

**LAAT-STYL BY J. S. BACH EN BEETHOVEN AAN DIE HAND VAN DIE
“GOLDBERG” EN “DIABELLI” VARIASIES**

ANNE FRANÇOISE LAMONT

**LESING VOORGELÊ TER GEDEELTELIKE VERVULLING VAN DIE
GRAAD DOCTOR PHILOSOPHIAE (UITVOEREND) IN DIE FAKULTEIT
GEESTESWETENSKAPPE, DEPARTEMENT MUSIEK, UNIVERSITEIT
VAN DIE VRYSTAAT**

NOVEMBER 2005

**PROMOTOR
DR SJ VAN Z MULLER**

**MEDE-PROMOTOR
PROF NGJ VILJOEN**

SAMESTELLING VAN DOKTORALE PROGRAM

UITVOERINGSKOMPONENT:

Promotor - Prof A van Schalkwyk

MUK901: 9 April 2002

Johann Sebastian Bach: “Goldbergvariasies”, BWV 988, uit die Clavier-Übung Deel IV; Anneke Lamont (klavier).

MUK902: 11 Junie 2002

Kunslieduitvoering: Robert Schumann – “Dichterliebe”, Hendrik Hofmeyr – “Alleenstryd”, Leonard Bernstein – “Four Recipes”, Richard Strauss – “Heimliche Aufforderung”, “Cäcilie”; Nicholas Nicolaidis – (tenoor), Anneke Lamont – (klavier).

MUK903: 12 November 2002

Ludwig van Beethoven: 33 *Veränderungen über ein Walzer von A. Diabelli*, “Diabelli Variasies”, opus 120; Anneke Lamont (klavier).

MUK904: 1 September 2003

Kamermusiekuitvoering met Anzél Gerber (tjello) en Anneke Lamont(klavier).
Claude Debussy: Sonate vir tjello en klavier
Dimitri Sjostakowitsj: Sonate vir tjello en klavier
Hendrik Hofmeyr: Die Lied van Juanita Perreira
César Franck: Sonate vir viool en klavier in A majeur op die tjello uitgevoer.

MUK905: 14 Augustus 2004

Ludwig van Beethoven: Klavierkonsert nr. 4 in G majeur, opus 58; Vrystaatse Simfonie-orkester met Chris Dowdeswel(dirigent) en Anneke Lamont(klavier).

NAVORSINGSKOMPONENT:

Promotor – Dr SJ van Z Muller

LDM992: 13 November 2005

Lesingdemonstrasie: Laat-styl aan die hand van J. S. Bach en Beethoven se “Goldberg” en “Diabelli” variasies.

Dankbetuiging en erkenning by uitvoeringskomponent:

Aan Albie van Schalkwyk – jou meesterlike en onbevange oordra van tegniese kennis en musikale insig verbreed my uitvoering van musiek na altyd groter-wordende horisonne. Dankie vir jou inspirasie, sin vir humor en die kwaliteit van jou menswees.

Aan Brigitte Botha en Hanna van Schalkwyk wie se harte en huise oopgestaan het tydens my en my mede-kunstenars se tallose besoeke aan Bloemfontein.

Aan Christopher Duigan, Nicholas Nicolaidis en Anzél Gerber vir julle bereidwilligheid om saam met my te werk en die puik kwaliteit van julle uitvoerings.

Aan Jannie en Lou van Heerden, my ouers, vir jul wyse lewensvoorbeeld en ondersteuning oor baie jare.

Dankbetuiging en erkenning by navorsingskomponent:

Aan Martina Viljoen vir jou ondersteuning, raakvat en entoesiasme.

Aan Annamarie du Preez – jou vernuf as inligtingskorrespondent was vir my van onskatbare waarde.

Aan Stephanus Muller – jou kundigheid en insig het vir my ‘n wêreld oopgemaak. Dankie vir die deernis, geduld en eerlikheid van jou werkswyse – ek ag myself bevoorreg.

Aan Arnold my man, wat as vriend en mentor die vreugde en pyn van groei meegemaak het. Jou wysheid, liefde en integriteit is my behoud.

Opedra aan my kinders

Jeanne-Louise, Francois en R n 

Inleiding

Hoekom doen 'n mens 'n vergelykende studie tussen die “Goldberg” en die “Diabelli”? - sou u tereg kon vra. Hierdie twee heel uiteenlopende stelle klaviervariasies deur verskillende komponiste waarvan die raakpunte oënskynlik beperk is tot historiese opeenvolging en retrospektiewe historiese konstruksie, toon geen klaarblyklike ooreenkomste nie. Dat albei hierdie stelle variasies deel was van die programme van my doktorsale studie is nie opsigself genoeg nie. Maar dit was wel die vertrekpunt van 'n behoefte om te vergelyk, om in verband te bring, om 'n aanvoelbare gemeenskaplikheid te formuleer as 'n verduideliking aan myself.

Die konsep van *laat-styl* as 'n raamwerk vir 'n vergelykende studie het 'n moontlike *modus operandi* aangedui: die twee variasiestelle val tydensgewys binne die laaste dekade van elke komponis se lewe en kwalifiseer dus op die oog af as moontlike gevallestudies vir die toepassing van hierdie konsep.¹ *Laat-styl* is 'n term wat sy toepassingsmoontlikhede in die historiese perspektief vind, met ander woorde 'n konsep wat vanuit die bekende *hier* en *nou* 'n gestruktureerde terugblik werp op hoe *toe* en *dan* verstaan en betekenisvol ervaar kan word. Natuurlik is J.S. Bach en Beethoven historiese en Westerse onderwerpe en laat altwee hierdie oorwegings die vraag ontstaan na die aktualiteit van hierdie studie op hierdie plek en tyd. Ek sou egter wou dink dat, as 'n mens die woorde “lank, lank gelede” hoor, die aangename verwagting van “storietyd” spontaan in die gedagtes opkom. Stories is universeel die sleutel tot die ontwikkeling van kinders se verbeeldingsvlugte en ons as volwassenes doen daarmee voort in ons konstruering van die wêreld om ons. Daar is enkele kernstories waarna ons herhaaldelik luister en wat ons herhaaldelik skep omdat dit iets fundamenteels oor ons mens-wees sê. Op hierdie wyse glo ek dat hierdie twee stelle variasies verklankte stories of narratiewe is wat tydens die uitvoering daarvan in ander kontekste – ook hierdie tyd en plek – op nuwe maniere deurlig word sonder dat die essensie van die boodskap radikaal verander word.

Die idee van 'n “lank, lank gelede” omskep ook die konsep van streng en regulatiewe tyd tot 'n onbereikbare en ongedefinieerde periode – die opgehefde tyd van

¹ Bach (1685 – 1750) se “Goldberg” is gekomponeer tussen 1740 – 1742. Beethoven (1770 – 1827) se “Diabelli” is gekomponeer tussen 1819 – 1824.

afgehandelde tydsverloop. In sy boek, *The Sense of an Ending*, wys Frank Kermode voortdurend op die paradoks tussen die onverbiddelike “tik-tok” van die horlosie teenoor die “tydloosheid” van legendes en mites.² Die mens reageer instinktief op die ritmiese element inherent aan beide die horlosie se *tik-tok* en die *lank-lank* van die *gelede*. Hierdie gedeelde ritme tussen hartklop, dag- en nagwisseling en seisoene verskaf 'n musikale koppeling tussen hierdie tyds-perspektiewe.

Met die verloop van tyd het Bach en Beethoven se variasies hul plek vanuit die enge tyd van die historiese moment na die onbeperkte ruimte van die tydlose gevind – 'n plek van volgehoue teenwoordigheid. Octavio Paz druk hierdie verskynsel só uit: “Time is not succession and transition, but rather the perpetual sound of a fixed present in which all times, past, present and future, are contained.”³ Paz gebruik hier die metafoor van klank, en dit is nie toevallig dat dit wat hy beskryf soos 'n ontologie van musiek klink nie.

In die verloop van my eie pianistiese ontwikkeling was dit in die kennismaking met die “Goldberg” en die “Diabelli” variasies dat ek bewus geword het van die raaisel van die gelyktydige bestaan van 'n verloopte tyd en 'n teenwoordige tyd wat deur albei hierdie werke geaktiveer word en waarvan ek meer wou weet. Die grootsheid van hierdie werke met hul dieper-liggende orde is 'n uitdaging vir die pianis en my saamleef met hierdie musiek het tot die inspirasie gedien om 'n meer omvattende studie daarvan te maak.

