstuk is ondersoek ingestel na Dutilleux se skryfstyl en die invloede daarop. Daar is spesifiek verwys na sy ontwikkeling as mens en as komponis van toeganklike musiek. Vervolgens word Proust se invloed op sy skryfstyl oorsigtelik in Hoofstuk 3 bespreek.

## HOOFSTUK 3

### MARCEL PROUST EN DIE INVLOED VAN *A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU* OP HENRI DUTILLEUX SE MUSIEK

Proust se geheuekonsep uit sy roman *A la recherche du temps perdu* het Dutilleux as mens en as komponis grootliks beïnvloed. Alhoewel Dutilleux eers later daarvan bewus geword het en dit bewustelik in sy volwasse werk toegepas het, is die spore daarvan reeds in van sy vroeë werk te bespeur. Ten spyte van Proust en Dutilleux se aanvanklike miskennings in Frankryk word *A la recherche du temps perdu* vandag gereken as een van die grootste romans en geniet Dutilleux se werk wye internasionale erkenning.

#### 3.1 Marcel Proust (1871-1922)

Marcel Valentin Louis George Eugene Proust (verder Proust) is in 1871 in Ateuil gebore as die seun van 'n vooraanstaande dokter, professor Adrien Proust, en 'n Joodse moeder op wie hy versot was. Sy was die belangrikste invloed in sy lewe en het vaste tradisionele lewenswaardes met 'n gesonde verstand gehandhaaf. Proust se lewe is deur 'n liefde vir die kunste gekenmerk, 'n eienskap wat waarskynlik deur die invloed van sy moeder teweeggebring is (Bales, 2001:25). Sy verwysing na kuns sluit al die kunste in (Brée, 1955:5) en sy liefde vir die kunste word deur sy werk weerspieël. Bales beklemtoon dat "probably no other work of literature celebrates the arts as totally as his, or is so convincing in this pursuit" (2001:183).

Proust het op negejarige ouderdom asma ontwikkel wat ongeneeslik gelyk het. Hy het later in *A la recherche du temps perdu* opgemerk dat 'n invalide leer om te kompromitteer met die siekte wat soos 'n onwelkome gas 'n lêplek in sy binneste vind (Bales, 2001:1). As student was hy ook sieklik en het, nadat hy aanvanklik regte sou studeer, uiteindelik besluit op die studie van filosofie, wat hom soos 'n handskoen gepas het. Proust het reeds as skoolseun in hoë sosiale kringe beweeg. Sy sosiale verbintenis

met hoë bourgeois en aristokratiese kringe sowel as sy hantering van hierdie sosiale aspek in *A la recherche du temps perdu* het aan hom die etiket van 'n "snob" besorg (Bales, 2001:1). Hy was aan 'n eksklusiewe groep vriende bekend as "Horatio", gereelde rubriekskrywer vir die Franse dagblad *Le Figaro*; sy broer het later die meeste van sy vroeë artikels en boekresensies as 'n versamelde werk, *Chroniques* (1927), gepubliseer. In sy dertigerjare het hy hom, ná die dood van sy moeder in 1905 en ook as gevolg van sy tanende gesondheid, van die samelewing onttrek. Hy het in sy welbekende kurkgeïsoleerde woonstel, waar *A la recherche du temps perdu* die lig gesien het, in afsondering snags geskryf en bedags geslaap (Green, 1949:1-2).

### 3.2 *A la recherche du temps perdu* (1912-1922)

Volgens Andrew Marr (2004:2) word *A la recherche du temps perdu* beskou as die beste roman ooit. Die vertalers, Moncrieff en Kilmartin (Proust, 2001:ix), beskryf dit as die beste roman van die twintigste eeu, indien nie die beste van alle tye nie. Roger Shattuck meen dat 'n mens net so ver in die roman kan lees as wat sy ouderdom en begrip dit toelaat (Proust, 2001:xi). Proust self beskryf dit as "die boek wat my beste idees en die beste van my lewe bevat".<sup>1</sup> Hoewel die verteller in die roman nie Proust self is nie, gebruik hy die oë en ore van die skrywer.

Die werk het die eenvoudige, universele, dog pynlike boodskap dat tyd uitloop en dat ons lewens wat tot niet gaan, slegs deur kuns herwin kan word (Marr, 2004:2). Hede en verlede ontmoet mekaar en realiteit figureer in halfvergete ondervindings. Hier is die verteller op soek na sy verlore verlede, na die herwinning van vergane tyd (Green, 1949:442): dié verlede wat leef in sy diepste, innerlike wese (Jones, 1975:155). Die grootste gedeelte van Proust se skryfkuns is waarskynlik daarop gerig om die leser attent te maak op die verwoesting en vernielsug van tyd in en om hom.

*A la recherche du temps perdu* is eers vertaal as *Remembrance of things past*, 'n aanhaling uit Shakespeare se *Sonnet 30*, maar is nou bekend as *In search of lost time*

---

<sup>1</sup> *Le livre où j'ai mis le meilleur de ma pensée et de ma vie même*. Uit Frans vertaal deur N. Pienaar.

(Bales, 2001:xvi). Dit is 'n monumentale werk van bykans 3000 bladsye wat sewe volumes beslaan en is semi-outobiografies. Die titels van die sewe volumes is:

- I *Du côté de chez Swann* (Swann se Weg) – 1913
- II *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (In die skaduwee van die jong meisies in die fleur van hulle lewe) – 1919; wenner van die 1919 *Prix Goncourt*
- III *La Côté de Guermantes* (Die Weg van Guermantes) – 1922
- IV *Sodome et Gomorrhe* (Sodom en Gomorra) – 1922
- V *La Prissonnière* (Die Gevangene) – 1923
- VI *La Fugitive* (Die Voortvlugtige) – 1925 (oorspronklik as *Albertine disparue* gepubliseer omdat 'n werk met eersgenoemde titel ongeveer dieselfde tyd gepubliseer is)
- VII *Le Temps retrouvé* (Herwinde Tyd) – 1927

*Du côté de chez Swann* (1913) is aanvanklik nie deur die bekende uitgewer Fasquelle en Ollendorff of die intellektuele *La Nouvelle Revue Française* onder André Gide se leiding vir publikasie aanvaar nie. Die jong uitgewer Bernard Grasset het later hierdie eerste volume van *A la recherche due temps perdu* gepubliseer op Proust se onkoste. André Gide het mettertyd aangebied om die res van die werk te publiseer as gevolg van die *ritmiek* daarvan, ten spyte van die feit dat die boek “chaoties” en sleg saamgestel was (Anon., 2003:4).

Die laaste volume (*Le Temps retrouvé*) het Proust beroemd gemaak en hy het selfs nog op sy sterfbed verbeteringe daaraan aangebring. Alhoewel Henri Bergson, wat verlangs verwant was aan Proust (Green, 1949:1), homself in sy eie werk (byvoorbeeld *Matière et Mémoire* – 1896), ook baie met tydsduur en herinnering bemoei het, het Proust Bergson se invloed op sy eie werk ontken. Macgill is van mening dat Proust deur Montaigne se *Le temps retrouvé* beïnvloed is (Israel, s.a.:1). Proust het dit ten sterkste ontken, in weerwil van die feit dat die laaste volume van *A la recherche du temps perdu* inderdaad *Le temps retrouvé* heet. Proust se werk het ander skrywers, soos Virginia Woolf en James Joyce, beïnvloed. Sy skryfstyl, wat gekenmerk word deur lang sinne

waarvan sommige etlike bladsye lank is, het ook 'n invloed op Dutilleux gehad. 'n Kenmerk van Dutilleux se skryfstyl is sy geneigdheid om die musiek so veel as moontlik sonder onderbrekings te laat vloei. Dit kom algemeen in sy latere werke voor (Potter, 1997:9).

### 3.3 Die geheuekonsep in *A la recherche du temps perdu*

Geheue vorm 'n sentrale tema in *A la recherche du temps perdu* en is 'n uitstaande kenmerk van die roman. Twee sienings van die konsep "verlede" word saamgeknop en die verteller onderskei tussen 'n bewustelike en onwillekeurige geheue. Die verteller glo dat die mens oor drie vermoëns beskik, naamlik sintuie, verbeelding en intellek. 'n Vierde vermoë, geheue, word beskryf as dat dit om die beurt ossillerend is tussen verbeelding en intellek (Jones, 1975:149). Volgens Proust is 'n werk waaroor 'n teorie (meer spesifiek die geheuekonsep) bestaan soos 'n artikel waaraan 'n mens die etiket gelaat het<sup>2</sup> (Green, 1949:3).

Dutilleux glo dat dit belangrik is om die werke te bestudeer van komponiste uit die verlede; dienooreenkomstig maak Proust ook gebruik van materiaal uit die verlede. Die rol van geheue of herinnering in Dutilleux se musiek is sigbaar in die rol van interverhoudings tussen dele van dieselfde werk en tussen twee verskillende werke, en ook die periodieke aanhaling van ander komponiste se werke. Dutilleux glo dat dít wat 'n komponis sê, beperk is en dat die geheuekonsep 'n rol speel in ooreenkomstige faktore binne en buite 'n werk, asook tussen ander werke.

#### 3.3.1 Onwillekeurige geheue (*souvenir involuntaire*)

Jones (1975:154-5) definieer onwillekeurige geheue as die verlede wat ons agterna ontdek en wat ons in onself bewaar. Proust se bewustheid van die onwillekeurige geheue in *A la recherche du temps perdu* word reeds aan die begin van die roman duidelik wanneer die verteller aan die slaap raak en 'n halfuur later wakker skrik omdat

---

<sup>2</sup> *Une œuvre ou il ya des theories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix.* Uit Frans vertaal deur N. Pienaar.

hy aan slapeloosheid ly. Totaal gedisoriënteerd, identiteitloos en half aan die slaap word hy gereduseer tot die wese van sy bestaan en val hy in 'n bodemlose put van onwerklikheid (Bales, 2001:100). Hy herwin stelselmatig weer sy identiteit. In die proses van die herwinning van sy identiteit raak hy bewus van sy liggaam en besef dat geheue dikwels deur gewoonte gedomineer word. Die soeke na, of herinnering aan 'n verlore verlede wat steeds in sy diepste binneste leef, is sy onbewustelike verlede. Aan die einde van *Le Temps retrouvé* besef hy dat sy roeping as kunstenaar 'n belangrike taak moet vervul, naamlik om die verlede wat reeds so pynlik diep in hom gewortel is, vas te vang (Green, 1949:442). Die smaak van 'n *madeleine*-koekie ontketen byvoorbeeld 'n stadige, onwillekeurige herinnering aan sy sorgvrye kinderdae in Combray, waar hy op Sondag by sy tante Leone 'n *madeleine*, in lemmetjiebloeiseltee geweek, geëet het (Brée, 1955:17).

