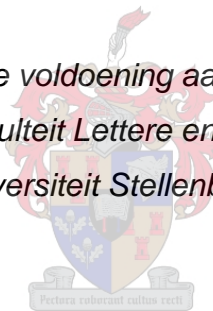


# Die begeleide vioolsonate in Suid-Afrika: Die bydraes van Temmingh, Klatzow en Hofmeyr

Tricia Theunissen

*Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van  
Magister in Musiek in die Fakulteit Lettere en Sosiale Wetenskappe aan die  
Universiteit Stellenbosch*



Studieleier: Prof. Izak Grové

Desember 2014

## **VERKLARING**

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronlike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Datum: 31 Augustus 2014

## Opsomming

Soos menige ander kunsmusiek-genre het ook die (begeleide) vioolsonate 'n stewige plek in die Suid-Afrikaanse musiek verkry. Die sonate vir viool en klavier is een van die mees prominente kamermusiek-genres in Westerse kunsmusiek. Tussen 1800 en 1900 was soveel as 21% van alle sonates, werke vir viool en klavier. Dit is dus van spesiale belang om kennis te neem ten opsigte van hierdie situasie in Suid-Afrika ongeveer 100 jaar later. Die kern van hierdie tesis is 'n stylkritiese teksanalise van drie Suid-Afrikaanse vioolsonates deur drie prominente Suid-Afrikaanse komponiste, nl. Roelof Temmingh (1993), Peter Klatzow (1996) en Hendrik Hofmeyr (2008). Met uitsondering van 'n sonate vir solo viool deur Klatzow, is hierdie werke die enigste vioolsonates deur dié komponiste. Daar is 'n beperkte aantal vioolsonates in Suid-Afrika. Selfs by SAMRO, wat 'n aanvaarde statistiese bron van die werkslyste van komponiste in Suid-Afrika is, is daar slegs elf vioolsonates op rekord (dit sluit die vioolsonates van Temmingh en Hofmeyr uit). Die skaarste aan bronne wat oor dié onderwerp handel, dwing die navorser om onderhoude met die oorlewendende twee komponiste te voer. Dit is uniek om musiek te kan bespreek met die komponis daarvan. Hierdie primêre bron van inligting vertoon unieke insigte, wat 'n invloed op die analyses van die musiek gehad het.

Europese invloede is by al drie komponiste sigbaar. Die toepassings van die struktuurelemente van sonatevorm kom by al drie komponiste voor. Al drie werke is driedelig en die eerste bewegings is almal in aangepaste sonatevorm. Die tweede bewegings vorm deel van 'n deurloop (ter ondersteuning van die narratief) na die laaste beweging toe en die laaste bewegings sorg by elke werk vir 'n unieke vorm van "konflikoplossing". Al drie komponiste toon hul eie spesifieke sin vir tonaliteit en tematiek. Temmingh se sonate loop amper as 'n eenbewegingstruktuur, deur middel van 'n "motto"-tema, wat deurgaans in dieselfde toonsoort voorkom. Klatzow gebruik 'n verskeidenheid teksture en tessiture, asook lang temakomplekse, waaruit sekere kleiner motiewe gehaal word om die musiek se eenheidsin weer te gee. Hofmeyr se uiteengesette vormplanne maak sy werk meer gestruktureerd. Ook by hom is die

teksture omvangryk, maar sy gebruik van toonsoorttekens (wat afwesig is by die ander twee komponiste) vertoon nie deurgaans die toonsoort waarin die musiek werklik is nie. Hy maak ook van 'n motto-tema gebruik. Die eerste beweging open daarmee en in die derde beweging keer dit in 'n aangepaste vorm terug.

In terme van die tradisionele Europese vormgebruike, kan hierdie drie vioolsonates onder 19de-eeuse kunsmusiek geklassifiseer word. Hierdie studie poog om 'n bydrae te maak tot die bekendstelling van hierdie werke by veral jong musici in Suid-Afrika.

## Summary

The sonata for violin and piano has a well-deserved place within chamber music in South Africa. It has always been one of the most prominent chamber music genres within Western art music. Between 1800 and 1900 this genre took up 21% of all composed sonatas at the time. This study provides insight into the situation in South Africa about 100 years later and it provides a critical text analysis of three violin sonatas by three of the most prominent composers of art music in South Africa. These composers are Roelof Temmingh (1993), Peter Klatzow (1996) and Hendrik Hofmeyr (2008). These are the only sonatas for violin and piano written by these three composers. There is a limited amount of violin sonatas in South Africa. A list acquired from SAMRO, statistically the most reliable source of worklists in South Africa, contains only eleven sonatas for violin and piano. These do not even include the violin sonatas of Temmingh and Hofmeyr. The limited amount of sources forces a unique aspect of research method, namely conversations with two of these composers themselves (Klatzow and Hofmeyr). This primary source of information from the two living composers assisted in the analysis of the music.

European influences can be seen in all three of these sonatas. The three composers adapt and transform the music to fit their individual use of sonata form. Each of these three works contains three movements, as is customary with traditional sonata form. The second movements function as *intermezzi*, that leads the narrative through from the first to the last movement. Each of the three composers have their own unique sense of tonality and thematic use. Temmingh uses a main theme that resurfaces throughout the three movements – leading the whole work to sound like one large movement. Klatzow uses complicated thematic structures and thick textures. From these thematic material he extracts smaller parts later in the movement to recapture the essence of the main theme complex and to add unity to the work as a whole. Hofmeyr uses carefully planned structures and this makes his sonata the most structured of the three. His textures are thick and his tessituras are wide, and he is the only one of the three composers who uses key

signatures. Like Temmingh he also makes use of a main motto-theme that resurfaces in the last movement adapted to fit the movement's structure.

In terms of the traditional use of form structure these three sonatas fit the 19th century conventions. The main outcome of this study is to introduce these works to especially the younger generation of performers in South Africa.

**Hierdie tesis word ter nagedagtenis aan my pa, Francois Marthinus  
Theunissen (1949-2014), opgedra.**

**Dankie aan my hemelse Vader vir die deursettingsvermoë en geduld wat Hy vir my gee.**

**‘n Baie spesiale dankie aan ons gesin vir hulle ondersteuning:**

My ma, Laetitia Theunissen, asook my susters, Anina Theunissen en Christine Pentz, en my swaer, Rory Pentz.

Aan my studieleier, Professor Izak Grové, baie dankie vir u leiding.

**Ek wil ook ‘n spesiale dankie sê aan die volgende mense vir tegniese hulp en bystand:**

Elsje-Marie Geldenhuys, Reghardt Kühn en Stephen Brink-Jones.

Verder, aan dié wat my bygestaan het by Mosaïek-Gemeente in Sonstraal en al my vriende en mentors by die Musiekdepartement van Universiteit Stellenbosch, baie dankie.



## Inhoudsopgawe

Hoofstuk 1: Agtergrondgeskiedenis	9
Hoofstuk 2: Drie Suid-Afrikaanse sonates vir viool en klavier	
2.1    Roelof Temmingh (1946-2012)	13
2.2    Peter Klatzow (gebore 1945)	29
2.3    Hendrik Hofmeyr (gebore 1957)	48
Hoofstuk 3: Gevolgtrekkings	63
Bibliografie	68

## Hoofstuk 1: Agtergrondgeskiedenis

Die instrumentale sonate het 'n lang geskiedenis wat teruggaan tot in die Barok. Die violsonate was een van die mees populêre kamermusiekgenres. Tussen 1800 en 1897 was soveel as 21% van alle gekomponeerde sonates, sonates vir die kombinasie viool en klavier (Newman, 1969: 94). In die tydperk 1910 tot 1920 is werke soos dié van Ravel en Debussy deur talryke stylaanpassings gekenmerk (Mangsen, 2001: 684). Só beklemtoon Ravel se tweede violsonate die tegniese en karakterverskille tussen die twee instrumente en bevat ook, vir die tyd, ongewone jazz-elemente. Laasgenoemde kan gesien word in sy gebruik van die heksatoniese “blues” toonleer (Stowell, 1992: 188). In die finale van Ravel se tweede violsonate word die ouer finale-karakter vervang deur die nuwesoortige *perpetuum mobile*, iets wat weer teruggevind word in Hofmeyr se sonate.

Gedurende die dekade ná hierdie aanpassings het komponiste opnuut 19de-eeuse tradisies, soos dié van sonatevorm opgeneem. Hierdie neo-klassieke tradisie was die duidelikste by komponiste soos Strawynski, Bartók en Sjostakowitsj (Mangsen, 2001: 684). Min of meer dieselfde neiging tot ouer tradisies is ook van toepassing op die tonaliteitsituasie in sommige 20ste-eeuse komposisies. Sò eindig byvoorbeeld Bartók se tweede violsonate, na 'n komplekse twee-beweging struktuur, met verskuilde toonsoortverwysings, op 'n tonale C-majeur akkoord (Stowell, 1992: 191). Dat Suid-Afrikaanse komponiste in die algemeen neig tot die imitasie van Europese praktyke kan grotendeels aanvaar word, en kan as beslis geldend beskou word vir die drie sonates wat hier bespreek word. In die geval van Klatzow is die eerste en laaste bewegings van die sonate nie in tradisionele sonatevorm nie, maar in 'n aangepaste weergawe daarvan. Dit kom op 'n “fase”-struktuur neer, wat geleidelike prosesse van ontwikkelingsfases bevat, met die finale oplossing aan die einde van die deel. Hofmeyr hou egter meer by die tradisionele strukture van sonatevorm. Hy werk met duidelike voorafbeplande struktuurvorme en sy toepassing van sonatevorm is minder opsigtelik as by die ander twee komponiste.

Temmingh se sonate word byeengebring met een hoofteema wat deurgaans dieselfde is, binne sy gebruikelike toepassing van sonatevorm.

Aangesien daar nog nie uitgebreide studies van hierdie aard oor vioolsonates in Suid-Afrika gedoen is nie, is toepaslike bronne-materiaal oor dié onderwerp skaars. Elizabeth Krynauw het in haar proefskrif (1994) oor die ontwikkeling van Kamermusiek in Suid-Afrika geskryf. Haar studies gaan sover as Jan van Riebeeck se koms in 1652 terug. Sy verdeel die musiekgeskiedenis van kamermusiek in Suid-Afrika in verskillende fases. Dit was na die Derde Ontwikkelingsfase (1976-1990) dat Suid-Afrikaanse komponiste begin het om hul eie individualistiese benaderings tot hul komposisies te openbaar. Daar is 'n beperkte aantal bronne wat oor kamermusiekgenres in Suid-Afrika handel. 'n Lys wat van SAMRO ontvang is (Maart 2013), bevat 'n totaal van slegs elf sonates vir viool en klavier. Twee van die sonates, wat deel vorm van hierdie studie, verskyn nie eens op hierdie lys nie, nl. dié van Temmingh en Hofmeyr. Lyste van kamermusiekwerke van Temmingh en Klatzow kom in die Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie (1981-1986), voor. Aangesien hul vioolsonates na 1986 geskryf is, is daar geen inligting daaroor nie. Verwysings na die Kamermusiek-genre binne 'n Suid-Afrikaanse konteks, kom in 'n beperkte aantal bronne voor.

Ten opsigte van uiterlike kenmerke van hierdie drie sonates, bly al drie komponiste min of meer binne Klassieke tradisies. Hierdie drie sonates het elk drie bewegings met min of meer tipiese temakonstruksies, wat dan, in ooreenstemming met Klassieke tradisies, aan bepaalde ontwikkelingsprosesse onderwerp word. Sonatevorm is ter sprake by al drie werke en tonaliteitskwessies is by tye minder uitdagend as by ander 20ste-eeuse komposisies. Ten spyte van die oënskynlike tradisionele driedeligheid van Temmingh se vioolsonate, is die werk inherent besonders, in die sin dat tematiese idees uit die eerste beweging terugkeer in die tweede en derde bewegings. Dié gebruik hou verband met 'n bepaalde vorm van eenheidstrewes. Temmingh se toepassing daarvan in sy vioolsonate het dus 'n besonder opvallende narratiewe kwaliteit. Hierdie motto-teema, wat deurgaans

dieselfde lyk, begin as 'n deursigtige solo-motief deur die viool en ontwikkel in 'n grootse *fortissimo*-tema in die slotmate van die sonate.

Klatzow se vioolsonate is geskryf as 'n opdragwerk vir die musiekdepartement van die Universiteit van Potchefstroom. Sy eiesoortige aanpassing van tradisionele sonatevorm is duidelik sigbaar in hierdie werk. Daar is temas en motiewe wat deur ontwikkelingsprosedures beweeg binne 'n "fase"-struktuur. Hierdie tipe struktuur word veral in sy eerste en laaste bewegings gesien. Die tweede beweging, met sy *scherzo*-karakter dien as 'n tussenspel of oorgang tussen die eerste en derde bewegings, en is die mees tonale van die drie dele. Dwarsdeur die sonate is die musiek se tekstuur en tessituur omvangryk en liries, en dit bevat geen elemente van die *avant-garde*, soos vroeëre werke van hom nie. Dié sonate word as 'n werk, wat tot sy meer onlangse "luisteraars-vriendelike" styl behoort, geklassifiseer.

Die tonaliteit van Hendrik Hofmeyr se sonate is veral problematies. Hy maak van toonsoorttekens gebruik, maar hy verskuil die werklike toonsoort deur sy gebruik van toontrosse en akkoorde met toegevoegde sewendes. Die narratiewe kwaliteit van die werk kan, soos by Temmingh, gesien word aan die teenwoordigheid van onder andere 'n "motto"-tema wat in twee verskillende vorms in die eerste en derde bewegings voorkom. Die karakter van hierdie motto ontwikkel van 'n dramatiese aard, aan die begin van die werk, tot 'n opgewekte, meer vereenvoudigde vorm, in die finale. Hierdie narratiewe kwaliteit in Hofmeyr se sonate beweeg ook deur al drie bewegings van 'n dramatiese eerste beweging, deur 'n *intermezzo*-beweging met kanoniese elemente, tot 'n finale beweging met *moto perpetuo*-elemente.

'n Groot verskil tussen Temmingh en Klatzow (tweede generasie), en Hofmeyr (derde generasie) is die gebruik van *avant-garde* elemente, wat nooit by Hofmeyr voorgekom het nie. Teen die tyd van Hofmeyr se studiejare het die wegbeweging van die *avant-garde* al wêreldwyd begin plaasvind, en hierna het beide Temmingh en Klatzow 'n meer "luisteraars-vriendelike" identiteit begin aanneem (in die 1980's).

Hofmeyr se komposisies het nooit eksperimentasie met elemente, wat met die *avant-garde* geassosieer word, bevat nie. Sy gebruik van eksperimentasie berus op minder uispattige kenmerke as die *avant-garde* styl, soos in sy *Notturmo Elegiaco* vir fluit, tjello en klavier, waar hy byvoorbeeld die pianis direk op die snare van die klavier laat speel. Sy vioolsonate bevat geen kenmerke van laasgenoemde tipe eksperimentasie nie. Hy maak wel gebruik van die viool en klavier se totale omvang in hierdie sonate.

Alhoewel al drie hierdie werke as laat 20ste-eeuse komposisies gesien word, verdien al drie 'n plek binne die navorsingsraamwerk van musikologiese studies. Nie net is die oorlewende twee komponiste steeds aktief in hul veld nie, maar al drie het omvangryke oeuvres van komposisies tot hul krediet binne hul werklyste. Dit is dus in belang van die navorser en die uitvoerder dat daar gedetailleerde studies oor werke van hierdie aard binne 'n Suid-Afrikaanse konteks gedoen word.