Vervolgens wil ek die historiese agtergrond en teoretisering van die variasies ondersoek; daarna 'n uiteensetting gee van variasievorm soos albei komponiste dit aanwend; en ten slotte die idee van *laat-styl* as gemene deler via Adorno van naderby bekyk en afleidings ten opsigte daarvan maak.

² Frank Kermode, *The Sense of an Ending – Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, 2000, 68 - 69.

³ Aangehaal in Wilfrid Mellers, *Bach and the dance of God*, 1980, 6.

Historiese kontekstualisering

Alhoewel geskiedskrywers verskil oor die presiese komposisie-datums en aantal onderskeibare skeppingsperiodes van hierdie komponiste, bestaan daar algemene konsensus dat die musiek van J.S.Bach en Beethoven in die laaste dekades van hul lewens stilistiese eienskappe toon wat nie in hul vroëer musiek op dieselfde wyses vergestalt nie.⁴ Bach se werke vanuit die laaste dekade van sy lewe is onder andere die kanoniese variasies *Von Himmel hoch* (BWV 769), *Das Musikalische Opfer* (BWV 1079), en die *Kunst der Fuge* (BWV 1080). Beethoven se werke uit die dekade voor sy dood, om maar 'n paar te noem, is die *Missa Solemnis*, die strykkwartette, op. 130 en 133 en die *Bagatelles*, op. 126 vir klavier.

Met die skryf van die “Goldberg” variasies bevind Bach hom steeds in Leipzig. Hy is ontevrede en soekend na erkenning vir sy werk en kreatiwiteit en ondervind aanhoudende geskille met sy werkgewers.⁵ Beethoven weer word deur sy doofheid gedryf na 'n innerlike wêreld. Finansiële nood, swak gesondheid en die stryd om as wettige voog van sy broerskind erken te word, dra by tot sy versombering en vereensaming.⁶

Juis in hierdie droewe omstandighede skep hierdie twee komponiste stelle variasies waarvan Bach se “Goldberg” deur Manfred Bukofzer as die kulminasie van die hele Barokperiode se konsep van variasievorm beskryf word⁷ en die “Diabelli” deur Alfred Brendel as die grootste klavierkomposisie van die negentiende eeu.⁸ Meer nog, William Kinderman maak die interessante stelling dat die “Diabelli” die mees paradoksale werk is wat tot op hede gekomponeer is.⁹ Daar is verskeie menings ten opsigte van die ontstaan van albei die variasiestelle: die “Goldberg” is nie gekomponeer in opdrag van die kerk of staat nie, maar wel op versoek van 'n sekere Graaf Kaiserling uit Rusland. Kaiserling het vir ene Johann Goldberg as huismusikant

⁴ William Kinderman, *Beethoven*, 1995, 238; Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, 1991, 33; Wilfrid Mellers, *Bach and the dance of God*, 1980, 254; Werner Breig, 'Bach's Goldberg-Variationen als zyklisches Werk', *Archiv für Musikwissenschaft*, 32, 1975, 263.

⁵ Hubert du Plessis, *Johann Sebastian Bach*, 1960, 46.

⁶ William Kinderman, *Beethoven*, 1995, 218.

⁷ Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*, 1947, 297-298.

⁸ William Kinderman, *Beethoven*, 1995, 211.

⁹ Ibid.

aangestel en hom in Leipzig na Bach gestuur vir onderrig. Kaiserling het aan slapeloosheid gely en vra toe vir Bach om iets te komponeer wat Goldberg vir hom kon speel in die stil ure van die nag.¹⁰ Beethoven word deur Anton Diabelli versoek om 'n variasie op sy wals te skryf. Diabelli rig hierdie versoek in 1819 aan ongeveer 50 eietydse komponiste.¹¹ Beethoven skryf egter nie net een variasie nie, maar 33 en dra die werk aan sy vriendin Antonia Brentano op wat deur Maynard Solomon as die "Immortal Beloved" beskryf word.¹²

(Voorbeelde by die klavier: Variasies op die tema van Anton Diabelli deur Johann Schenk en Franz Schubert)

Vanuit die historiese perspektief is daar 'n paar opvallende musikale ooreenkomste tussen hierdie twee variasiestelle wat ek wil uitlig. Albei stelle maak gebruik van 'n eenvoudige tema. Bach begin en eindig met 'n elegante Aria: 'n Sarabande wat hy neem uit die *Notenbuch* van Anna Magdalena.¹³ Beethoven kies die wals van Anton Diabelli; 'n amper boerse en plat-op-die-aarde tema met op die oog af geen besondere eienskappe wat dit geskik sou maak vir variasie nie. Die kontras wanneer 'n mens dit vergelyk met die struktuur en melodiese inhoud van byvoorbeeld die tema van die "Eroica" variasies, opus 35, is opvallend.

Nog 'n ooreenkoms is dat albei die temas 32 mate lank is en in 'n duidelike tweeledige vorm van 16 mate elk verdeel. Elke deel word dan in twee 8-maat periodes verdeel wat dan weer in twee 4-maat frases verdeel. Bach se sin vir simmetrie verdeel die 4-maat frases nog verder, maar dit is waar die ooreenkoms eindig. Beethoven gee aan die opmaat in die wals 'n prominente strukturele posisie en daardeur kom die asimmetrie van die vorm na vore.

Die harmoniese ritme by albei temas is stadig: Bach gebruik een akkoord vir elke maat en Beethoven se wals het aanvanklik 'n harmoniese ritme van een akkoord

¹⁰ Bach is besonder goed vir die variasies vergoed: Kaiserling het aan hom 'n honderd goudstukke in 'n beker van goud betaal. Wilfrid Mellers, *Bach and the dance of God*, 1980, 31.

¹¹ Onder diegene wat variasies op Diabelli se wals geskryf het was Schubert en die jong Liszt; Maynard Solomon, *Late Beethoven*, 2003, 19

¹² *Ibid.*, 158-189.

¹³ Volgens Neumann is dit nie 'n oorspronklike werk van Bach nie. Hy meen dit is wel tiperend van die *galant* styl, maar haal vir Arthur Mendal aan wat dit as 'a piece of French fluff' beskryf het; Frederick Neumann, 'Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria', *Musical Quarterly*, 1985, 290.

/harmonie per vier mate en dan deur die gebruik van wissel- en tussendominante na 'n twee-maat duurt versnel. (Voorbeelde by die klavier: Beethoven - Tema van opus 35, "Eroica Variasies", harmoniese ritme van die "Aria", harmoniese ritme van die "Wals" en beklemtoning en gebruik van die opmaat)

'n Meer konseptuele ooreenkoms is dat albei komponiste die *Janus*figuur (die mitologiese figuur met twee gesigte wat in teenoorgestelde rigtings deure en poorte bewaak – die figuur het dus 'n blik op die pad wat verby is en die een wat nog bewandel moet word) vir hul tyd tipeer. Bach kyk terug na onder andere Palestrina en assimileer sy tegnieke in sy eie werk. Hy skryf die *Mis in b mineur* as 'n volledige *missa ordinarium* in die grootse polifoniese tradisie van Palestrina se *Missa Papae Marcelli* en die ooreenkoms met Pergolesi se *Stabat Mater* is duidelik in die "Canone alle Secunda" met die harmoniese verdragings wat in hierdie tipe kanon na vore kom. Dan kyk Bach ook vooruit na die "empfindsamer Stil" en die "style galant" van sy eie seuns en gebruik dit byvoorbeeld in die "Aria" en in sommige van die variasies van die "Goldberg". (Voorbeelde by die klavier: Pergolesi se *Stabat Mater* en die "Canone alle Secunda" uit die "Goldberg" en die "style galant" van die 13e variasie uit die "Goldberg")

Beethoven kyk terug na die "ou" vorm van die fuga en beklee dit met 'n nuwe gestalte as "variasie". In sy gebruik van sonatevorm gee hy 'n nuwe gesig aan die ontwikkelingsgedeelte deur sy gebruik van die fuga en fugale nabootsing.¹⁴ Hierdie invloed van die kontrapunt op die sonate het onder andere ook tot gevolg dat die prominente harmoniese aspek van die vorm verminder en 'n natuurlike gevolg daarvan is die verbrekking van die sonatevorm soos dit in die Klassieke periode bestaan het.¹⁵ Die klaviersonate op. 101 in A majeur is 'n goeie voorbeeld van hierdie proses. Behalwe vir die feit dat Beethoven self erken het dat dit 'n moeilike werk is om te speel en sodoende die weg aanwys vir die geweldige tegniese en interpretatiewe uitdagings van die klavierliteratuur van die Romantiese tydperk, vorm hierdie sonate 'n besliste oorgang na Beethoven se laaste periode. Die vae omlyning, met ander woorde die aaneenlopendheid van die verskillende bewegings is maar een eienskap wat karakteristiek dui op die veranderende vorm van die klassieke sonate. Wagner

¹⁴ William Drabkin, 'Beethoven', *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 3, 354.

