

BERLIOZ SE LIEDERE

deur Vanessa Burger
(Honns. B. Mus.)

Verhandeling voorgelê ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die
graad Magister Musicae aan die Potchefstroomse Universiteit vir C. H. O.

WESTONARIA.
Januarie 1974.

VOORWOORD.

Verduideliking.

In die analise van die harmonie in afdeling II dui Romeinse syfers die grondtone van die akkoorde aan. Verhogings of verlagings van die grondtone word aangedui met 'n kruis of 'n mol voor die Romeinse syfer. Arabiese syfers dui die ander elemente van die akkoorde aan en verhogings en verlagings van hierdie elemente word aangedui met 'n kruis of 'n mol na die Arabiese syfer. Arabiese syfers dui dus nie omkerings van akkoorde aan nie. Kenmerke van akkoorde wat as vanselfsprekend beskou mag word, word nie aangedui nie, byvoorbeeld 'n tonika majeure drie-klang word alleenlik aangedui met 'n I en nie I_3^5 nie. Die vergrote sesdeakkoord word aangedui as D^6 en F^6 . (Die Italiaanse sesdeakkoord kom nie algemeen voor in Berlioz se harmoniese skryfwyse nie). Majeur toonsoorte word met hoofletters aangedui en mineur toonsoorte met kleinletters.

Behalwe waar anders vermeld, is al die inligting vir afdeling I verkry uit twee bronne, naamlik:

- 1) Cox, D. The Modern Period: France. (In Stevens, D. A History of Song. Londen, 1971. p. 194 - 227.)
- 2) Noske, F. French Song from Berlioz to Duparc; translated by Rita Benton. New York, 1970. 454 p.

Vir die inleiding van afdeling II is al die inligting, behalwe waar anders vermeld, uit die tweede bron verkry.

Bedankings.

Die outeur wens hiermee haar dank uit te spreek teenoor haar leier, Prof. J.J.A. van der Walt, vir waardevolle wenke, Mej. H.M. van Rooy vir haar hulp, Mev. E.A. Botha vir hulp by die taalkundige versorging en Mev. L. Coetzee vir die tikwerk.

INHOUD.

AFDELING I OORSIG OOR DIE GESKIEDENIS VAN DIE FRANSE SOLOLIED.

1.	Oorsprong van die Mélodie	1
2.	Vroeë geskiedenis van die sololied	1
3.	Ontwikkeling vanaf Romance tot Mélodie	4
4.	Schubert se invloed op die Franse sololied	9
5.	Komponiste wat die weg aangewys het vir die Mélodie-komponiste	11
5.1	Vogel	11
5.2	Niedermeyer	11
5.3	Monpou	12
6.	Eerste komponiste van die Mélodie	13
6.1	Berlioz	13
6.2	Meyerbeer	14
6.3	Liszt	14
7.	Verdere ontwikkeling van die Mélodie	15
7.1	David	15
7.2	Reber	15

AFDELING II ANALISE VAN BERLIOZ SE MÉLODIES.

1.	Inleiding	17
2.	Chronologiese lys	24
3.	Tekste	28
4.	Melodiek	31
4.1	Snit van die melodie	31
4.2	Algemene gang	33
4.3	Deklamasie	33
4.4	Melodiese lyn, onderbreek deur rustekens	34
	Chromatiek	35
	Fluktuasie tussen twee note	35
	Dalende melodiese lyn	36
	Naasmekaarstelling van majeur en mineur motiewe	36
5.	Sekwensiële gebruike	37
6.	Ritme en Metrum	42
7.	Ordering van sinne	43
8.	Gebruik van kontrapuntale middele	43
9.	Besetting	46
10.	Vorm	48
11.	Keuse van toonsoorte	53
12.	Harmoniese skryfwyse	54
12.1	Mineurdrieklank op die dominant	54
12.2	Tonika en subdominant mineur	55
12.3	Verlaagde mediant en submediant	57
12.4	Dubbelsinnigheid van majeur en mineur modus	60
12.5	Belangrikheid van die mediant en submediant	61
12.6	Die supertonika	64
12.7	Die halfverminderde vierklank in majeur toonsoorte	66
12.8	Die majeurdrieklank op die verlaagde supertonika; Die Napolitaanse sekstakkoord	72
12.9	Akkoorde op die leitoon en verlaagde leitoon	74
12.10	Die vergrote sesdeakkoorde	77
12.11	Die dominantstesklank	79

12.12	Beklemtoning van akkoorde deur hul eie dominantstesklank	30
12.13	Die verminderde vierklank as dominantvyfklank sonder grondtoon..	81
12.14	Verminderde vierklanke	84
12.15	Abnormale oplossings van dominantvier- en vyfklanke	87
12.16	Verminderde vierklanke wat as dominantvyfklanke sonder grond- toon oplos	38
12.17	Pedaalpunte	89
12.18	"Swak" progressies	91
13.	Variasies	92
14.	Modulasies	93
14.1	Skakelakkoorde in diatoniese modulasies	95
14.2	Skakelakkoorde in chromatiese modulasies	95
14.3	Skakelakkoorde in chromatiese modulasies in noteskrif aangedui..	97
14.4	Enharmoniese modulasies	99
15.	Kadense	100
16.	Verband tussen die sangstem(me) en instrumentale omlysting	102
17.	Woord-toonverhouding	106
17.1	Ritme van die teks	106
17.2	Tone per lettergreep	107
17.3	Betekenis van die teks	108
17.4	Ritmiese figure	108
17.5	Melodiese figure	112
17.6	Harmoniese figure	122
18.	Opsomming van stylkenmerke	136
19.	Bibliografie	141
20.	Summary	142

OORSIG OOR DIE GESKIEDENIS VAN DIE FRANSE SOLOLIED.

1. Oorsprong van die Mélodie.

Die Mélodie het gedurende die Romantiese tydperk tevoorskyn getree as 'n bepaalde vokale komposisie-tipe. Hierdie uitkristallisering van die Mélodie het plaasgevind na 'n lang ontwikkeling van die sololied wat sy oorsprong gehad het in die eenvoudige strofiese "romance" en ook die meer uitgebreide opera-"scène". Die faktore wat aanleiding gegee het tot die ontstaan van die Mélodie as 'n onafhanklike genre was hoofsaaklik die volgende:

1. Die afname in die gehalte van die romance wat 'n leemte gelaat het in die sololiedereskat sodat 'n behoefte ontstaan het vir 'n ander vokale genre om as plaasvervanger te dien.
2. Die bekendstelling van Schubert se Lieder, wat groot invloed uitgeoefen het op die sololied.
3. Die invloed en trefkrag van die nuwe Romantiese poësie wat die komponiste geïnspireer het en hulle gedwing het om die vroeëre komposisie-style en tegnieke te laat vaar.

2. Vroeë geskiedenis van die sololied.

Vanaf die middel van die sestiende eeu is talle polifoniese komposisies verwerk en gepubliseer vir 'n solostem met luitbegeleiding. Teen die sewentiende eeu was die heerskappy van die sololied gevestig. Die monodie het homself al meer laat geld, die vorm het meer buigbaar geword en, in plaas van die gewone besyferde bas, is die begeleidings vir luit, ghitaar of klavesimbel dikwels noukeurig uitgeskryf.

Die gedigte wat getoonset is, gee die smaak weer van die gemeenskap waarvoor dit gekomponeer is, soos byvoorbeeld landelike tonele, die sugte en geweeklaag van 'n ongelukkige minnaar, die skoonheid van sy beminde se oë, ens. Daar was 'n groot verskeidenheid: Die "air de cour" wat deftig, verfynd en verliefderig was; die eenvoudige "pastourélles" en "bergettes" wat gegaan het oor herders en herderinne, ens.; die "romance" wat afgestam het van die "Troubadour"-liedere; "chansons narratives"; "vaudeville" wat populêre liedjies was wat op straat gehoor is; "chansons à boire, chansons à danser" wat dans en drinkliedere was; die "brunette" wat eenvoudig, natuurlik, teer en lighartig was sonder enige pretensies, en vernoem is na die donkerharige meisie aan wie dit opgedra is; daar was ook die "chanson à voix seule" wat enige van genoemde vorms kon aanneem.

Die Franse liedere en die sangers wat dit uitgevoer het, was gedurende die 17de eeu baie populêr by die Engelse koninklike hof.*1).

Die meeste van die versamelings van liedere uit hierdie tydperk, het die benaming "Airs" of "Airs de cour" gedra. Die eerste term het 'n wye betekenis gehad en dit kon ook liedere vir meer as een vokale party aandui. Dit het ernstige-, galante-, verfynde-, populêre-, vulgêre- en drinkliedere ingesluit.

"Air de cour" was egter meer in die deftige, verfynde, statige sin van die woord gebruik. Die liedere was kort en het 'n strofiese vorm gehad wat gewoonlik uit kwatryne bestaan het. Die woorde se ritme is deur die melodie gevolg en daar was geen kontrapuntale hulpmiddele gewees wat die struktuur ingewikkeld kon maak nie. Die strofes het almal die patroon van die eerste strofe gevolg. Maar dikwels was hulle effens gevarieerd en is dan "doubles" genoem. Die melodie kon gewoonlik in twee gedeeltes verdeel word, wat elkeen dan herhaal kon word. Die

*1). Charles Tessier, "musicien de la chambre du roi", het in 1597 na Londen gegaan en sy versameling "Chansons et airs de cour" is daar gepubliseer. 'n Vroeë versameling "airs" (1582) is aan Elizabeth I opgedra.

sanger het gewoonlik sy eie versierings aanbring.

Die "récit" was as gevolg van die vrye vorm daarvan besonder ekspressief. Deklamasie, beskrywende gedeeltes en ryke versierings is kenmerkend daarvan. Die "airs bachiques" was onbeduidende, grapperige, opgewekte en dansagtige liederes.

Die vokale musiek wat deel gevorm het van die "ballets de cour" kon in drie tipes verdeel word:

- (a) "Récits" wat die verhaal verklaar het en kommentaar gelewer het daarop;
- (b) "chansons mesurées" was ritmiese liederes vir een of meer vokale partye wat sommige danse begelei het;
- (c) verskillende liederes wat soos episodes ingevoeg is en geen verband gehad het met die handeling nie.

Al hierdie tipes het mettertyd vryer geword van vorm.

Waar die 17e eeu 'n vrugbare periode was in die ontwikkeling van die sololied, was die 18e eeu hoofsaaklik ingestel op die opera, en die opera-komponiste het nie veel aandag gegee aan die sololied nie. Sommige Franse komponiste het kamerkantates gekomponeer waarvan die vorm in Italië ontwikkel het. Rameau het 'n aantal werke in hierdie vorm gekomponeer wat meestal vir vokale party met basso continue en viool was.

François Couperin het "Airs" vir vokale party met basso continue gekomponeer. Daar is 'n "brunette" van 1711 wat 'n interessante studie is van die 18de-eeuse ornamentasie, deur hierdie komponis. Elkeen van die vyf koeplette het verskillende versierings.

Gedurende die Franse Revolusie het daar 'n groot aantal patriotiese liederes ontstaan. "La Marseillaise", die lied wat die vrywilligers van Marseilles aangevoerdig het in 1792, is die bekendste van hierdie tipe. Dit is gekomponeer deur Rouget de Lisle.

3. Ontwikkeling vanaf "Romance" tot "Mélodie".

Die term "Romance" het oorspronklik gedui op 'n suiwer letterkundige vorm. Die musikale vorm daarvan het ontstaan uit die troubadour-liederes. Dit is eers "brunette" genoem, maar waar laasgenoemde instrumentaal of vokaal uitgevoer kon word, was die romance uitsluitlik vokaal. Dit was verdeel in strofes. Die lied het dieselfde aantal strofes gehad as die gedig waarvan dit 'n toonsetting was. Na 1750 was hierdie liederes nie meer "brunette" genoem nie, maar word die term "romance" algemeen gebruik. Die vroeë "voorkamer-romance" het 'n middelmatige rol gespeel in die musiekwêreld, maar sy posisie was van groter belang by die Opéra Comique. Deur hierdie tussenganger het die genre dus ook in ander lande bekend geword. Die Franse Opéra Comique was baie populêr in Wenen, en Karl Dittersdorf het die romance byvoorbeeld in sy instrumentale musiek ingevoer.*2).

Die "Romance" het sy volle rypheid bereik as 'n onafhanklike komposisie, toe Martini*3). sy beroemde "Plaisir d'Amour" in 1784 gepubliseer het met 'n teks deur Florian. Hierdie werk het 'n volledig uitgeskrewe klavierbegeleiding gehad, waar die vroeëre romance se begeleidings bestaan het uit 'n basso continue-party wat op die klavesimbel gespeel is. Dit is ook merkwaardig omdat dit in rondovorm is met 'n prelude, verskeie tussenspele en 'n naspel. Martini het die artistieke vlak van die "romance" verhoog want, na 1784 word die onderskeid tussen die

*2). In die Simfonie in E-mol-majeur, Op. 7, Nr. 1 (1773).

*3). Johann Schwartzendorf.

populêre- en kunslied duidelik afgeteken, terwyl dit nog vaag was by Rousseau, Dezède en Monsigny.

Die Franse Revolusie het die genre beïnvloed, wat beide musikale en digterlike aspekte betref. Die verhalende romance het oor aktuele gebeurtenisse gehandel; sommige digters het die lot van die slagoffers van die "Terreur" betreur en andere het weer met hulle gespot. Hierbenewens was die tekste van die romance opsetlik nabootsings van Middeleeuse Troubadourverse, gevolglik het die kunsmatige vorms van die "ancien régime" plek gemaak vir 'n ware, liriese styl met 'n melankoliese atmosfeer. Die landelike digkuns is op die agtergrond gedwing en het teen 1830 heeltemal verdwyn.

Daar was twee tipes romances:

- (a) Ekspressief: Hier is die gevoelsuitdrukking die belangrikste, en die struktuur is meer vry van aard, met 'n klavierbegeleiding wat die betekenis van die woorde onderstreep. Adrien, Méhul en d'Ennery het hierdie eerste tipe romance gekomponeer.
- (b) Abstrak: Die tweede tipe romance se melodiese lyn is suiwer musikaal en onafhanklik van die teks. Die begeleiding is heeltemal ondergeskik aan die vokale party met elementêre harmonieë wat die vokale party meestal ondersteun met gebroke akkoorde. Hierdie tipe romance is gekomponeer deur Plantade, Boïeldieu, d'Almivare, Pradher en Carbonel.

Doché, Lemoine en Gail het albei die tipes romances gekomponeer.

Gedurende die Franse Revolusie was die ekspressiewe romance, (a), wat Duitse invloed toon, oorheersend. Dit is egter geleidelik op die agtergrond gedwing deur (b), die romance met die abstrakte melodie wat weer Italiaanse invloed getoon het, en het na 1815 feitlik verdwyn.

Die romance het sy bloeitydperk belewe gedurende die Franse Revolusie en die kei-

serryk ^{*4)}. Die musiek en ook die digkuns het voor-Romantiese elemente bevat; werklike Romantiek was daar nog nie. Vir die meeste digters was dit onmoontlik om enige emosies deur middel van outydse middele uit te druk. Die streng strofiese vorm het weer die komponiste gekortwiek.

Na 1815 het die romance se artistieke waarde afgeneem, en het dit as't ware verbrokkel in talle vorms - barcarolle, tyrolienne, chansonette, nocturne, tarantelle, boléro, ens. Die versamelnaam vir hierdie verskeidenheid was nog romance. Hierdie name is bepaal deur die karakter van die musiek, of die letterkundige onderwerp, of beide, byvoorbeeld "barcarolle". Die "tyrolienne" was 'n gesofistikeerde tipe van "Ländler" en "boléro" of "tarantelle" is gebruik vir liedere wat toonsettings was van gedigte wat oor Spanje of Italië handel. 'n Lied vir twee vokale partye, is "nocturne" genoem. "Ballade" is vir uiteenlopende tipes romances gebruik, maar dit was anders as die Duitse ballade, maar selde 'n verhalende komposisie. Daar was ook titels soos "élégie", "fanfare", "cantatille" wat minder algemeen voorgekom het. "Chant" is hoofsaaklik gebruik vir patriotiese romances bv. "chant heroique" en "chant national".

Die "chansonette" was 'n humoristiese of verhalende werkie wat elemente van beide die romance en die "chanson" bevat het. ^{*5)}:

^{*4)}. 1789 - 1802.

^{*5)}. Scholes. The Oxford Companion to Music. Die "chanson" is 'n eenvoudige strofiese lied wat 'n toonsetting is van 'n kort liriese gedig gebaseer op 'n aangename onderwerp. Dit het in Frankryk en Noord-Italië ontstaan gedurende die 14e eeu, en was vir een of meer vokale partye met 'n instrumentale begeleiding en het geduur tot aan die einde van die 16e eeu, of nog ietwat later. Dit het voortgespruit uit die kuns van die Troubadours en Trouvères. Eintlik was dit 'n tipe madrigaal met die melodie in die tenoorparty. Dit is in Frankryk, Nederland en Italië gesing en die melodie was dikwels dié van 'n volkslied. Josquin des Prés, Jannequin en Orlandus Lassus was komponiste wat "chansons" gekomponeer het. die woord sek egter 'n groot gebied en het verskillende betekenis gehad vanaf die vroeë begin daarvan, tot die huidige.

Na 1815 het talle komponiste gespesialiseer in die romance. Romagnési, Pauline Duchambge, Charles Plantade en Pradher was die bekendste komponiste van romances.

Die "romance dialoguée" is teen 1825 geskep deur Auguste Panseron. Dit was vir 'n vokale party, 'n melodie-instrument soos byvoorbeeld 'n viool, en klavierbegeleiding. Hier is die vioolparty net so belangrik soos die vokale party, terwyl die begeleiding oorgelaat word aan die klavier. Panseron was in die jare 1825 - 1830 bekend as die "koning van die romance." Edouard Bruguère en Amédée de Beauplan was ook baie bekend, laasgenoemde veral vir sy "chansonnettes". Louisa Puget het 'n "bourgeois" karakter aan die romance gegee. Haar werke was tussen 1830 en 1840 baie bekend. Die romance se agteruitgang, wat die artistieke waarde daarvan betref, het nou in alle erns ingetree en dit het toenemend banaal geword met 'n menigte clichés en oordadige titels. Die skepping het ontaard in 'n kwessie van blote tegniese vaardigheid. Gedurende die tydperk toe Louis Philippe regeer het *6). was Francois Masimi die hoofverteenvoordiger van die romance. Ook Frédéric Berat, Adolphe Vogel, Théodore Labarre, Louis Clapisson, Joseph Vi-meux, Alphonse Thys en Albert Grisar was baie bekend. Joseph Concone het hom veral toegelê op "scènes". Na 1845 was Paul Henrion, Louis Abadie en Etienne Arnaud die hooffigure op die gebied van die romance.

Die heersende vokale vorms van sy tyd is in 1846 deur Antoine Romagnési as volg verdeel:

1. Sentimentele Romances: Hierdie is die enigste van twee tipes wat deur Romagnési as eg Frans beskou is.
2. Dromerige en ernstige Mélodies: Hy het hierdie kategorie beskou as ooreenstemmend met die Duitse Lied.
3. Heroïse "chants" wat baie ritmies is: Hy noem hierdie tipe patrietiese romances en dit is die ander tipe romance wat hy saam met Nr. 1 as eg Frans beskou.
4. Hartstogtelike en dramatiese romances: Dit is 'n ander naam vir die "scène" wat afkomstig was van die Opera.

*6). 1830 - 1840.

5. Chansonnettes: Hierdie tipe het hy "opgewek" genoem, maar bygevoeg dat dit nie 'n ware romance was nie.

Die "scène" het 'n baie belangrike rol gespeel in die ontwikkeling van die Mélodie. Dit het hoofsaaklik verskil van die romance daarin dat dit 'n vry struktuur gehad het. Dit het 'n sterk ekspressiewe karakter gehad en die begeleiding het baie orkestrale elemente bevat soos bv. tremolos, want dit het die orkestrale begeleiding van Opera-arias nageboots. Die vokale party het ooreengekom met die resitatief of aria van die Operas.

Gedurende Napoleon III se tweede ryk *7). het die romance sy karakter as 'n afsonderlike genre heeltemal verloor, en dit het moeilik geword om dit te onderskei van die chanson en chansonnette.

Vanaf Berlioz se tyd is die term "Mélodie" gebruik vir die Franse sololied. As gevolg van die kombinasie van 'n meer buigbare ritme, meer subtiële melodie wat nie meer gebonde is aan die simmetriese sinsbou nie, ryker harmonie, 'n vryer vorm wat nie meer gebonde is aan die streng strofiese struktuur nie, 'n meer onafhanklike en ekspressiewe begeleiding in die klavierparty, kan die Mélodie nou onderskei word van die liedere waar die melodiese lyn hoofsaak was.

Soos aan die begin reeds gesien is, het die Mélodie na vore getree as gevolg van die invloed wat Schubert se Lieder uitgeoefen het op die sololied, die afname in die gehalte van die romance en die invloed wat die Romantiese digkuns uitgeoefen het op die komponiste. Die term is gebruik as die Franse titel vir Schubert se Lieder, en Berlioz is die eerste komponis wat dit gebruik het vir sy kort vokale werke. Die Ierse digter, Thomas Moore, wie se gedigte 'n blywende indruk gemaak het op Berlioz, het 'n groot aantal gedigte tussen die jare 1808 en 1834 laat publiseer wat aangepas is by Ierse "airs". Hy het hulle "A selection of Irish melodies with Symphonies and accompaniments by Sir John Stevenson and

*7). 1851 - 1870.

Characteristic words by Thomas Moore" genoem. Dit blyk dus dat Moore die woorde en musiek as 'n eenheid beskou het. In Frankryk is verskeie van Moore se gedigte getoonset en die komponiste het die titel "Mélodie" van hom oorgeneem. Die meeste van hierdie Mélodies was egter maar in werklikheid nog eenvoudige romances want die Mélodie het eers in 'n onafhanklike genre ontwikkel nadat Schubert se Lieder in Frankryk gepubliseer is.

4. SCHUBERT SE INVLOED OP DIE FRANSE SOLO-LIED.

Die eerste Schubert-liedere is gedurende 1833 deur Richault gepubliseer. Dit het die titel gedra van "Six Mélodies célèbres avec paroles française par M. Bélanger de Fr. Schubert". *8).

Die grootste sanger van die Romantiese tydperk in Frankryk, Adolphe Nourrit, was grootliks verantwoordelik daarvoor dat Schubert se Lieder vinnig bekend geraak het in Frankryk. Nadat Nourrit se belangstelling vir die eerste keer aangewakker is deur 'n klavieruitvoering deur Liszt van Schubert se "Erlkönig", was hy vir die res van sy lewe 'n onvermoeide kampvegter vir Schubert se Lieder.

Die twee belangrikste Franse digters wat Schubert se Lieder in Frans vertaal het, was Bélanger en Deschamps.

Die Franse publiek van 1835 was heel verskillend van vandag wat hulle waardebeoordeling van Schubert se Lieder betref. Schubert word natuurlik vandag oor die algemeen beskou as 'n komponis met 'n ongeëwenaarde melodiese vindingrykheid. Maar in daardie tyd is Rossini se melodiese styl oor die algemeen as die norm beskou, op hierdie gebied. Dit is veral Schubert se uitbeelding van die atmosfeer van 'n gedig in die instrumentale omlysting wat hulle bewondering afgedwing het. Die kritici van daardie tyd het die Lieder as dramatiese, en nie hoofsaaklik liries nie, beskou.

*8). Verskeie van Beethoven se Lieder is ook in hierdie tydperk gepubliseer, o.a. "A la bien-aimée absente" (An die ferne geliebte.)

Schubert se invloed op die Franse lied was beide positief en negatief: die romance se prestige is deur Schubert se Lied ondermyn *9). en die Mélodie het nou 'n selfstandige genre in eie reg geword. Wat die positiewe aspekte verder betref: Selfs net die feit dat die benaming "Mélodie" gebruik is vir Schubert se Lieder, het dit reeds op 'n hoër vlak geplaas. Die nuwe tipe Mélodie wat na 1835 verskyn het, as gevolg van die Schubert-Lied se invloed, is deur die volgende gekenmerk:

1. **Struktuur:** Die strofiese vorm is nie meer verpligtend nie; talle Mélodies het 'n vry struktuur of 'n skematiese vorm.
2. **Die vokale party:** Die simmetriese sin word nie altyd gebruik nie; somtyds is die vokale party in die vorm van 'n resitatief.
3. **Die begeleiding:** Wat die musikale uitbeelding van die teks betref, vervul die klavier nou 'n veel belangriker rol en somtyds neem dit selfs die leiding oor. Daar word dikwels gebruik gemaak van orkestrale effekte. 'n Spesifiek-"pianistiese" skryfwyse wat karakteristiek van die klavier was, was nog nie ontwikkel nie. Die Romantiese digkuns het die komponiste verplig om die begeleiding te beklemtoon sodat hulle in die musiek sou kon uitbeeld wat ongesê bly in die gedig. (Innerlike atmosfeer.) Daar is nog nie algemeen gebruik gemaak van ritmiese motiewe wat so kenmerkend is van Schubert se begeleidings nie.
4. **'n Waardering vir gedigte van hoogstaande letterkundige waarde neem toe:** Die gedigte van Victor Hugo, Lamartin en Gautier met hul vrye struktuur, sinnesdes wat oorvleuel en aaneen loop tot in die volgende reëls, en 'n gebreke metrum, het die gevolg dat die simmetriese sinsbou-beginsel oorboord gegooi werd.

Al die liedere uit hierdie tydperk is beslis nie gekenmerk deur bogemalde strukturele beginsels nie en kom dus nie as Mélodies beskou word nie. Die romance het nog tot ongeveer 1860 bestaan en die dramatiese of ekspressiewe "scène" het nog steeds invloed uitgeoefen. Donizetti het in 1838 die "Reveries Napoléon"

*9). Tot so 'n mate dat Legouvé dankbaar verklaar het dat die romance deur Schubert vermoor is.

taines" gekomponeer wat ten volle in die styl van die "scène" was, ten spyte daarvan dat dit 'n strofiese vorm het. Sy versameling "Matinées musicales" wat uit die jaar 1842 dateer, bevat weer verskeie romances.

5. Komponiste wat die weg aangewys het vir die Mélodie-komponiste.

5.1 Adolphe Vogel, wat 'n minder-belangrike Romantiese komponis was, het heel gewaagde harmonieë vir dié tyd gebruik, soos blyk uit sy gebruik van akkoorde wat in 'n tertsverwantskap tot mekaar staan. Sy werk "Satan" van 1842 bevat eienskappe wat eie is aan die "scène", ten spyte van die strofiese vorm daarvan. Die begeleidings van sy liedere is baie ekspressief waar dié van Donizetti 'n ondergeskikte rol vervul.

Niedermeyer en Monpou was twee belangrike voorlopers wat die weg aangetoon het vir komponiste van die Mélodie.

5.2 Louis Niedermeyer (1802 - 1861), wat in Switserland gebore is, maar vanaf 1823 in Parys gewoon het, se liedere is basies nog steeds romances. Omdat hy tekste van goeie kwaliteit getoonset het, strukturele veranderinge aangebring het, 'n nouer verband tussen die woorde en musiek teweeggebring het, en groter gewig gegee het aan die begeleidings, is sy romances van veel groter waarde as die afgestompte, verwaterde romances wat meestal in hierdie tyd die lig gesien het. Sy naam sal altyd verbind word met "Le Lac." Hy was die eerste komponis wat werklik hierdie tipe digkuns verstaan het. *10)

Kenmerke van sy romances:

1. Uitgebreide inleidings wat op sigself beskou, 'n vry struktuur het en wat ietwat herinner aan die "scène". Dikwels was die inleiding baie meer verbonde aan die teks as die werklike romance gedeelte.

*10). Dit is 'n teemsetting van Lamartine se gedig met dieselfde naam.

2. Die tradisionele strofiese vorm. Sy skryfwyse was te ruim om netjies in hierdie beperkende struktuur te pas. Somtyds was die teks en die musiek se beterenis heeltemal uiteenlopend (byvoorbeeld "L'isolement"). Die komponis se musiek is hier vol ekspressiewe krag, maar dit is 'n flagrante weerspreking van die digter se neerslagtige gevoelens.

Niedermeyer se liedere kan beskou word as 'n gedeeltelik geslaagde poging om nuwe lewe te blaas in die romance, 'n strewe wat kenmerkend was van 'n tydperk toe musici geleidelik tot die besef gekom het van die dekadensie van die genre.

5.3 Hippolyte Monpou (1804 - 1841), was nog 'n pionier op die lang ontwikkelingsweg van die Mélodie. Hy was waarskynlik die eerste komponis wat Alfred de Musset se gedigte getoonset het. Hy het ook van Victor Hugo se werke getoonset. Hy het beroemd geword as gevolg van die publikasie van Lemoine se "L'Andalouse" in 1830. Sy romances het dikwels 'n Suidelike aanslag. (Spanje en Italië het hom hoofsaaklik geïnspireer.)

Kenmerke van sy werke:

1. Keuse van tekste: Die karakters wat opgetree het in die gedigte wat hy getoonset het, was heel verskillend van dié van die tradisionele romance: Narre en rowers het nou hulle verskyning gemaak in die sitkamers van Parys. Ook die milieu waarin die karakters optree, het grootliks verskil: Voorts het die tekste dikwels beelde van die Ooste opgeroep, of het vertel van die historiese of legendariese gebeurtenisse van die Middeleeue.

Die versbou van die Romantiese gedigte wat hy getoonset het, het groot probleme aan Monpou gestel. Sy voorgangers het isometriesse verse in gebalanseerde simmetriese sinne getoonset. Hierdie simmetrie was vrugteloos by die digkuns van Victor Hugo of Musset.

Monpou se toonsetting van die ritmiese en metriese ingewikkeldhede van Hugo se "Sara la baigneuse" is onbevredigend en die prosodie daarvan is aanvegbaar.

Die enjambement word lomp gehanteer.

2. Harmonie: Gedeeltes wat lank is, met 'n stadige harmoniese tempo word dikwels opgevolg met skielike, vinnige veranderings in harmonie. Daar word dikwels harmoniese onstabiliteit gevind in die klavierpreludes wat sy liedere voorafgaan.

3. Vorm: Monpou het gehou by die strofiese struktuur. Sommige van sy liedere word egter voorafgegaan deur 'n resitatief, bv. in "Le clocheteur des trépassés."

Die eksotiese en oordrewe eienskappe van sy liedere is treffend, maar sy musiek was nie interessant wat die musikale kwaliteit daarvan betref het nie. Ten spyte van die lompheid en gebrek aan vakmanskap, is dit duidelik dat die komponis gepoog het om weg te breek van tradisionele gebruike, en dat hy somtyds daarin geslaag het.

6. Eerste komponiste van die mélodie.

Berlioz, Meyerbeer en Liszt was van groot betekenis in die ontwikkeling van die Mélodie as gevolg van die wesenlike waarde van hulle werk en die invloed wat hulle uitgeoefen het op die komponiste wat ná hulle gekom het.

6.1 Berlioz (1803 - 1869). In Berlioz se jeug het die Mélodie nog aan die begin van sy ontwikkeling gestaan. Berlioz het graag van groot hulpmiddele gebruik gemaak in sy komposisies. Dit het nie net gegeld vir sy werke van groot formaat nie. Ook baie van sy Mélodies is uitgebrei, sodat daar dikwels twee of drie verwerkings van die oorspronklike is. Hy was nie heeltemal op sy gemak wanneer hy besig was met 'n intieme genre soos die Mélodie nie. Dit is waarskynlik die rede waarom hy na verhouding min Mélodies gekomponeer het.

Berlioz se invloed op die jonger geslag Mélodie-komponiste was eers gering, maar later is daar 'n skakel met Duparc se Mélodies. Dit geld veral die styl van "Les Nuits d'Été" en spesifiek strukturele gebruike in "Sur les lagunes" en "Au Cimetière". Gounod, Bizet, Saint-Saëns en Massenet het Berlioz se estetiese nuwighede verwerp.