Lowen (s.a.:2) verskaf 'n fisiologiese verklaring vir hierdie onwillekeurige geheueproses. Die reuksisteem het 'n unieke en direkte, ewolusionêre, primitiewe verbinding na die hipotalamus van die brein wat 'n spesifieke vermoë aan reuke of sensasies verskaf om geheue in detail op te roep. Ander sensoriese sisteme beskik nie oor hierdie verbinding nie.

Marcel, die verteller en hooffiguur in die roman, is 'n dualistiese en parallelle figuur van Proust self (Proust, 2001:xi). Sy diepste verlede, soos dit in die onderbewussyn bewaar is, word nie ontknoop deur die bewustelike herroeping van veronderstelde bekende indrukke nie (Green, 1949:446). Die *self* wat aanvanklik die plek of voorwerpe geëien het, het nou verander en is nie daarvan bewus nie. Hierdie verandering word teweeggebring deur die onstabielheid van Marcel se persoonlikheid. Volgens Proust is die herwinning van die onwillekeurige geheue onvoorspelbaar, selfs wanneer dit deur die intellek gerugsteun word. Die werklike onderbewuste verlede kan slegs herwin word wanneer die intellek deur die intuïsie van die onderbewuste ondersteun word (Green, 1949:442).

Dutilleux se bewering dat sy implementering van progressiewe tematiese permutasie (kyk 3.5) aanvanklik onbewustelik was, is noemenswaardig omdat Proust dit



beklemtoon dat die onwillekeurige geheue verheue is bo die bewustelike herroeping van gebeure (Potter, 1997:61).

### **3.3.2 Bewustelike geheue**

Daar bestaan ook 'n ander verlede wat deur die verteller se intellek ervaar word in sy bewustelike of willekeurige herlewing wat volgens Proust geredelik herwin kan word. Die verteller stel dit dat bewustelike geheue nie die verlede op sigself bewaar nie, maar slegs geïsoleerde gevalle uit die verlede (Jones, 1975:156); dit is dan ook die algemene betekenis wat aan die begrip *geheue* geheg word. Daarenteen wys Brookes en Fraenkel (1954:6) daarop dat "the deliberate recall of memories by means of reason and intelligence is but a poor though sometimes necessary substitute for involuntary recall".

### **3.4 A la recherche du temps perdu se geheuekonsep in die musiek van Dutilleux**

Die volgende eienskappe van die geheuekonsep in Proust het individueel sowel as gesamentlik ook op die geheuekonsep in Dutilleux se musiek betrekking. Volgens Potter (1997:12) is die konsepte van teenoorgesteldheid en refleksie sleutelkonsepte van Dutilleux se skryfstyl. Teenoorgestelde posisies kan in direkte teenstelling met mekaar en terselfdertyd ook in 'n eksakte reflektiewe verhouding tot mekaar staan. In Dutilleux se tweede simfonie word teenstelling geskep deur die gebruik van stereofoniek en poliritmes. Die begrip *refleksie* word vir die doel van hierdie studie gebruik vir die weerkaatsing van 'n beeld, soos byvoorbeeld 'n spieëlbeeld.

#### **3.4.1 Die spieël as metafoor vir geheue**

Bales (2001:87) beskryf die struktuur van die roman as 'n reusagtige spieël wat die kaleidoskoop van 'n leeftyd se beelde weerkaats. Dit is "a glass in which the reader is shown colours, shapes and volumes gradually emerging". Die spieël reflekteer dus die

verloop van die lewe en die leser beleef 'n magdom ervarings wat hy instinktief sy eie maak. Volgens Proust gaan die verteller sowel as elke kunstenaar, skrywer of musikus wat in homself worstel deur dieselfde proses, naamlik om eindelijk sy diepste indrukke van die buitewêreld weer te gee: ... *[T]he mirror he (Proust) offers the reader is so fascinating that we not only enter the world reflected in it, we inhabit the Narrator's body, see everything through his eyes, and share his sensibility* (Bales, 2001:98).

Die fiktiewe karakters in *A la recherche du temps perdu* funksioneer ook as spieëls. Hulle verwring of komplementeer die beelde wat in die verteller se bewussyn gevorm word en verander die vorm of samestelling daarvan totdat die finale toestand bereik word wat deur Bales (2001:87) beskryf word as "the accumulation of conflicting, superimposed images reflected in the mirror of another's consciousness" (Bales, 2001:87). Volgens Wallace (s.a.:1) lê die waarde van die roman in die kwaliteit van die spieël en nie in die lewe wat dit reflekteer nie. Hy beskou Proust se spieël egter as onvolmaak en motiveer hierdie stelling deurdat Proust as 'n half-Joodse homoseksueel in sy spieël as 'n heteroseksuele Katoliek gereflekteer word (s.a.:3). Die werklikheid en die weerkaatste refleksie verskil dus van mekaar. Proust gebruik die volgende beeld om refleksie te illustreer: *In the flower paintings of certain Flemish masters one can sometimes espy in a dewdrop the reflection of a window looking out upon a distant landscape* (Green, 1949:544).

Twee soortgelyke gebeurtenisse wat terselfdertyd in twee teenoorgestelde dele van Parys plaasvind, kan vergelyk word met 'n spieëlbeeld. By die prinses Guermantes se *matinée* is die aktrise Rachel, die vorige minnares van Saint-Loup en voorheen aan Marcel bekend as Rachel *quand du Seigneur*, die middelpunt van belangstelling, besig om gedigte van La Fontaine voor te dra. Terselfdertyd vind daar in Parys nog 'n onthaal plaas. Die onthaal word aangebied deur *La Berma*, vermaarde en bejaarde aktrise, ter ere van haar geliefde maar ondankbare dogter en haar veragtelike skoonseun. *La Berma* gaan rus later in haar kamer terwyl haar dogter en skoonseun hulle ongenooi na Rachel se onthaal toe haas in die Avenue du Bois aan die ander kant van Parys. *La Berma* se dogter hoop om deur Rachel aan die hoogaangeskrewe vereniging van

*Faubourg Saint-Germain* voorgestel te word (Green, 1949:542). Aangesien die twee onthale soortgelyke gebeure verteenwoordig, kan 'n begrip van weerkaatsing daaraan geheg word.

Die metafoor van 'n spieël kan gebruik word wanneer verbande tussen Proust en Dutilleux getrek word, omdat die koppeling tussen *A la recherche du temps perdu* en Dutilleux se werk baie sterk steun op Dutilleux se voorliefde vir spieëlbeelde. Voorbeelde van spieëlbeelde of palindrome is oorvloedig in Dutilleux se volwasse styl. Potter (1997:119) beskou Dutilleux se gebruik van spieëlbeelde as die toepassing van die geheuekonsep van Proust: ... *there are multiple temporal layers in his music ... in the apparent tonal background to the quartet, with the plays on time and memory implied in his use of mirror forms ...*

Sy strykkwartet *Ainsi la nuit* is miskien die mees Proustiaanse van Dutilleux se werk. Hy gebruik dit altyd as 'n voorbeeld wanneer hy die konsepte van tyd en geheue van Proust in sy musiek bespreek (Potter, 1997:72).

### **3.4.2 Die waaierfiguur as metafoor vir geheue**

Die waaierfiguur kan beskou word as 'n musikale vergestaltung van die spieëlmetafoor. Proust gebruik die beeld van 'n waaier in een van sy vroeë verhale in die roman *L'Éventail* ("Die Waaier"), waarin 'n vrou herinneringe van haar salon op 'n waaier skilder. Bales (2001:31) poneer dat "[t]his notion of moments rescued from oblivion, illustrated by the minor art of fan painting, states his main theme: time lost ... and regained". Die waaierfiguur dien derhalwe nie net as metafoor vir die geheuekonsep nie maar besit temporele kwaliteit in die musiek as gevolg van tyd wat afspeel, wat 'n dinamiese konsep tot gevolg het.

In die verhaal wat hierbo aangehaal is, is Rachel 'n minder suksesvolle aktrise as *La Berma*, maar haar onthaal geniet groter sosiale aansien as dié van *La Berma*. *La Berma* se dogter en skoonseun se rit vanaf die *La Berma*-onthaal na die Guermantes-onthaal skep 'n weerkaatsende effek. Die twee onthale in twee teenoorgestelde dele

van Parys kan as weerkaatsend beskou word. *La Berma* se dogter en skoonseun se rit tussen die twee onthale kan gekoppel kan word aan die kenmerkende waaieragtige figuur (*écriture en éventail*, of *fan-shaped writing*; sien Potter (1997:18) van Dutilleux se skryfstyl. Aangesien die twee onthale verskil ten opsigte van die twee aktrises se stand, *expertise* en ouderdom, vorm die weerkaatsing nie 'n volmaakte spieëlbeeld nie en kan dit, musikaal gesien, eerder beskou word as 'n melismatiese nie-eksakte waaierfiguur.

Twee verdere aspekte uit die bogenoemde uittreksel uit die roman kan gekoppel word aan die geheuekonsep in Dutilleux se skryfstyl:

- **Fokuspunte of “bakens”**

In die verhaal val die klem op die twee sosiale geleenthede wat eenders is omdat albei die vorm van 'n onthaal aanneem en terselfdertyd plaasvind. Die twee gebeurtenisse is sentraal tot die verwickelingsintrige. Dit kan in verband gebring word met fokuspunte of “bakens” (sien 2.6) in Dutilleux se musiek, waar belangrike momente in die temporele verloop die luisteraar in staat stel om die musiek te volg en wat telkens weer die geheue opskerp.