¹⁵ Carl Dahlhaus, 'Counterpoint', *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6, 567.

beskryf die begin as "the infinite melody" en Schumann word beïnvloed deur die mars-agtige tweede beweging.¹⁶ (Voorbeelde by die klavier: Beethoven opus 101)

Bach was natuurlik die erfgenaam van 'n legio uiteenlopende vorms wat almal een of ander aspek van variasie verteenwoordig. Sy voorgangers in hierdie opsig was onder andere Frescobaldi, Buxtehude en Pachelbel. Sy eie Passacaglia in c mineur (BWV 582) vir die orrel, die Chaconne (BWV 1004) vir solo-viool, die "Crucifixus" uit die b mineur Mis en die kanoniese variasietipe van "Von Himmel hoch" is almal tiperend van sy gebruik van variasievorm.

Beethoven word groot in 'n kulturele omgewing waarin Bach 'n gegewe is: die komposisietegnieke van die ongepubliseerde "Wohltemperiertes Clavier" was vir hom reeds as kind bekend.¹⁷ Hy eien ook die instruksies van Neefe, Albrechtsberger, Salieri en Haydn binne die parameters van die Barok op. Dit is dus nie vreemd om kontrapuntale vorms soos fuga en kanoniese nabootsing reeds in sy vroeë werke te bespeur nie. Maar dit is die vrye kontrapunt van Mozart wat hy bewonder en wat vir hom die poëtiese element binne die tradisionele vorms toevoeg.¹⁸

Beethoven skryf verskeie variasiestelle vir die klavier, waarvan die "Eroica" variasies (1802) en die 32 Variasies in c mineur (1806) van die mees bekende is. Die variasie-geïnspireerde fugas in die finale van die "Hammerklaviersonate" (op. 106) en die "Grosse Fuge" (op. 133) wys duidelik op die vervaging van duidelike vorms soos hy dit geërf het. Die strykkwartet op. 127 maak gebruik van 'n melismatiese ekspressiewe variasiestyl wat ook 'n verdere nie-tradisionele gebruik van variasievorm verteenwoordig.

Hierdie diakroniese perspektief is egter heelwat meer kompleks as die trek van lineêre trajekte wat spekuleer oor 'invloede'. Bach se tydperiode is een van geïntegreerde kulturele en maatskaplike orde. Die "idee van God" is 'n bindende faktor en 'n samesnoerende ideologie: hierdie "waarheid" gebou op 'n begin en 'n proses na 'n einde waarvan "goed" en "nimmereindigend" gegewes is, God as Alfa en Omega, was

¹⁶ William Kinderman, *Beethoven*, 1995, 197.

¹⁷ William Kinderman, *Beethoven*, 1995, 81.

¹⁸ Ludwig Misch, 'Fugue and Fugato in Beethoven's variation form', *Musical Quarterly*, 1956, 14.

ook waar vir Bach, persoonlik. Sy musiek akkommodeer die orde, taal, woordeskat en kultuur van sy tyd. By hom is die interne en eksterne wêreld grootliks in harmonie, en waar dit nie is nie, het hy die vermoë om nie deur godsdienstige fundamentalisme meegesleur te word nie. Hy beleef nie spanning wat sy morele oortuigings kompromiteer nie. Syne is die ervaring van die mens in sy soeke na selfrealisering en selfvoldoening, maar altyd in diens van die groter saak en in sy geval – God.¹⁹

Daarteenoor staan Beethoven as die *mens*. Hy beleef vanuit die eksterne wêreld die verkrummeling van die sosiale sisteem en van binne ervaar hy die nietigheid en tydsgebondenheid van hierdie bestaan.²⁰ By Beethoven en in sy “Zeitgeist” gaan dit om die mens en sy belewenis. Schenker sê dit so: “In die begin was die Inhoud”²¹ en dit moet gesien word in konteks teenoor die tradisionele “In die begin was die Woord daar”.²² Die musiek as essensie is voldoende. Busoni beskryf dit nog anders: “met Beethoven tree *die menslike* as die spil waarom alles draai vir die eerste keer in die musiek na vore”.²³ God is dus nie meer “alles” nie. Ontnugtering en pyn wat onlosmaaklik deel is van die bewuswordingsproses van die mens word deur Beethoven geniaal verklank. In sy soeke na die betekenis vir die menslike kondisie poog hy nie om in blote aanvaarding en onderdanigheid sy musiek in die oorgelewerde vorms te giet nie. Sy stryd simboliseer die morele penarie van sy tyd en vind dus aanklank by die gemeenskap van negentiende- en twintigste eeuse gehore en toonskeppers.

Die pianis word by albei variasiestelle bewus van ’n pianisme wat aanspraak maak op die vermoë om gevorderd te interpreteer en tegnies briljant te vertoon. Bach, alhoewel sy voorliefde vir die clavichord bekend is,²⁴ komponeer die “Goldberg” vir ’n klavesimbel met twee manuele, uiteraard ook as gevolg van die bemeestering en assimilering van alle tegniese aspekte van klawerbordspel.²⁵ Vandag, ná vele dispute

¹⁹ Hubert du Plessis, *Johann Sebastian Bach*, 1960, 45.

²⁰ William Kinderman, *Beethoven*, 1995, 132.

²¹ “Am Anfang war der Inhalt”, Leo Treitler, ‘History, Criticism, and Beethoven’s Ninth Symphony’, *19th-century music*, 3, 1980, 28.

²² Johannes 1:1

²³ Soos aangehaal deur Hans H Eggebrecht, ‘Das Menschliche tritt mit Beethoven zum ersten Mal als Hauptargument in die Tonkunst’, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, 1994, 8.

²⁴ Theodor Adorno, ‘Bach defended against his devotees’, *Prisms*, 141.

²⁵ ’n Interessante opmerking van Rameau in 1724 verwys na die hand-kruisings in sy Franse *Batteries* en alhoewel hy oortuig was dat hierdie tegniek eie was aan hom en dat dit net soveel plesier vir die oog as vir die oor moes hê, staan die “Goldberg” in geen opsig terug nie. Peter Williams, *Bach – the*

oor die histories-ingeligde uitvoering daarvan,²⁶ het die “Goldberg” tog in die repertoire van die moderne konsertpianis sy regmatige plek gevind.

Beethoven ervaar die ontwikkeling van die klavier in die letterlik groter-wordende omvang van die klawerbord self.²⁷ Behalwe vir die vergrote omvang, is die houtrame met staal vervang en het die ontwikkeling van die “dubbel-aksie” aan beide die komponis en pianis groter uitdrukkingsmoontlikhede gegee.²⁸ Dit is dan ook nie vreemd dat dit eers pianiste van die kaliber van Franz Liszt en Hans von Bülow was wat reg kon laat geskied in die uitvoering van die variasies nie.

Goldberg Variations, 2001, 19; Ter syde wil ek noem dat die moderne Tjeggiese komponis, Petr Eben, ‘n skouspelagtige aanwending van dieselfde tegniek in die ‘Ostinato’-gedeelte van sy ‘Sonntagsmusik’ op die orrel ten toon stel.

²⁶Taruskin lewer ‘n argument rondom die problematiek van die sogenaamde histories-ingeligde uitvoering. Die bekende Wanda Landowska se verweer teenoor Casals is alom bekend – sy het vir hom gesê : “My dear, you can play Bach your way and I will play Bach his way”, Richard Taruskin, *Text and Act*, 1984, 99 – 101.

²⁷ Derek Melville, ‘Beethoven’s Pianos’, *Beethoven Companion*, 1971, 47.