6.2 Meyerbeer (1791 - 1864) het groot sukses gehad met sy Mélodies. Sy versameling van veertig liedere toon 'n groot verskeidenheid van tipes, maar hulle kan nie juis as 'n Frans bestempel word nie. Die meeste van sy vokale werke toon duidelike invloede van drie nasionaliteite. Die vokale partye staan onder Italiaanse invloede en bevat baie versierings, portamento en selfs kadenzas. Bel canto-elemente het 'n belangrike rol gespeel in hierdie werke. Die Duitse invloede was egter nog sterker en daar is baie Duitse Nasionale kenmerke teenwoordig, alhoewel dit nie die diepsinnigheid van die Duitse komponiste besit nie. Die harmoniese wat hy gebruik is veral Duits van oorsprong en daar is toonsettings van Goethe-, Heine- en Rückert-gedigte wat baie na aan die Lied kom, maar die essensie van die Lied met 'n liriese teks, die "Empfindung", kon hy nooit verkry nie.

'n Belangrike eienskap van sy Mélodies, is die nou verwantskap tussen die vokale party en die begeleiding, tot so 'n mate dat die vokale party somtyds groei uit die klavierparty, soos byvoorbeeld in "Chant de Mai".

6.3 Liszt (1811 - 1886) se toonsettings van Franse gedigte van Hugo, Musset, Dumas en andere is ook nie Frans wat styl betref nie, maar staan direk onder die invloed van die Duitse Lieder van Beethoven, Schubert en Schumann. Hy het baie van hierdie Lieder verwerk vir klavier en hulle so bekend gestel aan die Franse publiek. Sy vokale werke kan "Franse Lieder" genoem word.

Sommige van sy vokale werke toon ook invloede van die "scène", soos byvoorbeeld "Jeanne d'Arc au bûcher", waarvan die teks deur Dumas is en "Le Vagabond", op 'n teks van Béranger.

Liszt se prosodie is byna foutloos en in hierdie opsig is hy selfs nog meer nougeset as Berlioz. "Oh! quand je dors" is een van die skoonste Mélodies wat voor Duparc se werke gekomponeer is en Hugo se ryke beeldspraak is selde op so n waardige wyse weergegee in musiek.

Liszt het op n bewonderenswaardige wyse die groot Duitse Lied-komponiste as modelle gebruik en terselfdertyd homself oorgegee aan die gees van die Franse digkuns en op hierdie wyse n samesmelting van die Romantiek van twee nasies verkry.

7. Verdere ontwikkeling van die Mélodie.

7.1 Félicien David (1810 - 1876) se Mélodies ^{*11)}. is heel konvensioneel wat vorm, melodie en modulasies betref, maar is tog ver bo die gemiddelde wat kwaliteit betref. Schubert se invloed is duidelik merkbaar in die meeste van sy liedere en hy het veral n affiniteit getoon vir dié Lieder van Schubert wat n Biedermeier atmosfeer gehad het. Dominant-pedaal in die sopraanparty, reekse van sesdes en n kalmerende stadige wals-ritme, is kenmerkend van sy Mélodies wat hierin duidelik hul Weense afkoms verraa. Tog het hy twee werke gelewer wat van hoër waarde was, nl. "Tristess de l'odalisque" (Gautier), wat alreeds na n voorafskaduwing van Fauré se styl lyk, en "Le jour des morts" (Lamartine.) Hy verkry in laasgenoemde werk die werklike kwaliteit van die Mélodie op n natuurlike wyse deur die streng romance-vorm uit te brei in n skema van A A A B C. David se insig in die peinsende kwaliteit van Lamartine se gedig het verhoed dat hy in die strik val om, soos die meeste van sy tydgenote, hierdie soort onderwerp in die vorm van n "scène" te giet. Ten spyte van die swak hantering van prosodie in die werk, is dit een van die merkwaardigste Franse liedere uit die Romantiese tydperk. Gedurende David se leeftyd was die evolusie waardeur die banale romance kon ontwikkel tot n ekspressiewe Mélodie nie so eenvoudig as wat dit vandag mag lyk nie. Talle pogings om nuwe lewe te blaas in die kunslied was gedoem tot mislukking as gevolg van die skadelike invloed van die "Scène" en opera. In "Le jour des morts" word die belangrike rol van die Romantiese poësie in hierdie ontwikkeling weer eens duidelik weerspieël.

*11). David het 60 Mélodies gekomponeer.

7.2 Henri Reber (1807 - 1880) het ook 'n belangrike bydrae gelewer tot die ontwikkeling van die Mélodie en sy uitgangspunt was ook die romance. 'n Aantal van sy liedere het die karakter van chansons - en dan spesifiek die 16de en 17de eeuse. Hy het 'n intense belangstelling getoon in die musiek en die digkuns van die verlede. In "Mortel, ouvre les yeux" (Corneille) lyk die klavierbegeleiding baie op 'n reduksie van 'n concerto grosso. Selfs die vroeë 17de eeuse monodie word uitgebeeld in 'n tipiese "air de cour"-toonsetting van die gedig "Regrets" deur Mary Stuart.

Dan is daar ook weer toonsettings van die Romantiese digkuns van sy tyd waarin Reber die "bourgeois"-Mélodie van ná 1850 vooruitloop. Hierdie "bourgeois"-Mélodie is gekenmerk deur 'n eg Franse sensitiwiteit, 'n intieme atmosfeer en grasiëuse vorms. Dit het nooit die nou artistieke vlak van Berlioz en Liszt se Mélodies bereik nie - maar in die geheel gesien, was die opbrengs meer homogeen van aard en oor die algemeen was die deursnee kwaliteit hoër as wat dit gedurende die hoogtepunt van die Romantiese tydperk, teen ongeveer 1840, was. Reber se toonsettings besit nie die positiewe eienskappe - oorspronklikheid, verfyndheid en diepsinnigheid van die Mélodie van die hoog-Romantiek nie, maar ook nie die negatiewe eienskappe nie soos onder andere teatrale patos en oordadige sentimentaliteit. Hy was ook bewus daarvan dat sy liedere nie die kenmerke van die Romantiek dra nie, en dat sy meer ingewikkelde werke nie geslaagd was nie. Maar, kenmerkend van sy werke was 'n delikaatheid, eenvoud, fyn-beskaafdheid, aangenaamheid en soberheid.

Ten ongeveer 1850 het die Mélodie 'n nuwe stadium bereik en ontwikkel in 'n onafhanklike genre wat spesifiek Frans was. Dit was nou instaat daartoe om selfstandig te staan teenoor die Duitse Lied. Die voortreflikheid van die Duitse komponiste vir verskeie dekades mag nie misken word nie. Naas Duitsland is Frankryk egter die eerste land waar 'n groep verwante kunstenaars 'n eie genre met 'n eie denkrigting vorm wat eie nasionale eienskappe besit waaraan byna al sy belangrike komponiste deel gehad het. Verskillende vokale tipes wat verwant was aan die Mélodie en tot op die huidige tyd sy natuurlike ontwikkeling belemmer het, het of uitgesterf, soos byvoorbeeld die romance en scène, of 'n eie ontwikkelingsrigting ingeslaan soos die chansonette. Die Duitse Lieder het nog invloed uitgeoefen, maar kon nie meer die inheemse eienskappe van die Mélodie oorheers nie.

AFDELING II ANALISE VAN BERLIOZ SE MÉLODIES.

1. Inleiding.

Meer as die helfte, naamlik 20, van Berlioz se *Mélodies* is later georkestreer en terselfdertyd is ook heelwat veranderinge aangebring. Verskeie van die *Mélodies* is ook later in groter werke gebruik. Een van sy jeugwerke, "Je vais donc quitter pour jamais" van 1820, het verlore gegaan in sy oorspronklike vorm, maar Berlioz het dit later gebruik vir die "Symphonie Fantastique". Dit is letterlik oorgeneem vir die Largo inleiding van die eerste beweging en word deur die eerste viole gespeel. "Je crois en vous", 'n toonsetting van 'n gedig van Léon Guérin, is later verwerk as die harlekyn se arietta in die opera "Benvenuto Cellini". Die *Mélodie* "Le pêcheur" (woorde van Goethe) en "Chant du bonheur" is later in "Lelio" gebruik. "Premiers transports" maak weer 'n herverskyning in die "Romeo et Juliette"-simfonie.

Die twintig liedere wat later georkestreer is, kan as 'n aparte genre naamlik 'n vokaal-orkestrale genre beskou word. Die orkes is die medium waarin Berlioz homself voortdurend uitgedruk het en waarin hy sy kuns ontwikkel het. Hy het die denkwysse wat by hom die natuurlikste was toegepas op afsonderlike toonsettings van gedigte nadat hy dit eers vooraf "geskets" het vir klavier en vokale party.*1).

Berlioz se *Mélodies* kan in drie periodes ingedeel word:

1. Die jeugwerke wat nog nie as volwaardige *Mélodies* beskou kan word nie. Dit het nog grotendeels die voorkoms van die romance, maar daarin blyk dit dat die komponis besig is om homself te bevry van gevestigde gebruike. Die eer-

*1). Dickinson, A.E.F. Berlioz's Songs. Musical Quarterly, 55: p 329 - 343. 1969.

ste sewe is jeugwerke, en daarna volg die nege "Mélodies Irlandaises".

"L'Arabe jaloux".

"L'invocation à l'amitié".

"Le dépit de la bergère".

"Toi qui l'aimas verse des pleurs".

"Canon libre à la quinte".

"Pleure, pauvre Colette."

"Le montagnard exilé".

"Hélène". (1829)

"La Belle Voyageuse". (1829)

"Chant Guerrier". (1829)

"Chanson à boire". (1829)

"Chant Sacré". (1829)

"Le Coucher du Soleil". (1830)

"L'Origine de la Harpe". (1830)

"Adieu Bessy". (1830)

"Elégie". (1830)

2. Die werke wat gekomponeer is vanaf 1830 tot 1838, toe die ontwikkeling van-
af romance tot Mélodie plaasgevind het en die siklus "Les nuits d'été" van 1840.
Hier is alle bande verbreek met die romance.

"Meditation Religieuse". (Nr. 1 van Tristia, Op. 18) (1831)

"Le Cinq Mai". (1832)

"La Captive". (1832)

"Sara la Baigneuse". (1834)

"Le Jeune Pâtre Breton". (1834)

"Je Crois en vous". (1834)

"Les Champs". (1834)

"Villanelle" uit "Les Nuits d'été". (1840)

"Le Spectre de la Rose" uit "Les Nuits d'été". (1840)

"Sur les lagunes" uit "Les Nuits d'été". (1840)

"Absence" uit "Les Nuits d'été." (1840)

"Au Cimetière" uit "Les Nuits d'été". (1840)

"L'Ile Inconnue" uit "Les Nuits d'été". (1840)

3. Die laaste liedere wat vanaf 1841 tot 1850 gekomponeer is en nie almal van dieselfde gehalte was nie.

"Hymne à la France". (1844)
"La Belle Isabeau". (1844)
"Zafde". (1845)
"Le Chasseur Danois". (1845)
"Les Chant des Chemins de Fer". (1846)
"La Mort d'Ophelie" (Nr. 2 van Tristia, Op. 18.)
"Les Chant des Bretons".
"Les Trébuchet".
"Le Matin".
"Petit Oiseau".
"La Menace des Francs".
"Prier du Matin" (Choeur d'Enfants).

Wanneer die jeugwerke beskou word (die eerste sewe van die eerste periode), word alreeds strukturele vryhede bemerk. Die derde werk "Le dépit de la bergère", se eerste drie strofes is dieselfde, maar die vierde is gewysig en aansienlik vergroot: Dit is uit 'n estetiese oogpunt heeltemal geregverdig. Die sewende werk "Le montagnard exilé", is gebaseer op twee kontrasterende musikale idees: A - wat twee keer gevarieër word, en B - wat onveranderd bly. In die heel eerste werk is daar al strukturele veranderings in die toonsetting sodat die strofes nie presies dieselfde is nie, wat 'n strewe na 'n getroue weergawe van die teks aandui.

Die "Neuf mélodies Irlandaises" begin uit die mate van die romance bars. "Hélène" en "La belle voyageuse" is die eenvoudigste van hierdie negen werke. Bars-genoemde is 'n duet wat bestaan uit ses identiese strofes wat van mekaar geskei word deur ritornelli. Treffend van hierdie lied is die ongeaksentueerde sinkepe in die vokale party.

In "La belle voyageuse" word daar uitgestyg bo die kleurloosheid van die romance terwyl die gedig se ongekunsteldheid tog nog behoue bly.

In "Le coucher du Soleil", word die strofiese vorm behou, maar as gevolg van die lengte van die strofes kan die komponis met gemak aan sy verbeelding vrye teuels gee. (Elkeen van die twee strofes bevat 42 mate.) Daar is simboliek en toonskildering en onkonvensionele modulaties, laasgenoemde soos in "La belle voyageuse". Die breë melodiese lyn hier is ongewoon vir die tyd. Dit kan beskou word as Berlioz se eerste ware Mélodie, nie net omdat dit die naam dra nie, maar omdat dit die eienskappe van die nuwe genre besit.

In "Elégie", wat die eerste groep afsluit, word die vokale party met tye deklamatories, dit word gedurigdeur onderbreek deur rustekens, en die klavierparty maak byna deurgaans van tremolobeweging gebruik. Die styl daarvan maak 'n nuwe perspektief oop vir die Franse Mélodie en is 'n voorloper van Wagner se skryfwyse. Hierdie nuwighede het egter in Frankryk geen aansluiting gevind by enige van die komponiste wat tydgenote was van Berlioz of direk na hom gekom het nie. Eers 40 jaar later kom daar 'n aansluiting en voortsetting van hierdie tegniek tevoorskyn in Duparc se werke.

Wat die tweede groep betref, het "La Captive" 'n besonder ekspressiewe vokale party en 'n interessante struktuur. Veral treffend van hierdie lied is die asimmetriese musikale sinsbou. Twee sinne van vyf mate word gebalanseer deur een sin van agt mate. Dit het baie transformasies ondergaan; na die eerste weergawe met klavierbegeleiding, is daar later 'n tjelloparty bygevoeg. In 1848 was die verandering meer drasties sodat dit byna 'n nuwe werk geword het, toe dit verwerk is vir kontralto met orkes, en die vorm meer vry geword het. "Le jeune pâtre breton" het ook twee transformasies ondergaan: Na die oorspronklike weergawe met klavierbegeleiding in 1833, is daar 'n horingparty bygevoeg in 1834, en later in dieselfde jaar is dit georkestreer.

Berlioz se belangrikste werk op die gebied van die Mélodie, is in 1841 gepubliseer. Dit is 'n toonsetting van ses van Gautier se gedigte uit "La comédie de la mort", wat saamgevat is onder die titel "Les Nuits d'été". Dit is in 1856 hersien en georkestreer. In hierdie werk word die uiterste oorspronklikheid deur middel van die eenvoudigste middele bereik - die menslike stem en 'n paar strykers en houtblasers.

Die eerste van die groep, "Villanelle", het 'n lewendige, vlugge melodie wat ondersteun word deur dartelende akkoorde vol verrassende harmoniese wendings. Daar is imitasie van die vokale party in die begeleiding en slim kanoniese bewegings in die bas wat in die orkestrale weergawe deur 'n beweeglike fagot uitgevoer word, beantwoord deur die strykers. Die streng strofiese vorm word versag deur variasies in die melodie.

In die tweede, "Le Spectre de la rose", is daar 'n skerp kontras tussen die woorde en musiek. Die vokale party huiwer tussen cantabile en resitatief. In die instrumentale omlysting is tipiese orkestrale gebruike, afkomstig van die opera wat 'n hoogtepunt van intensiteit bereik aan die einde. Die teks is in so 'n mate gedramatiseer dat 'n gedig wat eintlik heel eenvoudig is, 'n hartstogtelike, ten volle ontwikkelde opera-"scène" word deur Berlioz se musikale uitbeelding daarvan.

Die gedigte waarop die derde en vyfde *Mélodies* van die groep, "Sur les Lagunes" en "Au Cimetière" getoonset is, is albei Lykdigte. Albei se vokale partye is hoofsaaklik in die resitatief-styl. Die intensiteit van die derde werk plaas dit met reg in die middel van die groep. Die vyfde is 'n meer introverte klaaglied as die derde. Die melodieuze skryfwyse word in die middel verbreek deur deklamasie. Albei die werke is gebaseer op 'n kort kernagtige motief.

Berlioz het in die komposisie van "Les Nuits d'été" die artistieke toewyding vertoon wat hy gewoonlik gereserveer het vir sy operas en simfonieë. Hulle is almal variasies op die tema van onvervulde of verlore liefde, wat 'n verlange na die verdwene of onbereikbare liefde simboliseer.

"Sara la baigneuse", wat net soos "La Captive" 'n toonsetting is van 'n "Orientale" van Victor Hugo, word beskou as Berlioz se mees uitgebreide en selfstandige uitbeelding van die digkuns. *2). Dit was oorspronklik getoonset vir manne - kwartet, maar hierdie weergawe het verlore gegaan. Daarna is dit verwerk vir twee vokale partye met klavierbegeleiding, waarna dit weer verwerk is vir driedelige koor naamlik (a) soprane, tenore en twee baspartye; (b) soprane en alte; (c) twee-stemmige tenore en twee-stemmige basse met 'n orkesbegeleiding wat be-
*2). Ibid.

staan uit houtblasers, Franse horings, pouke en 52 strykers. Die werk is verdeel in vier gedeeltes waarin elke keer 'n verskillende beeld weergegee word. Die swaaiende trogetes/jambiese ritme word dwarsdeur die werk gehandhaaf. Die verskillende partye beweeg in imitasie, kruis-ritmes en in harmoniese ondersteuning in 'n vyfstemmige struktuur. Die orkes verskaf fyn detail om die inhoud van die teks weer te gee. Die lewenslus wat uit hierdie werk straal, verskaf 'n aantrekkingskrag wat tydloos is. Berlioz het hierin 'n rykdom van teerheid en verfyndheid ontgin - dit adem die ware gees van die Franse *Méodies*.

Die laaste periode, 1840 - 1850, bring nie veel wat as nuut beskou kan word nie. "Zafde", "Les trébuchet", "La Mort d'Ophélie" is van 'n hoë gehalte. "Zafde" het 'n boléro-ritme en daar word gebruik gemaak van kastanette wat 'n Oosterse kleur daaraan verleen. Die werk word deur pikante modulاسies in drie dele verdeel, en daar is koleratura versierings en tussenspele tussen die strofes.

"La Mort d'Ophélie" (1848) met sy ekspressiewe melodiese lyn, wat soms toevertrou word aan die vokale partye, ander kere weer aan die regterhand van die klavierparty, is so kragtig liries dat die epiese karakter van die teks op die agtergrond skuif. Dit vertel die verhaal van Ophelia se noodlottige blommespel en uiteindelijke uitwissing waar sy vir haarself sing. Die figuur wat die strofes verbind deur te dien as tussenspel, word aan die einde 'n besonderse koda. Die uitbeelding van Ophelia se stem is besonder roerend. Die begeleiding kan deurgaans beskou word as 'n illustrasie van stryk- en vingertremolos, terwyl die houtblasers om hierdie vibrasies swewe en uiteindelik die vokale party verdubbel. Die ballade is 'n opgawe van erbarming maar geen musikale oorwegings word ingeboet nie.

Daar is 'n gebrek aan homogeniteit in Berlioz se *Méodies*. "L'origine de la harpe", "Le chasseur danois" en "La belle Isabeau" is byvoorbeeld van min waarde. Dan is daar andere waarvan die artistieke vlak die smaak van die tyd baie ver oortref en wat eers deur latere geslagte waardeur kon word, byvoorbeeld die hele "Les Nuits d'été"-siklus, "Élégie", "Sara la Baigneuse" en "La Mort d'Ophélie". Reeds aan die begin is 'n worsteling om die smaakloosheid van die romanse te ontsnap, te bespeur. Hy het twee verskillende tipes *Méodies* gekomponeer. Die eerste tipe handhaaf die uiterlike eienskappe van die romanse, d.w.s.

die strofiese vorm en die ondergeskikte klavierparty. Die werke wat onder hierdie groep val, word egter onderskei van die stereotipe liederes van die tyd deur hulle oorspronklike melodiese lyn en harmonie. Onder hierdie groep val die volgende werke: "La belle voyageuse", "Le jeune pâtre breton", "Petit oiseau" en "Le Matin".

In die ander tipe Mélodie wat meer Romanties van aard is, word die musikale struktuur en innerlike vorm in 'n sekere mate bepaal deur die tekste, dit wil sê die konstruksie van die musikale sinne is ook onder andere onderhewig aan die ritme van die woorde. Op dieselfde wyse is die begeleidings ook nou verbonde aan die tekste. In hierdie werke is die harmonie volkome onkonvensioneel en somtyds baie ingewikkeld. Voorbeelde van hierdie tipe is "Les Nuits d'été", "Élégie" en "La Captive". Die meeste van die Mélodies wat onder hierdie tweede tipe val, is georkestreer - wat natuurlik verwag kan word, want dit moes byna meeganies geskied het by Berlioz aangesien orkestrale eienskappe alreeds in die klavierpartye teenwoordig was.

2. CHRONOLOGIESE LYS VAN BERLIOZ SE MÉLODIES.

(Die eerste sewe jeugwerke se partituur was nie beskikbaar nie.)

Nr.	Datum	Titel	Teks	Besetting
1.	1829	Hélène. Nr. 2, Mélodies Irlandaises, Op. 2.	Thomas Moore vert. deur Gounet.	Vokaal dialogue- rend met kla- vierbegeleiding. Georkestreer in 1844.
2.	1829	La Belle Voyageuse. Nr. 4, Mélodies Irlandaises, Op. 2.	do.	Solisties vo- kaal. Georkes- treer in 1834.
3.	1829	Chant Guerrier. Nr. 3, Mélodies Irlandaises, Op. 2.	do.	Koor van tenore en basse met te- noorsolo. (2 keer.)
4.	1829	Chanson à boire. Nr. 5, Mélodies Irlandaises, Op. 2.	do.	do.
5.	1829	Chant Sacré. Nr. 6, Mélodies Irlandaises, Op. 2.	do.	Sesstemmige koor met tenoor- resitatief.
6.	1830	Le Coucher du Soleil. Nr. 1, Mélodies Irlandaises, Op. 2.	do.	Solisties vo- kaal.
7.	1830	L'Origine de la Harpe. Nr. 7, Mélodies Irlandaises, Op. 2.	do.	do.
8.	1830	Adieu Bessy. Nr. 8, Mélodies Irlandaises, Op. 2.	do.	do.
9.	1830	Élégie. Nr. 9, Mélodies Irlandaises, Op. 2.	Franse pro- sa na aanl. van Thomas Moore.	do.

Nr.	Datum	Titel	Teks	Besetting.
10.	1831	Meditation Religieuse. Nr. 1, Tristia, Op. 18.	Prosa vert. van gedig van Thomas Moore.	Sesstemmige koor, klavier, tjello & viool.
11.	1832	Le Cinq Mai. (Kantate op Dood van Napoleon.)	Béranger.	Driestemmige koor met bassolo- dele en orkes.
12.	1832	La Captive. Op. 12.	Victor Hugo.	Solisties vokaal met orkes; hier- die klavierbege- leiding georke- streer in 1848.
13.	1834	Sara la baigneuse. Op. 11.	do.	Oorspronklik eers vir manne- kwartet, later verwerk vir drie kore met orkes.
14.	1834	Le Jeune Pâtre Breton.	A.Brizeux.	Solisties-vokaal met horing, kla- rinet en klavier. Georkestreer in 1835.
15.	1834	Je crois en voux.	Léon Guérin.	Solisties-vokaal later georke- streer.
16.	1840	Villanelle. Nr. 1, Les Nuits d'été, Op. 7.	Théophile Gau- tier (uit "Poë- sies Diverses")	Solisties-vokaal met klavier, in 1856 georkestreer.
17.	1840	Le Spectre de la Rose. Nr. 2, Les Nuits d'été, Op. 7.	do.	do.
18.	1840	Sur les Lagunes. Nr. 3, Les Nuits d'été, Op. 7.	do.	do.
19.	1840	Absence. Nr. 4, Les Nuits d'été, Op. 7.	do.	do.

Nr.	Datum	Titel	Teks	Besetting
20.	1840	Au Cimetiere. Nr. 5, Les Nuits d'été, Op. 7.	Théophile Gautier (uit "Poésies Diverses")	Solisties-vokaal met klavier, in 1856 georkestreer.
21.	1840	L'Ile Inconnue. Nr. 6, Les Nuits d'été, Op. 7.	do.	do.
22.	1834	Les Champs. Nr. 2, Feuilletts d'Album, Op. 19.	Béranger.	Solisties-vokaal met klavierbegeleiding.
23.	1844	Hymne à la France. Nr. 2, Vox Populi, Op. 20.	Auguste Barbier.	Vyfstemmige koor en orkes.
24.	1844	La Belle Isabeau. Nr. 4, Feuilletts d'Album, Op. 19.	Alexandre Dumas.	Solisties-vokaal met opsionele driestemmige koor.
25.	1845	Zafde. Nr. 1, Feuilletts d'Album, Op. 19.	Roger de Beauvoir.	Solisties-vokaal met klavierbegeleiding en kastanette.
26.	1845	Le Chasseur Danois. Nr. 6, Feuilletts d'Album, Op. 19.	de Leuven.	Solisties-vokaal met orkesbegeleiding.
27.	1846	Les Chant des Chemins de Fer. Nr. 3, Feuilletts d'Album, Op. 19.	Jules Janin.	Koor en orkes met Tenoorsolo.
28.	1848	La Mort d'Ophelie. Nr. 2, Tristia, Op. 18.	Ernest Legouvé na aanl. van Shakespeare.	Vokaal dialogerend met klavier, later verwerk vir tweestemmige vrouekoor en orkes.
29.	1850	Les Chant des Bretons. Nr. 5, Fleurs des Landes, Op. 13.	A. Brizeux.	Tweestemmige mann-koor met klavier. Later georkestreer.

Nr.	Datum	Titel	Teks	Besetting
30.	1850	Les Trébuchet. Nr. 3, Fleurs des Landes, Op. 13.	A.Bertin: 1e strofe; Emi- le Deschamps: 2e en 3e stro- fes.	Vokaal dialoge- rend met kla- vier.
31.	1850	Le Matin. Nr. 1, Fleurs des Landes, Op. 13.	Bouclon.	Solisties-vo- kaal met kla- vier.
32.	1850	Petit Oiseau. Nr. 2, Fleurs des Landes, Op. 13.	do.	do.
33.	1851	La Menace des Francs. Nr. 1, Vox Populi.	Auguste Barbier.	Twee kore en orkes.
34.	1855	Prier du Matin (Choer d'Enfants) Nr. 4, Fleurs des Landes, Op. 13.	de Lamartine.	Tweestemmige vroue- en kin- derkoor met klavier.

3. DIE TEKSTE VAN BERLIOZ SE MÉLODIES.

Van die 34 *Méodies*, is 23 toonsettings van liriese gedigte en 8 van epiese gedigte. Daar is drie gedigte wat 'n vermenging is van epiese- en liriese elemente. In die epiese groep is daar 4 ballades (nrs. 1, 7, 24 en 26), twee idilles (nrs. 14 en 30) en een romanse (nr. 2). Die agste van hierdie groep is 'n belangrike werk in hierdie genre, nl. nr. 28, "*La Mort d'Ophélie*". Dit is 'n versparafrase in Frans, deur Ernest Legouvé, van die koningin se toespraak uit "*Hamlet*" van Shakespeare: "There is a willow grows aslant a brook". Dit is 'n beskrywende gedig van hoe Ophelia haar dood tegemoetgegaan het.

Nrs. 12, 13 en 25 is die groep waarin epiese en liriese elemente vermeng is. Al drie is belangrike werke. Nrs. 12 en 25 is albei liriese gedigte met 'n epiese inslag waarin die verlange na die eksotiese, die onbereikbare, beskryf word. Nr. 13 is 'n romantiese gedig waarin die idilliese beskrywing van die mensefiguur in haar omgewing voorkom. Dan word dit suiwer lirie-romanties waar sy uiting gee aan die verlange na die eksotiese, die vreemde, die onbereikbare. Tog is dit op 'n subtiële, planmatige wyse vermeng met die dramatiese element. Hierdie gedig is 'n voortreflike komposisie van die epiese, idilliese, liriese-romantiese en dramatiese; die subjektiewe oorheers.

Van die 23 liriese gedigte is 5 minneliedere (nrs. 8, 16, 19, 21 en 22.) Drie van hierdie vyf is baie belangrike werke wat uit die "*Les Nuits d'été*" Op. 7 siklus kom. (Nrs. 16, 19 en 21.) - Dit is toonsettings van ses gedigte van Théophile Gautier wat uit sy "*La comédie de la Mort*" (1838) geneem is, en een samebindende grondgedagte het, nl. 'n verlange na verlore of onbereikbare liefde. Nr. 16, "*Villanelle*", is 'n suiwer minnelied; Nr. 19, "*Absence*", het 'n duidelike uitligbare ondertoon van depressie. Nr. 21, "*L'Isle Inconnue*", het 'n eg romantiese inslag; die verlange na die ideale. Daar is 4 Odes. (Nrs. 3, 11, 23 en 29). Dit is Liriese gedigte waarin 'n belangrike gebeurtenis, 'n aangrypende voorwerp of 'n grootse persoonlikheid breedvoerig en in 'n forse, verhewe taal besing word. Nr. 3, "*Chant Guerrier*", is 'n Ode aan 'n onbekende

soldaat, Nr. 11, "Le Cinq Mai" is 'n Ode aan Napoleon. *3). Nr. 23, "Hymne à la France", is 'n Ode aan Frankryk, en nr. 29, "Le Chant des Bretons", is weer een aan die Britte.

Daar is 4 Himnes (Odes wat die Godheid besing) nl. nrs. 5, 10, 15 en 34. Nr. 10, "Meditation Religieuse", se oorspronklike titel was: "Gesang vir hulle wat baie gely het, en wie se siel diep bedroef is, selfs tot die dood toe". Dit is gegroepeer saam met nr. 28 (die epiese gedig "La Mort d'Ophélie" uit "Hamlet") onder een opusnommer nl. Op. 18, met die titel "Tristia."

Daar is drie natuurliedere, (nrs. 6, 31 en 32) waarvan twee, nrs. 31 en 32 albei toonsettings is van dieselfde gedig van Bouclon.

Daar is drie Elegieë wat al drie belangrike werke is. Nr. 9, met die titel "Élégie", is die laaste van die nege "Mélodies Irlandaises" Op. 2 wat almal toonsettings is van gedigte van die Ierse digter, Thomas Moore. Daar is altesaam 10 toonsettings van Thomas Moore se gedigte, want nr. 10, "Meditation Religieuse", is ook op een van sy gedigte getoonset. Die eerste agt is deur Gounet in Frans vertaal, maar nr. 9 is Berlioz se eie prosa-vertaling van die terdood- veroordeelde Ierse held, Robert Emmet, se afskeidswoorde voor sy teregstelling. Berlioz het ook 'n voorwoord geskryf om te dien as inleiding vir die toonsetting van hierdie werk. Daar is kritici wat meen dat hierdie die eerste toonsetting van Prosa is in die geskiedenis van die Franse Mélodie. Die gedig het Berlioz diep getref op 'n tydstip toe hy besluit het om af te sien van Harriet Smithson, aan wie dit opgedra is. *4). Nrs. 18, "Sur les lagunes", en 20, "Au Cimetière", die ander twee Elegieë, is albei uit die "Les Nuits d'été" siklus. Na die drie liefdesliedere wat reeds genoem is, bly nog net een werk van die ses wat die siklus vorm oor, nl. nr. 17. L.g. "Spectre de la Rose" is 'n liriese ontboeseming, met 'n swaar suggestiewe ondertoon van verwyd, waar die roos simbolies is van die minnaar.