- ***Croissance progressive***

Die ewolusie van 'n persoonlikheid (die konsep word in 3.5 bespreek) het ook betrekking op hierdie uittreksel van die roman. Rachel, die middelpunt van die eerste onthaal, was voorheen ook bekend as die vorige minnares van Saint-Loup, en as Rachel *quand du Seigneur*. Rachel se persoonsveranderlikheid kan vergelyk word met die tematiese ewolusieproses of *croissance progressive* in Dutilleux se musiek. Die ewolusie van 'n persoonlikheid behels deels verandering en deels konstante kenmerke van die “ou” persoonlikheid, wat dui op die geheuekonsep.

### 3.5 Ewolusie van die menslike persoonlikheid en *croissance progressive*

Marcel, die verteller en hooffiguur in die roman is 'n dualistiese en parallelle figuur van Proust self. Genette (1980:28) verduidelik dit as volg: "As to the narrating that produced the narrative, the act of Marcel recounting his past life, we will be careful from this point on not to confuse it with the act of Proust writing the *Recherche du temps perdu*". Moncrieff en Kilmartin (Proust, 2001:xi) beskou Proust, die verteller en Marcel as een veranderlike persoonlikheid en bevind dat "Proust, the Narrator and Marcel fuse in the implicit conviction that we are never fully formed but always go on slowly evolving in consciousness". Sy geskiedenis is verweef met sy eie geleidelike spirituele ewolusie (Green, 1949:6). Volgens hom is die mens nooit ten volle gevorm nie, maar altyd onderweg deur middel van sy ewoluerende bewussyn. Hierdie stelselmatige ewolusie of ewig veranderende stroom van sy spirituele en intellektuele bewussyn word in die roman beskryf.

Onstabiliteit en ewolusie van die menslike persoonlikheid word in *A la recherche du temps perdu* onder meer geïllustreer deur die volgehoue aanwesigheid in die roman van 'n hoofkarakter, Odette de Crécy. Bales (2001:8) gee die volgende beskrywing van haar persoonlikheidsverandering in die roman:

*Odette ascends in society through her sexual favours with wealthy men, later to become Mme Swann and subsequently Mme de Forcheville; the sense of stability she gives to the novel by her continued, yet changing presence, allows Proust to attach temporal markers to and around her.*

Die voorbeeld van Odette verwys na die onstabiliteit en ewolusie van die menslike persoonlikheid wat in Dutilleux se musiek figureer as progressiewe tematiese permutasie<sup>3</sup> (*croissance progressive*).

---

<sup>3</sup> Vir die doel van hierdie studie word die term '*permutasie*' beskou as transformasie, een van die betekenisse vir die term in *The American Heritage Dictionary of the English Language*, 2000.

Die voortdurende teenwoordigheid van die verteller in verskillende kamers dwarsdeur die roman kan ook met Dutilleux se *croissance progressive*-tegniek vergelyk word. Aan die begin van die roman skrik die verteller wakker in sy afgesonderde slaapkamer. Volgens Brée (1955:3) kom die slaapkamertema telkens soos 'n *leitmotiv* voor. Ander kamers waar hy hom in die roman bevind, is onder andere *Mme Swann* se sitkamer en die *salons*. Teen die einde van die roman is hy in die biblioteek van die Prins *Guermantes*, waar boeke van George Sand hom herinner aan sy kinderdae in Combray (Brookes en Fraenkel, 1954:239). Dit veroorsaak sirkulariteit ten opsigte van die *madeleine*-episode, waardeur hy onwillekeurig sy kinderdae in Combray onthou, in die eerste volume. Die verteller verwys deurentyd na sy kinderdae in Combray, wat 'n fokuspunt vorm in die roman.

### **3.6 Ooreenkomste tussen Dutilleux en Proust**

Die ooreenkomste tussen Dutilleux en Proust berus hoofsaaklik op die twee figure se statuur (3.6.1), dualiteit (3.6.2), ontleding van 'n kunswerk (3.6.3) en eenheidsbegrip (3.6.4).

#### **3.6.1 Statuur**

Alhoewel Dutilleux aanvanklik opdragwerke hoofsaaklik vanuit die VSA ontvang het en min aansien in sy vaderland geniet het, word al sy komposisies deesdae wêreldwyd uitgevoer (Glaman, 2003:83). Die 89-jarige komponis geniet nou internasionale erkenning, en Glaman (2003:82) het dan ook teenoor Dutilleux opgemerk dat sy musiek regoor die wêreld gespeel word. Op soortgelyke wyse het Proust ook aanvanklik minder aansien in sy vaderland geniet as onder die Britse intellektuele wat hom aangehang het as filosoof en esteet.

### 3.6.2 Dualiteit

Die Franse skrywer Baudelaire, deur wie se werk Dutilleux ook beïnvloed is, beskou twee uiteenlopende eienskappe in dieselfde persoonlikheid as essensieel vir 'n skeppende kunstenaar. Hy meen iemand kan slegs 'n kunstenaar genoem word as hy self bewus is van sy tweesydigse persoonlikheid (Potter, 1997:80). Volgens Dutilleux merk mense dikwels sy tweesydigse persoonlikheid op en lewer kommentaar oor sy begeerte om te kommunikeer en idees uit te ruil, teenoor sy intense behoefte aan afsondering en meditasie. Aan die een kant besit hy die geneigdheid om sy gedagtes op 'n geordende wyse te struktureer; aan die ander kant openbaar hy 'n vryheid van uitdrukking en nuuskierigheid ten opsigte van alles wat buitengewoon is (Potter, 1997:79-80). Humbert (1885:15) beskou Dutilleux as vrygewig en gereserveerd, sosiaal en privaat. Hy sien dit as 'n mengsel van 'n engelagtige sagtheid teenoor 'n Nordiese vasberadenheid. Dutilleux is enersyds onderworpe aan emosie maar andersyds sensitief vir die dringendheid van vorm; aangetrokke tot die misterie maar verbind tot die werklikheid.

Marcel, die verteller en hooffiguur in *A la recherche du temps perdu*, is 'n dualistiese en parallelle figuur van Proust self. Brée (1955:5) beskryf Proust se wêreld as opsetlik ambivalent en Moncrieff en Kilmartin (Proust, 2001:xi) beskou Proust, die verteller en Marcel as een veranderlike persoonlikheid (sien 3.5). In teenstelling met die lengte van *A la recherche du temps perdu*, 'n werk van om en by 3000 bladsye wat geskryf is in sy *grand style*, is Proust ook bekend vir 'n bondige skryfwyse, soos Bales (2001:216) dit stel: "Brevity too is a Proustian watchword".

Dualisme is ook 'n kenmerk van Dutilleux se skryfstyl. Glayman (2003:91) merk teenoor Dutilleux op dat sy werk aan die een kant tot die verlede behoort en aan die ander kant nuut is: *When people regard you as avant-garde your classical tradition gets in the way, and when they regard you as classical, in reality you're avant-garde!*

Davies (1969:25) skryf oor die werk van Dutilleux: "His art, moreover, seems mysterious yet clear, secret yet eloquent, always hovering between the prosaic and the poetical". Dutilleux se simfoniese werke bevat die styleienskappe van die verlede sowel as van

die hede (Potter, 1997:35). Hy hou van groot musikale konstruksies en het terselfdertyd 'n sin vir fyn detail. Die Tweede Simfonie (1955-1959) is dualisties as gevolg van Dutilleux se gelyktydige gebruik van 'n groot en kleiner orkes. 'n Verdere voorbeeld van dualisme in sy werk is die majeur/mineurverskynsel, soos byvoorbeeld in die Klaviersonate van 1947-8 (Potter, 1997:49).

### 3.6.3 Ontleding van 'n kunswerk

Proust sowel as Dutilleux is uitgesproke oor die ontleding van 'n kunswerk. Dutilleux beskou die skeppingsproses as misterieus en volgens hom sou 'n kunswerk vernietig word as dit verklaar kon word (Potter, 1997:80). Hy wou nie Potter (1997:61) se pogings om sy werk te analiseer bespreek nie en deel in Debussy se weersin vir musikale ontleding omdat " 'n mens nie alles kan verklaar nie". Vir Proust toon die analise van die struktuur van musiek slegs die nie-musikale aspek daarvan, terwyl die musikaliteit van 'n werk nie ontleed kan word nie (Lodato *et al.*, 2002:153).

### 3.6.4 Eenheidsbegrip

Proust se voorliefde vir lang sinne, waarvan party meer as 'n bladsy lank is, kan vergelyk word met Dutilleux se gebruik van die *attacca*-beginsel. In sy volwasse werk gebruik Dutilleux dikwels die skryfwyse wat een beweging ononderbroke laat oorgaan in die volgende. Die vier bewegings van sy vioolkonsert (*L'Arbre des songes*) word byvoorbeeld sonder onderbreking uitgevoer (Glayman, 2003:86). Proust en Dutilleux huldig dieselfde mening aangaande die eenheidsbegrip in die skeppingsproses:

Dutilleux: *'n Kunstenaar het net 'n paar dinge te sê, wat herhaal word en wat altyd dieselfde bly*<sup>4</sup> (Potter, 1997:59).

Proust: *Thinking again about the unity of Vinteuil's works, I explained to Albertine that the great writers have only written one work; or rather they have never*

---

<sup>4</sup> *Un artiste a un très petit nombre de choses à dire très fort et toujours les mêmes.*



*done more than refract through various media an identical beauty which they bring into the world*<sup>5</sup> (Potter, 1997:59).

Uit die bogenoemde stelling van Dutilleux kan afgelei word dat daar moontlike stilistiese ooreenkomste tussen sy vroeë en latere komposisies bestaan.

### **3.7 Opsomming**

In hierdie hoofstuk is daar aangetoon op watter wyse die skryfwyse van Proust 'n invloed gehad het op die musiek van Dutilleux, en ooreenkomste tussen die kunstenaars se karakter en werke is aangestip, ten einde die verbande tussen Proust se geheuekonsep en Dutilleux se hantering van tematiek na te speur.

Hoofstuk 4 word gewy aan 'n ondersoek na Proust se geheuekonsep ('n kenmerk van sy volwasse skryfstyl) in die ontleding van Dutilleux se Sonate vir Hobo en Klavier, 'n vroeë werk.