## **Hoofstuk 2:**

### **Drie Suid-Afrikaanse sonates vir viool en klavier: 'n Kritiese teksanalise**

#### **2.1 Roelof Temmingh**

##### **2.1.1 Agtergrond**

Roelof Willem Temmingh is op 28 September 1946 in Amsterdam gebore. Hy was die derde van vier kinders uit 'n baie musikale familie. In 1958 het die Temmingh familie uit Nederland geëmigreer na Griekwastad, Suid-Afrika. In 1960 het hulle verhuis na Bellville waar Roelof Temmingh junior by DF Malan Hoërskool in 1964 gematrikuleer het. As jong volwassene het Temmingh baie van sy spaargeld gespandeer op opnames van onder meer Ravel, Strawinski en Hindemith. Bach en Bartók se musiek het ook groot invloed op sy werke uitgeoefen (Lüdemann in Klatzow, 1987: 167). Temmingh het in 1965 begin studeer aan die Universiteit van Kaapstad. Hy het egter aansoek gedoen om 'n BA-graad in tale, om homself voor te berei vir 'n graad in teologie. Na wat sy laaste jaar sou wees, moes hy Grieks herhaal en het hy in daardie jaar begin om musiek te studeer. Na onderhoude met Professor Pulvermacher en Gideon Fagan is hy tot die derde jaar van Kaapstad se BMus-kursus toegelaat. Hy het 'n BA-graad sowel as 'n BMus-graad behaal by die Universiteit van Kaapstad asook 'n MMus-graad in komposisie. Laasgenoemde graad het hy teen die einde van 1970 ontvang.

In 1972 het Temmingh 'n dosent posisie aan die Universiteit van Port Elizabeth aanvaar en ook in dieselfde jaar die SAMRO-kompetisie vir jong komponiste gewen. Op die paneel by hierdie kompetisie was onder andere Arnold van Wyk en Hubert du Plessis. In 1973 is Temmingh aangestel as dosent in Komposisie en Musikologie by

die Universiteit van Stellenbosch, 'n posisie wat hy behou het tot 2004. Hy het verskeie kere Europa besoek. In 1972 het hy die *Ferienkurse für Neue Musik* in Darmstadt bygewoon en daarna het hy in 1979 'n semester lank in Utrecht by die *Instituut voor Sonologie* spandeer. Laasgenoemde instituut was bekend vir rekenaarmusiek. In 1981 kon Temmingh blootstelling aan sy musiek gee by 'n Nasionale Fees by die Universiteit Witwatersrand (Lüdemann in Klatzow, 1987: 168).

Die nuwe musiek van Stockhausen en Ligeti het 'n groot invloed op Temmingh se *avant-garde* musiek gehad. Die Konservatorium van Musiek in Stellenbosch se elektroniese ateljee is spesiaal ingerig vir sy elektroniese komposisies. Twee van die belangrikste van hierdie komposisies is *Radar I* (1982) en *Radar II* (1985), asook *Die Joernaal van Jorik*. Hierdie is werke waarin voorafgaande opnames van elektroniese klanke met lewende instrumentale ensembles gekombineer word. Dit was eers in die laat 1980's dat Temmingh stilisties nader beweeg het aan 'n meer tonale idioom, wat dikwels stylelemente van Bartók en Sjostakowitsj bevat het. Werke uit hierdie tydperk bevat onder meer sy *Drie Sonnette* vir strykkorke en die concerto vir fluit, asook die concerto vir tjello en orkes. Sy werk, *Disch* (1992), byvoorbeeld bevat duidelike stilistiese verwysings na die werke van Sjostakowitsj. Ook die sonate vir viool en klavier is 'n voorbeeld van 'n meer tonale en gehoorsvriendelike benadering tot komposisie. (Lüdemann 1996: 60-61).

Dit is moontlik dat hierdie Sjostakowitsj-elemente van vroeg in sy lewe af, al bestaan het in sy musiek, selfs sonder dat hy al kennis gehad het van hierdie Russiese komponis se werke. In 'n artikel deur Professor Winfried Lüdemann uit SAMUS – *Is the Chameleon showing its true colour? Roelof Temmingh at fifty* – word daar verwys na die eerste tema van die vioolsonate se laaste beweging wat ooreenkomste toon met Sjostakowitsj. Die eerste tema van die laaste beweging is gebaseer op 'n heeltoon toonleer opgaande en afgaande, en die tematiese materiaal herinner aan 'n gebruik van twaaltoonreekse. Die hooftema van die laaste beweging herinner ook aan 'n strykkwartet wat Temmingh geskryf het in sy twintigs, lank voor hy kennis geneem het van Sjostakowitsj se musiek. Temmingh het in die laat 1980's

'n neo-klassieke styl aangeneem in sy komposisies (Lüdemann, persoonlike onderhoud: Mei 2014). Hy het sy affiniteit met die *avant-garde* heeltemal laat vaar en beweeg na 'n meer "luisteraars-vriendelike" styl. Hy het self dit sy "eie identiteit" genoem (Lüdemann 1996: 60).

Temmingh het sy eerste bydrae tot die teaterwêreld gemaak met drie operas, onderskeidelik in 1995, 1997 en 1998. Sy *Kantorium* (2004) is 'n werk vir koor, orkes en soliste – dit is op Bybeltekste gebaseer wat die komponis self gekies het. Dit was 'n opdragwerk vir die Evangeliese kerk van die Palts-streek. Temmingh het elke plaaslike komposisieprys verower en het ook drie keer die Helgaard Steyn-prys ontvang. Hy het 'n totaal van sowat 150 werke nagelaat. Hy is op 5 Mei 2012 in Durban oorlede.

### **2.1.2 Die sonate vir viool en klavier (1993)**

Temmingh se vioolsonate bestaan uit drie bewegings, nl. *Moderato*, *Andante* en *Allegro*. Die terugkeer van ouer materiaal later in dieselfde werk word betreklik gereeld in 19de-eeuse musiek aangetref, soos in Franck se vioolsonate en in Brahms se eerste vioolsonate. Die gebruik hou verband met 'n bepaalde vorm van eenheidstrewer, en kan ook vergelyk word met die gebruike soos dié van die *leitmotif*, waar een tema of motief gereeld herverskyn, of Berlioz se *idée fixe*. Temmingh se toepassing daarvan in die sonate het 'n besonder opvallende narratiewe kwaliteit, waarop mettertyd in meer detail ingegaan sal word.

Al drie bewegings bevat elemente van sonatevorm. Daar verskyn twee temas (met uitsondering van die derde beweging waar slegs een hooftema voorkom), wat ontwikkel word en later in elkeen van die bewegings rekapituleer. Die proporsies van die bewegings, ten opsigte van sonatevorm (of sonaterondo, in die geval van die finale), blyk tradisioneel te wees. Die oorhoofse toonsoort in die *Moderato* is 'n



redelik bestendige a-mineur, alhoewel talle vindingryke manipulasies die tonaliteit verryk. Dit is faktore soos tonaliteit en herverskyning van temas wat meebring dat die uiterlike voorkoms van driedeligheid vervaag word ten gunste van 'n meer sikliese eenheidsgestalte, asook die vermeldde narratiewe kwaliteit. Die vormverloop van die *Moderato* kan soos volg voorgestel word:

Tabel 1: *Moderato* vormstruktuur

Vorm	Maat (lengte)	Tema
Uiteensetting	1 – 50 (50)	1:A → 1:B
Ontwikkeling	51 – 83 (33)	1:A/1:B
Rekapitulاسie/Koda	84 – 123 (49)	1:A → 1:B → 1:A

Alhoewel die proporsionele verhouding tussen die drie seksies 'n mate van simmetrie suggereer (50:33:49) is die sonatevorm-assosiasies grotendeels beperk tot die polariteit tussen die eerste en tweede tema. Die rekapitulاسie bevat byvoorbeeld nie die tweede tema nie, en ook die tekstuur daarvan verskil radikaal van dié van die uiteensetting. Die prominensie van die hooftema, en die slotmate van die beweging, staan funksioneel in vir die ideale rekapitulاسie. Die presiese begin van die koda is, as gevolg van die ineengestremdeheid van rekapitulاسie as herinnering, en die koda as finale voltooiing, problematies. Die verskyning van 'n nuwe element in die vorm van 'n meermalige bitonale akkoord (die gekombineerde drieklanke van A-majeur en B<sub>b</sub>-majeur, sien mate 104 tot 111) daarenteen, het 'n meer vooruitskouende funksie ten opsigte van die tweede en derde bewegings – iets wat in sigself weer eens die vertellende aard van die sonate benadruk.

Die eerste tema van die eerste beweging (tema 1:A) is gebou op 'n c-a-a-a-motief – 'n mineur derde gevolg deur die herhalende tonika van die a-mineur tonale sentrum. Dit is 'n eenvoudige, minimalistiese motief wat allereers in die solo-viool gehoor

word. Die viool begin met die motief in 'n hoë register en wanneer die klavier met die begeleidende akkoorde begin in maat 7 gebeur dit ook in 'n hoë register van die klavier. Selfs wanneer die twee se rolle omruil in maat 28 – waar die viool die presiese begeleiding wat die klavier in maat 7 gehad het, oorneem in dubbelgrepe – bly dit steeds in 'n hoë register en beweeg dit geleidelik af na niks laer as A<sub>3</sub><sup>1</sup> nie. Die karakter van die tema is eenduidig melancholies, soos deur die solistiese begin in *pianissimo*, en die gedrae stadige tempo, uitgedruk (sien vb. 1 hier onder).

#### Voorbeeld 1: Mate 6-9



Die afwisseling tussen die majeur- en mineur-modus bevestig ook die elegiese karakter van Temmingh se werk. Temmingh se tema het geen bewysbare konneksie met 'n gebeurtenis in sy lewe uit hierdie tyd nie. Daar is ook nie 'n spesifieke verbintenis met 'n werk soos die *Elegie no. 1 vir strykkwartet* van Arnold van Wyk nie, maar die melancholie daarvan kan wel aan 'n nostalgiese aard in sy en Van Wyk se karakters gekoppel word (Lüdemann, persoonlike onderhoud: Mei 2014). Dit is belangrik om daarop te let dat wanneer tema 1:A sowel binne die eerste deel as in ander dele terugkeer, dit elke keer tonaal en ritmies identies is – met die uitsondering van mate 51 tot 56 waar dit ritmies gevarieer word.

Die oorgang na tema 1:B gebeur skielik, en binne die bestek van 'n enkele maat. Tema 1:B kom vir die eerste keer in maat 39 voor – dit is hier waar 'n nuwe tempo

<sup>1</sup> Toonhoogte-notasie soos hierdie baseer op die sisteem soos uiteengesit deur L.S. Lloyd in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, pp 806-807.

aangedui word. Dit is interessant om te sien dat die komponis eerder 'n metronoom-aanduiding in maat 39 aanbring om die begin van die nuwe fase aan te dui. Die volgehoue elegiese stemming van mate 1 tot 38, veral deur dinamiese gelykmatigheid en tonale stabiliteit, word met die koms van die tweede tema radikaal omvergewerp. In hierdie opsigte word 'n totale teenstelling bewerkstellig. Die kontras met tema 1:A is geleë in die hoë mate van chromatiek, eenvormige 4-maatgroepering, die hoë dinamiese vlak (*ff*), die afstand van 5 oktawe tussen klavier-regterhand en -linkerhand, en daarteenoor die vioolstem, wat deurentyd volhou met deels oktotoniese lopies in sestiendenote (vb. 2).

#### Voorbeeld 2: Mate 39-42 (Tema 1:B)

The musical score for measures 39-42 (Tema 1:B) is presented in two systems. Each system contains a piano accompaniment and a violin part. The piano part is marked *ff* and features a chromatic eighth-note pattern in both hands, spanning five octaves. The violin part is also marked *ff* and features a melodic line with chromatic intervals and eighth-note patterns. The score is divided into two systems, each with a treble and bass clef for the piano and a treble clef for the violin.

Die eerste viermaat-eenheid (mate 39 tot 42) verskyn in mate 43 tot 50 nog twee keer, lig gevarieer in terme van tekstuur en ritmiek.

## Voorbeeld 3: Mate 43-44

Mate 51 tot 56 is die enigste plek in die sonate waar tema 1:A as egte variasie voorkom en dien as aankondiging van die begin van die ontwikkelingsgedeelte (vb. 4). Die klavier se baslyn neem tema 1:A in die *fortissimo*-dinamiek oor in mate 57 tot 64; vir agt mate word die ostinato van die eerste tema se eerste vier note (c-a-a-a) in die klavier se baslyn volgehou. Tema 1:A word hier deur 'n besondere ritmiese starheid in die baslyn beklemtoon – die variasielose opeenvolging van slegs kwartnote is identies aan dié van die oorspronklike bekendstelling van tema 1:A.

## Voorbeeld 4: Mate 51-52

Die tema se sterk assosiasie met die toonsoort van a-mineur word hier egter gekontrasteer met 'n opeenvolging van chromatiese dubbelgrepe in die viool, wat aan die tema byna 'n dodekafoniese diastematiek verleen. Vir hierdie paar mate, waar die klavier en viool vyf oktawe uitmekaar is, word die ritmiese en melodiese eienskappe relatief minimaal. Karige ritmiese en melodiese eienskappe soos hierdie herinner aan die praktyke van die minimalistiese gebruike van die laat 20ste eeu. Tema 1:B word vir 'n lang tyd ontwikkel – vanaf mate 68 tot 83. Die tema se

oorspronklike komponente – ‘n tweestemmige chromatiese element, en ‘n soort “moto perpetuo”-element – bly onveranderd, maar verskyn in verskillende teksturele, dinamiese en register-omgewings. In mate 81 tot 83 vorm ‘n intensivering wat ontlai aan die begin van die rekapitulاسie (sien maat 84). Die begin van die rekapitulاسie geskied by wyse van ‘n ingrypende verandering in tempo, register en artikulasie. Die openingstempo is weer dieselfde as aan die begin van die deel. Die hooftema verskyn nou in die klavier se tenoor-register (sien mate 92 tot 98), met, in die linkerhand, die lang aangehoue akkoord B-E<sub>b</sub>A<sub>b</sub>-C. Ook die viool het die oorspronklike begeleidingsmotief van die uiteensetting.

Tabel 2: Die *Moderato* se ontwikkeling in fases

<b>Ontwikkelingsfases</b>	<b>Dinamiese vlak (Viool: klavier)</b>	<b>Lengte</b>	<b>Instrument/klavierstem</b>
Fase 1: m. 68-72	<i>ff: mf → dim.</i>	5 mate	Viool: arpeggio en dubbelgreepfigure; klavier: chromatiese tweestemmigheid
Fase 2: m. 73-76	<i>f: mp/mf</i>	4 mate	Viool en klavierbaslyn: chromatiese element; klavier sopraanlyn: <i>moto perpetuo</i> -element
Fase 3: m. 77-80	<i>f → cresc.</i>	4 mate	Dieselfde as Fase 2; klavierbaslyn: byvoeging van gepunteerde ritme
Fase 4: m. 81-82	<i>ff: f</i>	2 mate	Viool en klaviersopraanlyn: <i>moto perpetuo</i> -element; klavierbaslyn: chromatiese element

Die rekapitulاسie is weinig meer as 'n terugverwysing na die uiteensetting, by wyse van die terugkeer van die hooftema, sodat mens dié gedeelte (mate 84 tot 123) as gelyktydig koda en rekapitulاسie moet sien. Hierdie rekapitulاسie kan in drie fases opgedeel word. Dit begin met 'n kort seksie wat op tema 1:A gebaseer is, gevolg deur nog 'n kort seksie waartydens die voorheen vermelde bitonale akkoord verskyn, met die hooftema (sien mate 104 tot 109 in die viool) nou omvorm tot 'n flageolet-“fluistering”.