²⁸ Volgens Peter Williams is dit juis ‘n stel variasies wat ‘n periode se klawerbordspel mees kenmerkend verteenwoordig. Hy noem William Byrd se “Walsingham” variasies, Frescobaldi se “Cento Partite”, Bach se “Goldberg”, Beethoven se “Diabelli” en Brahms en Rachmaninof se “Paganini” variasies as tiperend; Peter Williams, *Bach – the Goldberg Variations*, 2001, 1.

Analitiese perspektiewe op Variasievorm

Die “Goldberg” variasies

Die fokus verskuif vervolgens na die analitiese perspektiewe op variasievorm. (Ek sal die eers bespreek en dan die voorbeelde by die klavier illustreer.) Bach se dertig variasies op ’n fundamentele baslyn kan in twee seksies verdeel word: nommers 1-15 en nommers 16 –30. Dit is vandag aanvaarbare uitvoeringspraktyk om ná die vyftiende variasie ’n klein pouse te maak: die Franse Overture waarmee die tweede helfte dan begin, vorm ’n logiese punt van hernude aanvang. Dit is interessant om in hierdie verband te let op die moontlike invloed van die retoriek, waar dit die gebruik was om in ’n lang argumentasie of betoog ’n onderbreking in die middel te maak, die sogenaamde *inner exordium*.²⁹ Hierdie is egter nie al strukturele onderverdeling wat in die “Goldberg” moontlik is nie. ’n Ander moontlike groepering is in tien groepe van drie variasies elk. In so ’n verdeling is die eerste variasie in ’n groep dan telkens ’n duidelik-herkenbare dans of karakterstuk, die tweede ’n *arabesque*-tipe, toccata-agtige variasie en die derde ’n kanon waarvan die intervalverhouding tussen die *dux* en die *comes* in elke opeenvolgende stel van drie variasies met ’n toon vergroot word. In die laaste kanon “antwoord” die stemme mekaar dus in ’n interval van ’n negende. Die musikale inhoud van die kanons verdoesel die meesterlike kontrapuntale skryfwyse en kan die onoplettende luisteraar maklik ontglip.³⁰

Die eerste vier dalende note van die fundamentele baslyn waarop die “Aria” gegrond is, was bekende Barokpraktyk. Om twee voorbeelde te noem: Vitali gebruik dit in sy “Chaconne” vir solo-viool en so ook Biber in die “Passacaglia” vir solo-viool. Bach gebruik dit in die bekende “Arioso”. Die fundamentele baslyn waarop die “Aria” gegrond is word nooit spesifiek uitgeskryf om gehoor te word nie, maar die basiese

²⁹ Peter Williams, *Bach – The Goldberg Variations*, Cambridge, 2001, 31.

³⁰ Owen Jander staaf ook ’n matematiese orde in die ritmiese verdeling van die kanons. Volgens hom is die onderliggende orde as volg: 2x2 – kanon in die 6e, (2 maatslae met 2 as die onderverdeelde pols), 2x3 – kanon in die 9e, (2 maatslae met 3 as die onderverdeelde pols), 2x4 – kanon in die 5e, (2 maatslae met 4 as die onderverdeelde pols), 3x2 – kanon in die 2e, (3 maatslae met 2 as die onderverdeelde pols), 3x3 – kanon in die 8ste, (3 maatslae met 3 as die onderverdeelde pols), 3x4 – kanon in die 4e, (3 maatslae met 4 as die onderverdeelde pols), 4x2 – kanon in die 3e, (4 maatslae met 2 as die onderverdeelde pols), 4x3 – kanon in die unisoon, (4 maatslae met 3 as die onderverdeelde pols), 4x4 – kanon in die 7e, (4 maatslae met 4 as die onderverdeelde pols). Owen Jander, ‘The Rhythmic symmetry in the Goldberg variations’, *Musical Quarterly* 75, 1991, 188 – 193.

progressie word met verstommende vernuf deur Bach tussen die stemme (hande) verdeel – die speelsheid waarmee hy hierdie grondbas varieer getuig van ’n meesterlike transformasie van eenvoudige materiaal. Hierdie komposisie tegniek is veral sigbaar in die tokkata-agtige variasies.³¹

Nog ’n bekende variasie tegniek was die gebruik van die tonika-mineur.³² Daar is drie variasies in g mineur (nommers 15, 21 en 25) waarvan die laaste een as “adagio” gekarakteriseer word. Die eerste twee variasies is albei kanons, onderskeidelik in die interalle van die kwint en die sewende. Die “adagio” beklee egter ’n besondere plek in die stel weens die uitsonderlike beklemtoning van chromatiek, selfs in die grondbas³³ en die liriese karakter van die melodie loop die “empfindsamer Stil” van Bach se seuns vooruit. Landowska het die variasie die “crown of thorns” genoem na aanleiding van die gekompliseerde inhoud van die materiaal: die ritme is kompleks met heelwat sinkope en herinner daarom aan die retoriek³⁴ en die harmoniese terughoudings en gekompliseerde driestemmigheid verontagsaam op meesterlike wyse die klaarblyklike “grense” van die tema.³⁵

Die dertigste variasie as *quodlibet* maak gebruik van twee volksliedjies soos Bach dit sou ken en waarvan die woorde in ligte trant is: “Kool en beet het my weggedryf, had my ma vleis gekook, dan het ek langer gebly” en “Ek was lank nie by jou gewees, kom nader, nader, nader”.³⁶ (Voorbeelde by die klavier: “dux” en “comes” in die unisoon en die derde uit variasies 3 en 9 van die “Goldberg”, die grondbas met die vier dalende tone uit die “Aria” van Bach, uit Vitali se “Chaconne” en uit die “Arioso” van Bach en die verdoeseling daarvan in die tokkata-agtige variasies 5, 8, 17 en 29, die “adagio” variasie 25 met chromatiese grondbas, retoriese en liriese melodie in g mineur en die “quodlibet” met volkswysies uit Bach se tyd)

³¹ Martin Zenck, ‘Bach der Progressive – Die Goldberg in der Perspektive von Beethoven’s Diabelli-Variationen’, *Musik Konzepte*, 42, 1985, 40.

³² Handel gebruik die tonika-mineur in sy Chaconne in G majeur HWV 442; Peter Williams, *Bach – the Goldberg Variations*, 2001, 43.

³³ Timothy Smith, ‘That crown of thorns’, *Bach: the Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 1997, 144.

³⁴ Berthold Türcke, ‘Das unendliche Rezitative’, *Musik Konzepte*, 42, 1985, 96.

³⁵ *Ibid.*, 93.

³⁶ ‘Ich bin so lange nicht bei dir g’west. Ruck her, ruck her, ruck her’
‘Kraut und Rüben haben mich vertrieben. Hätt, mein’ Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger blieben’.

Die “Diabelli” variasies

Kom ons kyk nou na die analitiese en tegniese perspektiewe op die “Diabelli” variasies. So eenvoudig soos wat dit klaarblyklik lyk om Bach se 30 variasies volgens gegewe sisteme en patroonmatigheid te beskryf, so gekompliseerd is die struktuur en vorm van Beethoven se 33 variasies. Ek het reeds genoem dat Beethoven met heelwat van die musiek van sy voorgangers bekend was en dat Mozart en Haydn se klaviervariasies en hul vrye gebruik van kontrapunt hom geïnspireer het. Hy komponeer 23 van die 33 variasies in 1819 en voeg eers in 1823 die volgende nommers by: nrs. 1, 2, 15, 23 tot 26, 28-29 en 31. Hierdie latere byvoegings gee ’n aanduiding van die psigologiese kompleksiteit van die variasies en dui ook op die verbreding van die aanvanklike konsep. Verder bevestig dit die komponis se stryd om die vormgewende tema te gebruik as ’n middel tot ’n doel en nie as ’n eng formaliteit nie.³⁷ Vanaf die eerste variasie verander die oppervlakkige walsstema in ’n mars wat ongenaakbaar voortstu.³⁸

Die staccato akkoorde in die regterhand van die wals word deurlopend deur Beethoven ontgin: eers haas brutaal in die mars van variasie een en daarna in die “leggiermente” van die volgende variasie. Die kontras tussen “legato” en “non-legato” spel, die ontginning van dinamiese vlakke, wye en ongewone spronge, trillers, nabootsing en die gebruik van stilte in byvoorbeeld variasie 13, word deur Beethoven gebruik om ’n kaleidoskoop van karakters in elke variasie te skep. Hierdie maskerade is een van die uitdagings aan die pianis en die gehoor. Beethoven betrek die toehoorders deur die volgehoue variasie van kleur, ritme en tekstuur. Vanuit hierdie oogpunt is die aanhaling van Mozart se *Leporello*-karakter uit “Don Giovanni” in variasie 22 ’n tekenende toevoeging. Die bekende aria word in ’n totale nuwe konteks voorgedra en bekom sodoende ’n nuwe gedaante. Ook kan variasie 31 met die “Goldberg” se “adagio” vergelyk word, die fuga van variasie 32 met ’n tipiese allegro van Handel en die laaste variasie weer met ’n Haydn of Mozart minuet.³⁹ Ons vind dus in die “Diabelli” ’n soort bestekopname van onverbloemde invloede, terugverwysing en kommentaar. (Voorbeelde by die klavier: Beethoven se “Wals” en

³⁷ William Kinderman, *Beethoven*, 1995, 254.