---

<sup>5</sup> *Et repensant à la monotonie des œuvres de Vinteuil, j' expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté a travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde.*

## HOOFSTUK 4

### ONTLEDING VAN DUTILLEUX SE SONATE VIR HOBO EN KLAVIER (1947)

In die uittreksel uit Dutilleux se brief gedateer 19 Februarie 2005 (kyk 2.6) is sy verbintenis met Proust se geheuekonsep reeds verduidelik. Soos aangedui, word twee aspekte in Dutilleux se skryfstyl geïntegreer, naamlik progressie (*le progrès*) en geheue (*mémoire*). Hierdie hoofstuk word gewy aan die illustrasie van die geheuekonsep uit Proust se *A la recherche du temps perdu* wat teweeggebring word deur verskeie komposisietegnieke. Die belangrikste tegniek wat in die ontleding van die Hobosonate van toepassing is en uitgewys word, is dié van tematiese progressiewe groei of *croissance progressive* (kyk 4.3.1 en 4.3.2). Alhoewel Dutilleux die *croissance progressive*-konsep eers bewustelik in sy Eerste Simfonie (1951) toegepas het (Potter, 1997:60) word hier gepoog om dit in die Hobosonate (1947) aan te toon, aangesien daar in die sonate reeds volgens Dutilleux in 'n mindere mate volwasse stylkenmerke voorkom (Glaxman, 2003:28). Die ontleding van die Hobosonate behels slegs die tematiese groeiproses wat by wyse van selpermutasies aangedui word. Ander tegnieke wat van toepassing is op die geheuekonsep word ook op die notevoorbeelde aangedui.

#### 4.1 Agtergrond van die Sonate vir Hobo en Klavier

Gedurende sy studentejare aan die Paryse Konservatorium het Dutilleux 'n aantal komposisies vir kompetisiedoeleindes geskryf, naamlik die *Sarabande et Cortège* vir fagot en klavier (1942), *Sonatine* vir fluit en klavier (1943), die Sonate vir Hobo en Klavier (1947) en *Choral, cadence et fugato* vir skuiftrompet en klavier (1950). Al vier werke is hoogs virtuoos en Dutilleux het in al vier gevalle die tegniese problematiek van die blaasinstrumente deeglik ontgin (Potter, 1997:38). Dit is egter algemeen bekend dat Dutilleux homself van sy vroeë werke distansieer omdat hy toe nog nie 'n eie, individuele skryfstyl gehad het nie en

daar steeds styleienskappe van komponiste soos Roussel, Debussy en Ravel in hierdie komposisies aanwesig is.

Ten spyte van die feit dat Dutilleux na bewering al sy vroeë komposisies tot niet gemaak het is 'n vroeë lied, *Barque d'Or*, onlangs herontdek deur Janet Obi-Keller (2005:38). Brigitte Peyotte, 'n musiekhandelaar, het die lied in haar besit gehad en in 1999 aan die British Library verkoop. Die lied is volgens 'n inskripsie op die eerste bladsy op 23 November 1937 opgedra aan 'n kollega van Dutilleux, ene Paulette (Obi-Keller, 2005:38). Die lied is 'n toonsetting van Charles van Lerberghe (1861-1907) se gedig *La barque d'Or* en is deur Dutilleux se vader, Paul Dutilleux, in 1937 gepubliseer.

Sy vroeë skryfstyl bevat 'n instinktiewe aantrekkingskrag vir modale kleur, jazz-agtige harmonieë, die gebruik van fokusnote en variasietegnieke (Rae, 2000:23). Hierdie vier werke, wat eers as “onspeelbaar” beskou is, word vandag dikwels uitgevoer en het behoue gebly in Dutilleux se werkkatalogus (Potter, 1997:7). Die Sonate vir Hobo en Klavier (verder Hobosonate) is in 1947 geskryf vir die *Concours du Conservatoire Nationale de Musique* in opdrag van Claude Delvincourt, direkteur van die konservatorium. Die Hobosonate is 'n relatief kort werk met drie dele, naamlik *Aria*, *Scherzo* en *Final*, wat ongeveer ewe lank duur. Die totale tydsduur is ongeveer twaalf minute. Dutilleux verwys dikwels daarna as “that competition piece” (Glaxman, 2003:89):

*This piece is from a period of my production still too characterized by the spirit of “entertainment” ... in particular at the beginning and at the end of the finale ... music which is basically not my own. I would like to transform these embarrassing pages to preserve the central part (of a distinctly superior quality) and bring out a new edition of this little sonata, which in*

*performance, without such adjustments, would always make me feel uncomfortable* (Mari, 1988: 37).<sup>1</sup>

By die Aldeburgh-fees (gestig deur Benjamin Britten in 1985) waarheen Dutilleux 'n uitnodiging as "komponis in residensie" aanvaar het, sou 'n aantal van sy werke uitgevoer word, onder andere die Hobosonate. Hy het egter gedurende die fees in die plek daarvan die eerste deel van 'n alternatiewe werk vir hobo, klawesimbel, slagwerk en kontrabas geskryf (*Diptique: Les Citations*) wat gedurende die fees uitgevoer is en opgedra is aan Peter Pears ter viering van sy vyf en sewentigste verjaarsdag (Humbert, 1985:240). In 'n brief aan my (gedateer 19 Februarie 2005) skryf Dutilleux:

*Should you be interested in my works, I'd rather recommend you to get a piece called "Les Citations" for oboe, harpsichord, double bass and percussion ... regarding my self-criticism about my Sonata for oboe and piano – I'd tell you I cannot prevent this work (written for a competition) from being recorded since it is published, but I advise the possible interpreters to only play the first two movements. This self-criticism turns on the too light nature of the last movement.*

Dutilleux handhaaf 'n negatiewe houding jeens die Hobosonate ten spyte van die feit dat daar aspekte van sy volwasse skryfstyl in die werk aanwesig is. Volgens Jean Roy is die Hobosonate egter 'n belangrike voorbeeld van Dutilleux se ewolusieproses as komponis (Haws, 1990:181). Daar is verskeie opnames van die werk beskikbaar en die bekende Franse hobospeler, Maurice Bourge en C. Kling (klavier) het dit teen Dutilleux se sin opgeneem vir Harmonia Mundi. Dutilleux se reaksie daarop is: *I hadn't been too pleased when he recorded my*

---

<sup>1</sup> *Ce morceau se situe a une periode de ma production encore trop marquee par l'esprit de 'divertissement' ... en particulier au debut et a la fin du finale ... , musique qui, au fond, n'est pas la mienne. Il faudrait pouvoir transformer ces pages gênantes et garder al partie centrale (d'une qualite bien supérieure) et procéder a nouvelle edition de cette petite sonate a l'audition de laquelle, sans ces aménagements, j'éprouverais toujours un malaise* (Uit Frans vertaal deur J. Haws, 1990:180).

*Oboe Sonata without my agreement – you know my reservations about that competition piece. But he played it splendidly* (Glazman, 2003:89).

#### **4.2 Aard van die tematiek**

Alhoewel die Klaviersonate (1947-1948) en die Hobosonate (1947) min of meer tegelykertyd die lig gesien het, word die klaviersonate allerweë beskou as die oorgangswerk tussen Dutilleux se vroeë en volwasse skryfstyl. Davies (1969:21) beskou die Hobosonate as noemenswaardig weens die afskaling van Dutilleux se harmoniese taal. Die mengsel van tonaliteit en modaliteit in die tematiek is tipies van Dutilleux se vroeë werk. Sy volwasse skryfstyl kom egter reeds in die *Scherzo* van die Hobosonate na vore en kontrasteer met die tipies Franse *tres lié* of ongekompliseerde skryfstyl aan die begin en einde van die *Final*.

Die vry tweeledige *Aria* begin met 'n lang, kalm en onverstoorte melodie in kanon tussen die twee instrumente wat stadig vanuit die diepste register van die klavier beweeg, deur die omvang van die hobo. Dutilleux se belangstelling in die mistieke manifesteer in die gebruik van die tritonus, 'n belangrike kenmerk van die oktotoniese toonleer wat dikwels in die werk voorkom. 'n Kenmerkende voorbeeld is die tritonus wat tussen die E en B<sup>b</sup> ontstaan in die hobotema van die *Aria* (mate 5 en 7).

#### **4.3 Geheuekonsep en hantering van die tematiek in die Hobosonate as geheel**

Volgens Potter (1997:vii) is die rol van geheue in Dutilleux se musiek duidelik in die verwantskap tussen bewegings van 'n enkele werk, verskillende werke en in sy sporadiese aanhalings van musiek deur ander komponiste. Baie skrywers beskou Dutilleux as 'n onafhanklike, geïsoleerde figuur, maar invloede van sy Franse tydgenote is tog duidelik in sy werk. Thomas Cooper wys op die

ooreenkoms tussen die titels van Franck (1822-1890) se *Prélude, Aria et Final* vir klavier (1886-87) en *Aria, Scherzo en Final* van Dutilleux se Hobosonate (Potter, 1997:60); die *Final* herinner aan Poulenc se *Mouvement Perpétuel* vir klavier in B<sup>b</sup> (1918), veral die begeleiding in die basregister, mate 1-2 (Haws, 1990:231); Dutilleux se *Le jeu des contraires* vir klavier toon ooreenkomste met Debussy se klavierstudie *Pour les sonorités opposées*, waar die hande van die pianis 'n spieëlbeeld van mekaar vorm (Potter, 1997:17).

Die afleiding kan dus gemaak word dat 'n komponis nie in 'n vakuum leef nie en dat stilistiese invloede van ander komponiste 'n rol speel in Dutilleux se kompositoriese geheue.

Spieëlbeelde of palindrome is beperk in die Hobosonate alhoewel dit oorvloedig voorkom in Dutilleux se volwasse skryfstyl. Hy gebruik die term *spieël* in die titels van bewegings van sy komposisies, soos *Miroirs*, die vierde beweging van sy tjellokonsert *Tout un monde lointain* en *Miroir espace*, die tweede beweging van sy strykkwartet *Ainsi la nuit* wat beide ouditief en visueel palindromies is. Die tweede helfte van *Miroir espace* is retrogressief bykans 'n ewebeeld van die eerste helfte en daarom dubbelsimmetries (Potter, 1997:135).