Vanaf maat 113 versnel die musiek tot die tempo van die tweede tema. Ook die “moto perpetuo”-idee word hier gesuggereer, egter nie met enige verdere verwantskap met die tweede tema self nie. (vergelyk maat 113 met maat 39). Die *Moderato* eindig in hierdie tempo met 'n unisone weergawe van tema 1:A, in albei instrumente, versprei oor altesame 7 oktawe, gevolg deur A<sub>0</sub> in die klavier se baslyn, wat vir nog 5 mate aangehou word. Hier verskyn 'n vooruitskouing van hoe die bitonale akkoord van Temmingh in die tweede beweging gebruik gaan word. Die essensie van hierdie akkoord verskyn in voorbeeld 5 hieronder. Wanneer hierdie bitonale akkoordprogressie in die *Andante* voorkom, word dit as 'n verrassingselement ten opsigte van die dinamiek gebruik. Dit word 'n *fortissimo* A<sub>b</sub>-majeur akkoord in wye omvang gevolg deur die bitonale A-majeur / B<sub>b</sub>-majeur akkoord in *mezzo piano* (sien hiervoor mate 16 tot 19 in die *Andante*).

#### Voorbeeld 5: Bitonale akkoordprogressie



Die tweede beweging, die *Andante*, is ook in 'n aangepaste sonatevorm. Ook hier kom daar twee temas en drie seksies met 'n koda, wat as rekapitulاسie funksioneer, voor. Tema 1:A kom ook prominent in die *Andante* voor.

Tabel 3: Andante vormstruktuur

Vormfunksie	Maat (lengte)	Materiaal/Tema
Uiteensetting	1-75 (75)	2:A → 2:B → 2:A
Ontwikkeling	76-109 (34)	2:A/2:B → 1:A
Rekapitulاسie	110-162 (53)	2:A → 2:B
Koda/Slot	163-181 (19)	2:A → 2:B → 1:A

Die uiteensetting begin met die voorstelling van hierdie beweging se hooftema (tema 2:A). Tema 2:A is 'n nostalgiese, tog liriese tema wat deur polsende akkoorde in die klavier begelei word. Daar is ook 'n herverskyning van die bitonale akkoord, wat vir die eerste keer in maat 104 in die *Moderato* verskyn het. In kontras met die gebruik van 'n *pianissimo*-dinamiek van hierdie akkoord in die eerste beweging, word die verskil hier tussen 'n *fortissimo* A<sub>b</sub>-majeur akkoord en 'n *mezzo-piano* bitonale akkoord beklemtoon. Die kontras in die registers van die twee akkoorde word hier saam met die groot kontras in dinamiek gebruik. Mate 16 tot 19 dien as 'n skakel na die herhaling van tema 2:A, hierdie keer een oktaaf hoër in die viool. Die akkoordprogressie van A<sub>b</sub>-majeur na die bitonale akkoord word 'n belangrike deel van hierdie beweging (sien mate 37 tot 46, asook mate 95 tot 96).

Dit is 'n duidelike terugblik na die eerste beweging (sien mate 104 tot 107 in die *Moderato*). Tema 2:A verskyn twee keer, met die verskil dat die viool dit met die herhaling 'n oktaaf hoër speel. Ná die herbevestiging van die tema, volg 'n langer oorgang na tema 2:B in mate 37 tot 47. Tema 2:B – 'n tipiese oktotoniese melodie, met 'n kenmerkende sinkoperende ritmiek – bevat ook die monotone element wat kenmerkend van tema 1:A is. Die narratiewe aard van die sonate bereik 'n nuwe fase met die begin van die tweede tema. Hierdie tema self word vergesel deur die effens aangepaste a-mineur tema van deel een:

## Voorbeeld 6: Mate 48-51 (Tema 2:B)

Tema 2:B word in kontrapunt met tema 1:A gebruik vanaf maat 48. In maat 58 gaan die komponis verder en gebruik hy tema 2:A ook tesame met laasgenoemde twee temas. Tema 1:A en tema 2:B kom in hul oorspronlike vorms voor, maar tema 2:A kom in lang, gelyke nootwaardes in die klavier voor. As 'n oorgang na die tweede deel van die beweging word tema 2:A weer in sy oorspronklike vorm met die klavierbegeleiding teruggebring met die verskil dat die viool dubbelgrepe het (sien maat 63). In maat 76 begin die ontwikkeling van hierdie beweging. Die toonsoort van tema 2:A verander hier na 'n benaderde B $\flat$ -majeur, en word in kontrapunt met tema 2:B – in sy oorspronklike toonsoort – in die bas van die klavier gebruik. Die tekstuur van die musiek word digter in hierdie gedeelte. In die (begeleidende) vioolparty kom sestiendenoot-passasies voor en die klavier se akkoorde in die regterhand begelei die variasie van tema 2:B wat in die lae basregister is.

Daar is 'n duidelike afloop wat in maat 95 begin. Die tekstuur van die musiek is skielik dunner. Die gelykmatige akkoordverloop hier bevat ook die bitonale akkoord van vroeër. 'n Oorgang na die rekapitulاسie van die *Andante* gebeur verrassenderwys met die terugkeer van tema 1:A in sy oorspronklike vorm (sien mate 104 tot 109). Vir hierdie doel – om die statige kwartnoot-ritme van tema 1:A te herhaal – verander die tydmaat vir slegs hierdie sewe mate na 4/4. Vanaf maat 110 vind 'n rekapitulاسie plaas, met die verskil dat die viool tema 2:A een oktaaf hoër het as aan die begin van die beweging. Dit is ook die eerste keer in hierdie deel waar tema 2:A ritmies gevarieer word in die viool (sien mate 116 tot 120). Wanneer tema



2:B weer voorgestel word in mate 121 tot 132 word dit in plaas van twee keer in dieselfde toonsoort – soos in die uiteensetting van die beweging – vier keer in verskillende registers herhaal, in verskillende toonsoorte en bevat kontrapuntale elemente. Dit word eers drie keer in drie verskillende stemme in die klavier herhaal en dan een keer in die viool, op 'n F# in plaas van 'n B<sub>b</sub>.

Maat 133 bring die begin van die afloop na die slot van die beweging. Die viool begin hier met 'n motief wat verband hou met 'n omkering van tema 2:A. Die grootste ooreenkoms is die karakter, wat net so liries soos tema 2:A s'n is. Verder loop die kontoere feitlik in 'n teenoorgestelde rigting. Tema 2:A loop liries opwaarts met afwaartse en opwaartse beweging in opeenvolgende mate, waar die onderwerp vanaf maat 133 se kontoer afwaarts begin en dan opeenvolgende mate van opwaartse en afwaartse kontoere toon. Die herhalende note wat in die klavier voorkom, dien as 'n terugblik van tema 1:A en beweeg geleidelik chromaties, oor 'n bestek van 13 mate, tot by 'n punt waar tema 2:B weer verskyn (sien maat 146). Die oorgang na die koda gebeur in maat 158 ná 'n fermata in die viool, met 'n viermaat vioolsolo. Tema 2:A word as koda teruggebring vir die laaste keer in die hoë register van die viool met 'n ritmiese variasie op die klavierakkoorde van die openingsmate. Die *Andante* eindig met tema 1:A duidelik hoorbaar in die basregister van die klavier, met 'n aangehoue E<sub>6</sub> in die viool.

In ooreenstemming met klassieke gebruik is die derde beweging, die *Allegro*, 'n sonaterondo, A-B-A-C-A-B-A-Koda. Die 6/8-tydmaat roep ook die "Klassieke" idee van 'n rondo-karakter in die musiek op. Daar is een hooftema (3:A) wat herverskyn in sy oorspronlike vorm, met tussen-episodes, waar ander temas gebruik word – in hierdie geval word temas van die vorige bewegings as episodiese materiaal gebruik.

Tabel 4: Allegro vormstruktuur

Vormfunksie	Maat	Tema
Inleiding	1-8	1:B
A	9-33	3:A en 1:B
B	34-53	1:A
A	54-76	3:A
C	77-88	1:A en 2:B
A	89-110	3:A en 1:B
B	111-120	1:A
A	121-151	3:A
Koda	152-162	1:A en 1:B

Die beweging begin met tema 1:B in die klavier. Dit is interessant om te sien dat Temmingh besluit het om die eerste mate van sy laaste beweging te begin met 'n duidelike terugblik na 'n prominente seksie in die *Moderato*. Na 8 mate van iets wat as herkenbaar deur die luisteraar ervaar word, tree die viool met tema 3:A in. Tema 1:B bly steeds aan as die begeleiding vir tema 3:A. Laasgenoemde tema bestaan uit 5 mate. Die eerste vier mate is 'n opgaande en afgaande beweging van meestal heeltone in 'n 6/8 tydmaat, en die laaste maat is elke keer in 5/8-tydmaat (sien voorbeeld 7 hieronder). Dit is hierdie tema 3:A wat herinner aan 'n tema wat Temmingh in een van sy vroegste strykkwartette gebruik het (Lüdemann 1996: 60).

## Voorbeeld 7: Mate 9-13 (Tema 3:A)



Tema 3:A verskyn twee keer voordat dit vanaf maat 19 in variasies voorkom. Die opgaande passasie wat in die openingsmate van die viool is, word hier verklein. Daar kom 'n duidelike ritmiese motief voor in mate 25 tot 26 – die twee tydmate in hierdie mate is onderskeidelik 9/8 en 7/8. Dit begin met 'n majeur toonleer afgaande en opgaande. Hierna herhaal dieselfde twee mate weer met die verskil dat dit nou in mineur is. Die viool kom by en die twee tydmate herhaal weer voordat die 9/8-tydmaat drie volle mate volstaan en die oorgang na die tweede seksie van die *Allegro* word. Dit is in hierdie tema waar duidelike Sjostakowitsj-invloede gesien kan word. Die gebruike van oktotoniek asook heeltoon toonlere is prominent in hierdie beweging.

Die bitonale akkoord wat in die *Moderato* voorkom (sien mate 104 tot 111) dien as die vooruitskouing van 'n terugverwysing na tema 1:A, wat in maat 36 begin. Seksie B word gekenmerk meer deur variasie op tema 1:A as die presiese weergawe van die tema. In drie opeenvolgende mate in seksie B word die herhaling van drie a's gehoor (sien mate 46 tot 48). Wanneer seksie B weer voorkom, in mate 111 tot 120, gebeur presies dieselfde (sien mate 113 tot 115). Tema 3:A kom hierna weer terug in maat 54, behalwe dat die viool die tema in omkering speel. Die 9/8 na 7/8 tydmaat wat weer vanaf maat 65 voorkom, is ook effens gevarieer deurdat die viool die klavier se baslyn oorgeneem het van mate 25 tot 27. Met die oorgang na seksie C gebeur dieselfde weer. Hierdie veranderinge in tydmaat tussen mate 65 en 73 lei na 'n Amol majeur akkoord in die klavier. Dit bring weer die akkoordprogressie wat

in die *Moderato* voorkom – die akkoord in A<sub>b</sub>-majeur word gevolg deur die A-majeur / B<sub>b</sub>-majeur akkoord (vb. 5).

Seksie C bring egter 'n tempo-verandering mee (84 vir 'n kwartnoot). Hierdie tempo is heelwat stadiger as seksie A se metronoom-aanduiding (138 vir 'n kwartnoot). Die bitonale akkoord asook die hooftema verwys meer terug na die tempo van die *Moderato* se openingsmate wat 112 vir 'n kwartnoot is. Temmingh dui dieselfde musikale term hier aan as by die tweede beweging, nl. *Andante*. Dit is kenmerkend dat tema 2:B weer hier verskyn, aangesien dit die tema is wat in die *Andante* herinner het aan die hooftema van die sonate. In plaas van op 'n herhalende b<sub>mol</sub> word tema 2:B herroep op 'n herhalende A<sub>b</sub>. Die oorgang na die derde verskyning van seksie A gebeur soos al die ander oorgangseksies in die sonate baie vinnig, binne die bestek van twee mate met 'n *ritardando* in die klavier. Dit begin met die klavier wat tema 3:A een oktaaf uitmekaar speel en hierna tree die viool daarmee in. Die klavier het weer tema 1:B as begeleiding vir tema 3:A in die viool. Die oorgang na die laaste verskyning van die B-seksie in maat 111, gebeur nou nie meer deur die 9/8- na 7/8-tydmaat nie, maar met die B<sub>b</sub> in die viool wat in mate 22 tot 24 eerste voorgekom het.

Tema 3:A se laaste intrede binne 'n nuwe seksie gebeur vanaf maat 121. Die laaste seksie A (mate 121 tot 151) in die beweging is ook die langste van die vier keer wat dit voorkom. Hier is dit 30 mate lank teenoor die onderskeidelik 24, 22 en 21 mate van die eerste drie keer van deel A. Hierdie laaste deel voor die koda bevat die omkering van tema 3:A, die verkleining van tema 3:A asook die ritmiese variasie van die 9/8 na 7/8 tydmaatveranderinge. Tema 3:A bly konstant 'n motief wat meestal uit heeltone bestaan in 'n opgaande en afgaande beweging. Hierdie oorgang na die koda is die langste oorgangspassasie in die hele sonate – dit begin in maat 143 met 'n tempo verandering terug na 6/8 en met tema 3:A. Slegs die opgaande toonleer van tema 3:A kom in hierdie oorgang voor (sien mate 143 tot 146, asook mate 150 en 151).

In die koda kom albei temas uit die *Moderato* in die oorspronlike tempo van die *Allegro* voor. Voordat die beweging met tema 1:A afsluit, kom die bitonale A-majeur / B $\flat$ -majeur akkoord weer vir 'n laaste keer voor in maat 159. Al is die oorheersende tonaliteit van die sonate a-mineur, eindig die werk op 'n duidelike d-mineur akkoord. Dit bring die gedagte mee dat daar 'n kans is dat die a-mineur tonaliteit dwarsdeur die sonate bloot as 'n dominant gedien het vir hierdie duidelike d-mineur akkoord aan die einde van die werk.

### Samevattend:

Roelof Temmingh slaag daarin om van hierdie werk 'n besonderse geheel te maak. Daar is een tema wat deurgaans gehoor word en die hergebruik van ander temas is ook duidelik hoorbaar. Die hele werk is meer elegies as opgewek in karakter, maar hy slaag daarin om die aandag van die luisteraar te behou. Hier verskyn gebruike in hierdie sonate wat al deur talle komponiste in die musiekgeskiedenis gebruik is, maar Temmingh heg wel sy eie stem aan hierdie werk. Iets van sy karakter word in die hooftema gehoor, en hy bou voort hierop deur aan ander temas ook dieselfde karakter te heg. Die eerste beweging bou op van 'n statige en sagte aanvang tot 'n bombastiese en luidrigtige slot met die hooftema. Die tweede beweging sluit op 'n sagter manier af as waarmee dit begin het – dit bly deurgaans elegies van aard. Die karakter van die derde beweging se aanvang is dig en sluit ook af met dieselfde bombastiese aard as die eerste beweging se slot, maar dit is weer eens statig en statig, soos die hooftema van die werk. Die derde beweging bring al die temas bymekaar (met die uitsondering van tema 2:A) en vorm so 'n opsomming van alles wat voorheen in die werk gebeur het. Die komponis los nie geweldig baie spasie vir interpretasie deur die uitvoerders nie, aangesien hy die tempos, dinamiek en artikulasie baie duidelik aandui. Tog is dit die opinie van die navorser dat hierdie vioolsonate een van die mees bevredigende kunswerke vir uitvoering, asook die luisteraar, is.