³⁸ Hierdie totale kontras met die karakter van die tema is ook opvallend in die ‘Goldberg’: die eerste variasie toon geen klaarblyklike verband met die karakter van die Aria nie.

³⁹ William Kinderman, ‘The Evolution and Structure of Beethoven’s “Diabelli” Variations’, *Journal of the American Musicological Society*, 323.

kontrastrerende variasie 1, die gebruik van “staccato” akkoorde in variasie 1, 2 en 15, afwisseling tussen “staccato” en “legato” aanslag, dinamiese vlakke, wye en ongewone spronge en trillers in variasies 7 en 10, nabootsing in variasie 11, gebruik van stilte en rustekens in variasie 13 en aanhaling uit “Don Giovanni” in variasie 22, asook ‘n voorbeeld van ‘n Handel “allegro”)

Laat-styl

Dit bring my dan by die begrip van “laat-styl”. In die navorsing oor hierdie twee variasiestelle was die formulering van die vergelykende perspektief die mees uitdagende aspek. Ek het egter ten aanvang gepraat van ’n “dieper-liggende orde” in albei werke waarmee ek kon identifiseer tydens my instudering en uitvoering van hierdie musiek en waarvan ek meer wou weet. Dit is dan hierdie vermoede van ’n “onderliggende geskakeldheid” wat my bring by die kwessie van “laat-styl”.

“Laat-styl” is die direkte vertaling van die Duitse “Spätstil” wat dui op beide die individu en die wêreld-historiese konsep vir wat ons andersins vaagweg aanvoel en beskryf as “laat” of “laatheid”. Woorde soos “rypheid” of “volwassenheid” sou waarskynlik meer interpreterend van aard wees. Dit is egter belangrik om nie die tydsdimensie van hierdie konsep te devalueer nie. “Laatheid” dui op ’n immanente einde en veronderstel ’n historiese begin. Hierdie konsep is dus die natuurlike gevolg van die moderne historiese perspektief en bied dus die potensiaal om musiek in ’n konteks van tydsverloop te beskou. Dit is ten slotte nodig om op te merk dat “Spätstil” nie noodwendig dieselfde as “Altersstil” is nie, wat spesifiek op die individu se styl in sy gevorderde ouderdom fokus.

Alhoewel albei variasiestelle hier as karakteristiek van Bach en Beethoven se “laat-styl” gedemonstreer word, is albei ook tiperend van die komponiste se “gryse” ouderdom. Historiese getuienis suggereer dat daar by Beethoven, selfs meer as by Bach, ’n liggaamlike bewus-wees van hierdie veroudering was. In die verouderingsproses soek albei komponiste ’n toevlugsoord in hulself terwyl die buite-wêreld wat onder andere deur die kerk, staat en hof verteenwoordig was, vervaag.⁴⁰

⁴⁰ Winfred Mellers, *Bach and the Dance of God*, 1980, 13.

Hierdie toevlugsoord of getransformeerde idioom van die “laat-styl” is herkenbaar aan simptome van misterie, verbrokkeling, inkering, deurleefdheid en verlange.⁴¹ (Voorbeeld by die klavier: Beethoven – variasie 20 tiperend van “laat-styl” se misterie, verbrokkeling, hunkering, deurleefdheid en verlange)

Daar is egter by albei komposisies nóg ’n interessante ooreenkoms en dit is dat altwee op ’n manier “verwyderd” staan van die komposisies wat in dieselfde tydperodes gekomponeer is. Die *Mis in b mineur* van Bach en die *Missa Solemnis* van Beethoven is op die “oor” af ver verwyderd van die twee variasiestelle en is tog in chronologiese sin naby. Hoe bied “laat-styl” perspektief op hierdie komposisies en hoe bring ’n mens die geweldige diverse musikale inhoud van die variasies in vergelyking met mekaar?

Hoewel daar in die “laat-styl”-paradigma van radikale tydsgebondenheid sprake is, word die kultus van die genie natuurlik by uitstek gekenmerk deur aansprake van “tydloosheid”. Georg Simmel verwoord hierdie “tydloosheid” só: "enige individu wat hoegenaamd belangrik is, is uiteraard 'n samevatting van al die tydperke binne die kultuur waaruit hy kom".⁴² Hierdie *tydloosheid* hang ten nouste af van die teleskopering van tyd in die meesterwerk. So kyk Bach byvoorbeeld na die sistematiese organisering van die eksterne wêreld en Beethoven fokus op die onweetbare wêreld. Tyd word dus op verskillende maniere deur die twee werke vasgevang tot ’n tydloosheid.

Maar die idee van tydloosheid wat hier as ’n kenmerk van die betrokke komponiste en komposisies gestel word, is natuurlik meer ’n eienskap van die konstruksie van narratiewe óór die komponiste en komposisies. Die aantreklikheid van ’n biografie is verstaanbaar juis omdat daar altyd ’n aanknopingspunt is vir die leser: die “held” van die storie is bekend, selfs al het hy/sy eeue gelede geleef. Dilthey beweer: “The historical consciousness ... has enabled modern man to hold the entire past of

⁴¹ Maynard Solomon, *Late Beethoven*, 2003, 7.

⁴² “every individual being that has any sort of importance, recapitulates, of intrinsic necessity, all the epochs of the culture to which he belongs” Anthony Barone, ‘Richard Wagner’s Parsifal and the theory of late style’, *Cambridge Opera Journal* 7, 1995, 47.

humanity present within himself”.⁴³ So word die historikus, die analis en die uitvoerende kunstenaar deur die teks (partituur) by die vloeiende, aanhoudende proses tussen *tydloosheid* en *laat-heid*, by die begin-middel-einde, by die misterie van tydsverloop en die swaar-bewus-wees van uitgeloopte tyd, gebring.

Die perspektief wat ek hier wil benut, het sy oorsprong by Theodor Adorno. Hy slaag daarin om die universele betekenis van Bach en Beethoven tuis te bring deur sy kennis van hul komposisies filosofies te vertaal. Sy perspektief is een wat gebaseer is op die gedagte dat musiek by uitstek sosiale ordening weerspieël en selfs realiseer.⁴⁴

Volgens Adorno verwesentlik Bach en Beethoven die konsep van spesifieke histories-gefundeerde style soos wat geeneen van hul tydgenote hul dit kon nadoen nie. Hul komposisies weerspieël die greep en verstaan van die diepste *morele simbole* van hul tyd – simbole wat in die loop van die tyd, sonder om uitgedien te word, getransformeer word deur o.a. die bewuswordingsproses van die mens. Meyer verduidelik dit so: “Great poets, composers, are not the innovators – they are the sustainers, the most deeply immersed in tradition, the most fully capable of making use of the current language available to them”.⁴⁵ Wat was daardie aktuele taal, om Meyer vry te vertaal, wat Bach en Beethoven gebruik het? En ook, hoekom was dit die *variasievorm* wat aan hulle die gepaste vorm van uitdrukking gebied het om hierdie taal in groot narratiewe vorm te gebruik?

Soos reeds genoem is nie een van hierdie twee variasiestelle tiperend van die “laat-styl” soos wat *Das Musikalische Opfer* of die Negende Simfonie dit is nie: in albei gevalle is die “laat-styl” ondergeskik aan ’n ander waarheid. Ek wil hier van die veronderstelling uitgaan dat die *variasievorm* aan beide komponiste ’n taal bied om die verskynsel van “tydsgebondenheid” en die proses van “tydsverloop” te illustreer. Ons het hier te doen met ’n “terugkyk” wat aan herinnering ’n volgehoue

⁴³ Soos aangehaal deur Leo Treitler, ‘History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony’, *19th-century music*, USA, 3, 1980, 43.