*3). Barzani, J. Berlioz and the Romantic Century. Columbia. Deel 1, p 301. Berlioz was in so 'n geringe mate afhanklik van die woorde dat hy gesê het dat hy ontroer is deur die musikale gevoel wat verskuil was agter Béranger se "quasi-gedig".

*4). Noske. French Song from Berlioz to Duparc, p 102. Berlioz beskryf die

Daar is nog drie liriese gedigte: Nr. 4, "Chanson à boire", is n drinklied. Die refrein, waarmee die werk n aanvang neem en wat drie keer voorkom, is n tipiese drinklied. Die twee strofes wat van mekaar geskei word deur die middelste verskyning van die refrein, vorm egter n skerp teenstelling met die opgewekte woorde van die refrein, as gevolg van die sterk ondertoon van depressie. Nr. 27, "Chant des Chemins de Fer" is n geleentheidsstuk waarin die vooruitgang van die industrie ondubbelsinnig besing word. Dit is n toonsetting van n kantate wat Jules Janin, n vriend van Berlioz, geskryf het by die ingebruikneming van die Noordelike spoorlyn te Lille en op die skrywer se versoek deur Berlioz getoonset is. Nr. 33, "La Menace des Francs", is n krygslied waarin die Franse volk aangespoor word tot patriotisme.

■ 4/. (Vervolg)

ontstaan van hierdie Mélodie, Nr. 9, as volg: "Met my tuiskoms, na een van die talle uitstappies waarop ek gewoonlik selfondersoek gedoen het, het ek die bundel van Thomas Moore se "Ierse "Mélodies" oop gevind op my tafel. My oog het op een geval wat n aanvang neem met die woorde: "When he who adores thee.....". Ek het my pen opgeneem en in een spontane uitstorting van emosie, die hartreurende woorde getoonset. Dit was die eerste keer in my lewe dat ek in staat was om sulke diepe emosie uit te beeld terwyl ek nog steeds onder die aktiewe en onmiddelijke invloed daarvan was. Maar ek glo dat ek nog selde in staat was daartoe om so n treffende waarheid te verkry as dié".

Noske het hierdie woorde opgeneem uit die Berlioz Mémoires Hoofstuk XVIII.

4. MELODIEK.

4.1 Snit van die Melodie.

Intervalle:

(a) Berlioz se melodieë toon 'n groot voorkeur vir trapsgewyse beweging, tertse en kwarte. Trapsgewyse- en tertsbeweging kry voorkeur, daarna word kwarte beslissig die meeste gebruik. Soms is daar selfs nog meer kwarte as tertse. In 24 van die 34 *Mélodies* se vokale partye word voorkeur gegee aan kwarte bo kwinte, sekste en septieme, oktawe en groter intervalle. Die gebruik van intervalle groter as kwarte word nie bespreek nie, aangesien hierdie intervalle baie minder voorkom as sekundes, tertse en kwarte.

Melodiese figure wat saamgestel is uit verskillende kombinasies van tertse en kwarte, kom algemeen voor. Hier volg 'n tabel waarin, in die eerste kolom, die samestelling van tertse en kwarte genoem word, soos dit na mekaar voorkom. In die tweede kolom word die *Mélodies* genoem, waarin hierdie figure voorkom.

Kombinasie van tertse en kwarte.	Nrs. van <i>Mélodies</i> .
Opwaartse kwart,afwaartse terts.	6,8,12,13,16,17,21,22,23,25,26,27,29,30 33.
Opwaartse terts,afwaartse kwart.	2,17,18,19,23,26,29,33.
Afwaartse terts,opwaartse kwart.	1,2,8,9,12,13,17,21,24,25,27,31.
Opwaartse terts,opwaartse kwart.	3,4,5,7,9,11,12,14,15,18,21,25,27,28,33.
Opwaartse kwart,opwaartse terts.	7,9,12,22,27,32.
Afwaartse kwart,afwaartse terts.	6,9,12,13,27,31.
Afwaartse terts,afwaartse kwart.	3,5,7,13,25,28,31.
Afwaartse kwart,opwaartse terts.	10,13,24,25,32.
Afwaartse kwart,opwaartse kwart.	1,13,17,20,23,27,29,31.
Opwaartse kwart,afwaartse kwart.	5,12,13,19,24,25,26,29,33.

(Vervolg.)

(Vervolg.)

Kombinasie van tertse en kwarte.	Nrs. van Mélodies.
Opwaartse kwart,afwaartse terts, afwaartse terts.	6,12,33.
Opwaartse kwart,opwaartse terts, opwaartse terts.	9,12.
Opwaartse terts,opwaartse terts, opwaartse kwart.	11,12,13.

(b) Die oorgrote meerderheid van die melodieë is akkoordgebonde.

In die geheel gesien, is die melodieë glydend sowel as springend, maar die grootste gedeelte van elke melodie is glydend. By 'n beskouing van die aanvangssinne van die Mélodies egter, is daar 15 werke waarvan beide die voorsin en nasin springend is. In drie van hierdie vyftien werke bestaan die spronge uitsluitlik uit tertse en kwarte. In 6 daarvan bestaan die spronge uit tertse en kwarte tesame met een kwint in óf die voorsin óf die nasin. Net een van die 6, Nr. 33, het 'n kwint elk in die voorsin en nasin. Van die oorblywende ses werke is daar twee wat een sekst in die aanvangssin het tesame met uitsluitlik tertse, een werk het 'n sekst, kwint, drie kwarte en een terts; nr. 29 het een sekst tesame met verdere kwarte en tertse. Twee werke het oktaafspronge in die aanvangssin: Nr. 17 het dit in beide die voor- en nasin, en nr. 34 het dit net in die voorsin.

Wanneer die aanvangssinne spronge bevat, kry tertse en kwarte dus weer voorkeur. In die 15 werke waarvan beide die voorsin en nasin springend is, is daar 61 tertse en 35 kwarte. Dan is daar negte kuinte, ses sekste en drie oktawe.

In 13 van die 34 Mélodies bestaan die aanvangssin uit 'n voorsin wat springend is, en 'n nasin wat glydend is. In vier Mélodies is die voorsin glydend en die nasin springend. In net twee van die werke is beide die voorsin en nasin glydend.

(c) Die melodieë van die Mélodies is oor die algemeen golwend, m.a.w. die da-

lende en stygende intervalle hou mekaar in ewewig.

4.2 Algemene gang:

Die melodieë is oorheersend sentrifugaal. Die enigste Melodie waarvan die melodie grotendeels sentripetaal is, is nr. 20. In nr. 11 is groot gedeeltes sentripetaal, en in nr. 13 is daar ook heelwat daarvan. In nrs. 9, 12, 18 en 19 is klein gedeeltes sentripetaal. Hier volg 'n voorbeeld uit nr. 20. Die gedeelte is in C-majeur en die melodie beweeg sentripetaal om die tonika.

Voorbeeld 1.

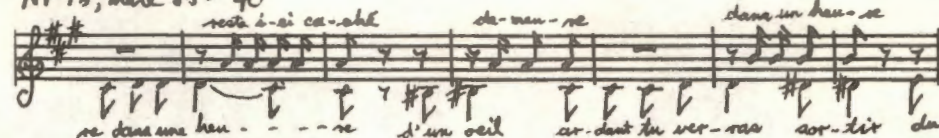
Nr 20, mate 25-33



Sentripetale beweging kom dikwels in kombinasie met deklamasie voor, soos bv. in nr. 13 (tweestemmige koor) waar die een vokale party deklameer en die ander sentripetaal beweeg.

Voorbeeld 2.

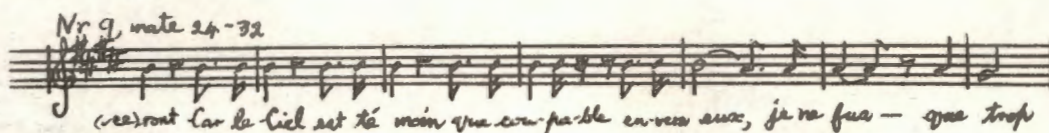
Nr 13, mate 85-90



4.3 Deklamasie.

Die vokale lyn is dikwels deklamerend. Dit word gevind in nrs. 9, 11, 13, 17, 27 en die hele nr. 20. Die deklamasie word dikwels onderbreek deur rustekens. Hier volg 'n voorbeeld uit nr. 9 waar deklamasie onderbreek word deur rustekens:

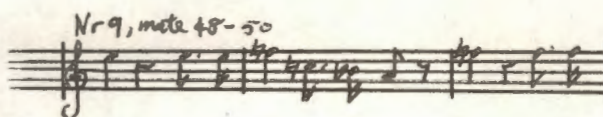
Voorbeeld 3.



4.4 Melodiese lyn onderbreek deur rustekens.

Berlioz maak in sommige Mélodies gebruik van 'n melodiese lyn in die vokale party wat gedurig deur onderbreek word deur rustekens. Veral nr. 9 se vokale party is deurspek met rustekens.

Voorbeeld 4.



Hierdie gebruik kom ook voor in nrs. 10, 11, 12, 13 (in l.g. in die deklamerende gedeeltes), 16, 17 en 20. Dan kom dit tot 'n mindere mate voor in nrs. 3, 5, 8, 22, 23, 24, 25, 26 en 33. In nrs. 29 en 30 word sulke gedeeltes afgewissel met gedeeltes waarin lang note aangehou word, en sinkope vorm wat 'n treffende kontras laat ontstaan. In die voorbeeld kan 'n gedeelte uit nr. 30, mate 14 - 20 gesien word. In hierdie duet kom sulke gedeeltes voortdurend afwisselend voor.

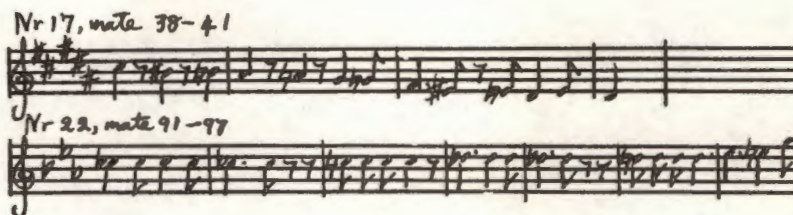
Voorbeeld 5.



4.5 Chromatiek.

Die melodiese lyn beweeg dikwels in chromatiesse halftone. Veral in nrs. 11, 13, 17, 20, 22, 25 en 30 is daar lang gedeeltes hiervan. Hier volg twee voorbeelde. In die eerste voorbeeld daal die melodiese lyn (nr. 17, mate 38 - 41) en in die tweede voorbeeld styg dit in chromatiesse halftone.

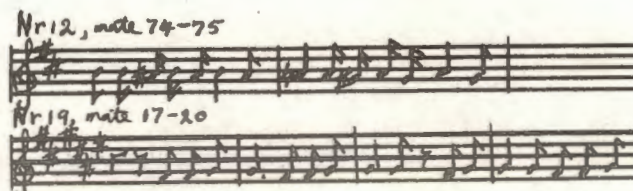
Voorbeeld 6 (a) en (b).



4.6 Fluktuasie tussen twee note.

In baie gedeeltes van die melodieë is daar 'n fluktuasie tussen twee note. Voorbeelde hiervan word gevind in nrs. 11, 12, 13, 19 en 20. In nr. 11, mate 32 - 34, is die beweging tussen die tonika en leitoon; in nr. 12, mate 74 - 75, is dit eers tussen die verhoogde dominant en submediant, en daarna tussen die verhoogde subdominant en die dominant; in nr. 19 is dié beweging eerstens in mate 17 - 21 tussen die tonika en supertonika, daarna tussen die mediant en subdominant (mate 42 - 44) en verhoogde subdominant en dominant (mate 44 - 46); in nr. 20 is dit eerstens in mate 52 - 56 tussen die dominant en submediant, daarna tussen die mediant en subdominant (mate 88 - 92). In die eerste voorbeeld is die heen-en-weer beweging tussen twee note wat 'n halftoon van mekaar verwysd is, en in die tweede voorbeeld is die afstand tussen die twee note 'n heeltone. Die voorbeeld is uit nr. 12, mate 74 - 75 en nr. 19, mate 17 - 20.

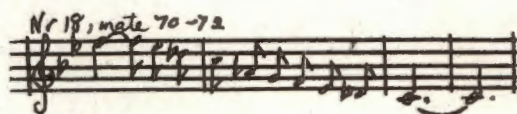
Voorbeeld 7.



4.7 Dalende Melodiese Lyns

Opvallend is 'n voorliefde vir 'n lang dalende lyn in die melodie, dikwels in halftone, of met die toonleertrappe afwaarts. Daar is voorbeelde in nrs. 9, 11, 12, 17, 18, 19 en 28. Die voorbeeld wat volg is van nr. 18, mate 70 - 72, waar die melodie daal deur 'n interval van 'n undesiem (elfde).

Voorbeeld 8.



5. Sekwensiële gebruike.

In 19 van die 34 Mélodies word sekwense gebruik, nl. in nrs. 1, 2, 4, 6, 9, 11, 12, 13, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 26, 28, 31, 32 en 34. Die gebruik kom voor vanaf die eerste tot laaste Mélodie. Twaalf van hierdie negentien Mélodies is solisties-vokaal beset. Nr. 1 is  n duet en nr. 28 was oorspronklik  n duet wat later verwerk is vir koor en orkes. Nr. 13 was oorspronklik vir mannekwartet, later vir twee vokale partye met klavierbegeleiding, en nog later vir driestemmige koor met orkes verwerk. Net vier van die Mélodies waar sekwense in voorkom, is oorspronklik vir  n koor gekomponeer.*5). Gevolglik blyk dit dat sekwense nie so dikwels in koorwerke gebruik is as in die solisties-vokale werke nie.*6).

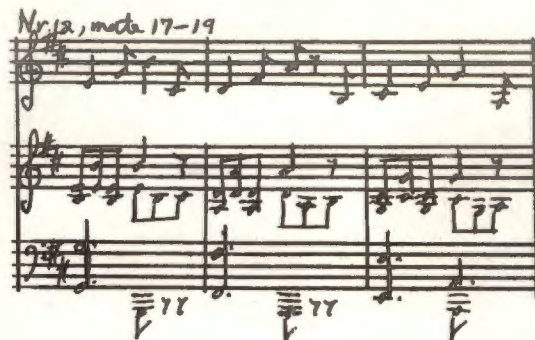
Wat die tipes sekwense betref, word meer dikwels gebruik gemaak van chromatiese sekwense as diatoniese. Van die 19 werke wat 46 sekwense bevat, is 33 van die chromatiese en 13 van die diatoniese tipe. In 29 sekwensiële gedeeltes word die figuur afgeskuif wanneer dit herhaal word, en in 17 gevalle word dit opgeskuif.

Vyftien keer word die figuur  n sekunde afgeskuif, nl. in nrs. 2, 6, 11, 12 (driekeer), 16, 21, 24 (driekeer), 26, 31, 34 (tweekeer.) Die voorbeeld is uit nr. 12, mate 17 - 19, waar die figuur telkens  n sekunde afgeskuif word:

*5). Tien Mélodies is oorspronklik vir koor gekomponeer.

*6). Van die solisties-vokale Mélodies het 12 uit die 20 sekwensiële gedeeltes.

Voorbeeld 10.



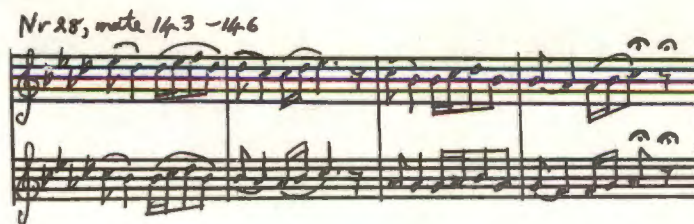
Vyftien keer word die figuur n sekunde opgeskuiif, nl. in nrs. 9 (tweekeer), 11 (vierkeer), 13, 19, 23 (vierkeer), 31. Hier in nr. 9 word die figuur nog tweekeer n sekunde (mineur) opgeskuiif.

Voorbeeld 11.



Veertien keer word die figuur n terts afgeskuiif, nl. in nrs. 1, 4, 9, 12, 13 (tweekeer), 21, 24, 28 (vyfkeer), 31. In die voorbeeld is n gedeelte uit nr. 28 se Koda waar die figuur n terts afgeskuiif word.

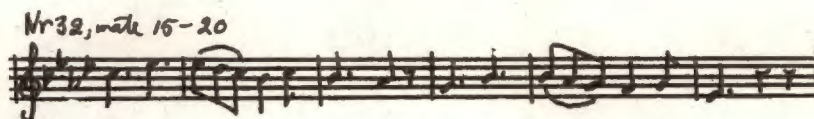
Voorbeeld 12.



Vier keer word die figuur n kwart afgeskuiif, nl. in nrs. 13, 21 en 32 (tweekeer).

Hier is 'n voorbeeld wat uit nr. 32, mate 15 - 20, geneem is.

Voorbeeld 13.



Twee keer word die figuur 'n kwart opgeskuif, nl. in nrs. 16 en 18. Die voorbeeld is uit nr. 16, mate 34 - 39, geneem.

Voorbeeld 14.



Twee keer word die figuur 'n terts opgeskuif, in nrs. 9, 11. Die voorbeeld is uit nr. 11 geneem. Die figuur word 'n mineur terts opgeskuif.

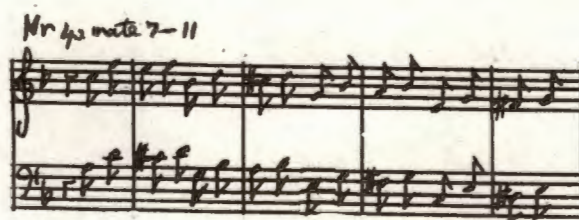
Voorbeeld 15.



Dit gebeur nie dikwels dat 'n figuur meer as eenkeer herhaal word nie. In die 46 sekvensiële gedeeltes kom dit net in 4 Melodies voor dat 'n figuur meer as eenkeer herhaal word, nl. in nr. 4, waar die figuur nog driekeer herhaal word, en dit word telkens 'n terts afgeskuif; nr. 13, waar die figuur nog driekeer herhaal en telkens 'n sekunde opgeskuif word; nr. 24 waar die figuur nog drie-

keer herhaal en elke keer n sekunde afgeskuif word, en nr. 34 waar die figuur nog tweekeer herhaal en telkens n sekunde afgeskuif word. Die figure wat so behandel word is nooit lank nie, maar bestaan meestal uit net twee of drie note; dit is in elk geval nooit langer as een maat nie. Hier is n voorbeeld uit nr. 4, mate 7 - 11, waar die figuur nog driekeer telkens n terts afgeskuif words

Voorbeeld 16.



Dit gebeur ook baie selde dat die harmoniese patroon van n sekvensiële gedeelte onveranderd herhaal word. n Voorkeur vir Melodiese sekvense blyk dus duidelik. Selfs wanneer dieselfde harmoniese opeenvolging op n ander toonleertrap herhaal word, word die reeks nie enduit volgehou nie, en/of word die akkoorde in ander posisies gebruik by die herhalings. In die voorbeeld word die figuur n sekunde hoër herhaal, maar die harmonieë wat die melodie ondersteun volg n ander patroon.

Voorbeeld 17.

Nr 19, mate 42-47

F# VI Y9 v VI VI Y3b Y34 VI

Een van die seldsame gevalle waarin n herhaling van die harmoniese patroon in n sekvens voorkom, is in nr. 21, mate 92 - 96. Dit word gebruik om n negatiewe

antwoord te benadruk, dus letterlike herhaling.

Voorbeeld 18.

Nr 21, mate 92-95

Handwritten musical score for three staves, measures 92-95. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols. Below the staves are figured bass notations: G: IV IV^{7b} VII^{7b} F: IV IV^{7b} VII^{7b}.

6. Ritme en Metrum.

Die melodieë van die Mélo^dies is almal metries. Voorkeur word gegee aan saamgestelde tweeslag-maatsoorte. Sestien van die 34 Mélo^dies se hoofmetrum is saamgestelde tweeslagmaat. Dan is daar agt met enkelvoudige-drieslagmaat, ses met enkelvoudige-vierslagmaat, drie met enkelvoudige-tweeslagmaat, en net een, nl. nr. 17, met saamgestelde-drieslagmaat. Tog word hierdie saamgestelde-drieslagmaat dikwels teëgekóm in die loop van ander werke, want enkelvoudige maatslag word dikwels in die loop van werke verander deur die polsslae in drie te verdeel (triole te vorm). Dit kom dikwels voor in die koorwerke by kontrapuntale dele en veral wanneer van imitasie gebruik gemaak word. Die meeste Mélo^dies is eenmetries (hul ganse verloop is aan een maatsoort gebonde) maar daar is vyf wat meermetries is, nl. nrs. 4, 7, 23, 26 en 27. In nrs. 5, 10, 11, wat almal enkelvoudige maatsoorte het, is daar gedeeltes waar trio^le op elke polsslag gevorm word, en op hierdie wyse 'n saamgestelde maatsoort verkry word.

Oor die algemeen is die melodieë gelykmetries, m.a.w. die ritmiese aksentuasiestem ooreen met die metries aksentuasië. Maar daar is ook talle van die melodieë waarvan gedeeltes sinkoperend is.*7). In nrs. 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32 is daar gedeeltes wat sinkoperend is. In nr. 8 kom daar 'n Hemiola voor in maat 10.

As in ag geneem word dat die meeste van die melodieë saamgestelde tweeslagmaat het en dat die wat enkelvoudige maatslag het ook nog dikwels dele bevat waar die polsslae in drie verdeel word, kan tot die gevolgtrekking geraak word dat die meeste van die ritmes wat ingespan word, ternair is. Ook is die meeste van die ritmes litterair, want meestal volg die melodie die ritme van die teks getrou.

*7) Waar die ritmiese aksentuering verskil van die metries aksentuering deur die aanwending van sinkope en teentye.

7. Ordering van sinne.

Wanneer die sinsbou ontleed word, *8). word gevind dat die reëlmatige sinsbou wat in twee- en viermaatgroepe ingedeel word, nie baie dikwels voorkom nie. Daar is wel dele van Mélodies wat in hierdie reëlmatige groepe ingedeel kan word, maar baie seldem werk as geheel. Die enigstes wat as volkome reëlmatig beskou kan word, is nrs. 23, 33 en 34. Werke wat grotendeels reëlmatig is, is nrs. 5, 7, 9, 11, 16, 24, 27 en 29. Die res van die Mélodies se sinsbou is onreëlmatig (23 Mélodies). Aan onreëlmatige sinne en periodes word dus voorkeur gegee. Dit gebeur ook selde dat motiewe, sinne of periodes gelykaardig is. Kontrasterende motiewe, sinne en periodes is ver in die meerderheid. Wanneer wel van gelykaardige sinne of periodes gebruik gemaak word, is dit meestal in sekwense. Letterlike herhalings kom uiters selde in hierdie werke voor.

8. Gebruik van kontrapuntale middele.

Daar word dikwels gebruik gemaak van kontrapuntale tegnieke in die koorwerke. Dit word in n mindere of meerdere mate in al die koorwerke behalwe nrs. 3 en 4 gevind. Die koorwerke met kontrapuntale tegnieke is nrs. 5, 10, 11, 13, 23, 27, 28, 29, 33 en 34.

In die koorwerke word kontrapuntale en homofoniese gedeeltes afgewissel in nrs. 5, 27 en 33.

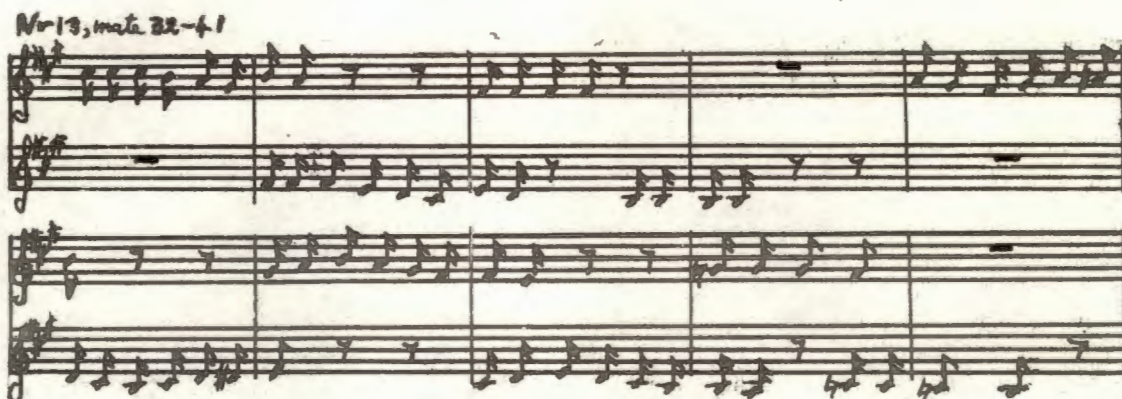
Imitasie word gevind in nrs. 10, 11, 13, 28 en 33. In nr. 13 word sintaktiese

*8). Broeckx, Dr. Jan L. Methode van de Muziekgeschiedenis. p 199.

n Tweemaatgroep word n motief genoem; n viermaatgroep wat uit twee motiewe bestaan, n sin; n agtmaatgroep wat uit twee sinne en vier motiewe bestaan, n periode.

imitasie gevind in mate 32 - 41 en 220 - 229. In die voorbeeld (van mate 32 - 41) imiteer die tweede vokale party die eerste een n kwint laer. Die sintaktiese imitasie word in mate 220 - 229 herhaal.

Voorbeeld 19.



Wat die solisties-vokale Méliedies betref, kom kontrapuntale tegnieke selds voor. (Nrs. 12, 14, 16 en 26). In nr. 12 word n strette-gedeelte gevind in die vokale party van die tweede deel. Die note van die tema kom in versnelling voor en word kanonies bewerk. In die vierde gedeelte kom n nuwe tema in die vokale party, terwyl die baslyn n kontrapunt daarteen vorm met die eerste tema. In die vb. is daar 5 mate van die eerste gedeelte in die (a) gedeelte, dan 5 mate van die tweede gedeelte waar die tema in versnelling en strette voorkom in die (b) gedeelte van die voorbeeld, en dan is daar 5 mate van die 4e gedeelte, waar die tema in die bas n kontrapuntale stem vorm:

Voorbeeld 20. (Op volgende bladsy.)

Voorbeeld 20.

Nr 12, maat 3-7

Stk. 25-29

maat 62-66

Nr. 14 het 'n obbligate horingsparty wat 'n kontrapuntale lyn vorm teen die vokale party. In Nr. 16 vorm die baslyn 'n kontrapuntale stem teen die vokale party terwyl die ander party van die begeleiding met herhaalde staccate-akkeorde volhou. Somtyds imiteer hierdie baslyn die vokale party.

Voorbeeld 21.

Nr 16, maat 43-46

In Nr. 26 word die melodie van die laaste koeplet in verbreding uitgegee.

9. Besetting.

Van die 34 werke is 19 solisties-vokaal, nl. nrs. 2, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 31 en 32. Nr. 24 is solisties-vokaal met 'n opsionele driestemmige koor. Van die oorblywende 14 is daar twee wat vokaal-dialogerend (duette) is. Nr. 13 was oorspronklik vir mannekwartet, maar is later verwerk vir drie kore met orkes: (a) Soprane, tenore en twee baspartye; (b) soprane en alte; (c) tenore in twee partye, basse in twee partye. Die orkesbegeleiding bestaan uit houtblasers, Franse hoërs, pukke en 52 strykers. Behalwe vir nr. 24 en nr. 13 wat later vir koor verwerk is, is daar nog elf koorwerke, nl. nrs. 3, 4, 5, 10, 11, 23, 27, 28, 29, 33 en 34. Nr. 3 is vir tweestemmige koor bestaande uit tenore en basse met twee tenoorsolo's en een bassolo. Nr. 4 is ook vir tweestemmige mannekoor, maar het twee tenoorsolo's. Nr. 5 is vir 'n orkes en sesstemmige koor bestaande uit twee sopraan-, twee tenoor- en twee baspartye. Die klavierbegeleiding word versterk deur 'n viool- en tjello-party. Nr. 11 is vir orkes en koor van soprane, tenore en basse. By die aanvang bestaan die koor alleenlik uit een tenoor- en een basparty. Teen die einde, by die vierde verskyning van die refrein, word die sopraanparty bygevoeg om so 'n koda te vorm. Heel aan die einde vir die laaste vier mate, verdeel die soprane, tenore en basse elk in twee partye om die akkoorde meer volledig te maak. Die grootste deel van die werk word deur 'n groep basse gesing.^{*9)} Nr. 23 is vir orkes en vyfstemmige koor bestaande uit 2 sopraan- en tenoorpartye en een basparty. Die eerste strofe word deur die tenore alleen gesing; die tweede deur die soprane; die derde strofe se aanvang word deur die basse alleen gesing, terwyl die res van die koor die basparty dan antwoord. Hierdie basparty vorm soms 'n kontrapuntale stem teen die res van die koor in hierdie derde strofe. Die vierde strofe is 'n variasie van die tweede en word deur die vierstemmige koor gesing met een sopraan-, twee tenore- en 'n basparty. Die kort refrein wat na el-

^{*9)}. Barzun, J. Berlioz and the Romantic Century. New York en Londen, Columbia University Press, 1969. 2 dle. p. 357.

Hier word vertel dat Berlioz in 'n brief aan Liszt gesê het dat hy 20 basse vir die sologedeelte moes gebruik het by gebrek aan een goeie een.

ke strofe voorkom en waarmee die werk eindig word telkens deur die vyfstemmige koor gesing. Nr. 27 is vir orkes en koor wat bestaan uit 1e en 2e tenore en basse wat soms in twee partye verdeel. Die werk neem n aanvang met n tenoor-solo-gedeelte; n imitasiegedeelte volg waar die tenoor-solo die basse en tenore van die koor imiteer (n kwint hoër). Verder sing die solo-tenoor saam met die eerste tenore van die koor om n kontrapuntale stem te vorm teen die basse en tweede tenore; ander kere sing die solo-tenoor saam met altwee die tenoor-partye van die koor, en vorm die basse weer n kontrapuntale stem hierteen. Nr. 28 was oorspronklik vir n sopraan en tenoor geskryf, maar is later vir orkes en tweestemmige vrouekoor verwerk. Nr. 29 is vir mannekoor met twee tenoor- en twee baspartye en is later georkestreer. Nr. 33 is vir orkes en twee kore. Die klein koor bestaan uit 1e en 2e basse; die groot koor uit 1e en 2e soprane, 1e en 2e tenore en 1e en 2e basse. Nr. 34 is vir n tweestemmige vrouekoor van 1e en 2e soprane.

Van hierdie koorwerke is nr. 28, wat vir tweestemmige vrouekoor is, en nr. 13 vir drie kore waarvan een uit alte en soprane bestaan, die enigstes waar altstemme gebruik word.

Van die solisties-vokale werke is nrs. 2 (1834), 12 (1848), 14 (1835), 16, 17, 18, 19, 20, 21 (laasgenoemde ses in 1856) en 25 (1845) almal later georkestreer. Die duet, Nr. 1, is in 1844 georkestreer.

n Belangrike feit wat in gedagte gehou moet word, is dat Berlioz gedink het in terme van die orkes. Hy het twintig liedere georkestreer nadat hy die oorspronklike klaviertoonsettings gekomponeer het. Die orkes was die medium waardeur hy homself voortdurend uitgedruk het en waarin hy sy tegniek ontwikkel het.

Die groep wat georkestreer is, is van uitstaande belang, vergeleke met die ander wat onveranderd gelaat is. Baie van die skoonheid van hierdie werke bly verborge wanneer hulle nie beproef kan word in die orkestrale weergawes nie.

10. vorm.

Die meeste Mèlodies het 'n strofiese struktuur. Dikwels is dit 'n taanlik vry-gehanteerde tipe vorm, maar die strofiese-vorm is tog in breë trekke herkenbaar. Die enigste werk wat as volkome deurgekomponeerd beskou kan word, is nr. 10.