## 2.2 Peter Klatzow

### 2.2.1 Agtergrond

Peter James Leonard Klatzow is op 14 Julie 1945 in Springs, Gauteng (destyds deel van Transvaal), gebore. Hy het vinnig 'n belangstelling in musiek getoon en het op vierjarige ouderdom met klavierlesse by die St. Imelda-klooster in Brakpan begin. In 1953 het hy sy skoolopleiding by die Anzac-skool in Brakpan begin (May in Klatzow 1987: 131). Aan die einde van 1962 het hy gematrikuleer aan die St. Martin-skool in Johannesburg waar hy 'n onderskeiding vir musiek behaal het. Hy het 'n SAMRO-beurs verower wat hom in staat gestel het om in 1964 sy studies in musiek by die *Royal College of Music* in Londen voort te sit (Malan 1984: 127). Tydens sy studies by die *Royal College* was Bernard Stevens sy komposisie-dosent en Gordon Jacob sy orkestrasie-dosent (May in Klatzow 1987: 131).

Op internasionale vlak het Klatzow in die Verenigde Koningryk met 'n verskeidenheid van sy komposisies 'n groot indruk gemaak. Hy het verskeie kompetisies in die buiteland gewen en het onder meer die gesogte prys van die *Royal Philharmonic Society* ontvang. Gedurende sy tyd by die *Royal College* het Klatzow 'n beweging weg van Klassieke en Romantiese tradisies gewys en meer in die rigting van die *avant-garde* musiek van die tyd beweeg. *Avant-garde* komponiste wat Klatzow se musiek beïnvloed het, sluit in Stockhausen, Messiaen en Boulez. In 1965 het hy meestersklasse by Nadia Boulanger bygewoon. Boulanger was geweldig beïndruk met sy toonsetting van NP van Louw se *Vroegherfs* wat hy vir bariton en strykkwartet gedoen het. Boulanger het voorgestel dat hy verder sy studies in komposisie by haar in Parys voortsit. Boulanger het probeer om Klatzow te laat wegbeweeg van sy fassinatie met die *avant-garde*. Ten spyte hiervan het hy steeds bly skryf in hierdie styl (Fokkens 2004: 100). Hy het aangehou met komposisie by Boulanger tot Julie 1966, waarna hy teruggekom het Suid-Afrika toe. In 1973 het hy 'n posisie (in

komposisie en orkestrasie) by die Universiteit van Kaapstad aanvaar (Fokkens 2004: 99).

Klatzow was steeds bekend vir sy *avant-garde* styl met sy terugkeer na Suid-Afrika. Werke soos sy *Chamber Concerto for 7* (1979) was steeds in hierdie styl gekomponeer. Vanaf die laat 1980's het Klatzow 'n versagting ten opsigte van sy styl begin toon. Sy *A Chrysalis in Flames* vir orkes (1989) is steeds in 'n *avant-garde* styl, maar dit toon reeds 'n meer kalm styl vir iemand wat as 'n *avant-garde* komponis gevestig was. Hierna het Klatzow terugbeweeg na 'n meer Romantiese skryfstyl. Sy sonate vir viool en klavier (1996) is 'n voorbeeld van hierdie komposisiestyl. Hierdie werk het verskeie tonale kleure en bevat geen aspekte van *avant-garde* musiek nie. Klatzow het dus deur verskeie fases as komponis beweeg. Jeanne Zaidel-Rudolph het gesê dat Klatzow se ervaring in Europa hom sy eie identiteit in Suid-Afrika laat vorm het. In 1999 het Klatzow 'n DMus-graad in gepubliseerde komposisie verwerf (Fokkens 2004: 99-100).

Klatzow se vioolsonate is geskryf as 'n opdragwerk vir die musiekdepartement van die Universiteit van Potchefstroom. Hy het in 'n onderhoud bevestig dat hy 'n behoefte gehad het om 'n werk vir Piet Koornhof te skryf en dat dit sy eerste rede was vir hierdie komposisie. Hy het verstaan dat die opdrag oorspronklik van Piet Koornhof self afkomstig was (Onderhoud: Junie 2014). In 1998 het Klatzow sy gebruik van sonatevorm, in begeleidende notas van sy komposisie (wat hy self geskryf het), *A Branch of Dreams* vir klavier, beskryf as 'n reeks fragmente wat later in die werk tot 'n tema saamgevoeg word. In hierdie werk sien 'n mens 'n soortgelyke gebruik van sonatevorm: temas en motiewe wat geleidelik ontwikkel word om mettertyd na 'n hooftema of klimaks toe te beweeg.

### 2.2.2 Die sonate vir viool en klavier (1996)

Die sonate bestaan uit drie bewegings, nl. *Andante*, *Allegretto leggiero* en *Con brio*. Die eerste beweging is die stadige beweging. Alhoewel daar talle infleksies van toonsoort in hierdie beweging voorkom, blyk daar 'n duidelike d-mineur basis te wees. Die tydmate verander ook gereeld, maar dit bly deurlopend basies heeltyd in 'n saamgestelde tydmaat. Dit dra by tot die liriese kwaliteit van die werk. Die omvang van die tekstuur en tessiture is wyd vir albei die instrumente. Die tematiese materiaal van die uiteensetting strek oor meer as net 'n paar mate, en daar is motiewe binne hierdie uitgerekte temakomplekse wat deurgaans weer in die musiek voorkom.

Die tweede beweging is in 'n vinniger tempo as die *Andante*. Die tonale sentrum hier is E-majeur met miksolidiese elemente, en die tydmaat bly, net soos die *Andante*, in 'n saamgestelde tydmaat dwarsdeur die beweging. Die ritmiese groepering, wat veral in die klavier voorkom hier, word effens anders hanteer as wat tradisioneel verwag sou word. In plaas van drie groepe van drie agstenote elk binne 'n maat (soos in 9/8-tydmate), groepeer Klatzow elke maat in vier groepe van agstenote, in die proporsies 2-3-2-2. In kontras met die skertsende *Allegretto leggiero* is die laaste beweging, die *Con brio*, 'n baie meer komplekse beweging. Die beweging kan op meer as een manier uiteengesit word. Verskillende opsies word in ag geneem om 'n behoorlike analise uit te beeld. Daar bestaan nie een oorhoofse tonale sentrum nie. Daar is verskeie motiewe wat deur ontwikkelingsfases beweeg om uiteindelik 'n klimaks te bereik. Die aanvangsmate se tematiese materiaal keer weer terug in die koda van die beweging.

Die *Andante* beweeg deur verskeie fases, maar bevat steeds elemente van sonatevorm. Daar is twee temas wat ontwikkel word en daar bestaan ook 'n rekapitulاسie, wat ooreenkomste met die aanvang van die beweging toon. Die tabel hieronder verduidelik kortliks die struktuur van die *Andante*. Die terme, wat met



sonatevorm geassosieer word, word dus aangedui om die duidelike ooreenkoms en aanpassing van die tradisionele vorm duidelik te maak.

Tabel 5: *Andante* vormstruktuur

Vorm	Mate (lengte)	Tema
Fase 1 (uiteensetting)	1-17 (17)	1:A
Fase 2 (uiteensetting)	18-26 (9)	1:B
Fase 3 (ontwikkeling)	27-38 (12)	1:A & 1:B
Fase 4 (ontwikkeling)	39-47 (9)	1:B
Fase 5 (rekapitulasie)	48-60 (13)	1:A & 1:B

Klatzow bevestig dat sy gebruik van tematiese en motiwiese ontwikkeling 'n groot deel uitmaak van sy komposisionele tegniek. Sonatevorm, vir hom, is grootliks gebaseer op tonale strukture en hy gebruik sy eie aanpassing om ontwikkelingsprosesse te bewerkstellig. Die opening van hierdie sonate dui op die verskille tussen die melodiese tema in die viool en die harmoniese uitbeelding daarvan in die klavier (Onderhoud: Junie 2014).

Die beweging open met die klavier (sien vb. 8). Die ritmiek van hierdie begeleidingsmotief kom herhaaldelik deur die eerste beweging voor. Dit verander in die derde beweging na 'n prominente ritmiese gebruik – meestal in die vorm van 'n kwartnoot gevolg deur 'n halfnoot (sien maat 11 in die *Con brio*). In maat 2 tree die viool met die hooftema in. Hierdie tema strek oor sewentien mate. Die melodiese aard van dié temakompleks herinner aan die wydruimige idioom van die laat 19de-eeuse styl. Wanneer 'n mens 'n vergelyking tref tussen die temas van Mozart en Brahms, is daar 'n groot verskil in die omvang en lengte daarvan. In die laat-Romantiek is tematiese materiaal meer omvangryk deur komponiste gemaak en

werke moes grootser vertoon. Die klankomvang het wyer geword en komponiste het die hele tessituur van instrumente begin uitbuit.

Die eerste beweging van Klatzow se violosonate bevat hierdie laasgenoemde elemente. Die essensie van tema 1:A lê in mate 1 tot 4. Dit is op 'n lang noot gevolg deur 'n afgaande gepunteerde melodie gebaseer (sien vb. 8). Tema 1:A is deurgaans afgaande in kontoer. Die tydmaat in fase 1 wissel tussen 12/8 en 6/8, alreeds binne die eerste drie mate. Alhoewel daar in die aanvangsmaat 'n D $\flat$  in die klavier se bas voorkom, is daar 'n duidelike d-mineur ondertoon vir die inleiding van die beweging. Tema 1:A se ritmiek herinner aan ritmiese elemente in motiewe uit Arnold van Wyk se *Nagmusiek*. Klatzow het verskeie kere al gemeld dat hy 'n groot respek vir Van Wyk gehad het en dat hy fragmente of motiwiese herinneringe, tot eer van Arnold van Wyk, soms in van sy komposisies gebruik (Onderhoud: Julie 2014).

Voorbeeld 8: Mate 1-4

Voorbeeld 9: Mate 226-228 uit Van Wyk se *Nagmusiek*

Die tekstuur van tema 1:A word digter en meer dramaties totdat daar in mate 16 en 17 'n afloop plaasvind – dít is die oorgang na tema 1:B. In maat 9 kom daar reeds 'n vooruitskouing van wat in die tweede tema gaan gebeur, voor – dit lê in die gebruik van die triole. Die einde van die temakompleks van tema 1:A, is duidelik in maat 17 met 'n *fermata* in die klavier. Fase 2 begin in maat 18. Die temakompleks hier is korter as tema 1:A, maar dit is in dieselfde wye omvang en liriese styl. Dit bied 'n groot kontras met die tekstuur van Fase 1. Daar kom nou 'n meer vloeiende begeleidende motief in die klavier voor. Die tydmaat word hier 9/8, maar wissel weer eens tussen 6/8 en 12/8 in mate 22 en 23.

Tema 1:B word gekenmerk deur 'n *acciaccatura* aan die begin daarvan asook 'n triool in die tweede maat van die motief (sien vb. 10). Hierdie trioolfiguur, wat eie is aan hierdie tweede tema, is 'n vooruitskouing van die tweede beweging se opgewekte hooftema. Die viool bevat meestal die tematiese materiaal van tema 1:B. Die klavier beheer die begeleiding, maar bevat ook tematiese materiaal wat as ondersteuning, vir die viool se tematiese materiaal in mate soos 19 tot 21 en maat 23, dien. Na die d-mineur onderton wat in die opening van die beweging verskyn, blyk daar nou 'n B-majeur onderton te wees. Dit kan veral in die klavierbegeleiding gesien word. Die  $A_{b3}$  en  $E_{b4}$ , wat in die klavier voorkom, kan hier as 'n enharmoniek van  $G\#$  en  $D\#$  gesien word.

#### Voorbeeld 10: Mate 18-20

The image shows a musical score for measures 18-20. It consists of three staves. The top staff is for the Violin, the middle for the Piano, and the bottom for another Piano part. The time signature is 9/8. The score includes dynamics such as *mp*, *pp*, and *legittissimo*. There are also markings like 'spento' and '3' indicating a triplet. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

In maat 27 begin 'n nuwe fase waarin albei die hoofemas voorkom. Tema 1:A word in die viool in oktawe gesien en tema 1:B word hier in die basregister van die klavier gesien. Hierdie is die eerste ontwikkelingsfase wat in die beweging voorkom. Die klavier-linkerhand bevat 'n herhalende motief-struktuur wat moontlik 'n voortvloeiing van elemente uit tema 1:A is (vergelyk mate 27 tot 33 met mate 8 tot 12). Tema 1:B word in die klavier gehoor in fase 3. In maat 38, met 'n terugblik van tema 1:A in die viool, kom die oorgang na fase 4 voor. In maat 39, na die oorgang, verander die tydmaat na 9/8 en tema 1:B kom hierna voor. Hierdie is fase 4 en dit is 'n variasie van fase 2. Dit strek oor dieselfde hoeveelheid mate en bevat variasies van tema 1:B. Die grootste verskil hier is die materiaal wat in die klavier voorkom. In kontras met die vloeiende begeleiding, verskyn hier nou 'n jambiese ritme – 'n agstenoot gevolg deur 'n kwartnoot. Laasgenoemde ritme is moontlik afkomstig van die openingsmate se ritme in die klavier (vergelyk mate 1 en 3 met maat 39).

Maat 48 is die aanvang van die rekapitulاسie. Dieselfde ritmiese gebruik, keer terug in die klavier. Die viool bevat die hoofema, 'n oktaaf hoër as oorspronklik. Die tydmaat verander, in maat 48, van 9/8 terug na 12/8 soos in maat 3. Die karakter hiervan is meer rustig en die twee temas kom tot in die slotmate albei herhalend voor. Die omvang is weer eens baie wyd, veral in die klavier. In die laaste mate herhaal die klavier die openingsmate se begeleiding (vergelyk mate 1 tot 3 met mate 56 tot 58).

Die rekapitulاسie bevat dieselfde d-mineur onderton as die aanvangsmate. Die beweging eindig op 'n akkoord bestaande uit die note: B<sub>b</sub>-D-F-F<sup>#</sup>-A. Dit is ook dan 'n terugblik van die d-mineur onderton van die opening van die beweging. Alhoewel daar ook 'n F<sup>#</sup> in die laaste akkoord voorkom, het Klatzow gesorg vir die oorheersing van die F, om sodoende die d-mineur klank te ondersteun. Albei temas in die *Andante* is afgaande in hul kontoer (sien vb. 8 en 10). Klatzow het bevestig dat die kontoer te doen het met kontras. In die tweede beweging loop die kontoer van die hoofema deurgaans opwaarts. Hy het in die eerste beweging 'n afgaande

kontoer gebruik vir die tematiese materiaal. In die tweede beweging kontrasteer hy dit met 'n hooftema wat in 'n opwaartse kontoer beweeg (sien vb. 11).

Die *Allegretto leggiero* is 'n kompakte beweging en word gekenmerk deur 'n vinniger tempo en 'n bondige, ritmiese hooftema.

Tabel 6: *Allegretto leggiero* vormstruktuur

Vorm	Maat	Toonsoort-ondertoon
Fase 1 (A)	1-25	$E \rightarrow A_b \rightarrow A$
Fase 2 (B)	25-48	$F \rightarrow C$
Fase 3 (C)	49-64	$B_b/B$
Fase 4 (A)	65-75	$E$
Fase 5 (B)	75-88	$A_b \rightarrow A$
Koda	89-104	$B \rightarrow E$

Hierdie beweging neem die karakter van 'n *scherzo* aan. Die hooftema kom dwarsdeur die beweging in verskeie fases voor. Die kontoere van sommige van Klatzow se hoofmotiewe, in die sonate as geheel, blyk iets te doen te hê met of die tema 'n majeur- of 'n mineurondertoon het. Die majeurtemas is opgaande in kontoer terwyl die mineurtemas afgaande in kontoer is. Die beweging se tonale sentrum is E-majeur. E-majeur is 'n toonsoort wat 'n helder toonkleur het. Klatzow se rede vir die gebruik van hierdie toonsoort is dat dit, volgens hom, die viool perfek pas. Daar kan oop-snare gebruik word en die kleure wat hierdie toonsoort skep, kan baie goed deur die viool uitgebeeld word (Onderhoud: Junie 2014).