⁴⁴ Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations*, 1990, 168.

⁴⁵ Josephine Miles, “Values in language; or, Where Have Goodness, Truth and Beauty Gone?”, *Critical Inquiry* 3, no 1, 1976, 11.

teenwoordigheid gee. Hier word 'n reis, 'n op-pad-wees beskryf⁴⁶ en die voertuig vir beweging is in Bach se geval die gegewe harmoniese grondslag en Beethoven weer gebruik die “Ursatz”⁴⁷ van Diabelli se wals: “What Beethoven grasped in the Diabelli waltz is eternally of the same order as what he heard inwardly in each of its variations. Any one of the variations could serve as the ideal centre of the work.”⁴⁸

Hierdie “reis” word deur Bach, die orator, in die vorm van 'n stel variasies beskryf waar sy “woorde, sinsnedes en stembuigings” tot die fynste detail uitgewerk word. Alan Street voer 'n hele relaas om Bach as meester van die Romeinse oratorskuns te bewys⁴⁹ en David Humphreys weer as die meester van die Renaissance sterrekunde.⁵⁰ Adorno plaas hom egter op 'n vlak waarby selfs hierdie uitlatings as begrensend oorkom. Hy stel dit so: “Bach was no archaic master craftsman but rather a genius of meditation.”⁵¹

So ook gebruik Beethoven, die orator, die klavier as 'n mediterende stem wat onuitspreekbare gedagtes in groot besonderhede en nuansering uitbeeld. “Die oneindige resitatief”⁵² is 'n gepaste beskrywing vir variasie 31 van die “Diabelli”, asook die 25ste variasie uit die “Goldberg” waarna u reeds geluister het. (Voorbeeld by die klavier: Beethoven - variasie 31 tekenend as “die oneindige resitatief”)

Dit is interessant dat beide komponiste die historiese voorgangers van die moderne klavier kies om hierdie grootse “reise” te beskryf: die sterflike, verganklike klank van die klavier, so sou 'n mens kon redeneer, is miskien minder ideaal hiervoor as die volgehoue klank van die orrel of strykerfamilie. Ek is van mening dat die keuse van

⁴⁶ Philip Barford, 'The Piano Music II', *The Beethoven Companion*, 1971, “...some remarkable features of opus 120 which show the composer voyaging still further out into strange seas of musical thought”, 189.

⁴⁷ Heinrich Schenker se metode van analise wat gebaseer is op 'n fundamentele harmoniese idee en die komponis se vermoë om hierdie idee subjektief te interpreteer. Volgens Beethoven is daar 'n wisselwerking in musiek tussen die “spirituele”(objektiewe) en die “sensuele”(subjektiewe). Die variasies word by uitstek 'n kreatiewe meditasie op hierdie basiese harmoniese gegewe. *Ibid.*, 149-150.

⁴⁸ Philip Barford, 'The Piano Music II', *The Beethoven Companion*, 1971, 191.

⁴⁹ Alan Street, 'The Rhetorico – Musical Structure of the “Goldberg Variations”: Bach's Clavierübung IV and the INSTITUTIO ORATORIA of Quintilian', *Music Analysis*, 6:1,2, 1987, 89 – 131. Street doen 'n detail analise van die “Goldberg” as 'n frase vir frase spieëlbeeld van die oratorskuns as Bach se antwoord op die fel kritiek van J. A. Scheibe.

⁵⁰ Peter Williams, *Bach – The Goldberg Variations*, 2001, 98 – 101.

⁵¹ Theodor Adorno, 'Bach defended against his devotees', *Prisms*, 1981, 138.

⁵² Berthold Türcke, 'Das unendliche Rezitativ', *Musik Konzepte*, 42, 103.

die klavier juis simbolies op die tydgebondenheid en weerloosheid van die menslike ervaring dui.

Die ooreenkomste tussen hierdie komposisies word klaarblyklik minder sodra daar in meer detail na die konteks en inhoud gekyk word. Die basiese lewensuitkyk van die komponiste verskil dramaties, soos wat die Barok en die Klassieke periodes spesifieke karaktereienskappe het: Bach berus in die *wees* van sy bestaan. Soos reeds ten opsigte van die diachroniese perspektief uitgelig is, beskik Bach, eie aan sý tyd, ’n konsep van *tyd* versus *ewigheid*. Alles wat geskape is, is van veranderende vorm en van korte duur. Daarteenoor is God die onveranderlike en die ewige. Bach staan binne hierdie wêreldbeskouing: alles is vir God, tot God, en uit God. Hy is die Alpha en die Omega. Die konsep van God as ’n volgehoue teenwoordigheid en dus ook ’n alomteenwoordigheid, word by uitstek deur die variasievorm uitgebeeld. Dít vorm bied aan hom ’n manier om alle materiaal te integreer en aan die tyd wat “kom-en-gaan” ’n ewigheidskarakter te verleen en sodoende ’n spieëlbeeld van sy diepste wêreldbeskouing daar te stel: elke variasie is gebaseer op die grondbas van die tema en beweeg vryelik binne hierdie raamwerk. Geen noot kan buite hierdie gegewe funksioneer nie. Dus is die “Aria” ten alle tye iewers teenwoordig, soos God, en word die kleinste deeltjie ’n afbeelding van die groter begrip.

Dietrich Bonhoeffer wat groot waardering vir die kontrapuntale skryftaal koester, skryf in een van sy briewe tydens sy gevangenskap in Nazi-Duitsland: “Waar die baslyn ferm en helder is, is daar niks wat verhoed dat die kontrapunt tot sy uiterste ontwikkel word nie”.⁵³ Soos u reeds verneem het gaan dit by Bach se werke om die Woord en sy komposisies wat daaromheen ontstaan. Weereens is die “Goldberg” uniek ten opsigte van Bach se oeuvre in die sin dat die “Aria” sonder woorde uitdrukking gee aan Bach se innerlike belewenis. Die feit dat hy ’n tema kies soos die *Sarabande* met sy karakteristieke *cantabile* en *melos* element, versterk die vermoede dat woorde hierdie keer faal om die innerlike beelde van sy reis te verklank. Schilling meen: “Die ware musiek kom eers na vore in die afwesigheid van die woord”.⁵⁴

⁵³ Dietrich Bonhoeffer, *Widerstand und Ergebung – Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft*, 1953, 100; Bonhoeffer vergelyk dit met die Christelike geloof waar Christus as middelpunt van die geloof met die c.f. vergelyk word.

Die “Goldberg” met die “rigiede roetine” van groepies van drie met die strenge en volgehoue simmetrie simboliseer Bach se aanvaarding van die ritmiese karakter van die kosmos. Hy is daaraan verbonde en tyd is ondergeskik aan die ewigheid wat hom tydloos inwag: aan die einde kom die “Aria: weer – en daarmee gee Bach, die Lutheraan, konkrete getuienis van sy begrip dat die einde nie die dood is nie, maar ’n nuwe begin. In die woorde van T.S. Eliot: “We shall not cease from exploration and the end of all our exploring will be to arrive where we started and know the place for the first time.”⁵⁵

Beethoven se reis verloop anders. Hy breek as’t ware uit die tradisionele strukture van sy voorgangers en simboliseer in die komplekse materiaal van sy later jare die soeke na betekenis en die bewuswees van die gebrokenheid as ’n profeet in sy tyd.

Beethoven se “laat-styl” word in beroemde grepe in Thomas Mann se *Doctor Faustus* beskryf: Mann vertel van ’n musiekonderwyser, Kretschmar, wat ’n lesing aan sy studente gee oor Beethoven se opus 111 klaviersonate. Dit is wyd bekend dat dit eerder Adorno is wat in hierdie passasies aan die woord is. Volgens Kretschmar is die einde van opus 111 simbolies van die einde van die sonatevorm as geheel: die einde van die “Arietta” word beskryf as ’n “end without any return”⁵⁶ – die vorm gee mee, want die musikale inhoud kan nie meer binne die gegewe raamwerk geakkommodeer word nie. Die woorde “end without any return” dui ook op die aanhoudende beweging wat in ons tyd as “transition” beskryf word en wat deur Meyer as sulks verwoord word: “Just as the world is forever in a state of becoming, so man is – and so his art should be. Romantic poetry is constantly developing. That in fact, is its true nature: it can forever only become, it can never achieve definitive form.”⁵⁷ (Voorbeeld by die klavier: Beethoven – *Arietta* uit opus 111 – “the end without any return”)

Beethoven is en word die komponis wat uitbreek en die deur na onder andere die Romantiek oopmaak – die wêreld waar die mens voorop staan en sy innerlike belewenis aktueel, van belang en waar is. In hierdie proses raak hy ontslae van die begrensing van vorm en die resultaat van hierdie komposisieproses is die uiteindelijke

⁵⁴ “The proper realm of true music only begins where speech leaves off”. Aangehaal in Leonard Meyer, *Style and Music*, 1989, 211.