Daar is 19 werke wat as duidelik strofies geklassifiseer kan word, nl. nrs. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 14, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 32 en 34. Van hierdie 19 het nrs. 6, 7, 14, 15, 32 en 34 'n himmiese vorm, wat 'n strofiese struktuur sonder refrein is. Nr. 16 het ook 'n himmiese vorm, met gevarieerde strofes. Nr. 2 het 'n strofiese vorm met refrein: Dit is 'n strofiese struktuur met strofe as aanvang, en 'n refrein in die loop van, of aan die einde van, die werk. In hierdie geval kom die refrein aan die einde voor na die vierde strofe. Interessant is die feit dat dit ook na die eerste strofe voorkom in die begeleiding as 'n instrumentale tussenspel. Nr. 1 en 4 het 'n alternerende refreinvorm nl. strofiese vorm met alternerende refrein, maar die aanvang van die struktuur is 'n refrein. Nr. 8, 19 en 26 het 'n alternerende refreinvorm met gevarieerde strofes, waar die aanvang 'n refrein is en die strofes gevarieerd. Nr. 26 is interessant want die eerste drie strofes is byna dieselfde maar in die vierde strofe kom die tema in verbreding voor. Nr. 3 en 5 het 'n alternerende refreinvorm met wisselende strofes, d.w.s. refrein by die aanvang en na elke strofe, maar die strofes is onderling verskillend. Nr. 23 het 'n gevarieerde strofiese-vorm met alternerende refrein. Nr. 25 het 'n alternerende en gevarieerde refreinvorm met gevarieerde strofes: Hier is die aanvang 'n refrein en wanneer dit terugkeer word dit versier of gevarieer; ook die strofes is gevarieer. Nr. 21 het 'n alternerende en gevarieerde refreinvorm met wisselende strofes waar die aanvang 'n refrein is en na elke strofe word dit gevarieer; die strofes tussenin is verskillend. Nr. 22 het 'n Wisselende Strofiese-vorm met alternerende refrein waar die strofes verskillend is met 'n alternerende refrein wat gevarieer word. In hierdie geval is daar vier strofes waarvan die eerste twee dieselfde is, die 3e heeltemal verskillend is van die eerste twee, en die vierde strofe se eerste 17 mate heeltemal verskillend is, maar die laaste 8 mate weer dieselfde is as die eerste twee se eindes.

Nr. 17 is in breë trekke himnies maar, die vorm is so vry dat dit alleenlik by

die aanvang van elkeen van die drie strofes gesien kan word. Die vorm kan dus as $A A^1 A^{11}$ beskryf word. Nr. 29 bestaan ook uit drie gedeeltes waarvan die aanvangssin telkens die selfde is, so ook die laaste sin, maar die middelste gedeelte is heeltemal verskillend. Nr. 28 bestaan uit vier lang strofes wat grootliks gevarieer is, met 'n uitgebreide koda van 24 mate wat gebaseer is op die tussenspel wat telkens tussen die vier strofes verskyn.

Daar is 'n paar *Méodies* met strukture wat as rondotipes beskou kan word. Nr. 27 is 'n uitgebreide werk met strofes wat heel verskillend van mekaar is met 'n struktuur wat as volg beskryf kan word: $A B A C A D A^1 E A$. (A^1 is A in verkorte vorm.) Nr. 18 is 'n omgekeerde gevarieerde rondo-tipe met 'n kort refrein van ses mate waarvan die struktuur as volg beskryf kan word: $A R B R A^1 R$ (A^1 het dieselfde voorsin van vier mate by die aanvang, maar is verder heeltemal verskillend.)

Nr. 11 is 'n kantate met 'n baie vry vorm wat in vier lang gedeeltes ingedeel kan word deurdat 'n refrein wat gevarieer word dit drie keer onderbreek en dan by die vierde verskyning die werk beëindig.

Nr. 33 se struktuur is 'n omgekeerde stoltipe $A B B$ met 'n afsluitingsgedeelte aan die einde.

Nrs. 20 en 30 het 'n $A B A^1$ vorm waarvan A^1 'n variasie is van A. Albei het afsluitingsgedeeltes waarmee dit eindig na A^1 .

Nr. 31 het 'n $A A B A^1$ struktuur. Die laaste strofe is gevarieer en B is 'n teenstellende gedeelte wat ingevoeg is na die eerste twee strofes.

Nr. 12 se struktuur is $A A^1 A^{11} B A^{111}$. A^1 is 'n vry variant van A met die tema in stretto en versnelling. A^{11} is effens gevarieer. B is 'n nuwe tema in die vokale party waarteen tema A in die basparty 'n kontrapuntale lyn vorm. A^{111} is 'n ritmiese variant van A met vertraagde metrum. Hier is gedeeltelike verbreding van die note, en rustekens onderbreek die melodie.

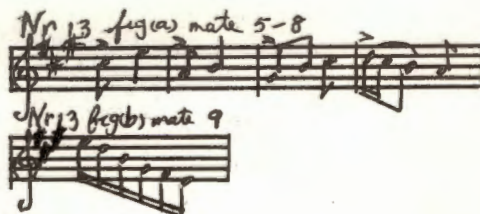
Nr. 9 het 'n vry vorm wat losweg in drie gedeeltes verdeelbaar is deurdat die eerste en derde gedeeltes wat twee byna identiese agtmaat-deklamerende gedeeltes bevat van mekaar geskei word deur 'n middelste gedeelte wat op 'n pedaalpunt gebaseer is: A B A.

Nr. 24 het 'n A B A C B D B¹-struktuur waarvan die afsluitingsgedeelte 'n variasie is van die tweede deel.

Nr. 13, "Sara la Baigneuse", is 'n interessante werk met 'n struktuur wat as volg beskryf kan word: A B A¹ C D E A¹¹ B¹.

A: Mate 1 - 31 op 2 figure (a) en (b) gebaseer.

Voorbeeld 22.



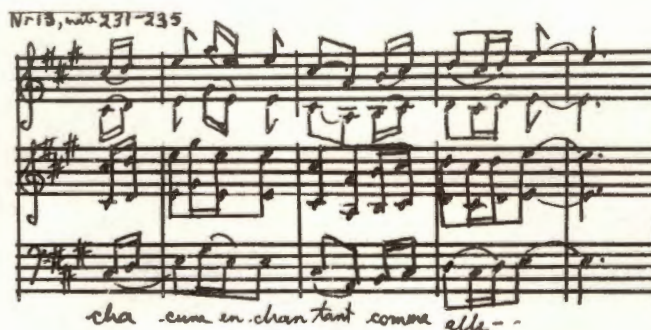
(a) kan as die "swaai" figuur beskou word en (b) as die figuur wat met die fontein geassosieer word.

B: Mate 32 - 43. Sintaktiese imitasie in vokale partye en in begeleiding. Die figuur in die begeleiding is afgelei (eintlike net 'n versiering) van die figuur in die vokale partye.*10).

*10). Kyk weer na voorbeeld 19 in die gedeelte wat oor kontrapuntale middele gaan.

- A : Mate 44 - 60. Weer eerste tema met 'n ander melodie daarteen en in die begeleiding weer dieselfde "fontein"-figuur van die voorbeeld (b).
- C: Mate 61 - 79. Weer imitasie met dieselfde ritme as vorige imitasie-gedeelte in mate 32 - 43, vir vier mate, waarna die imitasie beëindig word, maar dit bly nog steeds kontrapuntal met twee melodiere teen mekaar.
- D: Mate 79 - 133. By die aanvang is daar 'n boonste party wat deklameer terwyl die tweede vokale party meesing met die baslyn se oktawe in die linkerhand van die instrumentale omlysting, en eers in halftone opwaarts beweeg, dan sentripetaal beweeg, en dan weer verder stadig opwaarts beweeg in halftone. Dit is 'n modulerende gedeelte.
- E: Mate 134 - 190. Grootliks deklamerend met 'n aanvang en einde van 14 mate elk waarvan die harmonie alleenlik op een akkoord gebaseer is en wat identies is behalwe vir die feit dat die eerste 14 mate op die b-mineur akkoord, en die laaste 14 mate op die f-kruis-mineur akkoord gebaseer is.
- A¹¹: Mate 191 - 219. Variasie van A. Die tema kom voor in die begeleiding.
- B¹: Mate 220 - 255. Uitbreiding van B: B word letterlik herhaal, met 'n ander slotmaat; dan volg die 4 mate van voorbeeld 23 wat nuwe materiaal is en waarop die uitgebreide koda van 24 mate gebaseer is. Hierna volg B se eerste twee mate en dan 'n verdere ses mate wat 'n oorgang vorm na die volgende deel.

Voorbeeld 23.



C¹: Mate 244 - 255. Die tweede deel van C word effens gevarieer.

Koda: Mate 256 - 279. Dieselfde melodie van vier mate van B¹ word sekvensieel behandel en die eenvoudige melodie van mate 231 - 235 ondergaan 'n groot verandering a.g.v. veranderde harmonieë.*11). Die laaste E noot word uitgerek vir nog 'n maat en dan styg dit op die einde nog 'n halftoon. Die E kry drie verskillende harmonieë. Die melodie word nou 'n terts afgeskui in mate 264 - 269, maar die harmonieë word op subtiële wyse verander. Nog 'n herhaling, maar die keer onvolledig, volg, weereens 'n terts afgeskui.

*11). Berlioz se voorliefde om dieselfde melodie op verskillende wyses te harmoniseer.

11. KUSE VAN TOONSOORTE IN DIE MÉLODIES.

Toonsoorte.													
Nommers van Werke.	F-ma- jeur	G-ma- jeur	A-ma- jeur	A-mol maj.	D-ma- jeur	F-mol maj.	C-ma- jeur	E-ma- jeur	B-ma- jeur	F-kruis- majeur	F-mi- neur	e-mi- neur	d-mi- neur
	4	1	2	5	12	14	3	9	17	19	18	24	21
	21	7	13	6	20	15	11	29	27		32		
	25	8	16	28	26	22							
	30	10	23										
	33	34											

Majeur toonsoorte kry voorkeur in die melodies; dertig van die vier en dertig is in majeure toonsoorte. Die toonsoorte wat voorkeur kry is F-majeur^{*12)}. en G-majeur (vyf Méloïies in elk). Daar is vier werke in A-majeur en drie elk in D-majeur, E-mol-majeur en A-mol-majeur. In C-majeur, E-majeur en B-majeur is daar twee elk. Daar is net een werk in F-kruis-majeur. Daar word nie een keer gebruik gemaak van E-mol-majeur of C-kruis-majeur nie.

Daar is net vier Méloïies in mineur toonsoorte, naamlik twee in f-mineur en een elk in e-mineur en d-mineur. Maar, alhoewel majeure toonsoorte verkies word, word daar gewoonlik in die loop van die werke gemoduleer na mineur toonsoorte (meestal die mediant of submediant). Interessant is die feit dat hy dikwels in die majeure toonsoorte die verlaagde mediant of submediantnote gebruik - gevolglik word die tonika mineur en subdominant mineurdrieklank, en die drieklank op die verlaagde mediant of submediant dikwels gevind. Dit gee dan 'n mineur-keur aan die werk, al is dit in 'n majeure toonsoort. Soms is die werke so dubbelsinnig wat toonsoort betref, dat dit moeilik is om te besluit of dit in die majeure of mineur is. Daar word bv. dikwels al in die inleiding gebruik gemaak van die verlaagde mediant of submediant. Nr.27 is 'n goeie voorbeeld van hierdie gebruik: Die instrumentale inleiding van 16 maten, en ook die eerste vyf van die sewe mate waaruit die aanvangsgedeelte vir solotenor bestaan is in die parallelle mineur toonsoort.

*12) Friedheim. Radical harmonic procedures in Berlioz, p 285. Friedheim wys daarop dat Berlioz die F-majeur toonsoort vir die groot werke verkies.

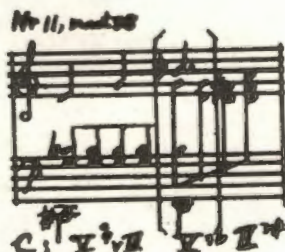
12. BERLIOZ SE HARMONIESE SKRYFWYSE.

In sy *Mélodies* toon Berlioz 'n groot voorliefde vir gewone majeur- en mineurdrieklanke. Hy gebruik die normale majeurdrieklanke op die tonika, subdominant en dominant, soos dit voorkom in die majeur- en mineurtoonsoorte. Dit word meestal in die grondposisie gebruik. Dan gebruik hy baie dikwels die mineurdrieklanke op die tonika, subdominant en dominant in majeur toonsoorte.

12.1 Die mineurdrieklank op die dominant.

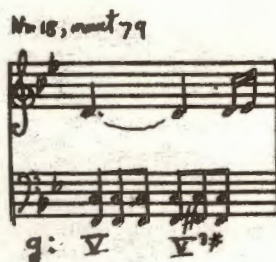
Daar is *Mélodies* waar hy feitlik deurgaans die mineurvorm van die dominantdrieklank gebruik. Hy gebruik hierdie akkoord in nrs. 10, 11, 14 en 34. Ver- al in nrs. 11 en 13 word dit dikwels gebruik, en ook gevolg deur sy eie dominant akkoord. In die voorbeeld uit nr. 11, maat 38, word die mineurdrieklank op die dominant veerafgegaan deur die dominant vyfklank sonder grondtoon van die super- tonika en gevolg deur die majeurdrieklank op die supertonika.

Voorbeeld 24.



In nrs. 16, 23 en 31 word die akkoord ook voorafgegaan deur sy eie dominant-vyfklink sonder grondtoon om dit te beklemtoon. In nr. 18 word die majeur- en mineurvorms van die dominantvierklink direk naasmekaar gestel in mate 57, 58 en 79. In die voorbeeld kan, in nr. 18 - maat 79, gesien word hoe die mineurvorm direk voor die majeurvorm van die dominant voorkom.

Voorbeeld 25.



Hierdie gebruik kom ook voor in nrs. 19, 26, 29 en 30. In nr. 30 word dit ook nog beklemtoon deur sy eie dominantvyfklink sonder grondtoon vooraf. In nr. 32 in die f-mineur gedeelte (19 mate) word die dominant mineur byna deurgaans gebruik; die normale majeurvorm kom on hierdie gedeelte net eenmaal voor.

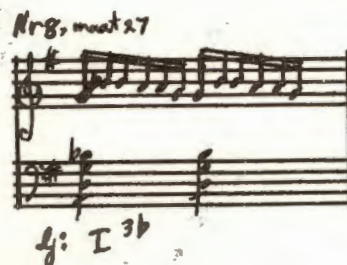
12.2 Tonika- en Subdominantmineur.

In die *Méodies* word die tonika en subdominant drieklanks met verlaagde derde ook dikwels in majeur toonsoorte gebruik. Die tonika mineurdrieklink word dikwels in nr. 8 gebruik, en in die kort refrein aan die einde van elkeen van die vier strofes word die motief by die woorde "Adieu Bessy" in die eerste drie strofes eers in die majeur uitgegee, en dan in die mineur. By die vierde strofe vind die omgekeerde plaas en word die motief eers in die mineur uitgegee en daarna in die majeur, by die woorde "Oh, non Bessy" *13). Die mineurvorm van die

*13). Hierdie naasmekaarstelling van majeur- en mineurmotiewe en sinne het natuurlik later 'n bekende gebruik geword gedurende die Romantiese tydperk.

tonika drieklank kom ook op ander plekke voor in hierdie werk. Dit word ook in nrs. 9, 10, 16, 17 en 18 gebruik. Nr. 18 is in g-mineur, maar dit kom in die C-majeur gedeeltes van die werk voor. Dit kom ook dikwels voor in nrs. 20 en 21, en dan minder dikwels in nrs. 27 en 29. In die voorbeeld verskyn nr. 8, maat 27, waar die tonika drieklank se mineurvorm voorkom.

Voorbeeld 26.



Die subdominant mineurdrieklank in majeurtoonsoorte kom voor in nrs. 3, 11 en 16. In nr. 16 kom die mineurvierklank voor en dus bevat die akkoord beide die verlaagde mediant en submediant. Hierdie mineurvierklank word ook nog beklemtoon deurdat sy eie dominantvierklank vooraf gaan. Die subdominant mineurdrieklank kom ook voor in nrs. 17 en 18. Nr. 18 is in g-mineur, maar die akkoord kom voor in die E-majeur en A-majeur gedeeltes. Die akkoord kom ook in nr. 19 in die D-kruis-majeur gedeeltes voor en word weer eens voorafgegaan deur sy eie dominant-vyfklank, sonder grondtoon, om dit te beklemtoon. In nr. 20 kry ons hierdie drieklank in mate 58 en 59, en die mineur- en majeurvorm van die akkoord word ook in mate 42 en 43 direk naasmekeer geplaas. In die voorbeeld verskyn die mineurvorm van die subdominant soos dit in nr. 16 voorkom, en daarna in nr. 21, mate 8 en 9, die tonika drieklank, gevolg deur die mineurvorm van die subdominant.

Voorbeeld 27.

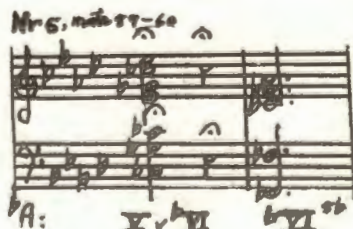


In nr. 21 is dit byna uitsluitlik die mineurvorm van hierdie drieklank wat voorkom. Die gewone majeure vorm kom slegs ses keer voor naamlik in maat 82 waar dit as skakelakkoord gebruik word in 'n modulatie vanaf die hooftoonsoort F-majeur, na C-majeur; ook in mate 94, 97 en 98, en aan die einde van die werk kom dit nog twee keer voor, net voor die finale tonika drieklank, om 'n plagale kadens te vorm, wat dan herhaal word. Die subdominant mineurdrieklank kom ook voor in nr. 23. In hierdie werk is dit interessant dat in die mineur gedeeltes weer die majeure vorm van die drieklank gebruik word. Nr. 24 is in e-mineur, en die majeure vorm van die akkoord word somtyds in die mineur gedeeltes gebruik, terwyl die mineurvorm daarvan weer in die majeure gedeeltes voorkom. In die E-majeur gedeelte word die mineurdrieklank ook nog sterk beklemtoon deurdat sy eie ~~dominant~~ vyfklank vooraf en daarna gebruik word. In nr. 26 wat in d-mineur is, word hierdie drieklank by die aanvang van die laaste gedeeltes van die eerste twee strofes, elke keer voorafgegaan deur sy eie ~~dominant~~ vyfklank sonder grondtoon. In nr. 32, alhoewel die werk se hooftoonsoort f-mineur is, en die drie strofes elke keer in hierdie toonsoort 'n aanvang neem, is 70 van die 127 mate in die majeure toonsoorte van E-mol-majeur en F-majeur; elke strofe eindig dan ook in die tonika majeure toonsoort, maar aan die einde van die eerste en derde strofes is daar 'n plagale kadens, waar die subdominant mineurdrieklank gebruik word as voorlaaste akkoord. In nr. 34 kom daar in die 20ste maat van elkeen van die vier strofes 'n mineur subdominant drieklank voor wat beklemtoon word deurdat dit gevolg word deur sy eie dominant-sesklank.

12.3 Die verlaagde mediant en submediant.

In die Méloides word daar dikwels gebruik gemaak van die drieklanke op die verlaagde mediant en submediant in majeure toonsoorte. In nr. 5 word die drieklank op die verlaagde submediant aan die einde van die werk gebruik, in die 60e maat. Dit word in maat 59 voorafgegaan deur die majeure drieklank op die verlaagde mediant wat eintlik die verlaagde submediant se eie dominant akkoord is.

Voorbeeld 28.



Vanaf maat 57 word daar alleenlik van majeur akkoorde gebruik gemaak: Die tonika drieklank in tweede omkering word gevolg deur die derde omkering van die dominantvierklank. In maat 58 word die tonika drieklank in eerste omkering gevolg deur die majeurdrieklank op die verlaagde leitoon in eerste omkering. In maat 59 verskyn die majeurdrieklank op die verlaagde mediant in grondposisie wat die verlaagde submediant se dominant is. Dit word in maat 60 gevolg deur die majeurdrieklank op die verlaagde submediant in grondposisie. In maat 61 volg die dominantvierklank in grondposisie, en in die laaste drie mate verskyn die tonika drieklank in grondposisie. Die majeurdrieklank op die verlaagde submediant kom in nr. 7 alreeds in die tweede maat van die inleidingsgedeelte voor. Dit kom dikwels voor aangesien hierdie inleidingsgedeelte later as verbindingsgedeelte tussen die strofes gebruik word en ook as naspel. In nr. 8 kom die majeurdrieklank op die verlaagde mediant in die vierde strofe voor. Hierdie verlaagde mediant kom ook dikwels in die werk voor as verlaagde tert van die tonika drieklank, en ook as septiem van die verminderde vierklank op die verhoogde subdominant. Beide die verlaagde mediant en submediant kom hier ook in die Duitse sesdeakkoord voor. Die majeurdrieklank op die verlaagde mediant word beklemtoon deur sy eie dominant akkoord wat dit voorafgaan. Die majeurdrieklank op die verlaagde submediant kom ook in nr. 9 en 13 voor. In laasgenoemde kom die dominantvierklank op die verlaagde submediant, ook benewens die gewone drieklank op hierdie verlaagde submediant voor, wanneer die D-kruis enharmonies beskou word as E-mol. Hier word dit egter geskryf as 'n Duitse sesdeakkoord in 'n ongewone omkering.

Voorbeeld 29.

Nr 13, mate 14-16

A: V D⁶ V V, III IV
4 b

In nr. 16 en 17 kom beide die mineurdrieklank en die majeure drielank op die verlaagde submediant voor. In nr. 16 word die laasgenoemde akkoord ook nog voorafgegaan deur sy eie dominantvyfklank, sonder grondtoon, om dit te beklemtoon. In nr. 20 kom die majeure drielank op die verlaagde submediant dikwels voor. In hierdie werk is daar aan die einde selfs 'n pedaalpunt op die verlaagde submediant, vanaf maat 142 - 145. Die eerste akkoord kan wanneer die C-kruis enharmonies as D-mol, die E as F-mol en die G-kruis as A-mol beskou word, die halfverminderde vierklank op die verlaagde submediant wees.

Voorbeeld 30.

Nr 20, maat 142-145

D: bVI $7b$ VII Fb VII III $7b$

Die verlaagde submediant nootspeel 'n baie belangrike rol in hierdie werk. In nr. 21 kom die majeure drielank op die verlaagde submediant dikwels voor. Ook die verlaagde mediant majeure drielank kom voor en dit word deur sy eie dominant vooraf, beklemtoon. Die vierklank op die verlaagde mediant, met 'n dominant vierklank struktuur, word as skakelakkoord gebruik in maat 75. In hierdie werk kom die Duitse sesdeakkoord in 'n ongewone omkering voor, waarvan die B, wat die vergrote 6e met die D-mol vorm, enharmonies as C-mol beskou kan word, om sodoende 'n dominantvierklank op die verlaagde submediant te vorm, soos in nr. 13. In nr. 22 kom die vierklank op die verlaagde mediant voor. In nr. 24 wat in 'n mineur toonsoort is, kom die majeure drielank op die verlaagde submediant voor in die majeur gedeeltes van die werk - drie keer - en elke keer word dit as 'n skakelakkoord gebruik: Die eerste keer in maat 24 waar vanaf C-majeur na E-majeur gemoduleer word; die tweede keer in maat 114 waar vanaf A-majeur na F-majeur gemoduleer word, en die derde keer in maat 120 waar daar vanaf E-majeur na e-mineur gemoduleer word. Hierdie drielank word in nr. 25 ook gebruik, en in maat 34 en 35 word eers die majeur en dan die mineurvorm van die akkoord gebruik. Direk hierna, in maat 36, word die majeure drielank op die verlaagde mediant gebruik as skakelakkoord om vanaf D-majeur terug te moduleer na F-majeur.

In nr. 26 kom die majeure trieklank op die verlaagde submediant voor; die noot is al prominent in die inleiding van die werk. Die inleiding bestaan uit 'n aantal herhaalde kwart spronge, wat gevorm word deur die dominant wat na die tonika spring; die tertse van die tonika trieklank, wat die majeur of mineur aard sou bepaal, word vermy; in die 3e maat kom die verlaagde leitoon voor. Dit word gevolg deur die subdominant en verlaagde mediant en in maat 5 kom die verlaagde submediant voor, gevolg deur die dominant. In die 6e maat maak die tonika majeure trieklank vir die eerste keer sy verskyning. Die eerste vyf mate van die inleiding dui dus eerder op d-mineur, as op die werklike D-majeur hooftoonsoort. Eers in die laaste drie mate van die inleiding van agt mate, word die majeur toonsoort bevestig. In nr. 28 en 29 kom die verlaagde submediant majeure trieklank net teen die einde voor.

12.4 Dubbelsinnigheid wat majeur- en mineurmodus betref.

Die opvallendste kenmerk van Berlioz se harmoniese skryfwyse in sy *Mélodies* is die dubbelsinnigheid wat die majeur/mineurmodus betref. Deur in majeur toonsoorte gebruik te maak van die verlaagde mediant en submediant, word die tonika en subdominant mineur trieklanke, die majeur, mineur en vergrote trieklank op die verlaagde mediant, die majeur- en mineur trieklanke op die verlaagde submediant, en die Duitse sesdeakkkoord gevorm, wat die modus van die bepaalde werk baie dubbelsinnig laat voorkom. Hierdie trieklanke, en soms vierklanke op die verlaagde bogenoemde toonleertrappe word ook dikwels beklemtoon deur hulle eie dominante vooraf te gebruik, of ook te laat volg daarop.

Berlioz het graag die modus van 'n gegewe toonleer verander om sodoende majeur en mineur toonsoorte te kombineer binne 'n enkele tonale area. In 'n majeur toonsoort word dikwels harmoniese gebruik wat verkry is van die verwante of parallelle mineur. Omdat daar twee verskillende keuses ontstaan vir grondtone vir beide die mediant en submediant akkoorde word gedeeltes dan makliker verstaanbaar

wat aanvanklik vreemd voorgekom het. *13). Mélodies wat dubbelsinnig is, wat tonaliteit betref, is nr. 7 in die inleiding en tussenspele tussen die eerste twee strofes, en naspel; ook in nrs. 8, 11, 12, 16, 20, 21, 23, 25, 26, 27 en 28 (teen die einde.)

12.5 Die belangrikheid van die mediant en submediant akkoorde.

Wat die sekondêre drieklanke betref, word die mediant en submediant drieklanke dikwels in die Mélodies gebruik, en hulle word sterk beklemtoon. Dit word gedoen deur hul eie dominantdrieklank of vierklank vooraf te gebruik, of ook daarna. Hulle eie volledige dominantseksklank word selfs somtyds vooraf of daarna gebruik, en dikwels word die verminderde vierklank wat eintlik hul eie dominantvyfklank sonder grondtoon is, op hierdie wyse gebruik om die twee drieklanke te beklemtoon. Dit gaan ook veel verder as net 'n beklemtoning van die mediant- en submediant akkoorde. Dikwels word daar uitgewyk en gemoduleer na hierdie toonsoorte. 'n Voorliefde vir die mediant en submediant as tonale area, benewens die akkoorde, word dus gevind. *14).

*13). Ibid. Ook in die groot werke kom hierdie dubbelsinnigheid voor. Die Boerekoor in die eerste deel van "La Damnation de Faust" huiwer op so 'n dubbelsinnige wyse tussen G-majeur en e-mineur dat dit uiteindelik moeilik is om te besluit wat die werklike toonsoort van die beweging is.

Die Scherzo uit die "Romeo et Juliette"-simfonie, wat in F-majeur is, bevat twee kontrasterende dele in A-mol-majeur en D-mol-majeur wat geleen is uit die mineur. Die aanvangsprogressie van "Les Troyens à Carthage" is 'n ongewone VI mineur - III mineur - V₇ - I progressie wat na vier mate in die mineur herhaal word en gevolglik ontstaan 'n heeltemal nuwe stel akkoorde.

*14). Later meer hiervan wanneer modulasies behandel word.

Die werke waarin die mediant en submediant akkoorde beklemtoon word deur hul eie dominant akkoorde vooraf of daarna te gebruik, is nrs. 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 (hier word nie net die gewone III en VI akkoorde beklemtoon nie, maar die verlaagde mediant ook), 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33 en 34. Hierdie beklemtoning van die mediant- en submediant-akkoorde vind dus in 29 uit die 34 Mélo-dies plaas.

Die mediant en submediant drieklanke word ook beklemtoon deur die majeure vorm daarvan te gebruik in majeure toonsoorte (waar die akkoord normaalweg mineur sou wees). Dit kom voor in nrs. 5, 6, 9, 10, 11, 13 en 17. Die voorafgaande nrs. het alleenlik die majeure drieklank op die mediant gehad, maar in nr. 17 kom dit op beide die mediant en submediant voor. Nrs. 18, 19 (in nr. 19 kom die normale mediantakkoord glad nie voor nie, en word alleenlik die majeure vorm van die mediant drieklank gebruik), 20, 23, 24, 25 (hier word die majeure drieklank op die mediant ook beklemtoon deur sy eie dominant vooraf). In die voorbeeld van nr. 26 word daar in die vierde strofe na die tonika mineur gemoduleer, en die leitoon word dan verlaag om die majeure drieklank te vorm. Dit word gedoen wanneer die mediantakkoord twee keer voorkom sodat dit die mediant se eie dominantvlyklank tussen die twee akkoorde vorm in mate 45 - 47.

Voorbeeld 31.

Nr 26, mate 45 - 47
ritardando, piano

α : III $\sharp$ 4 IV III II $\sharp$ 4 I $\sharp$ 4

In nrs. 29, 31 en 32 kom die majeure drieklank op die mediant ook voor.

Die majeurdrieklank op die submediant in majeur toonsoorte kom nie so algemeen voor soos dié op die mediant nie.

In die vier mineurwerke, nl. nrs. 18 - in *f*, 24 - in *e*, 31 - in *d* en 32 - in *f*, is dit opmerklik dat die majeurdrieklank op die mediant wat dus die verlaagde leitoon as kwint ~~is akkoord~~ het, byna deurgaans gebruik word. Die normale vergrote drieklank kom glad nie voor nie, en die vergrote vierklank kom slegs een keer voor in die vier werke nl. in nr. 24 waar dit direk naas die majeur mediant drieklank geplaas word met die 2 mediant akkoorde se eie dominantvyfklanke elke keer vooraf.

Voorbeeld 32.

Nr 32, p. 5-7

e : I V : III III[#] [III[#] V : I]

In nr. 18 kom die majeur mediant drieklank vier keer voor, en twee keer die mineurdrieklank op die verhoogde mediant; laasgenoemde word elke keer beklemtoon deur sy eie dominantdrieklank vooraf. Hierdie mineur drieklank op die verhoogde mediant is dus presies dieselfde as die normale mediant drieklank soos dit in majeur toonsoorte voorkom, en weer 'n voorbeeld van die dubbelsinnigheid van die majeur/mineurmodus by Berlioz. In nr. 24 verskyn die reeds genoemde normale vergrote mediant vierklank en twee majeur mediant drieklanke. In nr. 31 verskyn die majeur mediant drieklank vyf keer, en dit word drie keer beklemtoon deur sy eie dominantvyfklank vooraf. In nr. 32 kom die majeur mediant drieklank, net soos in nr. 31 (wat 'n toonsetting van dieselfde woorde is) weer vyf keer voor. Maar, dit word hier elke keer beklemtoon deur sy eie dominant akkoord. Twee keer word sy eie dominantvyfklank vooraf gebruik, een keer word sy eie dominant sesklank met die undesiem in die bas voëraf gebruik, en twee keer volg sy eie dominantdrieklank daarop. In al die mineur werke word die majeure vorm van die mediant drieklank gebruik en word die vergrote drieklank op die mediant dus vermy; die vierklank kom net een keer

voor. *15).