## Voorbeeld 11: Mate 1-2 (Tema 2:A)

Die groepering van die tydmaat word hier anders deur Klatzow hanteer as wat sal verwag word. Die beweging is hoofsaaklik in 9/8-tydmaat, maar dit word in groepe agstenote van 2-3-2-2 gegropeer. Hierdie ritmiese hantering word gehandhaaf in die klavier se regterhand bo-oor groepe van vier agstenote, in die linkerhand (vb. 11). Ten minste een van hierdie twee ritmes word konstant gehou deur die loop van die beweging.

## Voorbeeld 12: Mate 29-33

Fase 2 word veral gekarakteriseer deur 'n treffende fluittoon-passasie, wat as 'n skakel dien vir die herintrede van tema 2:A. Laasgenoemde tema kom hier in die boonste register van die klavier voor, terwyl die viool 'n begeleidende motief het. Daar word hierna 'n aanduiding in die klavier gegee as *quasi glockenspiel*, wat beteken dat die klavier dieselfde begeleiding as tevore op 'n meer delikate manier moet speel. Deur die klavierspel kan hierdie slagwerkinstrument nageboots word.

Laasgenoemde vorm die oorgang na fase 3, die "relief movement" (self so genoem deur die komponis).

In hierdie beweging van Klatzow se werk skakel die musiek by tye vinnig na 'n mineur oor – bv. maat 49. Die vyfnoot-motief in die viool, herhaal homself 'n paar keer en blyk dan die rol van 'n nuwe tema in te neem. Alhoewel die karakter van die musiek, vanaf maat 49, effens verskil, is hierdie nie 'n nuwe tema nie. Dit is slegs 'n fase waarin die musiek kan ontspan. Dit is waarskynlik die rede vir Klatzow se verwysing na 'n "relief movement" (Onderhoud: Junie 2014). Die tekstuur is dunner en die artikulasie in die viool het verander van aparte na meestal gebonde stryke. Laasgenoemde is die enigste veranderinge hier. Die ritmiek in die klavier bly steeds dieselfde as vantevore.

Fase 4 begin in maat 65 met 'n terugblik van die hooftema, in sy oorspronklike toonsoort van E-majeur. Die eerste seksie van hierdie fase is identies aan fase 1 se openingseksie (vergelyk mate 1 tot 25 met mate 65 tot 89). Die enigste verskil hier is dat die musiek nie moduleer na F-majeur nie, maar na B-majeur. Dié dominanttoonsoort van E-majeur lei na die slotseksie in die tonikatoonsoort. Na maat 89 moduleer die musiek nie en bly dus in E-majeur. Die koda, mate 89 tot 104, bevat kenmerke van bitonaliteit aangesien albei D-majeur en E-majeur hier ter sprake kom. Die beweging eindig op 'n akkoord in E-majeur wat 'n D<sub>5</sub> en 'n F<sub>#3</sub> insluit. Die laaste sewe mate dien bloot as 'n afloop na die slot van die beweging toe.

Die laaste beweging van hierdie sonate, die *Con brio*, is die mees gekompliseerde deel van die sonate, en is aansienlik moeiliker om – soos die geval met die ander twee dele – aan 'n historiese vormmodel te verbind. Dit is beter om eerder na die deel te kyk in terme van 'n eiesoortige musikale logika, wat egter nietemin ooreenkomste met tradisionele vormbenaderings mag hê. Wanneer daar na die onderstaande tabel gekyk word, toon hierdie beweging eienskappe van beide 'n

rondovorm sowel as 'n tradisionele sonatevorm. In dié beweging as geheel, bestaan 'n hoofmotief (die motto) wat drie maal in sy oorspronklike vorm voorkom. Verder kom daar variante van hierdie motief in verskillende opeenvolgende fases voor (sien tabel 7).

Tabel 7: *Con brio* vormstruktuur

<b>Vorm</b>	<b>Maat</b>	<b>Tema → Infleksies</b>
Inleiding (fase 1)	1-10	“Motto”
Fase 2	11-31	Variant 1
Fase 3	32-46	Variant 2
Tussenfase	47-59	“Motto”
Fase 4	60-69	Variant 3
Fase 5	70-86	Variant 4: “A Little Christmas Music”
Fase 6	87-95	Variant 5
Koda	96-106	“Motto”

Die beweging self word in verskeie seksies, deur middel van verandering in materiaal en tekstuur in een of beide van die instrumente, opgedeel. Elke seksie se karakter verskil dus van die vorige een. In hierdie beweging kan al die variante aan die hoofmotief gekoppel word. Tydmaatverskille in hierdie beweging is minder prominent as in die eerste twee bewegings. Klatzow het hier wegbeweeg van die saamgestelde tydmate en het hom beperk tot 'n enkelvoudige tydmaat dwarsdeur die *Con brio*. Dit begin in 4/4-tydmaat met 'n opmaat in die klavier.



Daar is twee elemente wat uitgewys kan word in die inleidingsseksie. Dit bevat 'n motto-motief, in die viool, wat uiteindelik ook weer in die slot terugkeer. Verder is daar die majestueuse akklamasie wat in die klavier se opmaat voorkom. Dit word deur die viool se ysige uitbeelding van die motto gevolg – laasgenoemde kom soos 'n tipe resitatief voor (sien vb. 13). Tydens die eerste tien mate begelei die klavier met akkoorde terwyl die viool 'n bewegende lyn handhaaf.

### Voorbeeld 13: Mate 1-3

Maat 11, gemerk *più tranquillo*, is die aanvang van 'n tweede fase. Daar is 'n duidelike verandering in tekstuur wat hier plaasvind. Hierdie fase kan in twee seksies verdeel word. Die eerste seksie (mate 11 tot 18) bevat die eerste variant van die viool se “motto” van die openingsmate. Hierdie nuwe motief, wat hiervandaan af prominent in die beweging voorkom, word gekenmerk deur die gebruik van 'n kwintool (sien vb. 15 hieronder). Wanneer dié kwintool verskyn, het dit deurgaans dieselfde kontoer. Die klavier neem hier 'n gepunteerde ritme as begeleiding oor. Hierdie gepunteerde ritme word in fase 4 'n prominente deel in die materiaal van albei instrumente. Die tweede seksie van fase 2 strek van mate 19 tot 31 en word gekenmerk deur die ontwikkeling van die akklamasie wat in die klavier, in die openingsmate, voorgekom het. Die kwintoolfiguur bly prominent in die opeenvolgende seksie.

In voorbeeld 14 hieronder word die verskil in die begeleiding voor die *più tranquillo* en daarna duidelik aangewys. Die klavier gaan baie skielik van grootse akkoorde,

steeds in *fortissimo*, oor na die gepunteerde ritme in *pianissimo*. Teenoor die gepunteerde ritme in die sopraanregister van die klavier, kom daar akkoorde voor in die basregister. Hierdie akkoorde is op die eerste en tweede polsslae, wat aan dit 'n jambiese ritme gee. Die oorgang na die *più tranquillo* word gedoen deur middel van 'n *diminuendo*-aanduiding (slegs oor die laaste drie polsslae), asook 'n aanduiding, in hakies, deur die komponis in Engels, nl. "yield". Hierdie term word meestal binne 'n verkeerskonteks gebruik om vir 'n bestuurder te laat weet hy behoort sy spoed te verminder en te stop vir aankomende verkeer. Klatzow meld dat hy soms verkies, om, waar hy kan, in sy musiek Engelse terme te gebruik. Hy self sê egter ook dat hy nie konsekwent hiermee bly nie (Persoonlike onderhoud: Julie 2014). Vir 'n uitvoerder van hierdie sonate, maak die Engelse term die afwesigheid van 'n *ritardando*-aanduiding meer duidelik en die aanduiding vir 'n vermindering in tempo meer skielik. Die omvang van die klavier verander in die *più tranquillo* na 'n effens nouer omvang. Die lae basnote, wat prominent in die inleidingsfase voorkom, tree eers weer in maat 25 in.

#### Voorbeeld 14: Mate 9-16

The image shows a musical score for measures 9-16. It consists of two systems of staves. The top system has a violin staff and a piano staff. The bottom system has a violin staff and a piano staff. The piano part features a bass register with a jambian rhythm. The violin part has a melodic line with a 'yield' instruction and a 'più tranquillo' section starting at measure 11. Dynamics include *mf* and *pp leggiero*.

Die jambiese ritme wat in die klavier se basregister in mate 11 en 12 gesien word, word later in die beweging meer prominent. In kontras met die openingsmate se *fortissimo* dinamiek, word daar vanaf maat 11 'n *mezzo-forte* in die viool en 'n

*pianissimo* in die klavier aangedui. Dié verskil in dinamiek tussen die twee instrumente dui daarop dat die viool die meer prominente rol hier het. Die kwintoolmotief wat hier voorkom, lyk amper na 'n variant van die hoofmotief. In maat 27 ruil die instrumente se rolle om. Dieselfde ritmiese passasie, wat in die klavier was, kom in die viool voor en die kwintool-element is in die klavier.

#### Voorbeeld 15: Mate 32-36

The image shows a musical score for measures 32-36. It consists of three staves. The top staff is for the violin, the middle for the piano, and the bottom for the bass. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part starts with a *pp* dynamic and a fermata over the first measure. The violin part has an *8va* marking above it. The piano part has a *p, sonore* dynamic marking. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a variety of rests.

Vanaf maat 32 verander die tekstuur van die musiek onmiddellik na 'n meer liriese karakter. Mate 32 tot 48 is fase 3 en bevat 'n tweede variant van die hoofmotief. 'n Vloeiende figuur in die klavier word gevolg deur oktawe in albei registers wat in teenoorgestelde rigtings beweeg (sien vb. 15). Na ses mate van solo klavier, tree die viool in met 'n motief wat gekoppel is aan die tematiese variant van maat 11. Die vloeiende effek in die klavier dien hier as die begeleiding. In fase 3 vind verdere ontwikkeling van die hoofmotief-elemente plaas – die akklamasie in die klavier en die resitatief-element in die viool.

Die jambiese ritme asook die teenoorgestelde beweging van oktawe word in die klavier teruggebring (sien mate 47 tot 50). Dít is die begin van die tussenfase (mate 47 tot 59). Hier kom 'n duidelike terugblik van die "motto" voor, tesame met die resitatief-element in die viool. Die kwintole word ook hier baie prominent deur die komponis gebruik, veral in afgaande formaat (sien mate 50, 52 en 54). Mate 47 tot 55 is 'n vooruitskouing van die terugkeer van die materiaal in die inleiding van die beweging. Vir die vier mate, vanaf mate 56 tot 59, verander die karakter skielik na 'n

dunner tekstuur. Oor die verloop van fase 3 en die aanvang van die tussenfase vind 'n geleidelike opbou in dinamiek plaas. Dit begin met 'n *pianissimo* in maat 32, en lei tot 'n *fortissimo* in maat 56.

Fase 4 begin in maat 60. Die tempo-aanduiding word vir die eerste keer in die beweging verander. Die tydmaat verander ook en hierdie mate se vioolmateriaal herinner aan maat 11, die begin van fase 2. Die kwintoolfiguur keer terug in sy oorspronklike vorm, maar in 'n ander toonsoort as vantevore. Die gepunteerde ritme as begeleiding in die klavier is meer dringend en bly nou konstant. Wanneer die viool hierdie ritme oorneem in mate 65 tot 67, het die klavier 'n dunner tekstuur. Die oorgang na fase 5 gebeur slegs in een maat, nl. in maat 68. Hier het albei instrumente identiese ritmiese passasies.

Fase 5 is die begin van melodiese materiaal wat klink asof dit nog nie vantevore in hierdie werk voorgekom het nie. Klatzow het hierdie seksie beskryf as iets wat hy onthou het uit "A Little Christmas Music" (Onderhoud: Junie 2014). Dit is iets wat bekend gemaak is deur The King's Singers saam met die sangeres Kiri Te Kanawa. Dit bestaan uit 'n mengsel van bekende melodieë deur W.A. Mozart (hierdie sluit in *Eine kleine Nachtmusik* en die hooftema uit sy *Simfonie nr. 40* se eerste beweging), en van die populêre Kersfees liedjies (*Jingle Bells* en *Deck the Halls*). Klatzow het iets gekomponeer wat vir hom as 'n herinnering aan hierdie musiek van The King's Singers gedien het (Youtube: November 2008). Wanneer net die liriese materiaal van fase 5 bestudeer word, word dit duidelik dat hierdie tematiese materiaal amper dieselfde kontoer as die motto het. Sodra die viool 'n meer bewegende lyn het, verander die klavierbegeleiding ook (sien mate 78 tot 80). Die essensie van hierdie liriese motief ('n herinnering aan "A Little Christmas Music") kom tussen mate 81 en 86 voor (sien vb. 16).

## Voorbeeld 16: Mate 81-86

The image shows a musical score for measures 81-86. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a whole rest, and a grand staff (piano) with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and a bass clef staff with a bass line. The second system has a treble clef staff with a whole rest, and a grand staff with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and a bass clef staff with a bass line. The score includes dynamic markings such as *p* and *dolce*.

In maat 87, na die verwysing na “A Little Christmas Music”, vind daar ontwikkeling van hierdie melodie plaas. Dit word as fase 6 in die tabel aangewys. Hierdie variant 5 is ‘n voortsetting op die tematiese materiaal van fase 5. Fase 5 en 6 bou op in dinamiek tot ‘n *fortissimo* in maat 96 en dit is hier waar die koda van die beweging begin. Die grootste verskil is hier dat dit nie, soos in die aanvangsmate van die beweging, met die hoofmotief begin nie, maar wel met afgaande sekstool-figure. Die klavier-akklamasie begelei die sekstool-passasies. Die viool se resitatief-element keer in maat 98 in sy oorspronklike vorm terug. Dit is ‘n duidelik herkenbare herinnering aan die aanvangsmate van die *Con brio*. Hierdie terugblik van die “motto” dra by om van die beweging ‘n eenheid te maak. Die beweging eindig op ‘n tonale C-majeur akkoord. Hierdie slot is nie so onverwags soos wat dit dalk kan voorkom vir die luisteraar nie. Die slot, wat die komponis hier gebruik, is ‘n opsomming van ‘n spesifieke tonale struktuur en tekstuur van die beweging. Dit bring die gebruike van harmonieë gedurende die hele sonate byeen in een tonale slotakkoord (Onderhoud: Junie 2014).

Tabel 8: Vergelykende vormstrukture van *Con brio*

Sonatevorm			Fases		
Vorm	Maat	Tema	Vorm	Maat	Tema
Inleiding	1-10		Inleiding (fase 1)	1-10	“Motto”
Uiteensetting	11-46	3:A → 3:B	Fase 2	11-31	Infleksie 1
Ontwikkeling	47-59		Fase 3	32-46	Infleksie 2
Rekapitulاسie	60-95	3:B → 3:A	Tussenfase	47-59	“Motto”
Koda	96-106	3:A	Fase 4	60-69	Infleksie 3
			Fase 5	70-86	Infleksie 4
			Fase 6	87-95	Infleksie 5
			Koda	96-106	“Motto”

Die tabel hierbo beeld twee analyses van die *Con brio* uit. Die analise in fases, aan die regterkant, is wat hierbo in detail bespreek is. Die beweging self kan egter ook met die oog op ‘n meer tradisionele sonatevorm bestudeer word. In hierdie geval kan twee temas uigeken word. Die temas word ontwikkel en word weer teruggebring in 'n rekapitulاسie (sien die linkerkolom van tabel 8). Die beweging begin met ‘n kort inleiding van tien mate. In maat 11 word tema 3:A vir die eerste keer gehoor. Dit word aan ‘n kwintoolmotief, op die derde polsslag van die maat, herken. Na die majestueuse *fortissimo* in die aanvang van die beweging, tree tema 3:A met 'n *mezzo-forte* in die viool en 'n *pianissimo* in die klavier in. Die gepunteerde ritme, wat in die begeleiding voorkom, is ook kenmerkend aan die eerste tema.