⁵⁵ T S Eliott, *Four Quartets*, London, 1944, 48.

⁵⁶ Thomas Mann, *Doctor Faustus*, 1994, 55.

⁵⁷ Leonard Meyer, *Style and Music – Theory, History and Ideology*, 1989, 197.

“altyd-wordende” konsep van sy “laat” werke waarin ook die fuga en kontrapuntale komposisietegnieke gedy. Tovey meen dat die fuga eerder ’n tekstuur of proses as ’n vorm is en dit verklaar dan die geweldige ryk kontrapuntale inhoud van die laat werke.⁵⁸ Die idee van begin en einde is van minder belang – dit gaan oor ’n konsep van “hier” en “nou” waar alle verlede, hede en toekoms tydloos teenwoordig is. (Voorbeeld by die klavier: Beethoven – “Fuga” tekenend van “hier” en “nou” sonder “begin” en “einde”)

Die “arm” teksture van sommige van die variasies, die gebroke lyne van die kontoere en die gekompliseerde ritmiese motiewe is sprekend en tiperend van die orator – die menslike stem. Beethoven poog om die essensie van wat kuns is oor te dra en geen komponis voor hom slaag daarin om die psigiese waarheid so nakend en amper tasbaar op die partituur te laat lewe nie. In die dekonstruksie van die materiaal dring hy deur tot die essensie van sy musikale wese. Hy steek die grens tussen die potensiële en die aktuele, die onrealistiese na die realistiese, die kuns na die lewe oor. So is die oorgang van die 32ste na die 33ste variasie in die “Diabelli” een van die mees geniale en roerende modulاسies in die geskiedenis van tonale musiek. (Voorbeeld by die klavier: Beethoven – modulاسie van variasie 32 na 33)

Adorno was as musikus onderlê in die beginsel van die ontwikkelende variasie; dit wil sê dat alles streng en logies behoort te ontwikkel uit die materiaal wat dit voorafgaan en tog ook inherent anders moet wees. Dit is hy wat dus uitwys dat by Beethoven dit die “proses” in die laat-styl is wat vormgewend funksioneer en sodoende leiding gee aan die wat ná hom kom. Die vorms soos dit bekend en voldoende was word oopgebreek, getransformeer en selfs agtergelaat ter wille van die inhoud wat “vormloos” in ’n aanhoudende proses van nuwe betekenis vergestalt. Hierdie bewuswordingsproses het tot gevolg gehad dat onder andere Schönberg, Bartók, Strawinski en Boulez die weg van die nuwe variasie kon volg.⁵⁹ Subotnik meen dat hierdie fragmentering in die “laat-styl” van Beethoven simbolies en profeties heenwys na die uiteindelijke disintegrasie van die hele maatskaplike orde as beskawing.⁶⁰

⁵⁸ Kevin Korsyn, ‘J.W.N.Sullivan and the Heiliger Dankgesang: Questions of meaning in Late Beethoven’, *Beethoven Forum*, 2, 1993, 166.

⁵⁹ Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations*, 2003, 157.

⁶⁰ Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations*, 2003, 208.

Volgens Alfred Brendel lê die paradoks van die “Diabelli” onder andere in die spoed waarmee variasies wat op die oog af geen verband met die tema toon nie op mekaar volg. Hierdie verrassingselement van die aanvanklike bekende tema wat keer op keer ’n haas onherkenbare metamorfose ondergaan, bring die idee van Harold Bloom se beskrywing van “uncanny”⁶¹ of Freud se proses van “heimlich” na “unheimlich” sterk na vore;⁶² die idee dat iets wat bekend as vreesaanjaend ervaar kan word deur die klem op dit wat nie gesê word nie, te plaas. Beethoven gee ’n briljante voorbeeld daarvan in die 3e variasie uit die “Diabelli”. (Voorbeeld by die klavier: Beethoven – “unheimlich” uit variasie 3 met verwysing na die “Wals”)

Wanneer ons dan die vraag na die laat-styl in Bach en Beethoven moet beantwoord, vind ons dat Bach, in totale kontras met Beethoven, die gegewe vorms van sy variasies nie net as voldoende beskou nie, maar dat hy ’n meesterlike balans vind tussen die vorm en die inhoud daarvan. Die musiek uit sy laaste jare spreek van die fokus op die kontrapuntale idioom en in die assimilering van hierdie styl verwesenlik hy die essensie van sy kuns. Die “Goldberg” as voorbeeld van hierdie proses is insiggewend omdat Bach hier ’n werk van totale geïntegreerdheid skep. Soos ’n boom wat in die winter sy blare verloor en gestroop word van alle uiterlike vertoon, so is die fokus in die “Goldberg” na binne gekeer en word die proses in ’n ander dimensie voortgesit. Volgens Goethe het die ouderdom te doen met die geleidelike onttrekking van dit wat ooglopend is – dit wat ons kan sien.⁶³ Hierdie definisie word deur Simmel ge-eggo; hy beskryf dit so: ongedefinieerde eenheid, dan gedefinieerde verskille en uiteindelik die fragmentering van die gedefinieerde.⁶⁴ (Voorbeeld by die klavier: Bach – fragmentering van die gedefinieerde – variasie 19)

Om af te sluit wil ek weer verwys na die onderliggende of diepere geskakeldheid waarna ek vroeër verwys het: albei komponiste het deur middel van die variasievorm hul beeld van ’n lewensreis weergegee. Weliswaar nie dieselfde reis nie, maar die gelouterde integriteit en gerealiseerde waarheid wat in albei komposisies na vore kom

⁶¹ Peter Williams, *Bach – The Goldberg Variations*, 2001, 3.

⁶² Sigmund Freud, ‘Das Unheimliche’, *Studienausgabe* 4, 1982, 243.

⁶³ Barone, ‘Richard Wagner’s Parsifal and the theory of late style’, *Cambridge Opera Journal* 7, 1995, 46–48.

⁶⁴ *Ibid.* 46–48.

word deur die komponis, via die uitvoerende kunstenaar aan die luisteraar oorgedra en sodoende word die aktualiteit van die historiese proses van “lank, lank gelede”, weer “hier” en “nou” gerealiseer. Dit is die dieperliggende orde en betekenis wat ek graag wou ondersoek en verduidelik. Ek het dit herken in die beroemde raad wat Polonius aan sy seun Laertes gee: “This above all, – to thine own self be true”.⁶⁵ Bach en Beethoven het sonder skroom hul reis voltooi en hul stempel onteenseglik daarop afgedruk

William Blake beskryf dieselfde proses as volg:

The generations of men run on
In the tide of time
But leave their destin'd lineaments
Permanent for ever and ever⁶⁶

Of soos wat Lamar Crowson dit destyds aan my jong ore probeer oordra het terwyl sy hande oor sy gesig beweeg het: “Anneke, you’ve got to get to know the face, the features of the composer”.

⁶⁵ William Shakespeare, ‘Hamlet’, *The Stratford Shakespeare*, 1982, 803.

⁶⁶ Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, 2001, 66.

Bibliografie

- Adorno, Theodor W. *Introduction to the sociology of music*, tr. E. B. Ashton, New York, 1989.
- Adorno, Theodor W. *Beethoven – The philosophy of music*, Stanford, California, 1998.
- Adorno, Theodor W. *Prisms*, tr. Samuel and Shierry Weber, Cambridge en Massachusetts, 1981; Germ.edn., *Prismen*, Berlin, 1955. 'Bach defended against his devotees', 135-146.
- Arnold, Denis and Fortune, Nigel. (eds.) *The Beethoven Companion*, London, 1971.
- Barone, Anthony. 'Richard Wagner's Parsifal and the theory of late style', *Cambridge Opera Journal* 7, 1995, 37-54.
- Barth, George. *The pianist as orator – Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*, Ithaca en London, 1992.
- Bonhoeffer, Dietrich. *Widerstand und Ergebung – Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft*, München, 1953.
- Breig, Werner. 'Bach's Goldberg – Variationen als zyklisches Werk', *Archiv für Musikwissenschaft* 32:4, 1975, 243-265.
- Christensen, Thomas. 'Bach among the Theorists', *Bach Perspectives* 3, 1998.
- Dahlhaus, Carl. 'Counterpoint', *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6, 2001, 561-568.
- Daverio, John. 'Dahlhaus's Beethoven and the Esoteric Aesthetics of the Early 19th Century', *Beethoven Forum* 2, 1993, 189-204.
- Denora, Tia. *After Adorno: Rethinking music sociology*, Cambridge, 2003.