12.6 Die Supertonika.

12.6.1 Die drieklank op die supertonika.

Die normale mineurdrieklank op die supertonika in die majeure toonsoorte kom dikwels in die Mélo-dies voor. Dikwels word dit ook nog beklemtoon deur sy eie dominant of dominantvyfklank sonder grondtoon vooraf te gebruik. Die Mélo-dies waarin die supertonika mineurdrieklank voorkom sonder dat dit beklemtoon word, is nrs. 4, 5, 13, 20, 25, 27 en 28. Die werke waarin die akkoord beklemtoon word deur sy eie dominant akkoord vooraf, is nrs. 1, 2, 6, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 17, 23, 26, 29 en 34. Die dominantvyfklank sonder grondtoon, van die supertonika drieklank word in nrs. 3, 11, 14 en 22 gebruik om die akkoord te beklemtoon. In nrs. 7, 26, 30 en 33 word beide die gewone dominantdrie- en vierklanke, asook die dominantvyfklank sonder grondtoon, voor die akkoord gebruik. In nr. 19 word weer nie alleen die gewone dominantdrieklank- en die vyfklank sonder grondtoon vooraf gebruik nie, maar die drieklank word ook na die supertonika akkoord gebruik.

12.6.2 Drieklank op die supertonika in die vier mineur werke.

In die vier mineur werke word die normale verminderde drieklank heeltemal vermy. In die majeure gedeeltes van hierdie werke kom die supertonika mineurdrieklank

*15). Die rede waarom die mediant akkoorde van so 'n groot belang is en op soveel verskillende wyses gebruik word, kan moontlik toegeskryf word aan die feit dat van die ses funksionele harmoniese grondtone in enige majeure toonsoort, die mediant die minste stabiliteit besit. Die II, IV en VI drieklanke neig almal om die basiese V - I struktuur te ondersteun en bevestig. Die mediant, wat tradisioneel beperk is tot 'n beweging na IV of VI, is nie so nou verbonde aan die V - I struktuur nie.

voor, maar in die mineurgedeeltes word die kwint verhoog, of die normale halfverminderde vierklank op die supertonika word gebruik. Ook die Napolitaanse sekstakkoord word gebruik. Dit is interessant dat in nr. 20, wat in D-majeur is, in die mineur gedeeltes twee keer gebruik gemaak word van die verminderde supertonika drieklank. In nr. 18, in f-mineur, word die Napolitaanse sekstakkoord twee keer in die mineur gedeeltes gebruik en die normale mineurdrieklank op die supertonika word in die majeure gedeelte in maat 61 gebruik. Dit word beklemtoon deur sy eie dominantvyfklank sonder grondtoon vooraf. Verder word die supertonika drieklank vermy. In die voorbeeld van nr. 18 kan in (a) die Napolitaanse sekstakkoord gesien word en in (b) die halfverminderde vierklank.

Voorbeeld 33.

a) Nr 18, maat 24-25 b) Nr 18, maat 41-42

Handwritten musical notation for Example 33. It consists of two parts, (a) and (b), each showing a short musical phrase on a grand staff (treble and bass clef). Part (a) is labeled 'Nr 18, maat 24-25' and shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line includes chords labeled 'f: N6 II', 'I', and 'IV'. Part (b) is labeled 'Nr 18, maat 41-42' and shows a similar melodic and bass line structure. The bass line includes chords labeled 'N6 II' and 'V'.

Die majeure drieklank op die supertonika met verhoogde tertse en kwint word as skakelakkoord gebruik om te moduleer na G-majeur. In nr. 24 (e-mineur) kom die mineurdrieklank (met verhoogde kwint) voor, en direk daarop volg die Napolitaanse sekstakkoord.

Voorbeeld 34.

Nr 24, maat 63-64

Handwritten musical notation for Example 34. It shows a short musical phrase on a grand staff, labeled 'Nr 24, maat 63-64'. The notation includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line includes chords labeled 'N6 II', 'I', and 'IV'.

In nr. 31 kom daar in elkeen van die drie enerses strofes 'n mineur supertonika drieklank voor, met verhoogde kwint, en 'n halfverminderde vierklank op die supertonika in derde omkering. In die teenstellende gedeelte van hierdie werk is daar nog twee halfverminderde vierklanke op II; die een is in die eerste omkering, en die ander in die 3e. In nr. 32 word diesupertonika drieklank in die mineur gedeeltes vermy, behalwe in die E-mol-majeur gedeelte waar dit tweekeer in die normale mineurvorm, en in die F-majeur gedeelte, eenkeer, met verhoogde tertse in die majeure vorm voorkom.

12.6.3 Die vierklank op die supertonika.

Die supertonika mineurvierklank kom voor in nrs. 2, 3, 7, 9, 13, 15, 17, 22, 28, 29, 33 en 34.

12.6.4 Die majeure drieklank op die supertonika.

Die majeure drieklank op die supertonika kom ook dikwels voor in die Mélodies; deur note chromaties te verhoog (die tertse van die drieklank in die majeure toonsoorte, en die tertse en kwint in die mineur toonsoorte) kan dit ook as 'n beklemtoning van die supertonika beskou word. Dit kom voor in nr. 1. Hier is 'n interessante progressie van 'n reeks dominante in mate 18 - 21. ¹⁶ 16/.

V^7 VIII III, V^6_5 VII II, V, V^6 vV of II⁶ maj., II min.

In nr. 3 kom ook 'n interessante dominantprogressie voor: Op die 2e polsslag van maat 9 kom die verminderde drieklank op die verhoogde subdominant - wat eintlik die dominantvierklank sonder grondtoon is van die dominant, voor. Die dominante drieklank verskyn dan op die 3e polsslag. Op die 4e polsslag is die verminderde drieklank op die verhoogde tonika, wat weer die dominantvierklank van die superto-

¹⁶ 16/. Tussen dominante word as volg weergegee: V^7 VIII wanneer dit die dominant van die mediant akkoord is, ens.

nika is, sonder grondtoon. Op die eerste polsslag van maat 10 kom die majeure-drieklank op II voor, wat eintlik die dominant van V is. Die grondtoon word dan in die basstem n heeltoon verlaag, en so word die dominantvierklank van V in 3e omkering gevorm.

Voorbeeld 35.

Nr 1, mate 18-23

Nr 3, mate 9-10

G: V⁷ v III[#] V⁷ II² V V⁷ II² III² V I C: F⁷ v LV⁷ V⁷ v II^{3#} V⁷ V⁷

In nr. 9 kom die dominantvierklank op II, dus V⁷ v V dikwels na V voor om die dominant te beklemtoon. In nr. 11 kom V⁹ v II sonder grondtoon (verminderde vierklank) op die eerste polsslag voor, maar in plaas van direk na II te gaan, kom die mineur dominant-drieklank op die derde polsslag tussen-in. Dit word gevolg deur die majeure-drieklank op die supertonika, wat natuurlik weer V v V is.

Voorbeeld 36.

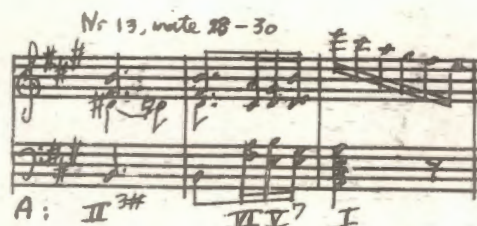
Nr 11, mate 46-48

C: F⁷ v II V^{7b} II^{3#} V⁷ v III² III II VI

In nr. 13 word die supertonika drieklank se majeure-vorm gebruik, om direk daarna

gevoel te word deur die normale mineurvorm.

Voorbeeld 37.



In nr. 19 kom die dominantvierklank op die supertonika voor. In mate 19 - 21 is daar 'n fluktuasie tussen die majeur- en mineurvorms van die supertonika.

Voorbeeld 38.



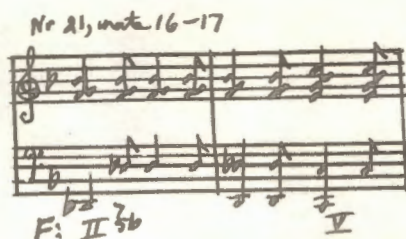
12.6.5 Die majeurdrieklank op die supertonika as wisseldominant.

In nrs. 20, 22 en 33 kom die majeurdrieklank op die supertonika ook voor. Omdat die akkoord ook as wisseldominant optree, moet die Melodies waar dit hoofsaaklik as V v V optree, en nie net as beklemtoning van die supertonika beskou kan word nie, ook hier genoem word. Dit is nrs. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 27, 29, 30, 31, 32 en 33.

12.7 Die halfverminderde vierklank in majeur toonsoorte.

Berlioz gebruik dikwels die halfverminderde vierklank op die supertonika, wat normaal in die mineur toonsoorte is, maar wat 'n chromatiese verandering nl. die verlaging van die kwint van die akkoord in die majeur behels. Hy gebruik die akkoord in die majeur gedeeltes in nrs. 5, 13, 16, 18 (by nr. 18 in majeur gedeeltes van werk wat in g-mineur is). Nr. 21 is interessant aangesien die gewone supertonika drieklank en vierklank byna algeheel vermy word. Die supertonikavierklank kom alleenlik in maat 35 voor waar dit optree as V^7 v V , en in maat 75 waar dit as skakelakkoord gebruik word in 'n modulatie vanaf G-mol-majeur na F-majeur. Die halfverminderde vierklank kom egter dikwels voor in die werk, so ook die majeurendrieklank op die verlaagde supertonika, wat ook in die Napolitaanse sekstakkoord vorm, dikwels voorkom.

Voorbeeld 39.

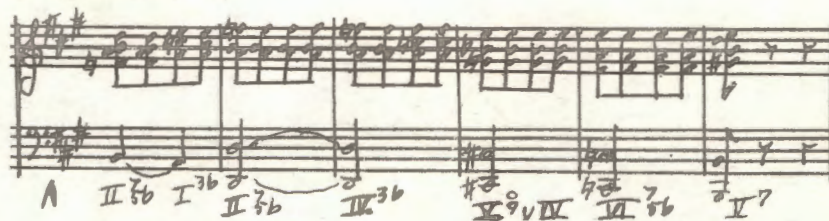


Die akkoord kom ook voor in nrs. 25, 30 en 31. Laasgenoemde is weer in 'n mineur toonsoort maar dit kom in die F-majeur gedeelte voor.)

Berlioz toon 'n voorliefde om die halfverminderde vierklank ook op ander toonleertrappe te gebruik. In nr. 12 kom dit op die submediant voor. In nr. 16 kom dit op die mediant en submediant voor. In laasgenoemde werk kan 'n interessante progressie in mate 29 - 34 gesien word, waar eers die halfverminderde vierklank op die supertonika voorkom in maat 29, gevolg deur die mineurdrieklank op die tonika. Dan weer die halfverminderde vierklank op die supertonika, en in maat 31 die mineurvierklank op die subdominant gevolg deur sy eie dominantvierklank, en dan in maat 33 die halfverminderde vierklank op die submediant.

Voorbeeld 40.

Nr 16, mate 24-34



In nr. 18 word dit weer op die submediant gevind, en in nr. 20 in maat 142 op die verlaagde submediant, wanneer G-kruis, C-kruis en E enharmonies beskou word as A-mol, D-mol en F-mol, *16).

In nr. 21 kom dit voor op die verhoogde subdominant.

Voorbeeld 41.

Nr 21, mate 1-4



*16). Dit is hier waar die verlaagde submediant-pedaalpunt $\flat$ aanvang neem.

In nr. 23 kom dit voor op die dominant en in nr. 25 op die tonika, dominant en subdominant.

Voorbeeld 42.

Nr 25, mate 33-34

Nr 25, mate 66-68

D: III^{7b} I^{7b} VI^{7b} D: I^{7b} I^{7b} VI^{7b} IV^{7b} III^{7b}

In nr. 27 kom dit voor op die verhoogde submediant in die mineur gedeeltes, en in nr. 28 op die mediant en tonika, benewens die submediant soos reeds genoem, en dan ook op die normale plek, naamlik die leitoon. In nr. 30 kom dit weer voor op die mediant, en in nr. 31 wat in d-mineur is op die subdominant, dominant asook op die verhoogde submediant benewens die normale plek, die supertonika.

Voorbeeld 43.

Nr 31, mate 100-102

Nr 31, mate 106-108

d: V^{3b} #VI V V I IV V^{7b} V^{7b} IV

In die majeur gedeeltes van hierdie werk kom dit voor op die submediant en verhoogde submediant benewens die normale plek, die leitoon. In nr. 34 kom dit weereens op die mediant voor.

Berlioz gebruik dus in sy *Méodies* graag die halfverminderde vierklank, benevens op die normale toonleertrappe van die leitoon in die majeur en die supertonika in die mineur, ook dikwels op die supertonika in die majeur, op die mediant en submediant, en minder dikwels op die dominant, die verhoogde subdominant, die tonika en die verhoogde submediant, laasgenoemde in die mineur gedeeltes.

12.8 Die majeurendrieklank op die verlaagde supertonika; die Napolitaanse sekstakkoord.

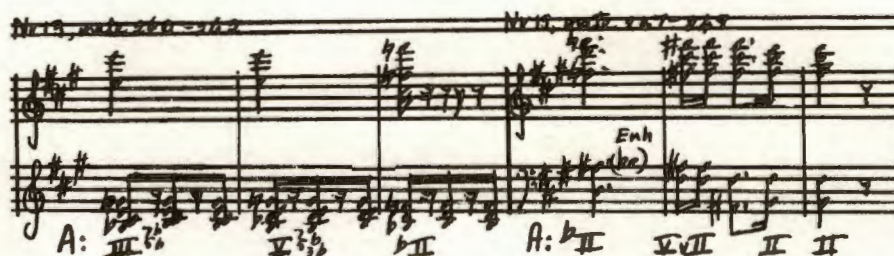
Die majeurendrieklank op die verlaagde supertonika, ook in sy vorm as Napolitaanse sekstakkoord kom dikwels voor in die *Méodies*. Soos later gesien sal word, word dit nie alleenlik as akkoord dikwels gebruik nie, maar ook as tonale area in modulaties. Dit word ook somtyds beklemtoon deur sy eie dominant vooraf, en kom voor in nr. 3 waar dit in grondposisie as skakelakkoord gebruik word in 'n modulatie vanaf C-majeur na A-mol-majeur, in nr. 9 in sy Napolitaanse sekstakkoord-vorm, nr. 11 waar die akkoord in sy tweede omkering alreeds in die inleiding gesuggereer word en dan volledig voorkom in maat 190. In die Napolitaanse sekstakkoord-vorm kom dit voor in maat 128.

Voorbeeld 44.

Nr 11, mate 127-130

In nr. 13 kom dit in maat 262 volledig voor in grondposisie, terwyl dit in maat 81 gesuggereer word. In mate 69, 70 en 246 - 247 kom die akkoord in Napolitaanse sekstakkoord-vorm voor wanneer die a-kruis enharmonies beskou word as B-mol.

Voorbeeld 45.



In nr. 16 kom dit as majeurdrieklank op die verlaagde supertonika en ook in die Napolitaanse sekstakkoord-vorm voor. Dit is opvallend dat Berlioz graag die Napolitaanse sekstakkoord in 'n progressie gebruik waarin die akkoord gevolg word deur die majeurdrieklank op die submediant, wat ook as V v II beskou kan word, met die supertonikadrieklank daarna (wanneer dit nie deur die tonika of dominant gevolg word nie.) Vergelyk die voorbeeld wat volg met dié van nr. 13, bo.

Voorbeeld 46.



In nr. 18 kom die Napolitaanse sekstakkoord twee keer voor. Nr. 21 is die werk waar daar byna uitsluitlik van die halfverminderde vierklank op II en die Napolitaanse sekstakkoord gebruik gemaak word in plaas van die normale supertonika akkoord. Hier word die majeurdrieklank op die verlaagde supertonika in mate 38 - 40 voorafgegaan en gevolg deur sy eie dominantakkoord, wat ook beskou

Voorbeeld 47.



12.9 Akkoorde op die leitoon en verlaagde leitoon.

Die majeurdrieklank en selfs die dominantvierklank op die verlaagde leitoon word ook dikwels in die Mélodies gebruik, benewens die normale verminderde drieklank, verminderde vierklank en halfverminderde vierklank op die leitoon. Ook die majeurdrieklank op die normale leitoon kom dikwels voor. Die majeurdrieklank op die leitoon kom voor in nrs. 3, 24, 26 en in nr. 24 word dit beklemtoon deurdat sy eie dominantvyfklank sonder grondtoon daarop volg. Berlioz het graag verskillende vorms van die leitoon en verlaagde leitoon akkoord na mekaar gebruik. In nr. 24 byvoorbeeld word die verminderde vierklank op die leitoon gevolg deur die mineurdrieklank op die verlaagde leitoon. In nr. 6 kom die progressie: Mineurdrieklank op die leitoon, dominantvierklank van die leitoon, majeurdrieklank, mineurdrieklank, verminderde drieklank, almal op die leitoon, gevolg deur die majeur drieklank op die verlaagde leitoon, voor.

Voorbeeld 48.

Nr 6, maat 15-17

bA: I VII V VII VII VI VII VII

In nr. 7 verskyn in maat 19 eers die majeure vorm van die drieklank op die leitoon, gevolg deur die gewone verminderde drieklank, en dit word voorafgegaan deur sy eie majeure vierklank.

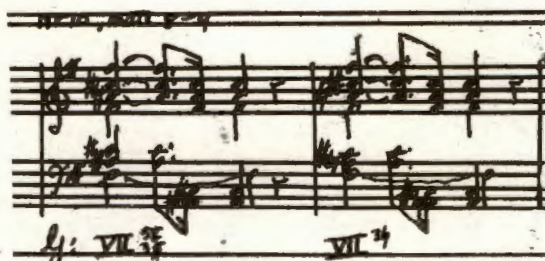
Voorbeeld 49.

Nr 7, maat 19

bA: V VII V VII VII VII VII VII

In nr. 10 word die majeure drieklank op die leitoon gevolg deur die mineurvorm daarvan.

Voorbeeld 50.



Die majeureldrieklank op die verlaagde leitoon kom voor in nrs. 5, 8, 10, 11, 12, 17, 18, 20, 24, 28, 29, 30, 31, 32 en 33. In nr. 11 word hierdie verlaagde leitoon majeureldrieklank ook nog beklemtoon deurdat sy eie dominant hom voorafgaan.

In nr. 20 word dit ook as skakelakkoord gebruik in 'n modulasie van D-majeur na C-majeur.

In nr. 23 word hierdie akkoord dikwels beklemtoon deurdat sy eie dominantvyfklank sonder grondtoon voorafgaan en ook hierop volg. Sy eie volledige dominantvierklank gaan ook vooraf ter beklemtoning. In nr. 28 is ook 'n dominantvierklank op die leitoon wat nie oplos nie. In nrs. 13 en 20 kom die mineurdrieklank op die leitoon voor, terwyl die mineurdrieklank op die verlaagde leitoon weer in nr. 18 verskyn.

Berlioz verander ook dikwels die halfverminderde vierklank op die leitoon in majeureldtoonsoorte deur die septiem van die akkoord te verlaag om sodoende die verminderde vierklank te vorm; gevolglik lyk dit dan soos die mineurldtoonsoort se leitoon vierklank. Aangesien hierdie verlaagde septiem van die vierklank ter-

selfdertyd die verlaagde submediant in 'n majeurtoonsoort is, het dit weer 'n mate van dubbelsinnigheid tot gevolg wat die majeur/mineurmodus betref. Hierdie akkoord word aangetref in nrs. 4, 8, 9, 13, 16, 17, 18. Laasgenoemde is in f-mineur, maar die verminderde vierklank op die leitoon kom ook in die majeur gedeeltes voor; ook nrs. 20, 21, 23 (in die F-majeur gedeelte), 24 (hierdie werk is in e-mineur, maar die akkoord kom ook in die E-majeur gedeelte voor), 25, 28, 29 en 30.

Berlioz laat graag die tonika, dominant of majeurdrieklank op die verlaagde submediant volg op hierdie akkoord in majeur toonsoorte.

12.10 Vergrote sesdeakkoorde.

Berlioz maak ook taamlik gereeld gebruik van die vergrote sesdeakkoord in die Franse en Duitse sesde-vorms. Hulle verskyn somtyds in ongewone omkerings. Die Duitse sesdeakkoord kom al in nr. 1 voor, as die A-kruis enharmonies beskou word as B-mol. Dit kom ook in nr. 2 voor, en word hier as skakelakkoord gebruik in 'n modulاسie vanaf C-majeur na A-majeur. Wanneer die D-kruis enharmonies as E-mol beskou word, is die Duitse sesdeakkoord in A-majeur, terselfdertyd die dominantvierklank op die subdominant in C. In nr. 8 kom die akkoord twee keer voor en los elke keer op na die tonika mineur akkoord.

In nr. 11 kom die Duitse sesdeakkoord op drie plekke voor.

In nr. 13 kom die akkoord drie keer voor: Die eerste twee keer in 'n ongewone omkering met die verhoogde subdominant in die bas en verlaagde submediant in die boonste stem. In nr. 21 kom dit in 'n ongewone omkering voor teen die einde van die werk, en die verhoogde subdominant is weer in die bas met die verlaagde submediant in die boonste stem, soos in nr. 13.

In die Mélođies kom al die Duitse sesdeakkoorde voor op die verlaagde submediant en, by elkeen van die verskynings van hierdie akkoord los die vergrote ses-

de korrek op. In twee gevalle los dit op na die tonika mineur akkoord terwyl die werk in 'n majeur toonsoort is. (Nr. 21 is in F-majeur en nr. 8 is in G-majeur.)

In die voorbeeld is die (a) gedeelte uit nr. 11, van die Duitse sesdeakkoord wat oplos na die mineurvorm van die tonika. In die (b) gedeelte uit nr. 13 los die akkoord op na die dominant en in die (c) gedeelte uit nr. 21 kom die akkoord in 'n ongewone omkering voor, terwyl dit weer oplos na die mineurvorm van die tonika.

Voorbeeld 51.

Nr 11, mate 176-178

Nr 13, mate 14-16

Nr 21, mate 126-127

I^b I^b I^b $A; V$ D^b V I^b III III

$F: D^b$ I^b

'n Ander vorm van die vergrote sesdeakkoord, die Franse sesdeakkoord, kom voor in nrs. 3, 11 en 13. In nr. 11 kom dit op 'n ongewone toontrap voor in maat 166, naamlik op die verlaagde leitoon, in F-majeur, en dit los dan op na die submediant drieklank. In nr. 13 kom dit twee keer voor, eerstens in maat 13 en die tweede keer in maat 57, maar laasgenoemde is in 'n ongewone omkering, net soos vantevore by die Duitse sesdeakkoord gesien is, met die verhoogde subdominant in die bas, en die verlaagde submediant in die boonste stem.

In nr. 19 kom die akkoord weer op 'n ongewone toonleertrap voor, naamlik op die

verlaagde dominant, en dit los dan op na die subdominantdrieklank. In nr. 20 kom dit voor in mate 143 en 144, bo die verlaagde submediant pedaalpunt. Die oplossing daarvan na die dominantvyfklank word egter lank uitgestel deurdat daar 'n drietal verminderde vierklanke en een halfverminderde vierklank tussenbeide tree. By nr. 21, maat 15, word dieselfde verskynsel waargeneem deurdat die oplossing vertraag word deur die halfverminderde vierklank op die supertonika wat tussenbeide tree.

In die (a) gedeelte van die voorbeeld uit nr. 11, kom die Franse sesdeakkoord voor op die verlaagde leitoon en in die (b) gedeelte uit nr. 19, op die verlaagde dominant.

Voorbeeld 52.

12.11 Die dominantstesklank.

Opvallend in die Méloides is die gebruik van die dominantstesklank. Waar die teksboeke meestal aanbeveel dat die grondtoon, septiem, noon en undesiem gebruik moet word, word in die Méloides die undesiem meestal in die bas gebruik met die grondtoon, terts en kwint daarteen sodat dit die voorkoms het van 'n mengakkoord wat bestaan uit die tonika in die bas, met die dominantdrieklank daarteen in die boonste stemme. Somtyds word die undesiem (elfde) en die grondtoon in die twee laagste stemme gebruik, met die grondtoon weer eens daarteen in die boonste stemme, en nog die terts, kwint en soms die septiem daarteen in die boonste stemme. Dit laat dit nog meer soos 'n mengakkoord voorkom omdat dit dan lyk na 'n tonika-

drieklank sonder tertse, in die bas met die dominant drieklank of vierklank daarteen. Dit kom voor in nrs. 9, 12, 17. In laasgenoemde bokant 'n tonika pedaalpunt in die F-kruis-majeur gedeelte in maat 49. Ook in nrs. 23, 27, 31 en 34 kom dit voor.

Die voorbeeld is uit nr. 23, maat 76.

Voorbeeld 53.



12.12 Beklemtone van akkoorde deur hul eie dominantseklanke.

Daar is ook Mélodies waarin akkoorde beklemtoon word deurdat hul eie dominantseklanke vooraf gebruik word en waar die undesieme ook soms in die bas voorkom, sodat dit weer lyk na 'n mengakkoord wat bestaan uit die bepaalde noot, wat dan vir daardie oomblik as die tonika beskou word (omdat daardie besondere akkoord dan beklemtoon gaan word) in die bas, met sy eie dominant akkoord daarteen. Note wat op hierdie wyse beklemtoon word, is die mediant, subdominant, dominant en submediant. Die dominant word egter die meeste op hierdie wyse beklemtoon. In nr. 7 word die dominantseklank van die subdominant met die undesieme in die bas tweekeer gebruik, maar dit los op na die noot C (IV in G-majeur) en nie na die volledige subdominant akkoord nie. In nr. 23 word beide die submediant en dominant op hierdie wyse beklemtoon. In nrs. 26 en 27 word die dominant, in nr. 32 die mediant en in nr. 34 die subdominant so beklemtoon.

In die voorbeeld is daar eerstens beklemtone van die dominant deur sy eie do-

minantstesklank vooraf, tweedens word die mediant so beklemtoon en derdens word die subdominant so beklemtoon, maar in laasgenoemde geval is die undesiem nie in die bas nie.

Voorbeeld 54.

Nr 26, maat 33-33 Nr 32, maat 17 Nr 34, maat 21-22.

D: V 9/11 V I f: I 9/11 III III f: V 9/11 IV IV

12.13 Die verminderde vierklank as dominantvyfklank sonder grondtoon.

In die Méloides word die dominantvyfklank dikwels sonder grondtoon gebruik, en gevolglik lyk dit dus dikwels presies soos 'n verminderde vierklank op die leitoon gevorm. Die akkoord word ook op ander toontrappe as die leitoon gebruik ter beklemtoning van ander akkoorde. Baie van die verminderde vierklanke wat voorkom kan dus in terme van hul funksie verklaar word as dominantvyfklanke sonder grondtone. So kan die verminderde vierklank wat op die verhoogde tonika gevorm is, dan dikwels verklaar word as die dominantvyfklank sonder grondtoon van die supertonika; die verminderde vierklank op die verhoogde subdominant sal dan die dominantvyfklank van die dominant wees, en die verminderde vierklank op die verhoogde supertonika, sou dan weer die dominantvyfklank van die mediant wees, ens.

Die verminderde vierklank op die verhoogde tonika, as dominantvyfklank sonder grondtoon, van die supertonika, kom voor in nrs. 2, 3 en 7. In nr. 11 word die oplossing van hierdie vyfklank, sonder grondtoon, vertraag deurdat 'n ander akkoord eers tussenbeide kom. In een geval kom die mineurvorm van die dominant tussen-in maar, interessant is die feit dat die dominantvyfklank dan oplos na die majeurdrieklank op die supertonika wat op sy beurt weer die dominant van die mineurdominant is. In voorbeeld 36 word dit geïllustreer. In maat 232 van nr.

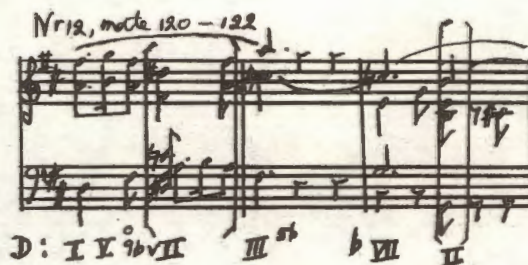
11 weer, kom die majeurdrieklank op die leitoom tussen-in.

Voorbeeld 55.



In nr. 12 word die akkoord weer voor die majeurdrieklank op die supertonika gebruik ter beklemtoning en die oplossing word ook vertraag in mate 120 - 122, deurdat die verminderde drieklank op die mediant en die majeurdrieklank op die verlaagde leitoom tussenbeide kom.

Voorbeeld 56.

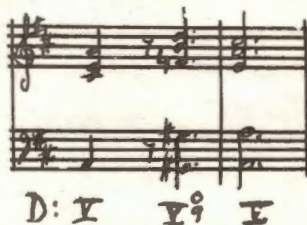


Nrs. 14, 18, 19, 22, 30 en 33 het ook voorbeelde hiervan.

Die dominantvyfklank van die dominant sonder grondtoon, verskyn in nr. 26 en ook nrs. 8, 13, 14, 16, 18, 20, 22, 25, 27, 30, 31 en 32. Die voorbeeld is van nr. 26, mate 11 - 12.

Voorbeeld 57.

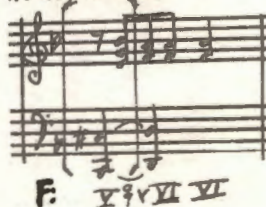
Nr 26, maat 11-12.



Die beklemtoning van die submediant deur sy eie dominantvyfklank, sonder grondtoon, kom voor in nr. 25 en ook nrs. 1, 9, 10, 12, 15, 18, 19, 21, 22, 31 en 32. In nrs. 12 en 18 volg die verminderde vierklank op die submediant, en in nr. 21 word dit as 'n skakelakkoord gebruik in 'n modulاسie. Die voorbeeld is van nr. 25 maat 69.

Voorbeeld 58.

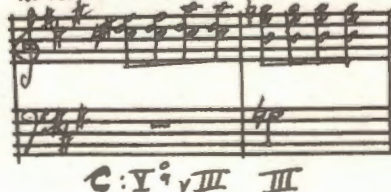
Nr 25, maat 69



Die mediant word op hierdie wyse beklemtoon in nr. 16, en ook in nrs. 1, 3, 10, 12, 13, 15, 22, 33 en 34.

Voorbeeld 59.

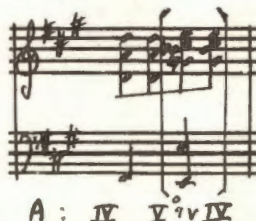
Nr 16, maat 107-108



Die subdominant se beklemtoning deur die verminderde vierklank word gevind in nr. 16, waar beide die majeure en mineur subdominant so beklemtoon word en ook in nrs. 19, 24, 25 en 28.

Voorbeeld 60.

Nr 16, maat 69



Die verlaagde submediant word ook op hierdie wyse beklemtoon in nr. 16 deur sy eie dominantvierklank sonder grondtoon. In nr. 24 volg die dominantvyfklank sonder grondtoon van die leitoon-akkoord op die majeure akkoord op die leitoon. Net so word die mineurdrieklank op die verlaagde leitoon beklemtoon in nr. 23.

Voorbeeld 61.

Handwritten musical notation for Example 61, showing three measures of music across two staves. The first measure is labeled 'Nr 16, maat 24-25' and the second 'Nr 24, maat 82-83'. The third measure is labeled 'Nr 23, maat 1-2'. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the staves, Roman numeral analysis is provided for each measure: 'A : IV V iv IV', 'A : V V7', and 'A : V7 iv V7'.

12.14 Verminderde vierklanke.

Benewens die bogenoemde verminderde vierklanke op die verhoogde tonika, super-

tonika, subdominant, dominant en mediant, wat almal in die gevalle wat hierbo genoem is, in terme van hul funksie (dominantvyfklanke sonder grondtone) verklaar kan word, is daar ook die gevalle waar die genoemde verminderde vierklanke nie in terme van hul funksie verklaar kan word nie, en hul bloot gebruik word om welluidendheidsredes, en dan eerder as "swewende" akkoorde beskou moet word. Hulle word dikwels tussen harmonieë wat andersins nie verwant is nie, gebruik, en as verbinding tussen twee tonaliteite. Dit lyk asof Berlioz altyd by die reël van gladde stemvoering hou.