Sodra tema 3:B intree, verander die klavierbegeleiding heeltemal na ‘n meer vloeiende figuur. Dit gebeur in maat 32. Tema 3:B kom in die klavier voor en word deur oktawe wat in teenoorgestelde rigtings beweeg, gekenmerk. Albei hierdie

temas herinner aan die motief wat in die inleiding van die beweging voorkom. Hierdie inleidingsmotief kan dus as 'n vooruitskouing, van wat in die *Con brio* gaan gebeur, gesien word. Tema 3:A verskyn weer in die viool in maat 39, terwyl die klavier se begeleiding steeds dieselfde is. Kenmerke van die twee temas word met ander woorde gekombineer.

Die ontwikkeling begin in maat 47 en is dertien mate lank. Albei temas kom in hierdie seksie voor – selfs die inleidingsmotief verskyn weer. Laasgenoemde motief bring 'n einde aan die ontwikkeling. Hierna keer tema 3:A terug. Die rekapitulاسie loop nie presies soos die uiteensetting nie. Dit open met die eerste tema, maar waar die luisteraar 'n terugblik na die tweede tema verwag, kom 'n meer liriese motief na vore. Die gepunteerde klavierbegeleiding word hier voortgesit, en die viool tree in met 'n motief wat soos 'n vergroting van dele uit die hoofmotief lyk. Hier bereik die beweging 'n klimaks. Dié seksie klink na 'n nuwigheid in die beweging, maar is in werklikheid 'n verskuilde nuwe weergawe van die hoofmotief. Hierdie seksie hou aan tot in maat 95.

In die afloop van dié seksie, word daar meer konneksies met die uiteensetting gemaak. Mate 90 en 91 herinner aan mate 41 en 42. Die begeleiding in mate 78 tot 80 herinner aan mate 49 en 50 – wat reeds deel is van die ontwikkeling. Die koda (maat 96) word gekenmerk deur die terugkeer van die inleidingsmotief, soos in die aanvangsmate van die beweging. Dit kom eers net in die klavier voor en daarna in die viool, vanaf maat 98. Na verskeie infleksies in dinamik in die rekapitulاسie, is die koda in *fortissimo*. Dit dui op die afloop na die slot van die *Con brio*. Die laaste vier mate is 'n klimaks en het 'n ander karakter as die res van die beweging. Dit moduleer hier na C-majeur en die beweging eindig op 'n tonale C-majeur akkoord.

Samevattend:

Klatzow het daarin geslaag om van hierdie werk 'n komposisionele eenheid te maak. Die uitkoms en aanpassings van sy gebruik van sonatevorm word in hierdie studie deur verskillende fase-strukture uitgebeeld. Die gebrek aan repetisie van motiewe en temas in die eerste en derde bewegings word gekontrasteer met 'n uiters strukturele gebruik daarvan in die middelste beweging. Tog is daar nie 'n tekort aan die herhaling van temas in die eerste en derde dele nie. Die komponis beweeg deur fases om sy ontwikkeling en variasies te beklemtoon. Sy ritmiese gebruik in al drie bewegings bevat kenmerke van "minimalisme", so beskryf deur die komponis self (Onderhoud: Junie 2014).



## 2.3 Hendrik Hofmeyr

### 2.3.1 Agtergrond

Hendrik Pienaar Hofmeyr is op 20 November 1957 in Pinelands, Kaapstad gebore en het op sewe-jarige ouderdom met klavierlesse by Anneline le Roux begin. Gedurende sy hoërskooljare het hy musiek as vak geneem en het onder meer privaat by Sona Whiteman en later by Elizabeth Izatt klavierlesse geneem. Hy het, in 1975, met sewe onderskeidings gematrikuleer en was onder die top drie leerlinge in die destydse Kaapprovinsie (May 2007:7-8). Hy het gegraduateer met 'n Meestersgraad in musiek aan die Universiteit van Kaapstad. In 1981 het hy in Italië verder gaan studeer. Aangesien hy grootgemaak is binne 'n geweldig passifistiese ouerhuis, het Hofmeyr 'n rede gesoek om die militêre diensplig in Suid-Afrika te vermy. Hy het vir tien jaar in Italië gestudeer.

Gedurende sy studiejare oorsee, het Hofmeyr verskeie staatsdiplomas in komposisie, klavieruitvoering en dirigeerkuns verwerf. Terwyl hy oorsee was, het hy die Suid-Afrikaanse Opera-Kompetisie gewen met sy opera, *The Fall of the House of Usher*. Nadat laasgenoemde opera in die Staatsteater van Pretoria opgevoer is, het hy ook die Nederburg-prys vir Opera verower. Hy het in 1992 teruggekeer na Suid-Afrika en het 'n pos as dosent by die Universiteit van Stellenbosch aanvaar. In 1997 het Hofmeyr twee internasionale pryse verower – eerste prys in die Koningin Elizabeth kompetisie in België (met *Raptus* vir viool en orkes), asook eerste prys in die Dimitris Mitropoulos komposisie kompetisie in Athene (met sy werk, *Byzantium* vir sopraan en orkes). In 1998 is Hofmeyr as dosent by die Universiteit van Kaapstad aangestel – 'n posisie wat hy tot vandag toe bekleed. Hy het ook sy doktorsgraad by hierdie universiteit verwerf.

Hofmeyr se vioolsonate bestaan uit drie bewegings, nl. *Dialoghi*, *Variazioni canoniche* en *Perpetuum mobile* en het 'n totale tydsduur van min of meer 22 minute. Die tonaliteit van die sonate is by tye problematies as gevolg van sy gebruik van harmonie, wat verskeie toontrosse insluit. 'n Interessante faset van Hofmeyr se musikale sin vir struktuur is die uitstel van die oplossing na die “korrekte toonsoort” by van die kadenspunte in die sonate (Hofmeyr 2008: Begeleidende bladmusieknotas).

Die duidelike aanduiding van toonsoorttekens in al drie bewegings is wel 'n riglyn vir die tonaliteit daarvan. Die werk begin met 'n g-mineur toonsoortteken en die motto (of hoofmotief) is deurgaans op die tonika van hierdie toonsoort gebaseer. Dít is alreeds twee duidelike bewyse dat hierdie werk 'n basis van g-mineur het. Die narratief, wat in hierdie werk voorkom, toon dieselfde kenmerke as Hofmeyr se *Sinfonia Africana*. Beide eerste bewegings begin op 'n dramatiese wyse, wat dit amper soos dodemarse laat klink. Die tweede bewegings is rustiger, maar steeds in 'n treurlied-karakter en die derde bewegings bevat beide Afrika kruisritme-elemente (Persoonlike onderhoud: Augustus 2014). Die derde bewegings van beide hierdie werke toon aspekte wat dui op oplossings vir die “konflik” van die eerste twee bewegings.

Die eerste beweging, *Dialoghi*, is gebaseer op 'n vrye interpretasie van sonatevorm (Hofmeyr 2008: Begeleidende bladmusieknotas). Dit word deur twee hoofemas oorheers, wat deur die motto (so genoem deur die komponis self) voorafgegaan word. Die dialoog-element kom dwarsdeur die beweging in die musiek voor. Die tweede beweging, *Variazioni canoniche*, is 'n stel variasies op 'n tema wat deur Hofmeyr self as 'n “volksliedjie-agtige” tema omskryf word. Die variasies volg kanonies opmekaar – Hofmeyr gebruik dieselfde tegniek in sy eerste strykkwartet. Die laaste beweging, *Perpetuum mobile*, is in aangepaste rondo-vorm. Die motto van die eerste beweging keer terug, maar is in 'n aangepaste vorm. Die vorm van die beweging loop A-B-A-B-C-A. Die temas en motiewe van die eerste en laaste bewegings is verwant aan mekaar om sodoende van hierdie sonate 'n sikliese

eenheid te maak. In die volgende afdeling sal die unieke kwaliteite van die sonate, asook die aspekte wat 'n geheel uit Hofmeyr se vioolsonate maak, bespreek word.

### 2.3.2 Die sonate vir viool en klavier (2008)

Die eerste beweging, *Dialoghi*, is in sonatevorm. Alhoewel Hofmeyr die vermoë het om die tradisionele progressies tussen toonsoorte te verskuil in sekere seksies van die beweging, bestaan daar steeds 'n basis van g-mineur (soos die toonsoortteken dit ook aandui). Die tematiese materiaal, toonsoorte en verskillende seksies van die beweging sal in tabel 9 hieronder, uiteengesit word.

Tabel 9: *Dialoghi* vormstruktuur

Vorm	Maat (lengte)	Tema/Motief
Inleiding	1-5 (5)	Motto
Uiteensetting	6-87 (82)	1:A → 1:B
Ontwikkeling	88-132 (45)	Motto/1:A/1:B
Rekapitulاسie	133-217 (85)	1:A → 1:B
Koda	218-234 (17)	

Die proporsies van die beweging is binne die Klassieke tradisie. Die uiteensetting (82 mate) en rekapitulاسie (85 mate) se lengtes is min of meer gelyk, terwyl die ontwikkeling (45 mate) heelwat korter is. Die motto is gebaseer op 'n fanfare-agtige aksentuering van die tonika-noot. Een van die mees kenmerkende aspekte van die motto is die mineurderde wat daarin voorkom (vb. 18: viool). Hierdie motief keer weer terug in die derde beweging as tema 3:A, in 'n aangepaste vorm. Hierdie motto van Hofmeyr herinner spesifiek aan die openingsmate van Mahler se vyfde simfonie.

Dit herinner aan die karakter van die trompetsolo wat Mahler se simfonie open. Die gebruik van die mineurderde, in die motto's, word by beide die komponiste gevind. Hofmeyr gebruik die term *minaccioso* vir sy sonate se inleiding – direk vertaal beteken dit “dreigend”. Dit dra by tot die dramatiese karakter van die beweging. Die tempo-aanduiding vir die inleiding is 46-50 vir 'n kwartnoot.

Die dialoog-element word in die inleiding al duidelik gesien. Die klavier se virtuose passasies in die inleiding is gebaseer op akkoorde van verskillende toonsoorte. Daar is 'n frigiese element wat hier voorkom – Hofmeyr meld self dat hy die frigiese modus in van sy ander werke ook gebruik. Die inleiding bestaan uit 'n uitgebreide progressie oor 'n  $A_b$  bas, wat uiteindelik na 'n “dominant” ( $D-G_b-A_b-C_b-B_b$ ) oplos aan die einde van maat 5 (Persoonlike onderhoud: Augustus 2014). Die  $G_b$  in hierdie geval blyk die funksie van 'n  $F\#$  in D-majeur in te neem, om sodoende 'n dominant te vorm.

#### Voorbeeld 17: Mate 1-2

The musical score for measures 1-2 is in 3/4 time and features a Violin (Vln.) and Piano (Pno.) part. The tempo is marked 'Minaccioso' with a metronome marking of 46-50. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Violin part starts with a forte (f) dynamic, playing a series of eighth notes. The Piano part starts with a piano (p) dynamic, playing a series of chords. The score includes dynamic markings such as 'fp' (fortissimo piano) and 'sfz' (sforzando).

Die inleiding bevat ook 'n vooruitskouing van die hooftema. Die tweede maat bevat ritmiese aspekte van tema 1:A (in die viool), asook sekere intervalle wat daarin voorkom. Die uiteensetting begin in maat 6 met die klavier, waarna die viool tema 1:A bekendstel (sien vb. 18). 'n Tempo-verandering vind hier plaas (126-138 vir 'n

kwartnoot) met die aanduiding *veemente* (die direkte betekenis daarvan is “heftig” of “intensief”). Die tekstuur van die musiek verander ook. Die begeleiding neem byna ‘n meganiese vorm aan en hierdie karakter bly konstant as agtergrond tydens die intrede van die eerste tema (vb. 18). Laasgenoemde aspekte dra by tot die donker, heftige aard van die musiek.

#### Voorbeeld 18: Mate 11-20

The image displays a musical score for measures 11-20. It consists of two systems of staves. The first system includes a violin staff and a piano accompaniment staff. The violin part begins with a forte (f) dynamic and features a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment provides a rhythmic, mechanical texture. The second system continues the violin and piano parts, with the piano part marked fortissimo (ff) and including a diminuendo (dim.) section. The score is in 3/4 time and has a key signature of two flats.

In maat 31 begin ‘n oorgang na tema 1:B. Die materiaal in albei instrumente verander. Die dialoog-aspek word minder intensief, aangesien albei instrumente nie meer gelyk “praat” nie. Die klavier speel *fortissimo* akkoorde waarna die viool, na die aanduiding *misterioso*, botone speel op b-e-f#-b bo-oor die klavier se ligter ritmiese akkoorde. Laasgenoemde verwys terug na die ritme aan die begin van die uiteensetting. Dit vind plaas in ‘n hoër register, wat in sterk kontras is met die akkoorde, wat die klavier in die basregister vantevore (mate 31 tot 33) gehad het. Die viool speel ‘n kort *cadenza* vanaf maat 46 – die dialoog word hier slegs ‘n enkelstem. Hierdie *cadenza* wat strek van mate 46 tot 56 bevat elemente uit die motto en tema 1:A. Tema 1:B begin in maat 57. Die tempo-aanduiding is stadiger (63-72 vir ‘n kwartnoot). Tema 1:B is vyf mate lank en verskyn eerste in die viool (sien vb. 19). *Sognante*, wat hier die karakter-aanduiding is, beteken dromerig. Die klaviersisteem is nou oënskynlik bitonaal (die drie stawe van die klavier bevat B-

majeur en C-majeur). Hierdie is 'n kenmerk wat eie aan tema 1:B is, en kom weer in die rekapitulاسie voor. Hofmeyr self meld dat die seksie vanaf maat 57 eintlik in G-majeur is, met "swart-teen-wit" ornamentasie van die basiese harmoniese progressies. Volgens hom is hierdie seksie definitief iets verskuldig aan sy impressionistiese gebruik van die klaviermateriaal (Persoonlike onderhoud: Augustus 2014). Die naasmekaar-liggende toonsoorte in hierdie seksie (in die klaviermateriaal) gee dit 'n impressionistiese karakter. Laasgenoemde dra by tot die dromerige karakter van die tweede tema. Tema 1:B is dus in groot kontras met tema 1:A.

#### Voorbeeld 19: Mate 57-61

The musical score for measures 57-61 consists of three systems. The first system shows the vocal line (Sognante) and the piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a 'swart-teen-wit' (black-white) ornamentation pattern in the right hand, with dynamics like *ppp* and *p doloroso*. The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the vocal line and piano accompaniment, ending with a double bar line and a repeat sign.

Wanneer die tekstuur weer in maat 69 verander, begin 'n skakel na die ontwikkeling, nl. die epiloog. Die tekstuur in die klavier en viool toon van hier af ooreenkomste.

Daar verskyn 'n vrye melodie in die hoë register van die klavier, wat nie gebaseer is op enige materiaal wat al verskyn het nie, maar eerder 'n naasliggende beweging rondom E<sub>5</sub> toon. Die dialoog word weer beperk tot slegs die klavier. Die viool begin in maat 74 met dieselfde tipe materiaal, asook dieselfde omvang van note binne 'n vrye melodie in die hoë register. Hierdie epiloog eindig wanneer die viool en klavier onderskeidelik elkeen individueel een maat van hierdie tekstuur voortbring (sien mate 86 en 87).