As gevolg van die spieëlfaktor in *A la recherche du temps perdu* word die term *spieëlbeeld* (in plaas van *retrogressie* of *kreeftegang*) in hierdie ontleding gebruik. Omdat die temporele spieël die onmiddellike verlede sowel as die verre verlede reflekteer en oor tyd afspeel, kan dit aan die geheuekonsep gekoppel word. Die spieëlbeeld het op die geheuekonsep betrekking omdat die weerkaatsing van 'n tema of motief in wese die geheue daarvan is. Dutilleux gebruik die term *palindroom* maar voeg by dat die palindrome soms nie perfek is nie (Nichols, 1994:90). Formulêr kan die nootpalindroom soos volg voorgestel word: abcba.

Die aanwesigheid van sy volwasse skryfstyl in die sonate dui op 'n dualiteit en ook 'n moontlikheid dat die geheuekonsep van Proust in die sonate aanwesig is, aangesien Dutilleux se volwasse werk deur Proust se geheuekonsep beïnvloed is. Potter (2005) laat haar egter as volg uit oor die geheuekonsep in die Hobosonate: "The work rather predates Dutilleux's interests in Proust / time and memory ...".

#### **4.3.1 Temporele bakens**

Die "bakens" wat die luisteraar "lei" by die aanhoor van 'n werk vervul die funksie van 'n onderbewuste geheue. Proust se idee van "temporal markers" wat geassosieer word met Odette de Crecy in *A la recherche du temps perdu* (Bales, 2001:8) kan gekoppel word aan Dutilleux se "bakens" of "merkers".

In Dutilleux se skryfstyl dien 'n fokusakkoord, -noot of -motief as 'n baken wat dikwels ná die eerste verskyning herhaaldelik voorkom:

*I use pivot notes, pedal points, obsessional sounds and chordal themes. A work is not only constructed of moments in time, however appealing they may be, but also follows a path in time which the listener cannot follow perfectly in the course of a single hearing (Potter, 1997:96).*

#### **4.3.2 Tematiese progressiewe groei (*croissance progressive*)**

Dutilleux se implementering van tematiese progressiewe groei bestaan daaruit dat tematiese materiaal nie aan die begin in sy finale vorm bekend gestel word nie en dat dit vanuit 'n selidee telkens in 'n onvoorspelbare rigting groei of permuteer (Joos, 1999:155). Dutilleux verduidelik sy werkswyse soos volg:

*In my case, instead of cyclic forms there are small cells which develop bit by bit. This may perhaps show the influence of literature, of Proust*

*and his notions about memory. When I started to use this procedure, if you want to call it that, I was not entirely conscious of it. I became aware of it later, and I have gradually exploited it (Potter, 1997:60).*

Volgens Haws (1990:199) illustreer die *Scherzo* van die Hobosonate 'n vroeë voorbeeld van Dutilleux se implementering van tematiese metamorfose deur deurlopende tematiese variasie. Dit vind plaas deurdat selle nie net in die *Scherzo* nie, maar ook in die loop van die sonate verander om tematiese metamorfose te skep. Die term *permutasie* (sien Hoofstuk 3, p. 29) word gebruik om die verandering in selfformasies te beskryf. As gevolg van die veranderlikheid van 'n sel tipe volgens die *croissance progressive*-beginsel verander die grootte van die segmente waaruit selle bestaan.

In hierdie studie word tematiese variasie in die hele sonate deur middel van sel tipes aangedui. Vir hierdie doel word drienoetformasies as sel tipes getipeer en sistematies in 'n tabel van sel tipes hieronder uiteengesit.

#### **4.3.3 Tematiese permutasie aan die hand van sel tipes**

Onderstaande tabel verteenwoordig 'n skema van atriadiese drienoetformasies wat elk uit 'n groot en 'n klein segment bestaan. Hierdie atriadiese noetformasies is nie op tertskonstruksies gebaseer nie en staan in die ontleding hieronder bekend as selle.

- Selle bestaan uit drie note wat twee intervale (segmente) vorm. Die segmente word in halftone uitgedruk. 'n Halftoon word aangedui as "s" (vir semitoon) en die twee segmente as (s<sub>2</sub>+s<sub>3</sub>). Twee segmente word in alle gevalle van onder af as drienoetformasies getipeer. Klassifisering betrek die intervalinhoud en nie die horisontale orde van die segment nie. So word formasie C-E<sup>b</sup>-B<sup>b</sup> of sel A byvoorbeeld as (s<sub>2</sub>+s<sub>3</sub>) aangedui, ongeag die volgorde van die note en intervale.



- Die gestalte van selle figureer in puntige skerphoekformasies en vloeiende stomphoekformasies. “Skerphoek en “stomphoek” hou nie verband met wiskundige terme nie. Skerphoekformasies word in die tabel hieronder links en stomphoekformasies regs getabuleer.
- Om die tematiese permutasie in die sonate te kan identifiseer en bespreek, word die selle benoem. Skerphoekformasies word in hoofletters en stomphoekformasies deur kleinletters aangedui. Die verskillende selle word van A tot H / a tot h benoem.
- Sel A, wat bestaan uit 'n heeltoon plus mineurterts, word op grond van die volgende redes as die kernsel beskou:
  - Die transformasie van selle in die tematiek kristalliseer in die slot van die sonate (m 189 van die *Final*) uit in 'n spesifieke drienoetformasie, naamlik sel A.
  - Sel A verskyn op klimakspunte, soos byvoorbeeld by die hoogste punt van die inleidingsidee (m 2) en die eerste hobofrase (m 7) van die *Aria*, sowel as by tema-hoogtepunte in die hoboparty, byvoorbeeld m 25 van die *Scherzo* en m 24 van die *Final*. Verdere verskynings van sel A kom voor in hoogtepunte van die *cantilena*-gedeelte van die *Scherzo*, mm 64 - 65, 70 - 71, 86 - 87 en 103 - 104, ensovoorts.

Die motivering om sel A as kernsel te kies, is dus gebaseer op grond van die prominensie daarvan en nie op grond van chronologie nie.

### Voorbeeld 1: III, mate 187-190 (hb en kl)<sup>2</sup>

- 'n Sel in omgekeerde wye ligging, byvoorbeeld E-F-C (s1 + s7), word as  $\underline{c}$  aangedui omdat dit in nouste ligging C-E-F (s4 + s1) is. Indien die omgekeerde wye ligging as 'n skerp hoek klink, word 'n onderstreepte hoofletter gebruik.
- Hoewel selle G en H in nouste ligging respektiewelik as selle e en D beskou kan word, word hulle vir die doeleindes van hierdie studie as nuwe selle beskou omdat hulle in wye ligging in die Hobosonate voorkom.

#### 4.3.4 Seltipes

A

(s2 + s3)

III, m 187

B

(s1 + s3)

I, m 8

a

(s2 + s3)


I, m 8


b


(s1 + s3)


I, m 11


<sup>2</sup> Die volgende afkortings word in die ontleding gebruik: maat (m); hobo (hb); klavier (kl); *Aria* (I); *Scherzo* (II) en *Final* (III).


C   
 (s1 + s4)  
 II, m 9


c   
 (s4 + s1)  
 I, m 22


D   
 (s4 + s2)  
 II, m 46


d   
 (s4 + s2)  
 I, m 20


E   
 (s5 + s1)  
 III, m 16 - 17


e   
 (s1 + s5)  
 I, m 1


F   
 (s2 + s5)  
 III, m 15

f   
 (s5 + s2)  
 III, m 2

G   
 (s6 + s1)  
 I, m 13 - 14

g   
 (s1 + s6)  
 II, m 7

H   
 (s6 + s2)  
 III, m 32

h   
 (s2 + s6)  
 II, m 154

#### 4.4 Ontleding

Aangesien hierdie ontleding hoofsaaklik die illustrasie van tematiese transformasie deur middel van selpermutasie behels, word verwysing na struktuur slegs gedoen om die konteks van die permutasies toe te lig. Tematiek in die sonate permuteer (transformeer) uit 'n kernidee in die klavierparty (mate 1-2 van die *Aria*). Dit is die inleiding van die kontratema wat teen die eerste hobotema (mate 3-10) beweeg. Die eerste maat bevat twee e-selle (s1 + s5).

Die kernsel A vorm die hoogtepunt van die kernidee (mm 1- 2). Aan die begin van die sonate verdoesel die twee e-selle in maat 1 die intrede van sel A in m 2. Die note E-F-B<sup>b</sup> figureer prominent in al drie bewegings van die sonate. Dit is die eerste drie note in die klavierparty van die *Aria* wat sel e van die kernidee vorm (mate 1-2). E, F en B<sup>b</sup> val op sterk ritmiese polse in die hooftema en vestig ook die aandag op die tritonus E-B<sup>b</sup> (mate 5 en 7) in heelnootwaardes. Die aanvangsnote in die hoboparty van die onderskeie drie bewegings is E (*Aria*), F (*Scherzo*) en B<sup>b</sup> (*Final*), en die slotnote in die hoboparty is F-E-B<sup>b</sup>. E-F-B<sup>b</sup> word op die notevoorbeelde aangedui. Die kernsel of permutasies daarvan word in die hooftemas van al drie bewegings aangetoon.

##### 4.4.1 *Aria*

Sel A kom in mate 2 en 28, dus aan die begin van die eerste en aan die einde van die tweede gedeelte van die *Aria* voor, wat sirkulariteit in die *Aria* skep. Finaliteit aan die einde van die tweede gedeelte en voor die *ad lib*-gedeelte of koda (maat 29) word egter afgeweer deur 'n formasieverskil tussen die twee A-selle deurdat die hoekvorm in maat 2 in die klavierparty na bo en in maat 28 in die hoboparty na onder wys. Dit dui verder op 'n onvolmaakte spieëlbeeld.