Die verminderde vierklank wat op die verhoogde tonika gevorm word, kom voor in nr. 5 en 12. Dit word in nr. 11 as 'n skakelakkoord gebruik in 'n modulatie vanaf C-majeur na d-mineur. Die voorbeeld is van nr. 5, mate 55 - 56 en nr. 11, mate 186 - 194.

Voorbeeld 62.

Nr 5, mate 55-56

Nr 11, mate 186-194: VI⁷ #I^{7b} #II⁷ # bII⁷

C: d: VII ^bII IV VII V I

Die verminderde vierklank op die verhoogde supertrika kom voor in nrs. 4, 5, 10, 12; op die verhoogde mediant kom dit voor in nr. 23; en op die verhoogde subdominant kom dit voor in nrs. 6, 8, 12, 16, 20, 27 en 28; in nrs. 6, 10, 12, 16, 17 en 20 kom dit op die dominant voor.

Voorbeeld 63.



Voorbeeld 64.



So kom daar ook in nrs. 11, 12, 13, 24 en 28 sulke reekse verminderde akkoorde of verminderde en halfverminderde vierklanke voor.

12.15 Abnormale oplossings van dominantvier- en vyfklanke.

In die Méloides gebeur dit somtyds dat die tussendominant nie na sy eie (tydelike) tonika akkoord oplos nie, maar na 'n ander akkoord waarin hierdie tonika noot voorkom. So sou die dominantvyfklank van die mediant oplos na 'n ander akkoord, as die mediant akkoord, maar waarin die mediant noot voorkom.

In nr. 7 kom die dominantsesklank, met 11e in die bas, van die subdominant wat oplos na die subdominantnoot C, in plaas van die subdominant akkoord drie keer voor. In nr. 10 verskyn die dominantvierklank van die verlaagde leitoon wat oplos na die noot F, wat die verlaagde leitoon is. Dit is interessant omdat die verlaagde leitoon akkoord eerste voorkom. Dit word dan gevolg deur die dominantvierklank van die verlaagde leitoon, en dan volg die mineur vorm van die dominant akkoord wat die noot F bevat en waarheen die vorige akkoord oplos. *E.g.* word geïllustreer in die voorbeeld.

Voorbeeld 65.

Nr 7, mat. II-13

I: V'vII II V'vII II

In nr. 12 is daar drie voorbeelde van die dominantvierklank van die supertonika wat oplos na die noot E. Elke voorbeeld het egter 'n ander posisie van die akkoord.

Voorbeeld 66.

Nr 12, note 54-55 note 77-78

D: I V v II V 7 D: V V v II VII D: I V v II V

In nr. 20 kom die dominantvierklank van die dominant wat oplos na die noot A wat die dominant is voor, en in nr. 22 die dominantvierklank van die submediant wat na die submediantnoot C oplos. In nr. 23 kom die dominantvierklank van die verlaagde leitoon voor wat oplos na die verlaagde leitoon wat die noot C is.

12.16 Verminderde vierklanke wat as dominantvyfklanke sonder grondtone abnormaal oplos.

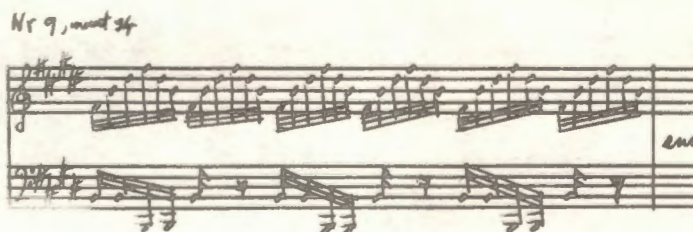
Dit is verminderde vierklanke, wat dominantvyfklanke sonder grondtone is, wat die meeste na hulle tydelike tonika noot in 'n ander akkoord oplos. Dit word gevind in nrs. 1, 4 en 13. In lg. gebeur dit driekeer dat die dominantvyfklank sonder grondtoon van die mediant oplos na die mediant noot in ander akkoorde. Ook nrs. 8, 18 en 27. In laasgenoemde gebeur dit driekeer dat die dominantvyfklank van die dominant na die dominantnoot oplos. Dan ook nr. 15 waar die dominantvyfklank van die leitoon en ook die dominantvyfklank van die subdominant na die leitoon en die subdominantnoot oplos. In nrs. 20 en 23 waar die dominantvyfklank van die verlaagde leitoon en ook van die subdominant na hulle onderskeie note oplos, en laastens nr. 31 waar dit weer met die subdominantnoot gebeur, verskyn hierdie gebruik.

12.17 Pedaalpunte.

Daar word dikwels gebruik gemaak van pedaalpunte in die Mélo-dies. Die meeste het die vorm van herhaalde note en dit is dan die basnoot wat gewoonlik oor en oor herhaal met verskillende akkoorde daarbo; meestal is dit sestiende- of agstenoot-akkoorde wat herhaal word. Dan word tremolofigure ook gebruik wat gewoonlik oktaaf-tremolos is. Gebruik word ook gemaak van arpeggio-figure waarvan die onderste noot herhaal word; ook is daar motiewe wat oor en oor herhaal word, en so 'n pedaalpunt vorm.

Hier volg 'n voorbeeld van 'n figuratiewe oktaafpedaalpunt soos dit voorkom in nr. 9, maat 34-36. Net een maat word in die voorbeeld aangegee.

Voorbeeld 67.



Die meeste pedaalpunte is in die baslyn van die begeleiding. Daar is sewentien werke waarin altesaam 46 pedaalpunte voorkom. In nr. 20 is die meeste, nl. elf; in nr. 21 en 13 is daar vier elk; in nrs. 11, 17, 18 en 24 is daar drie elk; in nrs. 8, 9, 16, 27 en 31 is daar twee elk; in nrs. 1, 14, 28, 33 en 34 is een elk. Daar is 17 tonika- en 12 dominant-pedaalpunte. Verder is daar 6 pedaalpunte op die verlaagde submediant waarvan 3 elk in nrs. 20 en 21 voorkom, en 3 op die normale submediant waarvan een voorkom in nr. 13 en twee in nr. 24. Interessant van hierdie submediant-pedaalpunte is dat daar drie gevalle is waar daar 'n fluktuasie is tussen twee akkoorde bo die pedaalpunt en in twee gevalle, albei in nr. 20, is hierdie twee akkoorde wat om die beurt voorkom, die majeurdrieklank op die

verlaagde mediant en die verminderde vierklank op die leitoon. In die voorbeeld verskyn een van hierdie pedaalpunte uit nr. 20.

Voorbeeld 68.

Nr 20 mate 29-33

C: VI VII' VI VII' VI VII' VI VII' VI

Die ander geval kom in nr. 21 voor. Daar is 'n fluktuasie tussen die mineurdrieklank op die subdominant en die halfverminderde vierklank op die supertonika waar albei akkoorde verskyn soos dit normaalweg in 'n mineur toonsoort voorkom, maar hier is dit in die majeur, bokant 'n verlaagde submediant-pedaalpunt.

Voorbeeld 69.

Nr 21, mate 25-27

F: II^b II^b II^b II^b

Daar is twee pedaalpunte op die subdominant in nrs. 20 en 33, een op die mediant in nr. 13, een op die verlaagde supertonika in nr. 13, een op die supertonika in nr. 8, een op die verlaagde leitoon in nr. 11 en een op die normale leitoon in nr. 17.

3 "Swak" progressies.

ie Mélo'dies word "swak" progressies dikwels te'gekom, d.v.s. waar die grond-
in tertse opwaarts beweeg, en in sekundes en kwarte afwaarts. Hierdie pro-
sies kom voor in nr. 10, mate 28 - 29, 35 - 36; nr. 11, mate 1 - 8, 72 - 74,
- 164, 167; nr. 12, mate 117 - 121; nr. 13, mate 8, 22, 197, 227 - 228, 239-
nr. 24, mate 45 - 47, 89 - 92, 97 - 100; nr. 25, mate 12 - 16 en die her-
igs daarvan; nr. 28, mate 32 - 36, 37 - 38, 86 - 89; nr. 29, mate 49 - 50,
60 en nr. 34, mate 15 - 16. Hier volg drie voorbeelde uit nrs. 10, 24 en
In die (a) gedeelte styg die gróndtone in tertse en in die (b) en (c) ge-
es daal dit in sekundes.

beeld 70.

Nr 10, mate 28-29

Nr 24, mate 97-100

Nr 24, mate 15-16

I III V

I VII IX

I III V

13. VARIASIES.

BerMoz het ook graag 'n aantal verskillende harmoniserings ontwerp vir dieselfde melodie maar die melodie word gewoonlik ook effens gewysig. In nr. 16 gebruik hy dieselfde melodie vir die drie strofes, maar by die tweede strofe word klein veranderings in die melodie gemaak: In maat 68 is die C van maat 28 nou 'n halftoon hoër, nl. C-kruis, en die F met die herstelteken in die melodie in maat 30 en 31 is nou 'n F-kruis in mate 70 - 71. Verder is die melodie dieselfde. Die harmonie van maat 27 - 38 is verander by die tweede strofe in maat 67-73. Die melodie soos dit in die bas voorkom vanaf maat 10 - 39, is nou heeltemal anders vanaf maat 50 tot 86. In die derde strofe is daar selfs nog meer veranderings in die harmonie as by die tweede wanneer dit vergelyk word met die eerste strofe. Dit verander al vanaf maat 91 tot aan die einde van die strofe. Net die eerste vier mate is soos die eerste twee strofes s'n, en dan heel aan die einde word die laaste twee note weer soos die eerste strofes s'n met $V^7 - I$ geharmonieer. Van die 91ste maat, waar die harmonie in die derde strofe verander, is daar ook weer heeltemal nuwe melodie in die bas. In die melodie is die gedeelte van die tweede strofe wat op die laaste noot van maat 58 begin en duur tot by maat 62, 'n halftoon laer getransponeer in die derde strofe by mate 102 - 106. Ook die melodie van mate 67 - 71 in die tweede strofe is in die derde strofe heelwat verander. Gevolglik blyk dit dat sommige gedeeltes van die melodie dus verander word, terwyl ander gedeeltes weer onveranderd behou word by elke herhaling. Die gedeeltes wat onveranderd behou bly, is gewoonlik die aanvang en einde.

Nog 'n voorbeeld van hierdie tipe variasie waar 'n gedeelte van die melodie ook verander word, is nr. 20, wat 'n A B A-vorm het. Die twee A-gedeeltes se eerste 34 mate is byna presies dieselfde, behalwe vir klein veranderings om prosodie redes. Mate 35 - 50 in die A-gedeelte se melodie is in die tweede A-gedeelte vanaf maat 132 - 151 heeltemal verander. Die harmonieë van die eerste gedeeltes waar die melodieë feitlik dieselfde is, verskil nie veel van mekaar nie, maar waar die melodieë by die laaste gedeeltes verskillend is, is die harmonieë heeltemal verander. Waar in die eerste geval die A-gedeelte se tweede, veranderde gedeelte hoofsaaklik in D-majeur bly, behalwe vir 'n uitwyking in mate 39 - 41 na die verlaagde tonika toonsoort naamlik D-mol-majeur, is in die tweede geval die toonsoort dié van die verlaagde submediant, nl. B-mol-majeur, en die hooftoonsoort word eers heel aan die einde, in maat 150, bereik.

Nr. 19 is in omvattende refrein-vorm, met twee strofes tussen-in. In die eerste strofe is die eerste motief van die eerste sin n terts hoër getransponeer. Die tweede motief is n kwart hoër as by die eerste strofe. Dan is die hele tweede sin weer n terts hoër as dié van die eerste strofe. Die harmonieë is heeltemal verskillend.

14. MODULASIES.

Aangesien 30 uit die 34 Mélodies majeur hooftoonsoorte het, sal hierdie groep eerste behandel word. Die ~~hoof~~toonsoort waarheen daar die meeste gemoduleer word, is die verwante mineur. Dit gebeur 12 keer. Daar word 10 keer na die toonsoort van die verlaagde mediant-majeur gemoduleer, en 9 keer na die verlaagde submediant majeure. Daar is 7 modulاسies na die dominant-majeur, 6 na die supertonika-mineur en 5 elk na die submediant-majeur en subdominant-majeur. Daar is 4 elk na die toonsoort van die mediant-mineur en die verlaagde leitoon-majeur. Dan is daar twee modulاسies elk na die dominant-mineur, supertonika-majeur, verlaagde leitoon-mineur, verlaagde tonika-majeur en verlaagde supertonika-majeur. Daar is net een modulاسie elk na die leitoon-mineur, dubbel-verlaagde leitoon-majeur en subdominant-mineur.

As dit in aanmerking geneem word dat die verwante mineur, ook die toonsoort van die submediant-mineur genoem kan word, is dit duidelik dat daar n oorweldigende voorkeur aan mediantverhoudinge gegee word.^{18/} Dit is treffend dat daar 10

^{18/}. Friedheim, Philip. *Radical Harmonic Procedures in Berlioz*, p 285. *Music Review* Vol. 21 (1960) No. 4. In sy groot werke is Berlioz veral besonder lief daarvoor om van F-majeur (en ander toonsoorte ook) in tertse opwaarts te moduleer. Friedheim gebruik as vbe. drie verskillende afdelings van "La Damnation de Faust": "Die Oosterse Gesang" en die twee arias "Merci doux crépuscule" en "D'amour l'ardente flamme". In lg. is die tonale struktuur F-A-mol-F-A-mol-F. Die voorliefde om te moduleer na toonsoorte wat elke keer n terts hoër is, word by Berlioz soms tot uiterstes gevoer. Selfs Wagner, wat dikwels hiervan gebruik gemaak het, het nooit sy temas deur meer as drie toonsoorte geneem nie. Berlioz se "La Damnation de Faust" neem n aanvang met n kort melodie wat vier keer herhaal word; elke keer in n toonsoort wat n terts hoër is. Die

modulasies is na die verlaagde mediant-majeur, 4 na die mediant-mineur, 9 na die verlaagde submediant-majeur en 5 na die normale submediant-majeur, maar geeneen na die mediant-majeur nie. Modulasies na die dominant en subdominant is betreklik min, nl. 7 na die dominant-majeur, 5 na die subdominant-majeur, 2 na die dominant-mineur en een na die subdominant-mineur.

Die meeste veranderinge, wat toonsoorte of tonale areas betref, is egter veranderinge van modus. Veranderinge van die tonika-majeur na die tonika-mineur vind nog meer dikwels plaas as die modulasies na die verwante mineur, of mediant toonsoorte.

Wat die vier *Méodies* wat in mineur toonsoorte is, betref, blyk dit dat in die meeste gevalle na die toonsoort van die verlaagde leitoon gemoduleer word, nl. drie keer na die verlaagde leitoon-majeur, en een keer na die mineur vorm daarvan. Verder is daar twee modulasies na die verwante majeure, twee na die sub-

≡ 18/. (Vervolg)

eerste is in D-majeur, die volgende in F-kruis-mineur, die derde in A-majeur en die vierde in C-kruis-mineur. C-kruis word die leitoon van D en so word die oorspronklike toonsoorte weer bereik. Die "Dignare, Domine"-gedeelte van die "Te Deum" het een van die mees buitengewone strukture wat seker nog ooit ontwerp is: Daar word in tertse opwaarts gemoduleer deur vyf verskillende toonsoorte, en dan word daar weer terug gemoduleer na die tonika in tertse afwaarts, deur 7 verskillende stel toonsoorte: D-majeur - f-mineur - a-mineur - C-majeur - E-mol-majeur; dan word die toonsoort 7 chromatiese halftoon opgeskuif na E-majeur waarna dit dan as volg afwaarts moduleer:

C-kruis-mineur - A-majeur - f-kruis-mineur - D-majeur. In elk van hierdie tien afdelings is daar 7 tonika-pedaalpunt in die bas.

dominant-majeur, twee na die verlaagde supertonika-majeur (Napolitaanse), twee na die dominant-mineur en twee na die submediant-majeur. Daar is een modulاسie elk na die dominant-majeur, die supertonika-majeur en die verlaagde tonika-majeur. Laasgenoemde is eintlik 'n transisie. Al die modulاسies van die mineur uitgangstonsoorte is dus na majeure toonsoorte, behalwe die twee modulاسies na die dominant-mineur.

Daar is 69 chromatiese modulاسies, waar die skakelakkoord in die uitgangs- of nuwe toonsoort, of albei, note bevat wat chromaties verander is, 55 diatoniese modulاسies, waar al die note van die skakelakkoord in beide toonsoorte diatonies is, vier enharmoniese modulاسies, waar een of meer van die note enharmonies verander word, en dan is daar vier transisies, waar daar nie gebruik gemaak word van 'n skakelakkoord nie, maar die twee toonsoorte direk naas mekaar geplaas word.

14.1 Skakelakkoorde in diatoniese modulاسies.

In diatoniese modulاسies word al die majeure- en mineurdrieklanke op elke toonleertrap van die majeure en mineur toonlere gebruik as skakelakkoorde.

14.2 Skakelakkoorde in chromatiese modulاسies.

In die chromatiese modulاسies word daar dikwels (twaalf keer) van die majeure-drieklank op die mediant gebruik gemaak as skakelakkoord, beide in die majeure en mineur uitgangstonsoorte. Die majeure-drieklank op die verlaagde mediant in majeure toonsoorte word ook dikwels as skakelakkoord gebruik (ses keer). Die majeure-drieklank op die mediant word dus altesaam agtien keer gebruik, as beide majeure en mineur toonsoorte as uitgangstonsoorte beskou word. Die majeure-drieklank op die verlaagde leitoon word ook in beide majeure en mineur uitgangstonsoorte gebruik as skakelakkoord (vyf keer). Die majeure-drieklank op die supertonika in sy Napolitaanse-vorm word drie keer gebruik in majeure uitgangstonsoorte. Die majeure-drieklank op die verlaagde supertonika in grondposisie word twee keer gebruik. Die majeure-drieklank op die supertonika word drie keer gebruik, beide in majeure en mineur uitgangstonsoorte. Die majeure-drieklank op

die verlaagde submediant in majeuretoonsoorte, word vyf keer as skakelakkoord gebruik. Ook word die dominantvierklank op die verlaagde submediant eenkeer gebruik. Die dominantvierklank op die leitoon en die majeure drieklank ook op die leitoon, word elkeen eenkeer gebruik. Die dominantvierklank op die tonika word tweekeer gebruik (beide in 'n majeur en mineur uitgangstonsoort) en word in albei gevalle in die nuwe (beide mineur) toonsoorte as die dominantvierklank beskou. In een geval word die dominantvierklank op die verhoogde subdominant in die uitgangstonsoort (majeur) gebruik om dan as wisseldominant (dominant van die dominant) in die nuwe toonsoort te dien.

Tussendominante word dikwels in modulaties as skakelakkoorde gebruik. Die dominante van die verlaagde supertonika, die verlaagde mediant, die dominant, die submediant en die verlaagde leitoon, word almal as skakelakkoorde gebruik. Ook word verminderde vierklanke wat eintlik beskou kan word as die dominantvyfklanke sonder grondtone, van ander akkoorde, as onvolledige tussendominante beskou en so as skakelakkoorde gebruik. So word van die dominantvyfklank van die mediant, dominant en submediant gebruik gemaak. 'n Ander verminderde vierklank wat as skakelakkoord gebruik word, is die verminderde vierklank op die leitoon, wat in die majeur 'n chromatiese verlaging van die septiem van die akkoord benodig. Dit word drie keer gebruik. In een geval word die verminderde vierklank op die tonika in die uitgangstonsoort, dan die verminderde vierklank op die leitoon van die nuwe majeuretoonsoort. By 'n ander geleentheid word die verminderde vierklank op die verhoogde tonika in die nuwe mineurtoonsoort dan as die normale vierklank op die leitoon beskou. In die derde geval word die verminderde vierklank op die leitoon, met verlaagde septiem, in die majeur uitgangstonsoort die normale vierklank op die leitoon van die mineur toonsoort.

Die dominant-mineurdrieklank word ook twee keer as skakelakkoord gebruik; in een geval word dit as die submediant drieklank in die nuwe majeur toonsoort verklaar, en in die ander geval word dit as die tonika drieklank van die nuwe mineur toonsoort gebruik. Omgekeerd, word die tonika drieklank van 'n mineur uitgangstonsoort ook gebruik om as die dominant-mineur in die nuwe majeur toonsoort te dien.

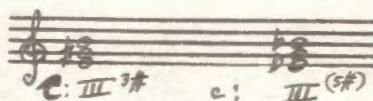
Daar is twee gevalle, in majeure uitgangstonsoorte, waar die tonika drieklank se

terts chromaties verlaag word en dan in die nuwe majeure toonsoorte as die submediant drieklank beskou word. Ook word daar nou weer in 'n mineur uitgangstonsoort van die chromaties-veranderde majeure drieklank op die tonika gebruik gemaak om as dominant in die nuwe toonsoort te dien.

In een werk, nl. nr. 11, maat 21, word die halfverminderde vierklank op die dominant gevorm in die uitgangstonsoort, om in die nuwe toonsoort as die normale halfverminderde vierklank op die leitoon te dien (albei toonsoorte is majeur.)

14.3 Skakelakkoorde in chromatiese modulaties in noteskrif aangegee:

Die skakelakkoord wat die meeste gebruik word in beide majeure en mineur uitgangstonsoorte: (Wanneer C byvoorbeeld as uitgangstonsoort gebruik word.)

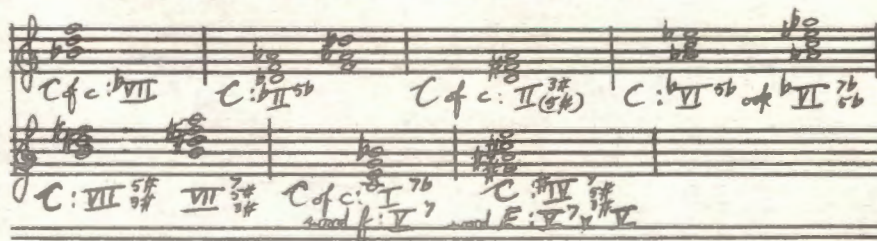


Ook word dikwels gebruik gemaak van:

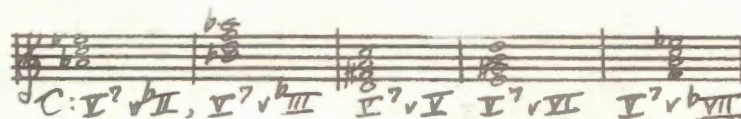


Hierdie drie akkoorde word 18 keer in modulasiës gebruik wanneer beide majeure en mineur uitgangstonsoorte geld.

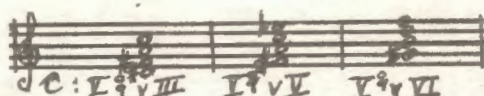
Nog skakelakkoorde wat dikwels voorkom is die volgende:



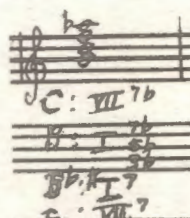
Tussendominante word dikwels as skakelakkoorde gebruik:



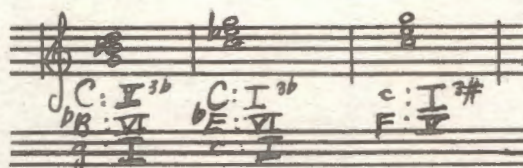
Verminderde vierklanke wat in terme van hul funksie as dominantvyfklanke sonder grondtoon beskou kan word, word ook as skakelakkoorde gebruik:



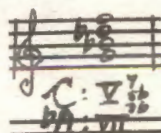
Nog 'n verminderde vierklank wat dikwels gebruik word:



Nog drieklanke wat as skakelakkoorde gebruik word is, die volgende drie:



En halfverminderde vierklank wat as skakelakkoord gebruik word in een werk:



Die vier enharmoniese modulasies word in nrs. 2, 17, 18 en 27 gevind. In nr. 2 word die vierklank—F A C D-kruis—enharmonies beskou as die dominantvierklank op die subdominant (die D-kruis word enharmonies as E-mol beskou en vorm die septiem van die vierklank) in C-majeur. Dit word dan in die nuwe toonsoort, A-majeur, verklaar as die Duitse sesdeakkoord. In nr. 17 word daar vanaf B-mol-majeur gemoduleer na B-majeur. In maat 29 word die verminderde vierklank op die verhoogde subdominant op die eerste polsslag gevind. Een van die note, die grondtoon E, word verlaag en so word die dominantvierklank van A-mol op die tweede polsslag gevorm. Die A-mol word enharmonies G-kruis, en die akkoord is dus die dominantvierklank van G-kruis (D-kruis, F-dubbelkruis, A-kruis, C-kruis). Dit los op na die G-kruis-mineurdrieklank op die derde polsslag. Hierdie drieklank is die submediant drieklank van B-majeur, en so word die B-majeur toonsoort bereik. Hierdie modulasie word geïllustreer in die voorbeeld wat volg:

Voorbeeld 71.

Nr 17, mate 28-30

The musical score for Nr 17, measures 28-30, is presented on two staves. The top staff contains a melodic line with various accidentals and a key signature change. The bottom staff contains a harmonic line with chords and accidentals. Below the staves, there are Roman numerals indicating the chords: B:I, I 7b #IV 7b, B:I, B:VI, III #VI.

In die derde geval, in nr. 18, word vanaf G-mol-majeur gemoduleer na D-majeur. G-mol se verlaagde submediant drieklank word enharmonies D-majeur se tonika drieklank. (Die E-dubbelmol, G-mol en B-dubbelmol word enharmonies D,F-kruis,A.) Die vierde enharmoniese modulasie is in nr. 27, maat 245, waar net die naam van die toonsoort enharmonies verander word van A-mol-majeur na G-kruis-majeur, en dan word die modus na drie mate weer verander na g-kruis-mineur.

15. KADENSE.

Die volmaakte en onvolmaakte kadense in die Mélodies word dikwels afgewissel deur dié tipe waar die supertonika, mediant, subdominant, dominant, submediant, leitoon en selfs n enkele keer, naamlik in nr. 11, die verlaagde submediant, as tydelike tonika vir die oomblik beskou word (terwyl daar nie n modulاسie plaasvind nie.) Die volmaakte kadens eindig dan bv. met die dominant van die supertonika as voorlaaste akkoord, wat na die supertonika as laaste akkoord gaan. Hier volg n voorbeeld uit nr. 17, waar die supertonika drieklank voorafgegaan word deur sy eie dominantvierklank.

Voorbeeld 72.

Nr. 17, maat 36 - 37

D: V⁷ II II

Hierdie selfde tipe kadens waar n ander toonleertrap as tydelike tonika vir die oomblik beskou word, kom ook as onvolmaakte kadense voor: Bv. die mediant as voorlaaste akkoord word gevolg deur die dominant van die mediant as laaste akkoord.

n Tipe plagale kadens met die Napolitaanse sekstakkoord as voorlaaste akkoord, kom driekeer voor; eenkeer in nr. 9 en tweekeer in nr. 21. In nr. 9 word hierdie Napolitaanse sekstakkoord in n binne-kadens gebruik, maar in nr. 21 word die laaste strofe op hierdie wyse afgesluit, soos in die voorbeeld gesien kan word:

Voorbeeld 73.

Nr 21, mate 109-111.

F: I 3b b II 5b I 3b

Interessant is dit dat in nr. 28 tweekeer van 'n uitgebreide onderbroke kadens gebruik gemaak word. In mate 88 - 93 kom die dominantvierklank as eerste akkoord voor met die submediant as laaste akkoord. Tussen hierdie twee akkoorde kom 'n vyftal verminderde vierklanke voor, op die verhoogde tonika, submediant, leitoon, mediant en dan weer verhoogde tonika. In die tweede geval, in mate 105 - 107, word die dominantvierklank gevolg deur die submediant drieklank, maar die submediant word voorafgegaan deur sy eie dominant.

Die frigiese kadens, d.w.s. waar die kadens in 'n majeur toonsoort op die dominant-akkoord van die verwante mineur eindig: In nrs. 12 en 20 kom dit in elk eenkeer voor en tweekeer in nr. 19. In die (a)-gedeelte van die voorbeeld uit nr. 19 is die voerlaaste akkoord die supertonika drieklank en in die (b)-gedeelte wat uit nr. 20 kom, is dit die majeure drieklank op die submediant wat hier subdominant-betekenis het.

Voorbeeld 74.

Nr 19, mate 49-51

Nr 20, mate 11-13

D: VI III 3b I 3b

Dit is opmerklik dat daar min gebruik gemaak word van die sogenaamde "vroulike" kadens, waar die laaste akkoord op 'n swak polsslag val. Die enigste werk waar 'n hele aantal, naamlik vyf uit 'n totaal van agt, voorkom, is nr. 34.

16. VERBAND TUSSEN SANGSTEM(ME) EN INSTRUMENTALE OMLYSTING.

Die Mélo-dies se instrumentale omlysting is meestal hoofsaaklik gerig op skildering, m.a.w. die algemene stemming, die atmosfeer van die teks, word in die instrumentale omlysting weergegee. Tog is daar baie gedeeltes in hierdie hoofsaaklik skilderendgerigte instrumentale omlysting wat op beskrywing gerig is, wanneer die inhoud van die teks musikaal uitgebeeld word deur nabootsende of evoserende elemente.

Die Mélo-dies kan ten opsigte van die aard van hul instrumentale omlysting in vyf groepe ingedeel word: Die eerste groep van elf se instrumentale omlysting is 'n vermenging van elemente wat op loutere begeleiding gerig is en ook beskrywend, ondersteunend en skilderend is; die tweede groep van drie se omlysting is hoofsaaklik ondersteunend; die derde groep van vier is hoofsaaklik dialogerend; die vierde groep van twee is hoofsaaklik beskrywend; die vyfde groep van veertien is die grootste en hier is die instrumentale omlysting hoofsaaklik op skildering gerig. Onder hierdie groep kom die belangrikste Mélo-dies voor, o.a. die ses liederes van die "Les Nuits d'été"-siklus.

Groep I: Vermenging van loutere begeleiding, beskrywing, ondersteuning en skildering in die instrumentale omlysting. Dit is: nrs. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 14, 15, 31, 32 en 34. Nr. 1 se inleiding, tussenspele en afsluiting is beskrywend maar die instrumentale omlysting van die strofes is op loutere begeleiding gerig. Nr. 6, hoofsaaklik begeleidend, het ook "sug"-figure wat beskrywend is. Nr. 7 is hoofsaaklik begeleidend, maar besit ook nabootsende elemente. Nr. 15 besit ook nabootsende elemente. Nr. 31 het talle trillers en versierings in die melodiese lyn van die instrumentale omlysting wat dit ook beskrywend maak. Nr. 34, alhoewel dit hoofsaaklik op loutere begeleiding gerig is, het gedeeltes wat ondersteunend is waar die instrumentale omlysting meespeel. Dit besit ook beskrywend elemente.

Groep II: Hoofsaaklik ondersteunend: Nrs. 3, 4 en 33 val onder hierdie groep. Aldrie is koorwerke, tog is nr. 3 se harmonie ekspressief en die toonsoorte waarheen daar gemoduleer word, maak dit ook skilderend. By nr. 4 kom die skilderende elemente ook na vore in die keuse van toonsoorte by die modulaties. Nr. 33 is interessant omdat daar afwisselende homofone en kontrapuntale gedeeltes is. Die instrumentale omlysting speel mee, met die vokale partye, in die refrein wat homofonies is en waarmee die werk 'n aanvang neem. Die eerste vier sinne van die twee enerses strofes is kontrapuntaal, en die instrumentale omlysting ondersteun ook hier, deur mee te speel. Die eerste sin is in dubbel-kontrapunt geskryf: Die twee boonste partye van die koor word in die instrumentale omlysting omgekeer.