Die ontwikkeling open met die motto. Dit vind plaas deur middel van 'n dialoog tussen die twee instrumente tussen mate 88 en 93. Dit kom ook ooreen met wat in die openngsmate gebeur. Hierna word tema 1:A en tema 1:B weer bekendgestel, maar in ander toonsoorte as oorspronklik. Tema 1:A bevat weer dieselfde meganiese vorm as vantevore, asook dieselfde term-aanwysing, nl. *veemente* (sien maat 96). Anders as met die eerste bekendstelling van tema 1:B, bly die musiek hier in dieselfde karakter. Hofmeyr dui egter 'n *poco rallentando* aan voor tema 1:B in die ontwikkeling voorkom (sien maat 119). Die "impressionistiese" gebruik van klavier kom nie hier voor nie. Die ontwikkeling is slegs 43 mate lank teenoor die 63 mate van die uiteensetting.

In maat 133 begin die klavier met tema 1:A om die opening van die rekapitulاسie te bevestig. Hier is egter 'n interessante gebruik van kontrapunt. Die klavier begin met 'n solo (tema 1:A), waarna dit fugaal deur die komponis hanteer word. In maat 143 tree 'n kontratema in die klavier se tweede stem in. 'n Derde intrede van die fuga tree in (maat 153) wanneer die viool met tema 1:A intree. Die kontrapunt word ondersteun deur die gebruik van toonsoortteken-aanduidings. Met die eerste intrede van die tema, in maat 133, is die toonsoortteken *e<sub>b</sub>-mineur*. 'n Modulasie na *b*-mineur vind plaas in maat 143, met die tweede intrede van die tema. Wanneer die viool intree met tema 1:A is die musiek terug in *g*-mineur (die oorspronklike toonsoort-basis van die beweging). Die rekapitulاسie is meestal dieselfde as die uiteensetting. 'n Groot verskil, wat egter hier voorkom, is dat die viool se *cadenza*

(mate 46 tot 56) nie weer voorkom nie. In plaas hiervan gaan die musiek direk oor na die liriese tema 1:B in maat 198.

In maat 201 is daar weer 'n epiloog met dieselfde vrye melodie as wat in die uiteensetting se epiloog voorgekom het. In maat 218 neem die viool hierdie vrye beweging van toonhoogtes oor, maar dit bly binne dieselfde tekstuur. Die klavier se akkoord in maat 230, wat aangehou word tot die slot van die beweging, is 'n E<sub>b</sub>-G<sub>0</sub>-B<sub>1</sub>-D<sub>1</sub>. Hierdie akkoord bevat nie 'n 'B<sub>b</sub>' nie en dus verander dit die toonsoort na G-majeur in plaas van g-mineur. Die viool sluit die beweging af met 'n *glissando arpeggio* in fluittone wat duidelik in G-majeur is. Die 'emol' wat in die klavier se basregister is, is nie meer hoorbaar in die laaste maat nie. Hierdie beweging na G-majeur is 'n voorbereiding vir die opening van die tweede beweging, wat in die verwante toonsoort van e-mineur begin.

Die tweede beweging, met die titel *Variazioni canoniche*, is 'n vermenging van kanon en variasievorm, 'n tegniek wat 'n voorloper in Hofmeyr se eerste strykkwartet het. Hy het bevestig dat 'n poging om hierdie twee strukture te vermeng, hom laat dink aan Pachelbel se Kanon in D-majeur (Onderhoud: April 2014). Hierdie beweging bevat sewe variasies op een tema. In begeleidende bladmusieknotas, noem Hofmeyr dit 'n "volksliedjie-agtige" tema. Hierdie variasies is verwant deur middel van kanoniese tegnieke – die materiaal wat die viool speel word deurgaans deur die klavier oorgeneem. Die toonsoorte van die verskillende variasies is ook verwant in dié sin dat dit elke keer 'n mineur derde hoër as die vorige toonsoort is (sien die laaste kolom hieronder). Daar is twee kolomme hier bygevoeg wat die tematiese materiaal in die klavier en viool onderskeidelik uitwys en uitbeeld hoe dit opmekaar volg. Hofmeyr het genoem dat hy 'n Russiese onderton in hierdie tema begin hoor het terwyl hy die beweging gekomponeer het (Persoonlike onderhoud: April 2014).



Tabel 10: *Variazioni canoniche* vormstruktuur

Vorm	Maat	Materiaal in viool	Materiaal in klavier	Toonsoort
Inleiding	1-4		Sinkopasie-ostinaat	e
Tema	5-24	A	Sinkopasie-ostinaat	g
Variasie 1	25-44	B	A	b <sub>b</sub>
Variasie 2	45-64	C	B	c#
Variasie 3	65-84	D	C	e
Variasie 4	85-104	D	D	g
Variasie 5	105-123	E	D	b <sub>b</sub>
Variasie 6	124-143	A	E	c#
Variasie 7	144-164	Ostinaat-fluittone	A	e

Die klavier open hierdie beweging met koraal-agtige akkoorde wat sinkoperend tussen die regterhand en dié linkerhand beweeg. Hierdie sinkopasies kom deurgaans voor en herinner aan 'n ostinaat, wat saam met die motiewe van die verskillende variasies, verskyn. Die hooftema, wat in maat 5 begin, bevat volksliedjie-elemente. Die melodie self is eenvoudig en kort – agt mate in lengte (sien vb. 20). Die frase bestaan uit twee subfrases van vier mate elk, waarvan die eerste drie mate telkens in 3/4-tyd en die laaste maat in 2/4-tyd is. Die eerste helfte van die melodie eindig op die dominant (maat 8), en moduleer na die tonika, in die laaste maat (maat 12). Die laaste maat in elke subfrase bevat 'n *ritardando*, wat bydra tot die “volksliedjie-karakter” van die melodie. As gevolg van Hofmeyr se kanoniese komposisietegniek, kan die hooftema dwarsdeur die beweging gehoor word. Hy skep 'n kanon wat in elke nuwe fase 'n nuwe variasie van die hooftema bevat.

## Voorbeeld 20: Mate 5-12

Met die uitsondering van twee variasies (Var. 5 en 7 – sien die tabel) is al die variasies 20 mate lank. Variasie 5 is 19 mate lank en Variasie 7 is 21 mate lank. Die laaste maat van die beweging is 'n ekstra 3/4-maat wat die eindtoonsoort van die beweging finaal maak, nl. e-mineur. Nadat die toonsoortverskille twee keer oor die kombinasie  $g \rightarrow b \flat \rightarrow c \sharp \rightarrow e$  beweeg het, eindig dit ferm met e-mineur in Variasie 7. Die hooftema kom ook duidelik hier voor in oktawe in die klavier. Die simetriese aard van die hele beweging is deurgaans duidelik. Binne die tema, bly die tydmaatverskille dieselfde. Daar verskyn drie mate in 3/4-tyd, gevolg deur een maat in 2/4-tyd. Die enigste variasie waar daar 'n effense verskil van die ander variasies plaasvind, is in Variasie 4. In mate 85 tot 89 vind ons vier mate in 3/4-tydmaat gevolg deur een maat in 2/4-tydmaat.

Die tekstuur deur die beweging word al digter tot by Variasie 5. In laasgenoemde variasie kom 'n nuwe motief in die viool voor, in *tremolo*, en albei stemme in die klavier bevat konstante voortbeweging. Hierdie digte tekstuur bly voortgaan in Variasie 6, waar die klavier die *tremolo*-motief van die viool oorvat. In Variasie 7 ontspan die musiek en die hooftema is duidelik herkenbaar in die klavier – hierdie keer in 'n koraalagtige vorm en oor drie oktawe. Alhoewel die hooftema oorspronklik in g-mineur was, verskyn dit hier in e-mineur. Hierdeur word e-mineur nou die

hooftoonsoort van die beweging. Die fluittone (in intervalle van oop vyfdes) gekombineer met die rol-akkoorde in die klavier (wat die hooftema bevat), gee hierdie slotvariasie 'n gevoel van misterie.

Die derde beweging begin met 'n perkussiewe terugverwysing na die motto van die eerste beweging (vergelyk vb. 21 en vb. 22). Die term wat gebruik is vir die titel van die beweging, *Perpetuum mobile*, dui op gedurige voortbeweging. Werke met 'n titel soos hierdie bevat meestal herhaling, eenvoudige ritmiese beweging (soos in hierdie geval opeenvolgende agstenote) en is meestal in 'n relatief vinnige tempo. Die tempo-aanduiding vir hierdie beweging is 152-168 vir 'n gepunteerde kwartnoot.

Voorbeeld 21: *Dialoghi* (Motto)



Voorbeeld 22: *Perpetuum mobile* (Tema 3:A)



Tema 3:A is gegroepeer in 12/8-tymaat, maar die aksente gee dit 'n gevoel van 'n 3/2-tydmaat. Hierdie kruisritmes dui, volgens die komponis, op 'n Afrika-invloed (Persoonlike onderhoud: April 2014). Hierdie ritmiese verskynsel kom dwarsdeur die beweging, elke keer wanneer tema 3:A terugkeer, voor. Die toonsoortteken is dié van c-mineur, maar die musiek funksioneer in 'n toonsoortkonteks wat as G-Frigies geëien kan word. Die motto word hier op die dominantnoot van die toonsoortteken gebaseer, nl. 'g'. Die dreuning van 'g' bly voortduur tot by tema 3:B. Wanneer dit nie in die viool voorkom nie, skuif dit oor na die klavier. Selfs dan is daar steeds 'n hoorbare 'g' in die viool se akkoorde (sien mate 46 tot 62). Die onderton van g-mineur bly dus duidelik in die opening van die *Perpetuum mobile*, deur middel van

hierdie herhalende 'g' wat voorkom. In tabel 11 hieronder word hierdie beweging struktureel uiteengesit om die vorm te verduidelik.

Tabel 11: *Perpetuum mobile* vormstruktuur

Vorm	Maat	Tema/Motief
A	1-72	3:A
B	73-139	3:B
A	140-172	3:A
B	173-221	Variasie van 3:B
C	222-248	3:C
A	249-290	3:A

Hierdie beweging is in 'n rondo-vorm, nl. A-B-A-B-C-A. Dit bevat 'n hooftema wat meer as een maal in dieselfde vorm en toonsoort terugkeer. Tema 3:B het ook ooreenkomste met tema 3:A. Die kenmerkende mineur derde kom ook in tema 3:B voor (sien vb. 23).

Voorbeeld 23: Mate 73-76 (Tema 3:B)

The image shows a musical score for measures 73-76 of the piece 'Perpetuum mobile'. It consists of three systems of music. The first system is in bass clef and includes a 'dim.' (diminuendo) marking. The second system is in treble clef and includes an 'mp scherzoso' (mezzo-piano scherzoso) marking. The third system is also in treble clef and includes a 'p' (piano) marking. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

In seksie A van die derde beweging vind ons die perkussiewe element eers in die viool en dan in die klavier (sien maat 37). Hier vat die viool die begeleidende rol oor met akkoorde. Wanneer die klavier tema 3:A hervat, begelei die viool weer met *pizzicato*- en *arco*-akkoorde (vergelyk mate 141 en 145). Die oorgee van tema 3:A gaan so voort elke keer wanneer seksie A gehoor word. Hierdie dialoog-effek dui op 'n terugverwysing na die dialoog tussen die twee instrumente in die eerste beweging.

Die tweede keer wat seksie B terugkeer (sien maat 175), is dit nie heeltemal dieselfde as die eerste seksie B nie. Hofmeyr het hierdie beweging beplan rondom die vorm: A-B-A-C-D-A (Hofmeyr 2008: Begeleidende bladmusieknotas). Die seksie wat in hierdie werkstuk as 'n tweede B-seksie gesien word, word deur die komponis self seksie C genoem. Dit bevat egter nie meer die mineur derde wat kenmerkend is aan die motto en tema 3:A nie. Dit is ook in 'n ander tydmaat. In maat 175 is die musiek in 4/4-tydmaat, waar dit by maat 75 steeds in 12/8-tydmaat was. Daar is 'n paar redes waarom hierdie seksie (vanaf maat 175) eerder as nog 'n B-seksie gesien kan word. Die begeleiding bly in 'n 12/8-tydmaat. Dit is net die viool se musiek wat in 4/4-tydmaat is. 'n Motief wat lyk na 'n variasie van tema 3:B kom in die viool voor in 'n 4/4-tydmaat. Dit bevat 'n gepunteerde element wat dit laat herinner aan die vorige tema 3:B, wat in die oorspronlike 12/8-tydmaat was.

#### Voorbeeld 24: Mate 175-180 ("Tema 3:B")

The musical score for Example 24, measures 175-180, titled "Tema 3:B", is presented in two systems. The first system consists of a Violin staff and a Piano staff. The Violin staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a long note followed by a triplet of eighth notes. The Piano staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The second system continues the same musical material, with the Violin staff showing a melodic line with a long note and a triplet of eighth notes, and the Piano staff showing a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature of 4/4 for the Violin and 12/8 for the Piano.

Wanneer die klavier hierdie motief, wat lyk soos 'n nuwe tema (vb. 24), het, skakel die viool terug na die 12/8-tydmaat en die klavier is in die 4/4-tydmaat. Selfs later wanneer die klavier steeds in 4/4-tydmaat is, word die begeleiding gegroeper in 'n 12/8-tydmaat (sien mate 191 en 195) – dieselfde gebeur met die viool (sien mate 193 en 197). Hofmeyr plaas die twee instrumente gereeld in verskillende tydmate. In maat 203 is die viool in 'n 3/2-tydmaat en in plaas daarvan om triole vir die klavier te skryf, verkies hy om die tydmaat eerder te verander na 18/8-tydmaat. Dieselfde gebeur in maat 209.

Daar begin 'n nuwe seksie in maat 222. Seksie C se karakter verskil heelwat van die res van die beweging. Dit bevat dieselfde kanoniese element van die tweede beweging. Die viool speel *tremolo* terwyl die klavier 'n motief in oktawe speel. Die klavier se regterhand speel op die polsslake oktawe, terwyl die linkerhand in sinkopasie herhalende akkoorde speel (sien vb. 25). Hierdie is die enigste seksie in die derde beweging wat terugverwys na 'n tegniek, wat in die tweede beweging gebruik is.

#### Voorbeeld 25: Mate 222-231

The image displays a musical score for measures 222-231. It consists of two systems of music. The first system covers measures 222 to 227, and the second system covers measures 227 to 231. Each system includes a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many rests, while the violin part has a continuous tremolo. Dynamics include *ff mp cresc.*, *ff dim. poco a poco*, *mp cresc.*, and *mf cresc. poco a poco*. There are also markings for *tr* (trill) and *v* (accents) in the violin part.

Tema 3:A keer terug in die laaste seksie wat in maat 249 begin. Hierdie seksie is dieselfde as die openingseksie van die beweging tot en met maat 274, waar die viool in dubbelgrepe tema 3:A herhaal. Dit is 'n duidelike begin van die grootse afsluiting van die laaste beweging. In maat 280 tree die klavier ook met 'n meer intense karakter in. Die dreun van die laagste twee oopsnare van die viool, die g- en d-snaar, word nou soos die herhalende noot 'g' in tema 3:A, 'n konstante dreun. Die oopsnaarklank maak dat die twee note geweldig resoneer. Die afloop van die beweging begin in maat 287, waar die klank weer effens dunner word. Tog is albei instrumente steeds besig met die *crescendo* wat in maat 280 aangedui word. Die beweging eindig op 'n oop g-snaar in die viool en 'n G-majeur akkoord in die klavier sonder die B maar met 'n A $\flat$ .