## Voorbeeld 2: I, m 1-12 (hb en kl)

**I**

**ARIA**  
Grave

HAUTBOIS

Grave (♩ = 50)

PIANO

*pp* (*calme et uniforme*)

*pp*

*pp*

*sempre pp*

*loco*

4

8

12

In mate 18-19, einde van die eerste seksie, permuteer sel a na sel b in die hoboparty (kyk voorbeeld 3). Die dalende mineursekonde  $B^b-A$  (maat 19) is noemenswaardig omdat herhaalde dalende mineursekundes ook prominent in die boonste stem van die klavierparty in die klimaks by die obsessionele akkoorde en slot (kodetta) in maat 29 van die *Aria* voorkom.  $C^\#-B^b-A$  (sel b) in

maat 19 is 'n permutasie van  $D^b-B^b-A^b$  (sel a) in maat 18. B-F in die basregister van maat 28 lei na pedaalpunt E in maat 29 (sel E). Dit is 'n permutasie van sel e en dien as inleiding vir die *ad lib*-gedeelte. Sel E in die klavierparty en selle A en a in die hoboparty word gelyktydig gehoor in maat 28. Die kernidee (mate 1-2) wat bestaan uit selle e en A is dus in effek aan die begin van die eerste seksie en aan die einde van die tweede seksie teenwoordig. Hierdeur word sirkulariteit tussen die twee seksies van die *Aria* teweeggebring. Dalende mineursekundes word aangedui as  $\curvearrowright$ .

## Voorbeeld 3: I, m 13-28 (hb en kl)

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

Die *ad lib*-gedeelte in voorbeeld 4 kan as 'n koda van die *Aria* beskou word. Dit bestaan uit twee frases met 'n afsluiting in die basregister van die klavier aan die einde van die laaste sisteem. Al twee frases eindig met 'n melismatiese figuur in die hoboparty, wat onderskeidelik op  $f^2$  en  $f^1$  eindig. E-F, mineursekunde in maat 1, word aan die einde van maat 29 as spieëlbeeld aangewend as F-E. E en F klink gelyktydig op die eerste pols in die klavier- en hobopartye in die eerste sisteem van die *ad lib*-gedeelte. Aan die einde van die derde sisteem van die *ad lib*-gedeelte word F (hobo),  $A^\#$  ( $B^b$ ) in die klavierparty en pedaalpunt E in vertikale formasie gelyktydig gehoor.

F-E van die kodetta in die klavierparty in die laaste sisteem lei na D wat in tertsverhouding staan tot F, aanvangsnoot van die tweede beweging in die hoboparty. D is die slotnoot in die *Aria* en *attacca* lei dit na  $C^\#$ , die eerste basnoot in die klavierparty van die *Scherzo*. Potter (1997:118) wys daarop dat die slotnoot van 'n werk of beweging in Dutilleux se werk dikwels 'n fokusnoot daarvan is.



### Voorbeeld 4: m 29, *ad lib*-gedeelte

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the piano part with a treble clef and a 2/4 time signature. It includes a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of *ad lib.*. The piano part features a series of chords and melodic lines, with a section labeled "obsessionele akkoorde" (obsessive chords) and a dynamic marking of *sempre f*. The violin part is in the same key and time, with a dynamic marking of *f (ad lib.)*. The second system continues the piano part with a section labeled "serres progressivement" (tightens progressively) and a dynamic marking of *p*. The third system shows the piano part with a dynamic marking of *p* and a section labeled "poco cresc." (poco crescendo). The fourth system shows the piano part with a dynamic marking of *p* and a section labeled "poco cresc." and "p". The violin part is marked "à l'asse" (à l'assise) and "poco cresc." and "p". The score includes various annotations such as "ad lib.", "sempre f", "obsessionele akkoorde", "serres progressivement", "poco cresc.", "à l'asse", "poco cresc.", "p", "etouffez", "poco cresc.", "p", "zardendosi", "long", and "ad lib.". Chord diagrams are provided for several chords: F, E, C, B, EF, FE, B, b, a, B, B, E, F, A# (Bb), F, E, and D. A line connects the first chord diagram (F) to the first measure of the piano part in the first system, and another line connects the chord diagram (A# (Bb)) to the final measure of the piano part in the fourth system.

Nadat die selfformasies in die voorafgaande voorbeelde uit die *Aria* geïdentifiseer is, blyk dit dat die hobotema in die eerste seksie hoofsaaklik stomphoekselle

bevat. Die klimaks tussen die einde van die tweede seksie en die *ad lib*-gedeelte word verhoog deur opeenvolgende en afwisselende skerphoekselle tussen die hobo- en klavierparty in mate 26-28.

#### 4.4.2 Scherzo

Vir die doel van hierdie studie, naamlik om tematiese permutasie in die tematiek van die sonate aan te toon, word verwys na temas 1, 2 en 3, wat as gevolg van algemene karakterverskille afgebaken word. Om die uiteensetting van die tematiese permutasie so duidelik as moontlik te maak, word die inleiding (mate 1-8) na aanleiding van die klavierbegeleiding geïdentifiseer.

Die *Scherzo* begin soos die *Aria* met 'n viermate-inleiding in die klavierparty, maar in marsagtige *staccato*-akkoorde. Die *legato*-intrede van die hobo in maat 5 kontrasteer met die *staccato*-akkoorde in die klavierparty. Dit lei ná twee sestiende-noot melismatiese figure in mate 7-8 na die hooftema, 'n kort, jazzagtige *staccato*-motief in sterk gemarkeerde ritme (mate 9-19). Die *staccato*-akkoorde en marsritmes word van tyd tot tyd versteur deur onverwagte gesinkopeerde *sforzandi*. Die verandering in die ritme veroorsaak 'n onvoorspelbaarheid in die musiek, byvoorbeeld in mate 8-13: 3/4, 5/4, 2/4, 3/8, 2/4.

Soos by die *Aria* kom selle e en A ook in die klavierinleiding voor. Die tritonus, die buitelyn van sel e (E-F-B<sup>b</sup> in voorbeeld 2, maat 1), is hier terugwaarts gebruik en B<sup>b</sup> is enharmonies verander na A<sup>#</sup> (kyk voorbeeld 5). Die F waarmee die hobo begin, voltooi sel e. Die eerste sel wat die hobo hier speel, sel g (s1 + s6), is 'n permutasie van sel e (s1 + s5).

Die *staccato* eerste tema kontrasteer met die *cantilena* tweede tema tussen mate 48-106. Die inleidingstema in die hoboparty kom in vergrote vorm voor in mate 62-105 en 164-185 sowel as in akkoordtemavorm in kanon tussen die klavier- en

hobopartye tussen mate 164-177 in die klimaksgedeelte van die beweging. Dit het 'n koraalagtige effek tot gevolg. As gevolg van die oktotoniese toonleer se prominensie in die beweging word die tritonus, buitelyn van sel e, dikwels gehoor. Die *Scherzo* eindig met 'n gewysigde aanhaling van 'n gedeelte van die *Aria* (mate 19-28) en met 'n Eoliese toonleer in die sopraanlyn van die klavierparty (mate 193-202). Dit kan as 'n koda beskou word en laat die *Aria* en *Scherzo* as 'n eenheid voorkom.

Die tweede sel in die hoboparty is sel A, maar dit is reeds minimaal gepermuteer omdat die orde van die segmente omgeruil is (kyk voorbeeld 5). (Hier is dit (s3 + s2) teenoor die (s2 + s3) in maat 2 van die *Aria*.) Verder is hierdie sel A 'n getransponeerde spieëlbeeld van die oorspronklike sel A in maat 2 van die *Aria*. Sel g is 'n permutasie van sel e waarmee die eerste beweging begin. Die volgende voorbeelde (6-9) toon selpermutasies van die kernidee in die inleiding tot die intrede van die hooftema in maat 8.

#### Voorbeeld 5: II, m 1-9 (hb en kl)

The image shows a musical score for the second movement, measures 1-9. The title is "SCHERZO Vif" and the section is labeled "II". The tempo is "Vif (♩ = 144)". The key signature is one flat (B-flat). The piano part is marked "pp (stacc.)" and "sf". The horn part is marked "Vif (♩ = 144)" and "p léger". The score includes a section labeled "A" and a section labeled "g". The piano part is marked "pp (stacc.)" and "sf". The horn part is marked "Vif (♩ = 144)" and "p léger". The score includes a section labeled "A" and a section labeled "g".

Vervolgens word aangetoon hoe hierdie selle in dieselfde tematiese materiaal permuteer.

**Voorbeeld 6: II, m 20-26 (hb en kl)**

The musical score for Example 6 consists of two systems. The first system, measures 20-24, features a treble clef staff with a single note and a piano staff with a complex rhythmic pattern. The second system, measures 25-27, features a treble clef staff with a melodic line and a piano staff with a complex rhythmic pattern. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as 'sf' and 'fp', and articulation markings like 'a' and 'A'. The number '24' is written to the right of the first system, and '27' is written to the right of the second system.

Sel g (s1 + s6) in die hoboparty van maat 7 en 8 word intervallies vergroot en permuteer dus na sel a (s2 + s7) in maat 25 en 26 terwyl die getransponeerde kernsel A (s3 + s2) behoue bly.

In voorbeeld 7 is die nootwaardes in die hobotema vergroot en vanaf maat 78 beweeg die hobo- en die regterhandparty in kanon. Kernsel A en 'n permutasie daarvan tussen mate 79-92 vorm as fokuspunt 'n klimaks in die beweging.

## Voorbeeld 7: II, m 65-92 (hb en kl)

Musical score for piano and harp, measures 65-92. The score is divided into four systems, each with a harp part (top) and a piano part (bottom). Measure numbers 71, 78, 85, and 92 are indicated on the right. The harp part features long, flowing lines with various articulations and dynamics. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *poco*, *cres*, *mf*, and *p*. Articulations include *A*, *a*, and *C*. A circled *6* is present above measure 78.

Sel A permuteer na 'n seldsame voorkoms van sel h in die tematiek van die beweging, wat 'n tritonus tot gevolg het (kyk voorbeeld 8). Die tema wat nou die kenmerkende tritonus E-B<sup>b</sup> bevat kom in gesinkopeerde vorm voor. Omdat sel A konstant bly, funksioneer dit as geheuefaktor.