- Denora, Tia. 'Deconstructing Periodization: Sociological Methods and Historical Ethnography in late eighteenth-century Vienna', *Beethoven Forum* 4, 1995, 1-17.
- Derrida, Jacques. *A Taste for the Secret*, Cambridge, 2001.
- Drabkin, William. 'Beethoven', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 3, 354-414.
- Du Plessis, Hubert. *Johann Sebastian Bach*, Kaapstad, 1960.
- Eliot, T S. *Four Quartets*, London, 1944.
- Finscher, Ludwig. 'Bach's Posthumous Role in Music History', *Bach Perspectives* 3, 1998.
- Flindell, E. Fred. 'Bach's Tempos and Rhetorical Applications', *Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 38:1, 2, 151-236.
- Freud, Sigmund. *Studienausgabe* 4, Frankfurt am Main, 1982, 243-274.
- Geiringer, Karl. 'The Structure of Beethoven's Diabelli Variations', *Musical Quarterly*, 1964, 496-502.
- Herzog, Patricia. 'The Practical Wisdom of Beethoven's Diabelli Variations', *Musical Quarterly* 79, 1995, 35-54.
- Jander, Owen Hughes. *The musical quarterly* 75, 1991, 188-193.
- Kenyon, Nicholas. 'A newly discovered group of canons by Bach', *The Musical Times* 67, 1976, 391-393.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending - Studies in the theory of fiction*, Oxford, 2000.
- Kinderman, William. 'Bachian Affinities in Beethoven', *Bach Perspectives* 3, 1998.

- Kinderman, William. 'Beethoven's Diabelli Variations opus 120 and his late compositional style', *The Beethoven Newsletter* 2:3, 1987, 51-55.
- Kinderman, William. 'The Evolution and Structure of Beethoven's 'Diabelli' Variations', *Journal of the American Musicological Society*, 306-328.
- Korsin, Kevin. 'J.W.N Sullivan and the Heiliger Dankgesang: Questions of meaning in Late Beethoven', *Beethoven Forum* 2, 1993, 133-174.
- Mann, Thomas. *Doctor Faustus*, London, 1994.
- Marshall, Robert L. 'Bach the Progressive: Observations on his Later Works', *Musical Quarterly* 62:3, 1976, 313-357.
- Martin, James L. 'The Structure of Beethoven's Diabelli Variations', *The Beethoven Journal* 12:1, 1997, 7-13.
- Mc Callum, Peter. 'Classic Preoccupations: Instruments for the obliteration of analysis?', *Music Analysis* 9:2, 1990, 201-218.
- Mellers, Wilfrid. *Bach and the dance of God*, New York, Oxford en London, 1980.
- Meyer, Leonard B. *Style and Music - Theory, History and Ideology*, Pennsylvania, 1989.
- Miles, Josephine. "Values in language; or, Where Have Goodness, Truth and Beauty Gone?", *Critical Inquiry* 3:1, 1976, 1-13.
- Misch, Ludwig. 'Fugue and Fugato in Beethoven's variation form', *Musical Quarterly* 62:1, 1956, 14-27.
- Muller, Stephanus v Zyl. *A Composer in Africa: Essays on the Life and Work of Stefans Grove*, 46 – 58, in druk.

Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, tr. Carolyn Abbate, Princeton, 1990; French edn., *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, 1987.

Neumann, Frederick. 'Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria', *Musical Quarterly* 69:3, 1985, 281-294.

Niemöller, Heinz Hermann. 'Polonaise und Quodlibet – der innere Kosmos der Goldberg-Variationen', *Musik Konzepte* 42, 1985, 3-28.

Paddison, Max. *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge, 1993.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*, 1, Chicago, 1984.

Said, Edward. 'Thoughts on Late Style', *London Review of Books*, August 2004, 3-7.

Schmalfeldt, Janet. 'Form as the Process of Becoming: the Beethoven – Hegelian Tradition and the Tempest Sonata', *Beethoven Forum* 4, 1995, 37-70.

Shakespeare, William. *The Illustrated Stratford Shakespeare*, London, 1982.

Smith, Timothy, A. 'That Crown of Thorns', *Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 38: 1, 2. 1997, 144-150.

Solomon, Maynard. 'Beethoven's 'Diabelli' Variations: the End of a Beginning', *Beethoven Forum* 7, 1999, 139-153.

Solomon, Maynard. *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, Berkeley, 2003.

Street, Alan. 'The Rhetoric-Musical Structure of the Goldberg Variations: Bach's Clavierübung IV and the INSTITUTIO ORATORIA of Quintilian', *Music Analysis* 6:1-2, 1987, 89-131.

Subotnik, Rose Rosengard. *Developing variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis en Oxford, 1991.

Taruskin, Richard. *Text & Act: Essays on Music and Performance*, Oxford, 1995.

Tovey, Donald Francis. *Beethoven*, London, Oxford en New York, 1944.

Treitler, Leo. 'History, Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony', *19th-century music USA* 3, 1980, 28-45.

Türcke, Berthold. 'Das unendliche Rezitativ', *Musik Konzepte* 42, 1985, 93-103.

Williams, Peter. *Bach – The Goldberg Variations*, Cambridge, 2001.

Wolff, Christoff. *Johann Sebastian Bach – the learned musician*, New York, 2000.

Yeats, W B. *Selected Poetry*, ed. Norman Jeffares, London, 1974, 104, 153.

Zenck, Martin. 'Bach der Progressive - Die Goldberg-Variationen in der Perspektive von Beethoven's Diabelli-Variationen', *Musik Konzepte* 42, 1985, 29-92.

Zenck, Martin. 'Rezeption von Geschichte in Beethovens 'Diabelli-Variationen'', *Archiv für Musikwissenschaft* 37:1, 1980, 61-75.

ABSTRACT

In this lecture **LAAT-STYL BY J. S. BACH EN BEETHOVEN AAN DIE HAND VAN DIE “GOLDBERG” EN “DIABELLI” VARIASIES** 'lateness' is examined as a concept via Adorno. Time and narrative are placed as the main elements in two of the greatest sets of variations in the piano repertoire. The lecture demonstrates similarities and differences between two very different compositions and the aesthetics of closure and ending. 'Lateness' is portrayed as inherently present in these works as a vehicle to illustrate the composers in their most mature utterances. The integrity of their musical language is shown to be realised by the relevant definition of 'lateness'. The lecture demonstrates the combination of performance and intellectualisation in a unique way and strives to combine the different disciplines as a balancing act and one in which both complement the other.

“GOLDBERG” AND “DIABELLI”

COMPARISONS

‘LATENESS’

ADORNO

TIME AND NARRATIVE

PIANO PERFORMANCE AND INTELLECTUALISATION

ABSTRAK

Hierdie lesing **LAAT-STYL BY J.S.BACH EN BEETHOVEN AAN DIE HAND VAN DIE “GOLDBERG” EN “DIABELLI” VARIASIES** ondersoek die verskynsel van ‘laatheid’ as begrip soos Adorno dit verduidelik. In hierdie twee grootse variasiestelle vir die klavier word die konsep van tyd en narratief as fundamentele beginsels geïllustreer. Die lesing poog om verbande aan te toon en verskille te belig tussen twee uiteenlopende komposisies se estetiese besinnings oor eindigheid. Die ‘laatheid’ as ‘n integrale teenwoordigheid in hierdie werke word gedemonstreer as die geskikte middel wat die komponiste kies om hul rypste taal met integriteit te uiter. Die ontmoeting in hierdie studie van die handeling van musiekmaak met intellektualisering van die insigte gesetel in daardie handeling word op ‘n unieke wyse gedoen en in die balansering van die twee dissiplines word nuwe perspektiewe belig.