Groep III: Dialogerende instrumentale omlysting. Nrs. 10, 22, 29 en 30 val onder hierdie groep waarin gedeeltes waar die vokale partye oorheers, afgewissel word met dié waar die instrumentale omlysting op die voorgrond tree. In nr. 10 word gedeeltes waar die koor byna geen instrumentale begeleiding het nie, afgewissel met gedeeltes waar die koor swyg en die instrumentale gedeelte met 'n dalende "sug"-figuur in die viool- en tjellopartye op die voorgrond tree. Die dialogering word volgehou deur die hele werk. Nr. 22, hoewel hoofsaaklik dialogerend, het ook gedeeltes wat skilderend en beskrywend is; 'n klok se gelui word bv. nageboots. Nr. 29 is ook so 'n vermenging en nr. 30, alhoewel hoofsaaklik dialogerend, het 'n instrumentale omlysting wat baie ekspressief is.

Groep IV: Hoofsaaklik beskrywende instrumentale omlysting. In nrs. 12 en 25 word die ghitaar nageboots om 'n eksotiese atmosfeer te skep, en die harmonie is ook ekspressief.

Groep V: Hoofsaaklik skilderend. Hieronder val nrs. 9, 11, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 27 en 28.

Die instrumentale omlysting van nr. 9 se middelste gedeelte is gebaseer op 'n "on-pianistiese figuur" wat 21 keer voorkom. Verminderde vierklanke en dalende figuur in die instrumentale omlysting, maak dit besonder ekspressief, en dit kan byna 'n studie in tremolobeweging genoem word.

Nr. 11 se instrumentale omlysting is besonder skilderend en word oorheers deur 'n begeleidingsfiguur wat nie minder as vyftig keer voorkom nie. Die instrumentale omlysting is besonder ekspressief. Hierdie werk bevat ook dialogerende gedeeltes, bv. waar die instrumentale omlysting op die voorgrond tree terwyl die vokale party swyg.

In nr. 13 is daar twee figure in die instrumentale omlysting wat die eerste A-gedeelte oorheers. Die eerste kan 'n "swaai"-figuur genoem word, wat Sara se heen-en-weer swaai-begeging oor die water beskrywe; dan is daar 'n tweede figuur wat die vallende water van die fontein beskrywe. Dit is 'n dalende sestiendenoot figuur.^{*19)} Die instrumentale omlysting is ook met tye dialogerend en soms ondersteunend.

Nrs. 18 en 20, die twee Elegieë van die "Les Nuits d'été"-siklus se keuse van toonsoorte maak alreeds die instrumentale omlysting ekspressief. As 'n geheel bevat die siklus veel meer chromatiek as die ander Mélodies, sodat die ekspressiwiteit van die instrumentale omlysting veral in die harmonie gevind word.

Die vinnige staccato akkoorde van nr. 16 se instrumentale omlysting skilder die ligte stemming van die fris lente-oggend-uitstappie van die verliefdes in die veld. Die baslyn van die instrumentale omlysting het verskillende melodiere vir die drie strofes. In die eerste strofe het dit altyd 'n dalende lyn en aan die einde van die strofe daal die baslyn in chromatiese halftone. In die tweede strofe imiteer dit die aanvangsnote van die vokale melodie, telkens 'n maat na die vokale melodie; daar is ook 'n nuwe melodiese sin van drie mate in die baslyn waar die vokale melodie swyg in mate 50 - 53. Die eerste twee sinne word op dieselfde noot geïmiteer, maar die derde sin word 'n heeltone laer en die vierde 'n kwint laer geïmiteer. By die derde strofe is die melodiese lyn in die bas van die instrumentale omlysting weer hoofsaaklik dalend en imiteer net die aanvang van die eerste sin op dieselfde noot, 'n maat na die vokale melodie. Die derde sin word 'n kwint laer, die vierde sin 'n sekst laer, die vyfde sin word na twee mate 'n kwint laer geïmiteer. Die laaste twee sinne van sewe mate word nie geïmiteer nie. Ver al die derde strofe se instrumentale omlysting het baie chromatiek wat dit besonder ekspressief maak.

^{*19)}. Kyk weer na die gedeelte oor Vorm vir hierdie twee figure - Voorbeeld 22.

Nr. 17 se harmonieë is besonder ekspressief. Die instrumentale omlysting van die eerste gedeelte is hoofsaaklik op arpeggios gebaseer, by die tweede gedeelte is dit hoofsaaklik herhaalde akkoorde, en in die derde strofe is dit tremolo-beweging. By die laaste drie mate tree die vokale melodie alleen op terwyl die instrumentale omlysting swyg.

In nr. 19^{*20}). word daar deur middel van die eenvoudigste middele 'n Mélodie geskep wat deur sommige kritici as die beste van almal beskou word. Dit het 'n eenvoudige akkordale instrumentale omlysting wat somtyds, bv. in mate 17 - 20, slegs uit 'n enkele aangehoue oktaaf vir elke maat bestaan.

In nr. 21, wat die laaste Mélodie van die siklus is, word die eerste strofe oorheers deur 'n sestlendenoot-figuur in die baslyn. Dit simboliseer die seewindjie waarvan gesing word in die lied.

Van die vyf oorblywende Mélodies in hierdie laaste groep wat hoofsaaklik op skildering gerig is, is drie koorwerke nl. nrs. 23, 27 en 28, laasgenoemde vir 'n tweestemmige dameskoor. Nr. 24 is vir mezzo-sopraan met 'n opsionele driestemmige koor. Alleenlik nr. 26 is 'n solisties-vokale werk, dit is vir 'n basstem.

Nr. 28 is die belangrikste van hierdie laaste werke wat na die "Les Nuits d'été"-siklus gekomponeer is. Die eenvoudige tremolobeweging van die eerste strofe word in die tweede vervang deur 'n onrustige ritmiese figuur in die bas. Die derde en vierde strofe se instrumentale omlysting het weer hoofsaaklik tremolobeweging.

Die kronkelende "weeklag"-figuur wat as instrumentale verbinding gedien het tus-

^{*20}). Barzun, J. Berlioz and the Romantic Century. Deel I, p 457.

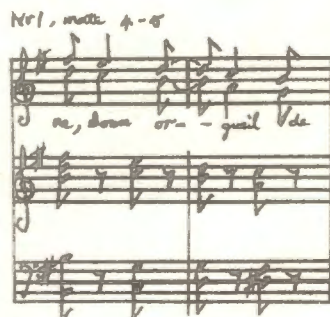
Nr. 19 is die werk waarvan die aanvangsfrase so 'n doring in die vlees van talle kritici is, omdat die tritonius in die derde maat nie "korrek oplos" nie (wanneer die klavierbegeleiding alleen beskou word), nl. die B in die bas wat na F-kruis in die volgende maat gaan. In die orkestrale weergawe word die komponis se bedoelings gou duidelik. Die tritonius B - E-kruis word dan volgens die reëls op-

sen die strofes, neem beide die vokale en instrumentale partye oor om aan die einde die uitgebreide koda te vorm.

17. WOORD-TOONVERHOUDING.

17.1 Ten opsigte van die ritme van die teks, is die Mélo-dies hoofsaaklik prosodies, want dit volg die ritme van die teks. Wanneer n sterk lettergreep op n swak polsslag val, word die probleem opgelos deur die noot te verleng en dit oor te bind na die volgende sterk polsslag en op hierdie wyse die lettergreep te beklemtoon. In nr. 1, mate 4 - 5, val "doux" wat n beklemtoonde lettergreep is, op die swak tweede helfte van die eerste polsslag. Dit word dan oorgebind na die eerste helfte van die tweede polsslag en so beklemtoon.

Voorbeeld 75.



In nr. 20 word sinkope gevind by mate 28 - 30, waar die beklemtoonde lettergreep op n swak polsslag val en die noot dan oorgebind word na die sterk polsslag.

Voorbeeld 76.

Nr 20, mate 28-31



20/. (Verv.) gelos. Die boonste noot van die vokale melodie gaan na die F-kruis, en die laer een gespeel deur die hobo en klarinet, gaan na die A-kruis.

Voorbeeld 77.

Nr 34, mte 8-10 Nr 11, mte 83-84 Nr 1, mte 46-47

qu'on'a do - me g'ra ge nous le temps n'est plus des trépas la mort - of - frent

Nr 1, mte 52-53 Nr 3, mte 4-5 Nr 2, mte 24-33

ser-ra - du cor par ses champs dont la flore aïe la per - sonne blanc - de lys -

Voorbeeld 78.

Nr 12, maté 80-83

pa - ra - - sol
Sous un rond! pa - - tra sol

Nr 17, maté 29, 25, 51

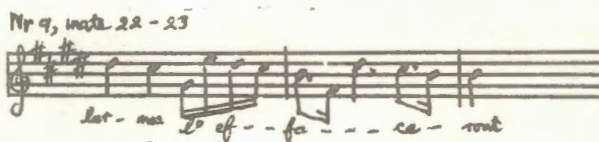
f2 - - - tu é - - toi du - me fuo - - me di - - - gra d'an

Nr 25, maté 9-10

ma vil - la, ma bel - - la vil - la
maté 119-125
un Cor - - - done - -

In Mélo^dies wat hoofsaaklik sillabies is, is die enkele woorde wat melismaties behandel word, baie effektief, soos byvoorbeeld in nr. 20 waar die woord "plain-tiff" so onderstreep word. In nr. 21 word "aime" met 'n lang melisma beklemtoon en op hierdie wyse analities-ekspressief behandel. In nr. 22 word "secret" so onderstreep en in nr. 9, maat 22 - 23, by die woord "effaceront" kom dit ook voor, soos in voorbeeld 79 gesien kan word.

Voorbeeld 79.



17.3 Ten opsigte van die betekenis van die teks, is die Mélo^dies hoofsaaklik ekspressief. Alleenlik nr. 1 kan as hoofsaaklik dekoratief beskou word. Meestal is dit ook sinteties-ekspressief en evoserend aangesien daar in die algemene gang die stemming en gevoelskakering weergegee word wat in die teks gevind word. Daar is egter baie voorbeelde van gedeeltes waar die musiek analities-ekspressief is, aangesien die afsonderlike betekenis van woorde in afsonderlike wendinge uitgedruk word.

Wat analities-ekspressiewe gedeeltes betref, kom die volgende gebruike voor:

17.4.1 Ritmiese figure.

Die hemiola: In nr. 6 word die woord "verrukke siel" beklemtoon deur 'n hemiola in die begeleiding en 'n melisma in die vokale party. In saamgestelde tweeslagmaat word die maat nou verdeel in drie polsslae in die instrumentale party. In nr. 8, mate 9 - 11, waar daar gesing word van die dae wat "verby sleep", word die "sleep"-effek uitgebeeld deur drie polsslae wat aldrie beklemtoon word teen

die natuurlike twee polsslae van die saamgestelde tweeslagmaat van die werk. Die hemiola beeld dus 'n gevoel uit van iets wat ingryp in die normale omstandighede, bv. 'n gevoel van verrukking, of van tyd wat "verby sleep". Die voorbeeld kom uit nr. 8, mate 9 - 11.

Voorbeeld 80.



17.4.2 Teentye.

In nr. 34, mate 7 - 9, kom daar teentye voor by die woorde "Toi qu'on n'adore qu'a genoux" (U, wat ons aanbid op ons knieë) en nr. 10, mate 5 - 10, waar die grootheid van God besing word kom ook teentye voor. So ook in nr. 25, mate 87 - 97, waar dit gaan oor Zafde wat die hele nag deur geweën het omdat sy 'n weeskind is en gewonder het wie na haar sou omsien en ook in nr. 15, mate 17 - 18, by die woorde "Je prie" (ek bid) kom teentye wat as "sug"-figure beskryf kan word. Die dalende figuur kom telkens op die swak polsslag voor na 'n rusteken en beskrywe gevoelens wat gepaard gaan met sugte by die gedagte aan die grootsheid van die Here, en in nr. 25, by mate 87 - 97, by droefheid en kommer. Die voorbeeld kom uit laasgenoemde.

Voorbeeld 81.

Nr 25, mate 72-76



17.4.3 Tremolo-beweging.

In nr. 13, mate 113 - 114, is daar n dalende tremolo beweging wat die woord "frissonne" baie duidelik uitbeeld.

Voorbeeld 82.

Nr 13, mate 113 - 114



17.4.4 Triole.

In dieselfde werk, nr. 13, is daar n ritmiese figuur van sestiendenoot-triole

wat telkens gevolg word deur 'n agstenoot, wat 'n spelerige gevoel uitbeeld.

Voorbeeld 83.

Nr 13, mate 16/8 - 18/8

fo. l'été nu. e come la nu-e dans la nuit sans du far-din

17.4.5 Wiegende beweging.

In nr. 17, mate 58 - 61, kom 'n wiegende beweging voor in die instrumentale omlysting waar die woorde gaan oor die graf waarin hy rus.

Voorbeeld 84.

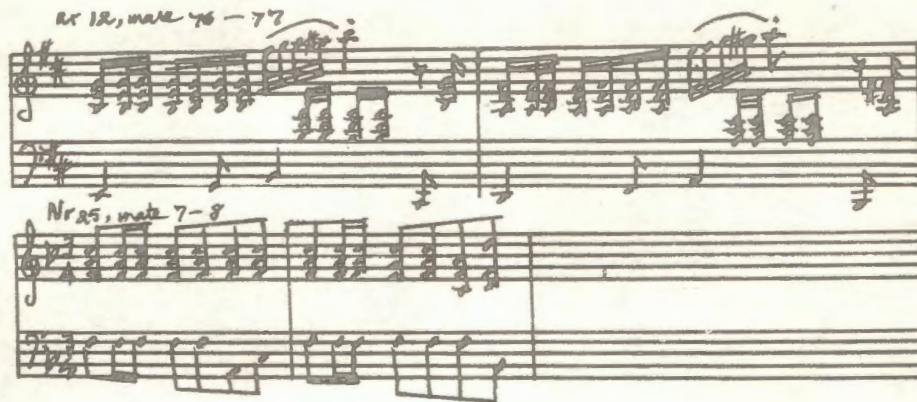
Nr 17, mate 57-60

mon tom-beau, Et sur l'al-ba--tre où je re-po-se ma-po-ite

17.4.6 Bolero ritme.

In die teenstellende gedeelte wat tussen die derde en vierde strofes van nr.12 kom en die refrein van nr. 25, word van 'n bolero-ritme gebruik gemaak om 'n eksotiese kleur aan die werk te verleen. Terselfdertyd word ghitaarspel nageboots.

Voorbeeld 85.



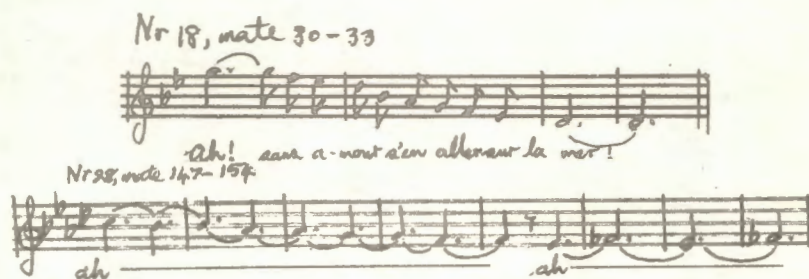
17.5 Melodiese figure.

17.5.1 Dalende melodiese lyn.

'n Uitroep van wanhoop, pyn of verdriet word ekspressief uitgebeeld deur 'n dalende melodiese lyn. In nr. 18, mate 30 - 33 word die verdrietige uitroep: "O, om terug te keer na die see sonder my geliefde" uitgebeeld met 'n melodiese lyn wat 'n omvang van 'n undesiem het. Sulke dalende melodieë kom ook voor in nr. 9, mate 19 - 20, by die woorde: "En hoe my vyande my ook mag veroordeel", dan in nr. 11 by: "die Dood bekroon 'n oorwinnaar se hoof", waar dit in chromatische halftone daal, ook in dieselfde werk by mate 80 - 82 by: "Ek kan niks doen om hom te red nie" en in mate 81 - 86: "Sy glorieryke dae is verby", en by

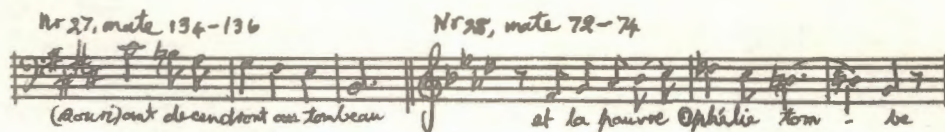
die belangrike refrein wat die werk driekeer onderbreek, en die vierde keer die koda vorm met die woorde "Arme soldaat, wanneer jy terugkeer na jou land sal dit wees wanneer 'n seun van Frankryk jou oë moet toedruk". In nr. 12 by die woorde: "en hierdie ontelbare sterre sou ek kon liefkry, as die wag se swaard nie in die skaduwees geblink het nie" en nr. 19, mate 24 - 26 by: "O groot begeerte wat onvervuld moet wees!" en aan die einde van nr. 28 waarvan die verhaal gaan oor Ophelia se dood, kom so 'n lang dalende melodiese lyn voor. Die voorbeeld is van nr. 18, mate 30 - 33, en nr. 28, mate 147 - 154.

Voorbeeld 86.



Hierdie dalende lyn eindig soms met 'n afwaartse sprong om die idee van "afdaal in die graf" of "val" analities-ekspressief uit te beeld. In nr. 27, mate 134 - 136 by die woorde "descendront au tombeau" en in nr. 28, mate 72 - 74 by "et la pauvre Ophélie tombe" kom hierdie gebruik voor.

Voorbeeld 87.

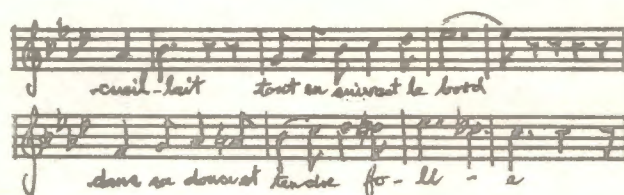


17.5.2 Stygende melodiese lyn: Die teenoorgestelde geld wat die rigting van die melodiese lyn betref. As die melodiese lyn opwaarts beweeg beeld dit positiewe vreugdevolle gevoelens uit. In nr. 16 beweeg die baslyn van die instrumentale omlysting byna voortdurend afwaarts, maar teen die einde waar die woorde gaan oor die geluk van die twee verliefdes wat hand aan hand stap, styg dit met chromatiese halftone. In nr. 31, mate 3 - 6, waar dit gaan om die voëltjie wat

die nuwe dag begroet met 'n lied, en nr. 32, mate 46 - 49 by die woorde "petit oiseau si beau" styg die melodiese lyn. Nr. 28, wat handel oor Ophelia se dood, het meestal 'n dalende melodiese lyn (voorbeeld 86), maar by die aanvang van die lied by die woorde "cueillait tout et suivant te bord dans sa douce et tendre folie" wat vertel van Ophelia se soete spelerige darteling op die wal van die rivier, styg die melodie.

Voorbeeld 88

Nr 28, note 6 - 14.



17.5.3 Ornamente.

Trillers en allerlei versierings van die melodie dien in nr. 31 om voëlgeluide na te boots.

17.5.4 Herhaalde note.

In nr. 20, mate 52 - 57, word een noot in die bas van die instrumentale omlysting herhaal (terwyl die vokale melodie ook hoofsaaklik op daardie noot, die dominant, deklameer) by: "On dirait que l'âme éveillée pleure sous terre à l'unisson de la chanson", waar dit vertel van die gees wat onder die aarde ween by die aanhoor van die eentonige lied. Dit is dus 'n nabootsing van die eentonigheid van die lied wat op die een noot gesing word.

Fr 2c, note 52-58



17.5.5 Arpeggio-figure.

Arpeggio-figure in die instrumentale omlysting dien om harpspel na te boots want die teks vertel die verhaal van hoe 'n meermin verander is in 'n harp.

17.5.6 'n Trompet sinjaal word nageboots in die inleiding, tussenspele en naspel van nr. 1 waarin die teks vertel van 'n eenvoudige meisie wat met 'n adellike heer getroud is en toe in 'n kasteel gaan woon het en die swier en seremoniële gebruike wat in die kasteel geheers het.

17.5.7 Spronge.

Die gedagte van "op die knieë gaan in aanbidding" word dikwels uitgebeeld deur spronge in die melodie. In nr. 15 by die woorde: "Ek kniel voor U" word telkens 'n opwaartse kwint, gevolg deur 'n opwaartse terts drie keer na mekaar gevind. In nr. 24 kom 'n ritmiese figuur van twee sestiende-note wat met 'n kwartsprong afwaarts gaan na 'n kwartnoot twee keer na mekaar telkens voor by die woorde: "op jul knieë" in die refrein. In nr. 26 kom hierdie gebruik voor by die woorde "staan op, laat ons gaan". Hier verskyn 'n afwaartse kwart, gevolg deur 'n opwaartse kwart en 'n afwaartse terts, wat telkens herhaal word en deur die melodie van die instrumentale omlysting ge-eggo word. Die voorbeeld is

van nr. 15 en nr. 24.

Voorbeeld 90.

Nr 15, mate 14-18

Nr 24, mate 21-25

A ge-nous a ge-nous pri-e

17.5.8 Dalende halftoonfiguur, soms heeltoonfiguur.

Dit is n belangrike ekspressiewe hulpmiddel wat gebruik word om groot ontroering, verdriet, verlange en selfs religieuse gevoelens uit te beeld. Dikwels behels hierdie figuur ook n beklemtoning van die submediant of mediant. Meestal daal die verlaagde submediant n halftoon na die dominant, anders is dit gewoonlik die verlaagde mediant wat na die supertonika daal. Hierdie figuur oorheers die hele laaste gedeelte van nr. 10, vanaf maat 44 tot 56, waar die woorde peinsend gaan oor die feit dat die menslike verstand alleenlik die gevare op die lewensweg kan aantoon, maar dat daar geen kalmte te vinde is behalwe in die Hemel nie. Dan swyg die koor en die instrumentale omlysting vorm n naspel waar hierdie figuur oorheers. Aanvanklik daal die submediant n heeltoon na die dominant in mate 44 - 46 en 49 - 53, daarna daal dit n halftoon wanneer die submediant verlaag word in mate 54 - 56, wat die werk beëindig. Die ekspressiwiteit van die naspel word verhoog deur n tonika pedaalpunt in die viool- en tjelloparty. In hierdie voorbeeld is dit veral religieuse gevoelens wat uitgebeeld word:



In nr. 15 kom dieselfde gebruik voor by die woord "pleure"; die submediant daal in maat 39 'n heeltoon na die dominant en dan in maat 40 'n halftoon wanneer die submediant verlaag word.

In nrs. 9, 18 en 20, wat aldrie *Élégie* is kom hierdie gebruik ook voor. In nrs. 18 en 20 word beide die vokale party en instrumentale omlysting oorheers deur 'n motief wat op hierdie figuur gebaseer is.

Die teentye wat in nr. 25, mate 87 - 97, voorkom by die teksgedeelte wat gaan oor Zafde wat die hele nag gehuil het, word gevorm deur die submediant wat 'n halftoon daal na die dominant in die d-mineur gedeelte: Hier is dit verlange wat uitgebeeld word deur die figuur. (Voorbeeld 81).

In nr. 28 word die tussenspel wat die strofes aan mekaar verbind, en die hele koda, op hierdie figuur gebaseer wat baie ooreenkom met nr. 18 se motief.

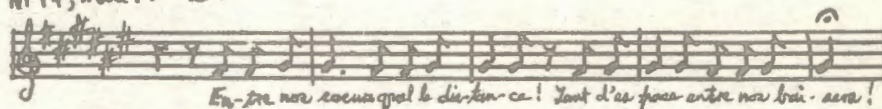
In nr. 4, mate 38 - 41, kom die halftoonfiguur voortdurend voor in die instrumentale omlysting waar die woorde gaan oor "somer gelaat".

17.5.9 Fluktuasie. 'n Fluktuasie tussen twee note word dikwels gebruik om ver-

verlange en verdriet uit te beeld. Soms is die note net n halftoon verwyderd van mekaar en ander kere is hulle weer n heeltoon van mekaar. In nr. 19, mate 17 - 21, by "Entre nos coeurs quel le distance! Taut d'es pace entre nos baisers" wat gaan oor die verlange van twee verliefdes wat so ver van mekaar is, word hierdie beweging tussen twee note gevind.

Voorbeeld 92.

Nr 19, mate 17 - 21.



Hierdie gebruik kom ook voor in nr. 11, mate 32 - 34, waar die woorde gaan oor Napoleon se ballingskap wat toe al vyf jaar geduur het en ook in mate 180 - 181 van dieselfde werk by die woorde wat vertel dat hy besig is om vaarwel te sê aan sy vaderland. In albei gevalle is die fluktuasie tussen die tonika en leitoon.

In nr. 20, mate 88 - 92, kom hierdie gebruik voor waar gepraat word van die gees wat onder die aarde ween en dat dit in n bewende ligstraal verdwyn.

17.5.10 Deklamasie.

Die vokale party tree dikwels deklamerend op by oomblikke van groot ontroering in die teks bv. in nr. 9 by die woorde: "Car le Ciel est témoin que coupable envers eux, je ne fus que trop fidèle pour toi" waar die Ierse held uitroep dat die Hemel sy getuie is dat alhoewel hy skuldig mag staan teenoor hulle, hy teenoor sy land altyd getrou was.

Voorbeeld 93.

Nr 9, mate 24 - 29



In nr. 18, mate 80 - 83, word van hierdie middel gebruik gemaak waar die teks gaan oor die donker nag wat soos 'n doodskleed uitsprei oor die aarde, wat simbolies is van die gevoelens van die digter. Nr. 20, wat 'n toonsetting van 'n lykdig is, bevat groot gedeeltes wat op hierdie gebruik gebaseer is.

17.5.11 Melodie onderbreek deur rustekens.

'n Melodiese lyn onderbreek deur rustekens, word gebruik om 'n gevoel van huiwering, afwagting, verontrusting en vrees te simboliseer. Dit kom veral voor in nr. 9 ("Élégie") waarvan byna die hele melodiese lyn deurspek is met rustekens en uitroepe om ontsteltenis uit te beeld.

Voorbeeld 94.

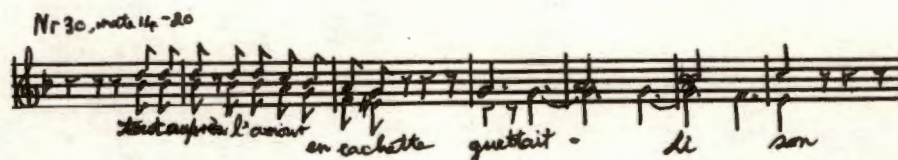
Nr 9, mate 12 - 19

dela noircissent la mémoire d'une vie qui fut livrée pour toi Qui pleure pleure! et qu'on

In nr. 11, mate 54 - 57, by "Dieu! le Pilote a crié Sainte Hélène" en in mate 160 - 165 by "Serait ce lui serait ce lui disent les potentas. Vientil encore redemander le monde"; Ook in mate 201 - 219 by "Autour du jour pleurent ses ennemis. Loin de ce roc nous fuyons en silence. L'astre du jour abandonne les cieux" word die deklamerende melodie onderbreek deur rustekens wat 'n gevoel van hartstogtelike ontroering skep. In nr. 10, 17 en 20 beeld dit afwagting, ontroering, oorstelptheid en verdriet uit. In nr. 12 word huiwering so uitgebeeld.

Maar in nr. 30 gee dit egter uitdrukking aan die ligte flirtasie gevoelens van twee jong verliefdes waar dit gekombineer word met staccato note wat egter afgewissel word met lang aangehoue note.

Voorbeeld 95.

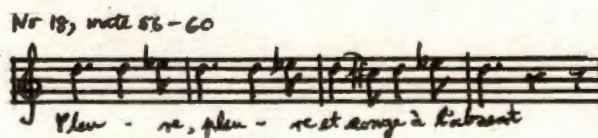


17.5.12 Sentripetale beweging.

Dit is 'n hulpmiddel wat ekspressiwiteit aan die melodie verleen en dit word dikwels in halftone gedoen. Dit word gebruik om onaangename dinge, gevoelens en trane uit te beeld, soos in nr. 11, mate 127 - 133, waar dit by die woorde: "Mais quels serpents environnent ses pas. De tout laurier un poison est l'essence", die idee van slange wat Napoleon se weg omring en alle lourierkranse is giftig, uitbeeld. (Dit is simbolies van die gevare wat Napoleon omring.)

In nr. 18, mate 56 - 60, by "Pleure, pleure et songe à l'absent" wat vertel van die verlate duif wat ween en droom van die afwesige geliefde vind hierdie beweging plaas:

Voorbeeld 96.



Daar is ook in nr. 20 groot gedeeltes van die vokale melodie wat sentripetaal beweeg bv. by mate 8 - 33 waar vertel word van die lied wat "morbied en teer is en terselfdertyd betowerend maar ook dodelik is". Die klaaglied se melodie beweeg hoofsaaklik sentripetaal en dit verleen 'n droefgeestige en morbiede

karakter daaraan.

Nr. 28 se "kronkelende slang"-figuur waarop die verbindingsgedeeltes tussen die strofes gebaseer is en waaruit die hele lang koda ontstaan, is ook sentripetaal.

17.5.3 Kombinasie van hulpmiddele.

• Kombinasie van die voorafgaande hulpmiddele verskerp die uitbeelding van gevoelontroering. In nr. 9 is daar die kombinasie van deklamasie en • vokale party wat onderbreek word deur rustekens (Voorbeeld 93) tesame met • instrumentale omlysting waarvan die baslyn geleidelik daal met chromatiese halftone. Dit is skilderend van groot ontroering wat deur die woorde geweek word.

In nr. 11, mate 208 - 219, word dieselfde kombinasie aangetref waar die teks vertel dat die son besig is om onder te gaan vir Napoleon (simboliek van sy lewe wat besig is om tot • einde te kom.)

In nr. 13, mate 81 - 96, is daar • konsentrasie van hulpmiddele wat • gevoel van afvagting en opgewondenheid skilder by die woorde: "reste ici caché demeure dans une heurs d'un oiel ardent tu verras sortir du bain l'ingénue toute nue croisant ses mains sur ses bras" wat beteken: "kruip hier weg, en binne • uur sal jou gretige of sien hoe die kommersvrye jong meisie uit die water tevoorskyn tree."

In nr. 17 is daar • dalende chromatiese lyn in die vokale melodie, wat onderbreek word deur talle rustekens wat eindig met sentripetale beweging. Die instrumentale omlysting se baslyn daal ook met chromatiese halftone in oktawe en die boonste party verdubbel die vokale melodie. Die harmoniese progressie bestaan uit • reeks verminderde vierklanke. Dit kom voor by die woorde: "Mais ne crains rien je ne réclame Ni messe ni De Profundis". Hier vertel die gees van die roos dat hy geen boetedoening eis nie (dat sy lewe geneem is) wat • diepe gevoelontroering skilder.

Nr 17, mate 37-41

(Die harmoniese analise verskyn by voorbeeld 64 by 12.14 in die harmonie-gedeelte.)

In nr. 11, mate 130 - 137 is nog so 'n gedeelte waar deklamasie, en 'n dalende vokale melodie wat in chromatiese halftone beweeg, verskyn by die woorde: "Du tout laurier un poison est l'essence La mort couronne un front victorieux" wat beteken dat die sap van laurierkranse gif is en die dood die oorwinnaar se hoof bekroon. Elke akkoord, voorafgegaan deur sy eie dominant, se grondtoon is 'n chromatiese halftoon laer as die vorige.

17.6 Harmoniese hulpmiddele.

17.6.1 Verminderde vierklanke: Verminderde vierklanke het groot ekspressiewe

waarde in musikale uitbeelding. Dit word dikwels gekombineer met chromatiek, soos gesien kan word in die bostaande voorbeeld uit nr. 17 (mate 37 - 41). Dit word gewoonlik gebruik om groot verdriet, ontroering, die dood, vervloeking en ander onaangename gevoelens uit te beeld.