**Voorbeeld 8: II, m 153-163 (hb en kl)**

The musical score for Example 8 consists of two systems. The first system covers measures 153 to 163. The top staff is for the horn (hb) and the bottom staff is for the piano (kl). The horn part has melodic phrases labeled 'h', 'T.', 'A', and 'a'. The piano part has chords and textures labeled 'simile', 'cres.', and 'cen. du'. The second system covers measures 164 to 165. The top staff continues the horn part with phrases labeled 'C', 'B', and 'marcato'. The piano part continues with chords and textures labeled 'simile' and 'marcato'. The piano part ends with a fermata.

Kanoniese beweging tussen die hobotema in vergrote vorm, met akkoordtema in die klavierparty, vorm nog 'n hoogtepunt van die beweging, soos in voorbeeld 9 aangedui word. Sel a word gevolg deur sel C (s4 + s1), 'n permutasie van sel A (s3 + s2). In mate 174-5 permuteer sel C verder na sel B (s3 + s1).

Voorbeeld 9: II, m 165-176 (hb en kl)

Waar die permutasie van selle in die inleidingsmateriaal tot dusver aangetoon is, sal mate 9-14 in voorbeeld 10 nou ontleed word. Sel c kan hier beskou word as die uitgangspunt van die eerste tema aangesien dit 'n duidelike musikale gestalte het. Herhaalde note op F dra nie wesenlik by tot die tematiese kontoer nie. Ná sel D word sel A met die *crescendo* gekombineer:

Voorbeeld 10: II, m 9-14 (hb)

Selle permuteer in die herverskyning van die tema soos dit in voorbeeld 11 aangedui word. 'n Klimaksgevoel word verkry deur die dringende dialoog tussen die klavier en hobo met die gepaardgaande *crescendo*:

**Voorbeeld 11: II, m 27-37 (hb en kl)**

The musical score for Example 11 consists of three systems of music, each with a Clarinet (hb) part on the top staff and a Piano (kl) part on the bottom staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

- System 1 (Measures 27-30):** The Clarinet part begins with a melodic line marked *p ligero*. The Piano part provides a rhythmic accompaniment with chords, marked *sf*. Measure numbers 27, 28, 29, and 30 are indicated.
- System 2 (Measures 31-33):** The Clarinet part continues with a melodic line, marked *cres.* and *con.*. The Piano part continues with chords, marked *sf* and *mf*. Measure numbers 31, 32, and 33 are indicated. A *lucio* marking is present in the piano part at the start of measure 31.
- System 3 (Measures 34-37):** The Clarinet part features a complex melodic line with a *5* (finger number) marking. The Piano part continues with chords, marked *cres.*, *con.*, *do*, *sf*, and *stacc.*. Measure numbers 34, 35, 36, and 37 are indicated. A *pistacc.* marking is present in the piano part at the start of measure 37. The system ends with the instruction *sans Ped.*

In voorbeeld 12 word die selle sterker gekonsentreer in die hoof tematiese materiaal en val die klem op die tritonus. Die passasie kristalliseer uit in sel A voor die intrede van die



vergroete tema wat in voorbeeld 7 aangegee is. Dutilleux se kenmerkende gebruik van 'n stygende kontoer tesame met die aanwesigheid van die tritonus skep 'n klimaks tussen mate 46-48.

**Voorbeeld 12: II, m 44-54 (hb)**

47

54

Kenmerkend van die derde tema (mate 107-127 in voorbeeld 13) is die kanoniese spel tussen die hobo en klavier. Die hobo val telkens op 'n hoër toonhoogte in, waardeur 'n stygende kontoer gevorm word en 'n klimaks bereik word aan die begin van maat 153. Indien E in maat 111 as nie-essensiële noot gereken word (onderhulpnoot en chromatiese deurgangsnoot) ontstaan sel a. Sel a is dus in hierdie voorbeeld geornamenteer. Maat 121 is 'n nie-eksakte spieëlbeeld van maat 111 in die hoboparty:

**Voorbeeld 13: II, mate 107-127 (hb)**

114

122

130

Die Scherzo eindig met 'n verwysing na die *Aria* tussen mate 187-202. Sel c (D-B<sup>b</sup>-A) wat drie keer voorkom, is die prominente openingsformasie van die tweede seksie van die *Aria* (hoboparty) in m 21, 'n permutasie van sel A.

#### 4.4.3 *Final*

Net soos in die *Aria*, begin die *Final* ook met 'n kanon tussen die hobo- en klavierparty. Soos by die *Scherzo*, begin die drieledige *Final* met 'n permutasie van sel e, die heel eerste drie note van die sonate. Aan die begin van die *Final* permuteer hierdie sel (s1 + s5) na sel F (s2 + s5), wat prominent is in hierdie beweging (kyk voorbeeld 14). Die klavierparty se regterhand in mate 3-10 word kanonies deur die hobo nageboots in mate 8-15.<sup>3</sup> Waar sel e in maat 1 van die eerste beweging voorkom, verskyn dit in maat 3-4 (klavier) en maat 8-9 (hobo) van die laaste beweging. E-F-B<sup>b</sup> van die *Aria* verander nou terugwaarts na B<sup>b</sup>-F-E<sup>b</sup> (ook (s2 + s5) in nouste ligging met die kleinste segment onder). Sel a in maat 8-9 van die *Aria* permuteer in die *Final* na sel A (maat 9-10) as gevolg van die oktaafverplasing van B<sup>b</sup>.

Sel f (s2 + s5, hier as s5 + s2) kan as 'n verdere permutasie van sel A (s2 + s3) beskou word omdat albei selle 'n kombinasie is van 'n heeltoon plus 'n konsonante nie-tritonus-interval. Albei formasies kom in die pentatoniese toonleer voor. Sel F (s2 + s5), ook 'n permutasie van sel e (s1 + s5) is prominent in die eerste tema van die *Final* en vervang sel e van die kernidee in mate 8-10 van die hoboparty.

---

<sup>3</sup> In die ontleding van die laaste beweging word slegs na die klavierparty verwys as dit die permutasie van selidees anders as in die hoboparty bevat.

**Voorbeeld 14: III, m 1-20 (hb)**

*FINAL*  
Assez allant ( $\text{♩} = 96$ )

7 11  
16  
21

Sel A is prominent in die tweede tema, mate 20-38 in voorbeeld 15, omdat dit 'n hoogtepunt vorm. Sel H (E-C-B<sup>b</sup>), 'n wye ligging van sel D, ontstaan deur die oktaafverplaasde E. Hierdie sel (s6 + s2), wat 'n permutasie van sel A (s7 + s2) is, maak twee keer sy verskyning in die hoboparty van die sonate, en wel in die *Final*.

**Voorbeeld 15: III, mate 17-38 (hb)**

*FINAL* III

20  
26  
32  
37

*poco*  
*cresc.*  
*sempre*  
*cresc. cen. do*  
*f*

'n Geaksentueerde sel B (s3 + s1) in maat 63 van die klavierparty (voorbeeld 16) word deur die hobo terugwaarts en in vergrote vorm (sel b) in mate 67-68 gereflekteer. Sel B is prominent in die middelste gedeelte van die *Final* en is 'n permutasie van sel A in retrogressiewe vorm, wat in maat 9 van die hooftema voorkom (voorbeeld 14). Dit vorm ook 'n onvolmaakte spieëlbeeld met A.

**Voorbeeld 16: III, mate 62-71 (hb en kl)**

The image displays a musical score for measures 62-71, featuring a piano (kl) and horn (hb) part. The piano part is written in treble and bass clefs, while the horn part is in treble clef. The score includes various musical notations such as dynamics (*sempre pp*, *mf poco marcato*, *pp*), articulation (*acc*), and phrasing slurs. Measure numbers 66 and 71 are indicated on the right side of the score. The piano part shows a sequence of chords and melodic lines, with some notes marked with 'B' and 'b'. The horn part features a melodic line with slurs and accents, including a section marked 'b'.

By die klimaks van die beweging in die tweede ontwikkelingsgedeelte verskyn die getransponeerde, vergrote hooftema in drie-stemmige kanon tussen die hobo en **klavier** (voorbeeld 17). Die heeltoon in sel f is hier egter met 'n halftoon vervang wat sel E tot gevolg het. Hierdie selformasie permuteer dus geleidelik terug na die oorspronklike gestalte van die kernsel. Sel A bly egter onveranderd en funksioneer dus as ankerformasie om die kernsel in die geheue te bewaar:

## Voorbeeld 17: III, m 111-122 (hb en kl)

The musical score for Example 17, measures 111-122, is presented in two systems. The first system (measures 111-116) shows a piano part with a crescendo leading to fortissimo (ff) and a piano part with a decrescendo leading to piano (p). The piano part has a melodic line with a fermata over the final measure. The score is marked with '116' at the end. The second system (measures 117-122) shows the piano part continuing with a decrescendo leading to piano (p) and the piano part with a decrescendo leading to piano (p). The score is marked with '122' at the end.

Die uitkristallisering van sel A in die laaste vier mate van die beweging (voorbeeld 18) word vanaf maat 177 voorberei deur selle F, A, H, A, C, B, c en F. Sel A in die voorlaaste maat is 'n eksakte temporele spieëlbeeld van die een in maat 2 van die *Aria*. Al die selle is skerphoek behalwe sel c. Skerphoekformasies word aangewend om die effektiwiteit van die slotmate te verhoog. Sel c is vir hierdie doel geaksentueer.

**Voorbeeld 18: III, m 175-188 (hb)**

Permutasie van die kernidee in die *Aria* is in die *Final* van 'n hoër orde omdat selle e en A (maat 1-2) in die *Aria* na selle F en A (maat 3-5), en na selle G en A (maat 115-118) in die *Final* permuteer. Sel A bly steeds konstant as geheuefaktor. Sel F is prominent in die *Final* en oktaafverplasings in selle kom algemeen voor. Sel H (s6 + s2), die verste permutasie van sel A volgens die tabel van selpermutasies (kyk 4.3.3) kom in mate 32 en 181 in die *Final* voor. Die herhaling van sel A in mate 187-189 bevestig die kernmatige karakter daarvan.

#### 4.5 Interpretasie

Die geheuekonsep uit Proust se *A la recherche du temps perdu* manifesteer op verskillende maniere in die Hobosonate. Volgens Dutilleux word alles wat met variasietegniek verband hou met geheue geassosieer (Gladyman, 1997:77).