Hofmeyr se vormgebruik is tradisioneel in dié sin dat daar binne sy werk relatief min afwykings van "sonatevorm" is. In die musiekgeskiedenis is vele van die werke binne hierdie genre 'n sonatevorm-beweging, gevolg deur 'n tema-variasies met 'n rondo of sonate-rondo as afsluitingsbeweging. Hofmeyr se strukturele aanpassings is minimaal, maar ten opsigte van toonkleur, tekstuur en ritmiese kompleksiteit is hierdie sonate 'n besondere werk. Sy versierings ten opsigte van koloristiek het 'n meermalige effek op die tekstuur, asook soms op die toonsoortinflexies.

## Hoofstuk 3:

### Gevolgtrekkings

Voorbeelde van Suid-Afrikaanse vioolsonates is skynbaar skaars. Hierdie is een van die redes vir die gebrek aan so 'n gedetailleerde studie. Een uitsondering is Suzanne Martens se vakdidaktiese magistertesis (2009), maar dit bevat egter nie kritiese teksanalises van die werke binne haar studie nie. Die huidige studie konsentreer op drie vioolsonates van Temmingh (1993), Klatzow (1996) en Hofmeyr (2008). Die klem val uitsluitlik op perspektiewe ten opsigte van strukturele aspekte in die werke. Die struktuur van die werk as geheel, asook die vorms binne elkeen van die drie bewegings van elke sonate, word op verskeie maniere deur die drie komponiste toegepas. Tog bestaan daar ook sekere ooreenkomste. Die teenwoordigheid van 'n onderliggende tonaliteit is duidelik by al drie komponiste, maar egter met idiomatiese verskille. Die tekstuur en digtheid van die werke verskil heelwat. Die invloede wat in die werke gesien kan word, kan herlei word tot die 19de-eeuse kunsmusiek-gebruike in Europa. Ten spyte van hierdie drie komponiste se verskeie toepassings, kan daar steeds 'n duidelike gebruik van basiese sonatevorm by hierdie drie werke gesien word.

Daar is 'n duidelike samehang tussen die bewegings van die drie sonates. Temmingh maak van 'n hooftema (wat ook die vorm van 'n motto inneem, soos Hofmeyr se sonate-hooftema) gebruik, wat deur al drie bewegings feitlik onveranderd voorkom. Alhoewel die drie bewegings van Temmingh se werk nie direk opmekaar volg nie, kan dit as een geheel gesien word, as gevolg van die motto-tema wat deurgaans teenwoordig is. Die narratief in sy sonate word bewerkstellig deur die karakterverandering van die hooftema. Dit begin as 'n elegiese motief wat verander in 'n dramatiese finale tema in die slotmate van die werk. Hofmeyr gebruik ook 'n motto wat in die eerste beweging gevestig word en weer terugkeer in die derde beweging. Alhoewel dit aangepas word, is dit steeds duidelik 'n verwysing na die opening van die sonate. Hierdie verandering in karakter



ondersteun by Hofmeyr ook die narratief in die sonate as geheel. Klatzow maak van suggestiewe oomblikke binne die musiek gebruik, wat op terugverwysings na vorige motiewe in sy sonate kan dui. Eenderse ritmiese gebruike binne sekere motiewe, asook omvangryke tessiture van sy temakomplekse kom in die eerste en derde bewegings van sy werk voor. 'n Ooreenkoms tussen Hofmeyr en Klatzow se sonates is die eerste en derde bewegings se eendersheid teenoor die kontrasterende tweede beweging, wat as 'n *intermezzo* dien. Hiervoor gebruik Klatzow 'n *scherzo*-karakter vir sy tweede beweging, terwyl Hofmeyr 'n kanonvariasie-struktuur op 'n "volksliedjie"-tema gebruik.

Al drie werke bevat struktuurelemente wat ooreenkomste met sonatevorm toon. In Temmingh se werk is die eerste twee bewegings in 'n aangepaste sonatevorm en die laaste beweging is in 'n rondo-vorm. Temmingh se laaste beweging bevat een hooftema, wat telkens teruggeroep word in die A-seksies, terwyl temas uit die vorige twee bewegings in die B- en C-seksies terugkeer. In struktuur verskil Klatzow en Temmingh se vioolsonates heelwat. In Klatzow se werk sien ons die "fase"-struktuur, wat hy self as sy aanpassing van sonatevorm beskryf. Al drie bewegings word in hierdie studie in fases uiteengesit. Die tweede beweging bevat egter heelwat elemente van 'n *scherzo* in dié sin dat die hooftema twee maal in dieselfde toonsoort terugkeer en dit ook die opgewekte karakter van 'n *scherzo*-beweging bevat. Hofmeyr se sonate is die mees gestruktureerde werk van die drie. Die proporsies in sy bewegings is ook meer tradisievas as die ander twee komponiste. Hofmeyr verkies 'n meer tradisionele vormgebruik (Persoonlike onderhoud: Augustus 2014). Sy eksperimentasie met hierdie tradisionele vorms is duidelik in meeste komposisies in sy werklys. Die eerste beweging is in sonatevorm, hoewel met sekere aanpassings. Die tweede beweging is 'n tema met kanoniese variasies en die derde beweging is in rondo-vorm.

Die gebruik van herkenbare temas is in al drie sonates sigbaar. Al drie komponiste gebruik twee temas, wat aan een of ander ontwikkelingsmanipulasie onderwerp word, binne die bewegings wat in sonatevorm (of aangepaste sonatevorm) is. Die

aard van die temas verskil by al drie komponiste. Die karakter van Temmingh se temas is kort en bondig. Sy temas staan in buitengewone kontras met mekaar – byvoorbeeld die *Moderato* se eerste en tweede temas. Die elegiese karakter van die hooftema in Temmingh se vioolsonate kan vergelyk word met die opening van Arnold van Wyk se eerste *Elegie* vir strykkwartet. Sjostakowitsj se sinies-sarkastiese karaktersin word ook in van Temmingh se temas gehoor – veral in tema 1:B en tema 3:A. Klatzow se temas daarenteen is omvangryk en groots. Dit herinner aan die temakomplekse van die laat-Romantiese stylperiode. Waar Temmingh van sy temas beperk tot slegs 'n paar mate, maak Klatzow van langer temakomplekse gebruik. Klatzow erken sy admirasie vir Van Wyk. Hy het al fragmente of motiwiese herinneringe as eerbetoning aan Van Wyk, in sy komposisies gebruik (Persoonlike onderhoud: Julie 2014). Binne hierdie sonate is daar motiwiese gebruike wat aan Van Wyk se *Nagmusiek* herinner. Die aard van Hofmeyr se temas kan gesien word as tussen dié van Klatzow en Temmingh. Hy maak gebruik van omvangryke en digte tematiese materiaal, asook minder intense en korter temastrukture.

Temmingh se gebruik van tonaliteit is meer duidelik as by die ander twee komponiste. Alhoewel hy geen toonsoorttekens gebruik nie, is daar 'n duidelike a-mineur basis vir die sonate as geheel. Een bewys hiervan is die hooftema wat deurgaans in dieselfde toonsoort voorkom. Hofmeyr daarenteen maak wel van toonsoorttekens gebruik – die enigste van die drie komponiste wat dit doen. Sy gebruik van harmoniek verskuil die toonsoorte egter. Hy maak van verskeie toontrosse en akkoorde met toegevoegde note gebruik. Dit is elemente soos hierdie wat die bewyse, van wat die toonsoorttekens aandui, meer onherkenbaar maak. Die gebruik van die motto, wat in die *Perpetuum mobile* in dieselfde toonsoort as in die *Diologhi* herverskyn, maak 'n onderton van g-mineur sigbaar. Die mees uitkenbare toonsoort in Klatzow se sonate is in die tweede beweging, wat in 'n benaderde E-majeur is. Sy omvangryke harmoniese gebruik en teksture versluier die toonsoorte in die eerste en laaste bewegings, dus is daar geen oorhoofse tonale basisse nie.

Tekstuurverskille is duidelik by al drie werke. Die tekstuur van Temmingh se temas en van die harmoniek is relatief deursigtig. Sy hergebruik van al die temas in die laaste beweging, asook die opbou van die tekstuur se digtheid deurgaans (die hooftema wat verander van 'n deursigte solo-tema na 'n digte, bombastiese slotintrede deur albei instrumente), sorg vir 'n narratief en oplossing van hierdie narratief se "konflik" in die slot van die werk. Klatzow se tekstuur is opvallend dig en omvangryk dwarsdeur sy werk. Die tweede beweging (wat dien as 'n *intermezzo*) se tekstuur is effens dunner. Die eerste en laaste bewegings se koloristiek en digtheid toon meer ooreenkomste. Hofmeyr se sonate se tekstuur is dig, soos Klatzow s'n. Sy werk is ook meer koloristies as Temmingh s'n. 'n Groot ooreenkoms tussen die sonates van Temmingh en Hofmeyr, is die narratief daarvan. Beide laasgenoemde komponiste gebruik 'n rondo-beweging as laaste beweging van die werk, wat die konflik-oplossing van die narratief ondersteun.

Hofmeyr beskryf sy gebruik van kruisritmes in die *Perpetuum mobile* as iets wat na 'n Afrika-invloed herlei kan word. Die gebruik van meer duidelike Afrika-kruisritmes is iets wat in ander werke van Hofmeyr, bv. die *Sinfonia Africana*, ook voorkom. In sy vioolsonate is dit egter nie so oortuigend soos in van sy ander werke nie. Alhoewel hierdie drie komponiste verskil in generasie en styl, is die ooreenkomste tussen die drie sonates kenmerkbaar na 'n gedetailleerde studie. In tabel 12 hieronder word 'n opgesomde weergawe van die mees kenmerkende elemente aangetoon.

Tabel 12

	<b>Temmingh</b>	<b>Klatzow</b>	<b>Hofmeyr</b>
<b>Vorm/basis</b>			
Beweging 1	Aangepaste sonatevorm	“Fase”-struktuur	Sonatevorm
Beweging 2	Aangepaste sonatevorm	<i>Scherzo</i>	Tema-en-variasies
Beweging 3	Rondo	“Fase”-struktuur deur middel van variasies	Rondo
<b>Samehang/eenheidsin</b>	Hooftema wat deurgaans voorkom	Suggesties van motiewe wat kan terugkeer	Hooftema (motto) wat in die laaste deel terugkeer
<b>Tonaliteit</b>	Duidelik (sonder toonsoorttekens)	Minder duidelik (sonder toonsoorttekens)	Minder duidelik (met toonsoorttekens)
<b>Tematiek</b>	Kort en bondig	Kompleks en uitgereek	Kombinasie van die ander twee
<b>Tekstuur/digtheid</b>	Deursigtig en dun	Dig en omvangryk	Dig en koloristies
<b>Invloede</b>	Sjostakowitsj	Brahms, laat-Romanties	Algemeen Westers

## Bibliografie

### Boeke, naslaanwerke en tydskrifartikels

1. Cook, N. 1987. **A Guide to Musical Analysis**. Oxford University Press. Groot Brittanje.
2. Fokkens, R. 2004. **Peter Klatzow: Perspectives on Context and Identity**, in SAMUS Vol. 24, pp. 99-107.
3. Klatzow, P. 2004. **The Composer's Dilemma: Writing for Time or Place**, in SAMUS Vol. 24, pp. 135-141.
4. Krynauw, E. 1994. **Suid-Afrikaanse kamermusiek: 'n historiese oorsig en evaluasie van geselekteerde werke**. Ongepubliseerde proefskrif. Universiteit van Suid-Afrika.
5. Lloyd, L.S. 2001. **Pitch nomenclature**, in Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Macmillan Publishers Limited. London. Vol. 19, pp. 806-807.
6. Loft, A. 1973. **The Violin and Keyboard: Duo Repertoire**. Vol. 2: From Beethoven to the Present. Amadeus Press. USA.
7. Lüdemann, W. 1996. **Is the Chameleon showing its true colours? Roelof Temmingh at fifty**, in SAMUS Vol. 16, pp. 59-62.
8. Lüdemann, W. 2006. **Temmingh, Roelof**, in **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**. Bärenreiter-Verlag. Stuttgart. Vol. 16. K. 679, 680.
9. Lüdemann, W. 2001. **Temmingh, Roelof (Willem)**, in Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Macmillan Publishers Limited. London. Vol. 25, pp. 247-248.
10. Lüdemann, W. 1987. **Roelof Temmingh** in Klatzow (red.), **Composers in South Africa Today**. Oxford University Press. Kaapstad, pp. 167-192.

11. Malan, J.P. 1984. **Temmingh, Roelof Willem**, in **Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie**. Oxford University Press. Kaapstad, pp. 346-348.
12. Malan, J.P. 1984. **Klatzow, Peter James Leonard**, in **Suid-Afrikaanse Musiekensiklopedie**. Oxford University Press. Kaapstad, pp. 127-130.
13. Mangsen, S. 2001. **Sonata**, in Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Macmillan Publishers Limited. London. Vol. 23, pp. 671-684.
14. May J. 1987. **Peter Klatzow** in Klatzow (red.), **Composers in South Africa Today**. Oxford University Press. Kaapstad, pp. 131-165.
15. May J. 2007. **Hendrik Hofmeyr at fifty: a short biography with a worklist and discography**, in Musicus. Vol. 35. SA ePublications, pp. 7-18
16. Newman, W.S. 1969. **The Sonata since Beethoven**. University of North Carolina Press. USA.
17. Odendaal, A. 2004. **Interview with Peter Klatzow**, in SAMUS Vol. 24, pp.143-148.
18. Rosen, C. 1988. **Sonata Forms**. W.W. Norton & Company, Inc. New York.
19. Stowell, R. 1992. **The Cambridge Companion to the Violin**. Cambridge University Press. Groot Brittanje. Pp. 168-193.
20. Webster, J. 2001. **Sonata Form**, in Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Macmillan Publishers Limited. London. Vol. 23, pp. 687-698.

### **Persoonlike onderhoude, programnotas en konserttoesprake**

1. Grové, I. 2013. **Programnotas: Roelof Temmingh Gedenkkonsert**. Universiteit van Stellenbosch Musiekdepartement.

2. Hofmeyr, H. 2014. **Persoonlike onderhoud**. 22 April 2014.
3. Klatzow, P. 2012. **KEMUS: Peter Klatzow Kamermusiek – Chamber music**. Toespraak voor konsert deur komponis. Fismersaal, Stellenbosch. 3 Junie 2012.
4. Klatzow, P. 2014. **Persoonlike onderhoude**. 16 Junie en 22 Julie 2014.
5. Lüdemann, W. 2014. **Persoonlike onderhoud**. 26 April 2014.

### Aanlynbronne

1. Grové, I. 2012. **In memoriam: Roelof Willem Temmingh (28 September 1946 – 5 Mei 2012)**. Artikel. Universiteit van Stellenbosch. Aanlyn beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/Article/in-memoriam-roelof-willem-temmingh-28-september-19465-mei-2012>
2. Youtube. 29 November 2008. **A Little Christmas Music**. [intyds] Beskikbaar: [https://www.youtube.com/watch?v=hery\\_GL6KCU](https://www.youtube.com/watch?v=hery_GL6KCU)

### Bladmusiek

1. Hofmeyr, H. 2008. **Sonate I per violino e pianoforte**. Opdragwerk vir SAMRO vir die Nasionale Kunste.
2. Klatzow, P. 1996. **Sonata for violin and piano**. Opdragwerk vir Universiteit van Potchefstroom. Musications.
3. Temmingh, R. 1994. **Sonata for violin and piano**.