In nr. 9, mate 56 - 61, by die woorde: "mais après cette joie laplus chère fa-
veur que puisse accorder le Ciel C'est l'orgueil de mourir pour toi" waarin
die Ierse held, Emmet, vertel dat dit vir hom n eer sal wees om vir sy land te
mag sterwe, is by die aanvang van hierdie gedeelte drie verminderde vierklanke.
Dit word gevolg deur n baslyn wat met talle herhalings met chromatiesiese halfto-
ne daal terwyl die vokale melodie alleenlik op twee note deklameer.

In nr. 11, mate 75 - 80, is daar n reeks verminderde vierklanke by die woorde:
"Nous maudissons ses fers et ses bourreaux" waar Napoleon se wapens en laksman-
ne vervloek word, en in dieselfde werk, mate 187 - 189, by "Mais que vois je
au rivage un drapeau noir!" waar uitgeroep word "Wat sien ek op die strand?
n Swart vlag!" ook alleenlik verminderde vierklanke

Voorbeeld 98.

Nr. 9, mate 75-80

fa et exhorcisme. Non non die come en fons et ses bourreaux ja na fons

C: #I #I #II VII

Nr. 11, mate 187-189

Mais que vois-je au rivage un drapeau noir!

C: I b

In nr. 12, maat 15, waar daar van 'n wag se swaard gepraat word wat in die skadus blink, word weer verminderde vierklanke gebruik; dus weer 'n wapen soos in nr. 11, mate 75 - 80, wat deur verminderde vierklanke uitgebeeld word.

Die woord "verdwyn" word in twee werke uitgebeeld deur verminderde vierklanke. In nr. 13, mate 228 - 229, by "qui s'envole" en in nr. 20, mate 84 - 87, by "Passe dans un rayon tremblant" - in albei gevalle is daar drie verminderde vierklanke na mekaar.

In nr. 24, mate 85 - 88, by "Venez, avant l'aurore nous serons de retour" wat 'n leuen is want die jong man se belofte dat as die meisie saam met hom sal gaan, hy haar voor dagbreek sal terugbring, sou on vervuld bly - hy het haar nooit weer teruggebring nie en haar vader het tot aan die einde van sy lewe oor haar getreur - verskyn weer 'n reeks verminderde vierklanke met 'n baslyn wat in chromatiese halftone daal.

Die kronkelende weeklag figuur wat die strofes van nr. 28 aan mekaar verbind waar die verhaal gaan oor Ophelia se dood, se harmonie bestaan uit 'n reeks verminderde akkoorde.

17.6.2 Tonika wat daal na verlaagde tonika:

'n Middel wat groot verdriet simboliseer is die gebruik om elke komponent van die tonika drieklank 'n halftoon te laat daal om sodoende die akkoord op die verlaagde ^{tonika} drieklank te vorm. In nr. 9, mate 17 - 18, kom hierdie gebruik voor by die woord "Pleure". In nr. 18, mate 80 - 83, by die woorde "S'étend comme un incuill" wat beteken dit (die onmeetlike nag) sprei uit soos 'n doodskleed. Die baslyn daal met chromatiese halftone en die harmonie wissel vanaf die normale tonika drieklank na die verminderde drieklank, deurdat die kwint verlaag word. Daarna word die ander twee note van die akkoord ook verlaag sodat die mineurdrieklank op die verlaagde tonika gevorm word. Die majeure drieklank op die verlaagde dominant volg en dan verskyn die majeure drieklank op die verlaagde tonika in maat 83 by die woord "doodskleed".

Voorbeeld 99.

Nr 9, mate 17-19

Nr 18, mate 80-83

Oh si j'étais Capitane ou Sultane

Sultane amre un bain de marbre jaune près d'un trône entre deux griffes dorés j'aurais le hamac de soie

I VII V I I VI 9 I I I V I

17.6.3 Harmonie wat staties bly.

n Effek van tyd wat stilstaan word verkry deur een harmonie aan te hou. In nr. 13, mate 134 - 140, word n dromerige gevoel van onbeweeglikheid geskilder deur vir 14 mate alleenlik een akkoord, die supertonika, aan te wend. Die twee vokale partye deklameer die volgende woorde: "Oh si j'étais Capitane ou Sultane je prendrais des bains ambrés dans un bain de marbre jaune près d'un trône entre deux griffes dorés j'aurais le hamac de soie" wat gaan oor Sara se wensdenkery oor die luilekker lewe wat sy sou voer as sy n sultan was.

Nr 13, mte 134-140.

A: Oh si pé-tite Capitan m'as-tu je franchisé des laines ambrées

In nr. 17 mate 42 - 44, by die woorde: "Ce léger parfum est mon âme" waar die roos vertel dat hierdie ligte parfum sy siel is, word 'n tremolo beweging uitgevoer op een harmonie, terwyl die vokale melodie deklameer.

In nr. 20, mate 87 - 92, word dieselfde gevoel van bewegingloosheid verkry waar in die instrumentale omlysting alleenlik op twee note beweegword op die dominant en submediant, by die woorde: "Passe, passe dans un rayon tremblant" wat beskryf hoe die gees geleidelik verdwyn in 'n bewende ligstraal.

17.6.4 Die verlaagde submediant.

Een van die belangrikste hulpmiddele om die teks sinteties-ekspressief weer te gee, is deur middel van die harmonieë en tonale areas wat aangewend word. Hier is dit veral die verlaagde submediant en ook die mediant wat 'n groot rol speel. Deur hierdie gebruik word o.a. majeur/mineur dubbelsinnigheid en 'n donker kleur verkry. Die verlaagde submediant word op drie wyses gedurigdeur ingespan - as bepaalde noot word dit baie beklemtoon deur bv. daarop te deklameer, as tonale area vaneen gemoduleer word, en in die dalende figuur wat voorheen beskryf is (17.5.8).

17.6.4.1 Die toonsoort van die verlaagde submediant en mediant speel 'n belangrike rol in nrs. 3 en 4. In albei gevalle besit die werke se aanvang, wat 'n refrein is deur die koor gesing, 'n lewendige positiewe stemming as gevolg van die tonika majeur toonsoort. Daarna volg daar in albei gevalle 'n swaarmoedige tenoorsolo met 'n treurige stemming as gevolg van die dryer submediant en mediant toonsoorte daarvan. In albei gevalle is die toonsoort van die tenoorsolo na die refrein, A-mol-majeur, wat die verlaagde submediant toonsoort van nr. 3 is (waarvan die hooftoonsoort C-majeur is) en die verlaagde mediant toonsoort van nr. 4 (waarvan die hooftoonsoort F-majeur is).

In albei gevalle word 'n groot kontras met die opgewekte refrein verkry as gevolg van 'n skielike chromatiese modulاسie in nr. 3, en in nr. 4 'n transisie, na hierdie "donker" toonsoort van A-mol-majeur.

In nr. 11, mate 22 - 29, wat soos nr. 3 in C-majeur is, word daar ook na die toonsoort van die verlaagde submediant gemoduleer waar die woorde vertel dat Napoleon al vyf jaar in ballingskap verkeer. Waar in mate 212 - 215 beskryf word dat die son sak en ondergaan in Napoleon se lewe, wat simbolies is van sy naderende einde, word daar gedeclareer op die verlaagde submediant, terwyl die regterhand van die instrumentale orklesing ook hierdie noot aanhou. Dit vorm 'n dissonant met die tonika akkoord in die linkerhand van die klavierparty. In maat 85 waar die woorde "Le temps n'est plus trépas glorieux" vertel dat sy glorieryke dag verby is, word die submediant gevolg deur die verlaagde submediant drieklank.

In nr. 17, mate 17 - 28, by "Tu ne pris encore esperlée des pleurs d'argent de l'arrosoir et parmi la fête étoilée Tu me promenas tout le soir", waar die roos vertel hoe hy gesterwe het deurdat die maisie hom gepluk het terwyl daar nog silwer trans van die dou op hom was, en toe met hom gaan wandel het, word daar na die toonsoort van die verlaagde mediant gemoduleer. In hierdie gedeelte word daar dan in die vierde maat na die nuwe toonsoort se verlaagde submediant gemoduleer. Die hooftoonsoort is B-majeur, dan word in maat 18 by die woord "pluk" na D-majeur en dan in maat 21 na B-mol-majeur gemoduleer. In hierdie toonsoort wat in werklikheid die toonsoort van die verlaagde tonika is, word dan verkeer toe aan die einde van die gedeelte, waarna daar deur middel van 'n enharmoniese modulاسie teruggekeer word na die tonika toonsoort.

In nr. 20, die elegie wat deurgaans 'n weemoedige karakter het, word daar aan die einde na die toonsoort van die verlaagde submediant gemoduleer. Dan is daar 'n pedaalpunt op hierdie verlaagde submediantnoot terwyl daar teruggemoduleer word na die hooftonsoort. Maar selfs na hierdie pedaalpunt, wanneer daar 'n dominant pedaalpunt direk op die vorige volg by die laaste drie woorde "Haar treurige lied", wat die vokale melodie beëindig, is die tonika toonsoort nog nie bevestig nie want bo die pedaalpunt kom 'n reeks verminderde vierklanke wat 'n definitiewe gevoel vir tonaliteit laat vervaag. Uiteindelik, eers op die heel laaste woord "treurig" word daar in werklikheid teruggekeer na die hooftonsoort, D-majeur, met die $V^7 - I$ akkoorde. Maar nou volg 'n instrumentale naspel van ses mate waarin die dalende halftoonfiguur vanaf die verlaagde submediant na die dominant onophoudelik weerklink in die middelste party tot op die einde. Hierdie vaagheid van die hooftonsoort met die swaar beklemtoning van die verlaagde submediant skep 'n atmosfeer van oneindige droefheid.

Voorbeeld 101.

Nr 20, nos 142-150.

The musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Antes nada", "Son", and "cheat". The second staff is a piano accompaniment. The third staff shows chord symbols: D: VII, VII, F6, VII, and VII. The fourth staff is another piano accompaniment. The fifth staff shows chord symbols: I, I, I, and I. The score is in D major and 4/4 time.

17.6.4.2 Die verhoogde submediant het weer die teenoorgestelde uitwerking. In nr. 18, mate 13 - 14, waar by "l'ame" en "l'amours" van siel en liefde gepraat word, word die tonika met verhoogde mediant, die dominant van die verhoogde mediant en dan die drieklank op die verhoogde mediant gebruik. Hierdie elegie het 'n mineur hooftoonsoort.

17.6.5 Die Napolitaanse sekstakkoord word op dieselfde wyse as ekspressiewe middel ingespan, as die akkoord van die verlaagde submediant. Die toonsoort van die verlaagde submediant word as Napolitaanse area ook as 'n "donker" toonsoort gebruik waarheen uitgewyk of gemoduleer word. Die akkoord simboliseer dus donker of onaangename gevoelens soos blyk uit die volgende voorbeelde uit nrs. 3, 9, 13, 16, 18, 21 en 25.

In nr. 3, maat 18, word die akkoord gebruik om "tombés" (sterf) uit te beeld en terselfdertyd vind die modulatie na die verlaagde submediant toonsoort plaas vir die tenorsolo waarna vroeër verwys is en die Napolitaanse sekstakkoord word as skakelakkoord gebruik.

Die elegie nr. 9, het al 'n Napolitaanse sekstakkoord in die vyfde maat en neem 'n aanvang met "Quand ce lui quit t'adore n'aura laissé derrière lui".

In nr. 11, maat 128 by "serpens", beklemtoon die akkoord die woord "slinge".

Voorbeeld 20.

The image shows a musical score for the phrase "Mais quand ser-pens". It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Mais — quand ser-pens" and dynamic markings *ke.*, *f*, and *pp*. The middle staff contains a piano accompaniment with a series of sixteenth notes. The bottom staff shows the bass line with a Napolitan sixth chord (F major triad over a lowered second degree, Bb) marked with a Roman numeral *VI*. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (Bb).

In nr. 13, mate 174 - 175, word die vrees wat die jong spelende meisie oorval wanneer sy skielik in die skadus twee oë sien blink in die donker woud, uitgebeeld deur hierdie akkoord by die woorde: "dans l'ombre du bois sombre deux yeux".

In nr. 16 word die woord "froids", wat "koud" beteken, uitgebeeld met hierdie akkoord en in nr. 18, maat 93 weer "Je n'aimerai jamais" waar die digter vertel dat hy nooit weer iemand sal kan liefkry nie. Daar word ook na die Napolitaanse toonsoort gemoduleer waar in mate 47 - 52 by die woorde "la nature tout me parait en deuil" vertel word dat dit lyk asof die hele natuur in rou gedompel is. In nr. 24, mate 105 - 107 by "Hélas son père encore L'attend depuis ce jour" waar die aanklag kom dat haar vader helaas nog steeds op haar wag, word eers alleenlik op die een noot, die verlaagde supertonika gedeklameer deur die vokale party, met die instrumentale omlysting wat meespeel op die oktaaf. In die volgende maat word die volledige Napolitaanse sekstakkoord gevorm, terwyl die vokale party swyg.

Voorbeeld 103.

Nr 24, mate 105-107

Hélas son père encore L'attend depuis ce jour

E: bII and bII sb

17.6.6 Die mineur vorm van die dominant word as akkoord en tonale area op dieselfde wyse as die Napolitaanse sekstakkoord en verlaagde submediant aangewend. Dit word dus ook gebruik om "donker" gevoelens soos "ween", "bloed", "nag", "gevangenis", onaangename dinge en iets wat "oneg" is, uit te beeld.

In nr. 10, maat 24, word die akkoord aangewend om die woord "faux" (vals) uit te

beeld, en in nr. 11 kom dit telkens voor in die refrein by die woorde "Pauvre soldat je reverrai la France la main d'un fils me fermera les yeux" waar Napoleon bejammer word omdat hy sy land eers weer in die gees na sy dood sal sien, wanneer n seun van die land sy oë vir die laaste keer sal toedruk (die voorbeeld is van mate 36 - 39.)

Voorbeeld 104.

Nr 10, mate 23-25 Nr 11, mate 36 - 39

et fonce et hanger Pauvre soldat je reverrai la France

G₁ II^{7b} V^{7b} I^{7b} C: E⁷ IV F^{#7} V^{7b}

In nr. 23, mate 80 - 86 by "Et le sang pur de tes chaudes entrailles incessamment enfante des soldats" waar die digter praat van die opofferings wat sy land maak deur voortdurend soldate te baar wat weer hulle bloed moet offer, word die akkoord gebruik, voorafgegaan deur sy eie dominant.

In nr. 18, maat 79 word "la nuit immense" waar van die onmeetlike nag gepraat word. en in nr. 19, maat 47 waar daar weer van die groot afstand tussen die twee verliefdes gepraat word, word die akkoord aangewend. Ook in nr. 24, maat 43 by "Son père sous la grille la tint comme un geôlier" waar vertel word dat die meisie se vader haar gevange gehou het asof hy tronkbewaarder was, word die akkoord op die laaste woord aangewend. In nr. 28, mate 21 - 25, vind daar n modulatie plaas na die "donker" mineur-dominant toonsoort by "et de ces fleurs d'un rose pâle qu'on appelle des doigts de mort" waar die teks gaan oor die "blare van n bleek roos, wat vingers van die dood genoem word", wanneer Ophelia blomme pluk, en bedoel is om aan die luisteraar n gevoel van naderende onheil te gee.

17.6.7 Abnormale oplossings van die dominant vierklank: Wanneer 'n akkoord met dominantvierklank-struktuur nie oplos nie, het dit ook ekspressiewe waarde. In nr. 19 by die uitroep "O groot begeerte wat onvervuld moet bly!" eindig dit op 'n dominantvierklank wat nie oplos nie en vir nog 'n maat aangehou word. In nr. 28 by: "Die tak het gebreek en die arme Ophelia het (in die water) geval" word die dominantvierklank op die leitoon gevorm by "geval"; dit los nie op nie, maar word vir nog 'n maat aangehou, daarna volg 'n maat van absolute stilte in die vokale partye en instrumentale omlysting. Die stilte simboliseer 'n gevoel van skok wat verdiep word deur die feit dat die dinamiek ook hier ekspressief aangewend word. Waar die sin 'n aanvang neem, is die aanduiding pianissimo, wat gevolg word deur 'n crescendo totdat die dominantvierklank dan fortissimo opklink, gevolg deur die stilte.

Voorbeeld 105.

17.6.8 Kadense.

Kadense kan ook as 'n ekspressiewe hulpmiddel dien. Wanneer daar weer na die vorige voorbeeld van nr. 19 gekyk word, word dit duidelik dat dit ook 'n onvolmaakte kadens is waarmee die sin eindig wat natuurlik simbolies is van die betekenis van die woorde: "O, groot begeerte wat onvervuld moet bly!" Hierdie gedeelte is in D-kruis-majeur. Wanneer hierdie IV - V⁷ akkoorde in F-kruis-majeur beskou word, is dit 'n frigiese kadens (F-kruis: II - III⁷). Die bedoeling word duidelik by die ondersoek van die einde van die tweede strofe. Die uitroep begin 'n tertst hoër in die vokale melodie. Die twee eindes van die strofes is eg-

ter presies dieselfde, ten spyte daarvan dat die eerste strofe se laaste sin, die uitroep, in D-kruis-majeur is, terwyl die tweede in die hooftoonsoort F-kruis is. En hier by die tweede strofe is dit duidelik 'n frigiese kadens.

Voorbeeld 106.

Nr 19, mate 50 - 52

A las por la pintada chis-trona

IV: IV I 7^b IV II III 7^b

In nr. 12, mate 117 - 118, kom ook 'n frigiese kadens voor by die woord "prisonier". In nr. 20, mate 11 - 13, by die woorde: "Où flotte avec un son plaintif l'ombre d'un if" (Waar 'n treurige klank voortkom uit die skaduwee van die sipres) word die sin ook afgesluit met 'n frigiese kadens, maar die voorlaaste akkoord gee aan die kadens 'n nog vreemder klank want dit is die verlaagde submediant drieklank (waar dit normaalweg die II of IV akkoord sou wees.)

Dit is veelseggend dat die treurlied, nr. 18, met 'n onvolmaakte kadens eindig, want die woorde van die teks eindig sugtend: "O! O!" op die dalende half-toonfiguur. Wanneer die vokale melodie swyg, beëindig 'n tremolo-beweging op die dominant in die instrumentale omlysting die werk, sodat die musiek tot aan die einde simbolies is van groot droefheid.

17.6.9 Die Duitse en Franse sesdeakkoord word ook dikwels as ekspressiewe hulpmiddel aangewend. Dit word gebruik om positiewe, vreugdevolle en aangename gevoelens uit te beeld in die musiek. In nr. 1, maat 2 en nr. 8, maat 8 word die Duitse en Franse sesdeakkoord in dié twee liefdesliedere gebruik by die naam van

die beminde meisie. In nr. 2, maat 22, word dit by "beauté", in nr. 3, mate 77 - 78, by "consacrer ses droits", waar gepraat word van gelukkige mense wat hulle regte bevestig, en selfs in nr. 11 wat oor die algemeen n baie swaarmoedige karakter het, word die Franse sesdeakkoord in maat 14 gebruik om "plus joyeux", en in mate 164 - 165 en 166 - 167, op albei plekke, om "redemander le monde" waar gepraat word van "die wêreld regeer" uit te beeld.

In nr. 13, maat 13, 14, 57 en 203, word beide die Duitse en Franse sesdeakkoord elk tweekeer gebruik om by "balance dans le hamac", "à fleur d'eau" en "balance avec amour" Sara se swaai-beweging en verleidelike wieg oor die water uit te beeld. Die voorbeeld is van nr. 2, mate 21 - 22.

Voorbeeld 107.

Nr. 2, mate 21-22

A: I^b D⁶

17.6.10 Die halfverminderde vierklank word ook hoofsaaklik gebruik om aangename, welluidende, positiewe en selfs grootse gevoelens uit te beeld; veral wanneer die woorde gaan oor die grootsheid van God.

In nr. 5, maat 56, kom dit voor by "qu'un écho de la voix" waar dit gaan oor "n eggo van God se stem"; in nr. 10, maat 11, by "Il n'est rien de vrai que le Ciel" (niks is n werklikheid behalwe die Hemel nie); in nr. 27, maat 220, "C'est le grand jour de fête" wat vertel van die feestelike, groot gebeurtenis; in nr. 34, maat 17, by "Toi dont le nom terrible et doux fait courber le front de ma mère" waar die digter vertel dat God se groot, soetklinkende Naam, sy moeder haar hoof laat buig het by die aanhoor daarvan, en in dieselfde werk, maat 25,

by "brillant soleil n'est qu'un jouet de la puissance" wat vertel dat die skitterende son maar 'n speelding is vir God se krag, verskyn die halfverminderde akkoord telkens.

In nr. 16, maat 29, beskryf dit by "egrenant les perles que l'on voit au matin trembler" die doudruppels wat soos pèrels onder hul voete blink. In nr. 21 word dit telkens ingespan om wonderlike dinge te beskryf waarom daar gedroom word en in nr. 25, maat 68, by "La Siera c'est ma mère" vertel dit dat die meisie die maan beskou as haar moeder. In nr. 31, maat 15, by "pour chanter le retour du jour", maat 23, by "Sa voix douce" en maat 93 "ses chants touchants", word die akkoord gebruik om die aangename gevoel van sang se "soete geluid" uit te beeld. Die voorbeeld is van nr. 25, mate 68 - 69.

Voorbeeld 108.

Nr 25, mat 68-69

La Si-er-a c'est ma mè-re

D: II 7b III III I

18. OPSOMMING VAN STYLKENMERKE VAN DIE MÊLODIES.

18.1 Melodiek:

Voorkeur vir trapsegewyse beweging en intervalle van tertse en kwarte en melodie-se figure wat saamgestel is uit kombinasies van tertse en kwarte, kom algemeen voor. Die meeste melodieë is akkoordgebonde en glydend sowel as springend. Oor die algemeen is die melodieë golwend, met ander woorde die dalende en stygende intervalle hou mekaar in ewewig. Ook is die meeste melodieë sentrifugaal. Deklamasie kom dikwels voor en die melodiese lyn word dikwels onderbreek deur rustekens. Chromatiek kom algemeen voor en ook 'n fluktuasie tussen twee note.

18.2 Sekvensiële gebruike:

Daar word dikwels van sekwense gebruik gemaak en die chromatiese tipe kom meer dikwels voor as die diatoniese. Meestal word die figuur wat herhaal word afgeskuif en dan word dit veral 'n sekunde laer herhaal. Die harmoniese opeenvolging van akkoorde word baie selde letterlik herhaal.

18.3 Ritme en metrum:

Voorkeur word gegee aan saamgestelde tweeslagmaat. Wanneer 'n Melodie vel enkelvoudige maatslag het, word dit dikwels in die loop van die werk verander na saamgestelde maatslag deurdat triole op elke polsslag gevorm word. Dit kom veral voor in kontrapuntale gedeeltes van koorwerke. Die melodie volg meestal die ritme van die teks getrou na, en is dus litterair.

18.4 Ordening van sinsbou:

Die meeste melodieë is oor die algemeen onreëlmatig wat sinsbou betref. Kontras-

terende motiewe, sinne en periodes kom meer dikwels voor as die tipe wat gelyk-aardig is.

18.5 Kontrapuntale middele:

Daar word dikwels in die koorwerke van kontrapuntale tegnieke soos imitasie gebruik gemaak. Wat die solisties-vokale werke betref, word dit alleenlik in vier werke gevind. Imitasie kom voor in vyf koorwerke en sintaktiese imitasie in een, wat ook 'n koorwerk is. In die vier solisties-vokale werke kom o.a. stretto, imitasie en verbreding van die tema voor.

18.6 Vorm:

Die gewysigde strofiese-vorm word die meeste gebruik, m.a.w. die strofiese-vorm is meestal in breë trekke herkenbaar. Daar is alleenlik een werk wat as volkome deurgekomponeerd beskou kan word.

18.7 Tonaliteit:

Wat die hooftoonsoorte van die werke betref, kry majeur toonsoorte voorkeur. Die F-majeur en G-majeur toonsoorte kom die meeste voor. As gevolg van die gereelde gebruik van die verlaagde mediant en submediant in majeur toonsoorte, is die werke dikwels dubbelsinnig wat tonaliteit betref, en akkoorde van beide majeur en mineur modusse word dus betrek in een toonsoort.

18.8 Modulasies:

Wat modulasies betref, word daar voorkeur gegee aan mediantverhoudings. Daar word meestal na die verwante mineur, verlaagde mediant majeur en verlaagde submediant majeur gemoduleer. Chromatiese modulasies kry effens voorkeur bo dia-

toniese modulaties, en veranderinge van die majeur na die mineur modus is baie algemeen.

18.9 Harmonie:

'n Groot voorliefde vir gewone majeur-en mineurdrieklanke blyk duidelik, maar die wyse waarop hierdie eenvoudige drieklanke ingespan word, gee dikwels 'n vreemde kleur aan die musiek. Die gebruik van die tonika majeurdrieklank wat gevolg word deur die majeurdrieklank op die verlaagde tonika (elke komponent word dus net 'n halftoon afgeskuif) is breedvoerig behandel in die gedeelte wat oor die Woord-Toonverhouding gaan. Die submediant akkoord word op dieselfde wyse gevolg deur die verlaagde submediant drieklank.

'n Voorliefde vir halfverminderde vierklanke, ook op ander toonleertrappe as die normale leitoon en supertonika, word gevind. Die majeurdrieklank en selfs dominantvierklank op die verlaagde leitoon kom dikwels voor en ook die majeurdrieklank op die normale leitoon. Verskillende vorms van leitoon- en verlaagde leitoonakkoorde wat na mekaar gebruik word, kom dikwels voor.

Die gebruik van die mineurdominant gee dikwels 'n modale kleur aan die werk. Soms word daar feitlik deurgaans in 'n werk van hierdie mineurvorm van die dominant gebruik gemaak.

Die aantal akkoorde binne 'n gegewe tonaliteit word grootliks uitgebrei deurdat beide die normale en die verlaagde mediant en submediante gebruik word. Dit verleen ook 'n besondere toonkleur aan baie van die werke a.g.v. die mineur tonika en subdominant drieklanke, majeurdrieklanke op die verlaagde mediant en submediant, vergrete sesdeakkoorde, en halfverminderde vierklanke, wat gevorm word deur hierdie verlaagde mediant en submediante.

Die mediant en submediant drieklanke word dikwels beklemtoon deurdat hulle eie dominant akkoorde vooraf of daarna gebruik word en ook deurdat die majeure vorm van hierdie mediant en submediant akkoorde gebruik word i.p.v. die normale mi-

neurvorn daarvan.

Die supertonika drieklank word ook dikwels deur sy eie dominant beklemtoon en die dominantvyfklank van die supertonika, sonder grondtoon, word ook soos die tussendominant gebruik ter beklemtoning. Die majeurdrieklank en die vierklank op die supertonika word baie gevind. Die majeurdrieklank op die verlaagde supertonika en die Napolitaanse sekstakkoord-vorm daarvan, kom ook dikwels voor en word ook soms beklemtoon deur sy eie dominant.

Tussendominante word dikwels gebruik en ook die vyfklank-vorm daarvan. Die vyfklanke se grondtone word dikwels weggelaat sodat verminderde vierklanke gevorm word deur die boonste gedeelte van die vyfklank. So kan talle verminderde vierklanke dus in terme van hul funksie verklaar word as dominantvyfklanke sonder grondtoon.

Verminderde vierklanke word dikwels om velluidendheidsredes gebruik en kan dan nie soos hierbo verklaar word nie. Dit word dan as "swevende" akkoorde beskou. Dikwels word hulle as verbinding tussen harmonieë gebruik wat andersins nie verwant is nie. Lang passasies wat bestaan uit 'n reeks verminderde vierklanke kom soms voor.

Dikwels word reekse akkoorde gebruik wat elkeen dieselfde basnoot het, en so lyk na 'n tipe pedaalpunt.

18.10 Variasies:

Variasies waarvan die harmonie telkens verskillend is en die melodie effens gewysig word, neem 'n belangrike plek in die Méloïes. Gewoonlik is die aanvang en einde van die melodie onveranderd, maar die middelste deel word effens gewysig.

18.11 Kadense:

Die vier verskynings van die Frigiese kadens is belangrik en die feit dat die
sogenaamde "vroulike" kadens baie min voorkom.

19. BIBLIOGRAFIE.

- BARZUN, J. Berlioz and the Romantic Century. New York en London, Columbia University Press, 1969. 2 dle.
- BROECKX, J.L. Methode van de Muziekgeschiedenis; met een inleiding door F. van der Maeren. Antwerpen, Uitgeverij Metropolis, 1959. 368 p.
- CAPELL, R. Schubert's Songs. New York, Basic Books Inc. Publishers, 1957. 292 p.
- COX, D. The Modern Period: France. (In Stevens, D.A. History of Song. London, Hutchinson & Co. Publishers Ltd., 1971 p. 194 - 227.)
- DICKINSON, A.E.P. Berlioz's Songs. Musical Quarterly, 55: p 329 - 343, 1969.
- FRIEDHEIM, P. Radical Harmonic Procedures in Berlioz. Music Review, 21 : p 285 - 296. 1960.
- HOSKE, F. French Song from Berlioz to Duparc; Translated by Rita Benton. New York, Dover Publications, 1970. 454 p.
- SCHOLIS, P.A. (In The Oxford Companion to Music, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1947.)
- TURNER, W.J. Berlioz, The Man and his Work. J.M. Dent and Sons Ltd. 374 p.
- WOTTON, T.S. Hector Berlioz. New York. Books for Libraries Press, 1970. 224 p.

20. SUMMARY.

The following technical procedures are used by Berlioz in his *Mélodies*:

The most noticeable features of the melodic line is a preference for movement by step and the intervals of a third and a fourth. The melody is governed by the harmonic basis and the ascending and descending intervals are in equilibrium. Chromatic notes are abundant with fluctuation of two notes appearing regularly. A vocal melody interrupted by rests and combined with declamation is characteristic.

Chromatic sequences appear more often than diatonic ones. The sequential figure is usually repeated a major or minor second lower. Melodies almost never retain their harmonic basis unaltered in their repetitions.

A preference for compound duple time is noticeable. Even in simple time the rhythm is often changed into compound time by division of the beats into triplets, which often happens in the contrapuntal parts of choral songs. A correct and careful handling of problems of prosody is clear as the melody's rhythm is generally subject to the rhythm of the words.

Irregularity of phrasing based on contrasting motives generally outnumbers square phrases.

Choral songs containing contrasting sections of polyphonic and homophonic writing appear quite often. Imitating counterpoint appears in five, and syntactic imitation in one choral song.

Generally the broad outlines of strophic form are adhered to, as regards the structure of the songs, but in a modified manner. Only one song can be considered to be through-composed.

In modulations, mediant relationships are emphasised and the key of the relative minor and the flattened mediant and submediant are preferred. Chromatic modulations occur more often than diatonic modulations, and changes from major to minor modes occur frequently.

The number of chords of a given tonality is extended greatly by using the mediant and submediant degrees of both minor and major modes, resulting in tonic minor, subdominant minor and major triads on the flattened mediant and submediant degrees of the scale in addition to augmented sixths and secondary seventh chords with chromatically altered notes. (The German and French sixths are found on degrees of the scale other than the usual flattened supertonic and submediant.)

The mediant and submediant chords are emphasised by their secondary dominant chords and by chromatically altering their respective thirds to form major chords.

The supertonic triad is stressed in the same manner. The supertonic chromatic triad and seventh are commonly used. The supertonic triad with lowered root, in the "Neapolitan sixth" form as well, is used extensively.

Secondary dominants are regularly used as seventh and ninth chords. Often the roots of these chords are omitted resulting in diminished seventh chords. Thus, many diminished seventh chords are explicable in terms of their root function.

Independent diminished seventh chords often appear to be combining two unrelated harmonies. Berlioz exploited the use of these seventh chords extensively, whilst a series of diminished sevenths is a characteristic of his harmonic writing.

The secondary seventh chord on the supertonic in major keys and the leading note in minor keys, containing a diminished fifth and minor seventh, is found on all degrees of the scale, with chromatically altered notes.