Die *croissance progressive*-beginsel wat in essensie 'n variasietegniek is omdat dit op progressiewe musikale groei gebaseer is en die permutasie van selle behels, het dus betrekking op geheue in die tematiek van die Hobosonate. Alhoewel 'n sel permuteer, bly dit kernmatig dieselfde. Hier word 'n verband getrek met Proust se konsep van persoonlikheidsverandering in *A la recherche*

*du temps perdu*, waar die persoon onveranderd bly, maar telkens 'n persoonlikheidsverandering ondergaan.

Kernsel A in die tweede maat van die *Aria* in die Hobosonate kom in oorspronklike of gepermuteerde vorm in die hoofemas van al drie bewegings voor en tree as geheuefaktor op. Bakens of fokuspunte word in die sonate geskep deur die voortdurende verskyning van sel A wat telkens fokuspunte in die tematiek vorm. Ander bakens word deur die E-F-B<sup>b</sup>-figuur en melismatiese figure geskep. Die bakens funksioneer as *mémoire involuntaire* (sien 3.4.1) in die tematiek en die E-F-B<sup>b</sup> herinner die luisteraar aan die eerste twee mate van die *Aria*, waarin 'n permutasie van sel A bekend gestel word.

As gevolg van die posisie van sel A in die tweede maat van die *Aria* en in maat 189, tweede laaste maat van die *Final*, word sirkulariteit in die sonate as geheel teweeggebring. Terselfdertyd word 'n reflektiewe konsep daardeur geskep deurdat sel A in maat 189 van die *Final* in terugwaartse vorm voorkom ten opsigte van sy oorspronklike formasie in maat 2 van die *Aria*. Die eerste twee note van die kernidee E-F-B<sup>b</sup> in maat 1 en F-E in die laaste sisteem van die *Aria* skep ook 'n sirkulêre effek.

In die *Scherzo* kom hoofsaaklik skerphoekformasies van selle voor wat die skertsende, ritmiese karakter van die *Scherzo* komplementeer. 'n Uitstaande kenmerk in die *Scherzo* is die kontras wat bewerkstellig word tussen die gelyktydige *legatospel* in die hoboparty teenoor die *staccatospel* in die klavierparty, byvoorbeeld in die inleidingsmate 1-8.

Die chromatiek en afwisselende ritmiek in die *Scherzo* word deur die *Final* se tonaliteit en egalige legato melodiek gekontrasteer. Sel A kom toenemend meer voor na die einde toe van die *Finale*. Die uitbundige *staccato*-uitkristallisering van sel A in die laaste vier mate van die *Final* kontrasteer ook met die kalm, *legato*-intrede daarvan in die tweede maat van die *Aria*.

## HOOFSTUK 5

### SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS

Hierdie studie toon die invloed van Proust se geheuekonsep uit *A la recherche du temps perdu* op Dutilleux se Sonate vir Hobo en Klavier (1947), 'n jeugwerk waarvan hy hom distansieer omdat dit nie sy ware skryfstyl verteenwoordig nie. Daar bestaan egter heelwat opnames van die sonate en Dutilleux erken dat die werk onder hoboïste gesog is. Daar is in die studie aangetoon dat Proust se *A la recherche du temps perdu* Dutilleux grootliks beïnvloed het (Hoofstuk 3). Die geheuekonsep in die roman is nie monolities nie, maar verwys na 'n bewustelike en 'n onwillekeurige geheue. Volgens Proust kan die bewustelike geheue geredelik herwin word. Hy beskou die onwillekeurige geheue egter as superieur. Marcel, die verteller, se bewuswording van die onwillekeurige geheue word in die roman onder andere deur die welbekende *madeleine*-episode beskryf.

'n Aspek in *A la recherche du temps perdu* wat met die geheuekonsep verband hou, is die ewolusie van persoonlikhede, wat onder meer deur Odette de Crécy, 'n alomteenwoordige karakter in die roman, se gedurig veranderende of ewoluerende persoonlikheid geïllustreer word. Die geheuekonsep in die roman word versterk deur middel van fokuspunte of temporele merkers wat Proust aan Odette de Crécy heg. Hierdie fokuspunte word voorgestel deur die "bakens" in Dutilleux se musiek en dien as 'n onwillekeurige geheue (*aide mémoire*) wat die luisterproses "lei".

Proust se konsep van die ewolusie van persoonlikhede manifesteer in Dutilleux se skryfstyl as die *croissance progressive*-skryftechniek. Hy maak gebruik van tematiese "selle" wat gedurig permuteer, in teenstelling met die sikliese skryfwyse waar 'n tema gewoonlik onveranderd sy verskyning maak. Die tematiese ontleding van die Hobosonate behels die permutasie van kernsel ( $A^b-D^b-B^b$ ) wat uit 'n kernidee van maat 2 in die klavierparty in die *Aria* ontleen is. Die motivering vir die identifisering van hierdie kernsel wat die eerste keer in die tweede maat van die *Aria* voorkom, spruit uit die kristallisering daarvan in sy spieëlbeeld aan die einde van die *Final*. Met die kernsel as A benoem, is vir



die doel van die ontleding agt mutasies (A tot H benoem) van die kernsel geïdentifiseer. Selle (melodiese drienoetformasies) word vir die doeleindes van hierdie studie in die sonate as skerp of stomp hoeke geïdentifiseer. 'n Permutasie van die kernsel in al drie bewegings van die sonate kan vergelyk word met die *croissance progressive*-beginsel wat Dutilleux in sy volwasse skryfstyl toepas. Hierdie studie het aangetoon dat die *croissance progressive*-beginsel wat kenmerkend is van sy volwasse styl in die Hobosonate teenwoordig is, alhoewel Dutilleux dit nie bewustelik toegepas het nie.

*A la recherche du temps perdu* word deur Proust aan die leser as 'n reuse spieël voorgehou wat die lewe van die verteller reflekteer. Wallace (s.a.:1) beskou Proust se spieël egter as onvolmaak en een waarin die werklikheid en weerkaatste refleksie van mekaar verskil, soos deur die onthale van *La Berma* en Rachel in teenoorgestelde dele van Parys geïllustreer word (3.4.1, 3.4.2). Aangesien die twee onthale sterk ooreenkomste sowel as verskille toon kan dit as 'n manifestering van 'n onvolmaakte spieëlbeeld beskou word.

Spieëlbeelde of palindrome is oorfloedig in Dutilleux se volwasse skryfstyl, waarvan sy strykkwartet *Ainsi la nuit* (1973-76) 'n bekende voorbeeld is. In die Hobosonate is verskeie spieëlbeelde aanwesig. Ander komposisietegnieke van Dutilleux met 'n spieëlbeeldkarakter is waaierfigure (*écritures d'éventail*) en tipiese melismatiese figure wat as nie-eksakte waaierfigure (sien Hoofstuk 3, p. 27) gefatsoeneer is. Slegs onvolmaakte waaierfigure wat dus nie volmaakte spieëlbeelde vorm nie, kom in die Hobosonate voor (2.7, 3.4.2).

Die tritonus is een van Dutilleux se geliefkoosde intervalle. Die atriadiese sel e (E-F-B<sup>b</sup>), wat die tritonus as buitelyn het, tree op as fokuspunt of "baken" deur die sonate en is in die hooftemas van al drie bewegings teenwoordig. Ander komposisietegnieke wat die geheuekonsep behels en wat in die Hobosonate voorkom, is akkoordtemas en obsessionele akkoorde (2.7, 4.4.1).

Verder is sekere ooreenkomste tussen Proust en Dutilleux aangedui (sien Hoofstuk 3), waarvan veral dualiteit betrekking het op die Hobosonate (3.6.2). Die volgende dualistiese kenmerke kom in die sonate voor:

- spanning tussen die stabiliteit van fokusnote teenoor gedurige tematiese permutasie;
- streng kanoniese kontrapuntale skryfwyse teenoor die gebruik van melismatiese figure;
- streng stabiliteit van sy musiektaal teenoor poëtiese oomblikke;
- 'n afwisseling van donker en ligte kleure en
- die gelyktydige gebruik van *staccato* en *legato* in die hobo- en klavierpartye in die *Scherzo*.

As gevolg van Proust en Dutilleux se dualistiese persoonlikheidseienskappe kan hulle albei as 'n Janusfiguur getipeer word. Janus, die god van hekke en deure, was 'n belangrike Romeinse god wat wag gehou het by die *Forum Romanum*, waardeur die Romeinse soldate beweeg het na die oorlogsveld. Hy het twee gesigte gehad wat in teenoorgestelde rigtings gekyk het. Die maand Januarie, die elfde Romeinse maand, is na hom vernoem; dit is die deur van die jaar waarvandaan die toekomstige jaar met vooruitskouing en die afgelope jaar in terugblik beskou word (Ando, 2003:168).

'n Ooreenkoms tussen Proust en Dutilleux kan ook betreffende die sirkulariteitsaspek van hulle werk getref word (3.5). Proust herhaal die sleutelwoord "tyd" in die titel *A la recherche du temps perdu* in die laaste paragraaf van die roman, wat sirkulariteit in die roman bewerkstellig. Die kernsel in maat 2 van die *Aria* permuteer deur die hele sonate en kristalliseer in horisontale spieëlbeeld van sy oorspronklike gestalte in die tweedelaaste maat van die *Final*. Hierdeur word die Proustiaanse sirkulariteit in *A la*

*recherche du temps perdu* in die Hobosonate bevestig. Die sleutelwoord “tyd” in Proust se *A la recherche du temps perdu* vind neerslag in die temporele aspek van Dutilleux se melismatiese waaierfigure terwyl die reflektiewe karakter van die waaierfigure verband hou met die geheuekonsep. Die *croissance progressive*-skryfegniek, wat verwys na die ewolusie van persoonlikhede uit *A la recherche du temps perdu*, hou verband met die geheuekonsep in dié opsig dat die ewolusie van ‘n oorspronklike persoonlikheid (atriadiese musikale sel) ná verloop van tyd steeds aan die oorspronklike persoonlikheid (in hierdie geval kernsel A) herinner.

Hierdie studie het dus bewys dat die geheuekonsep uit Proust se *A la recherche du temps perdu* ook in die Hobosonate figureer.