1981/19892

U.O.V.S. - BIBLIOTEEK
19811989201220000019

HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
GEEN OMSTANDIGHEDE UIT DIE
BIBLIOTEEK VERWYDER WORD NIE

'N STYLANALISE VAN HUGO DISTLER SE MOTETTE

deur

Winfried August Lüdemann

Voorgelê ter vervulling van die vereistes van die graad

MAGISTER MUSICAE

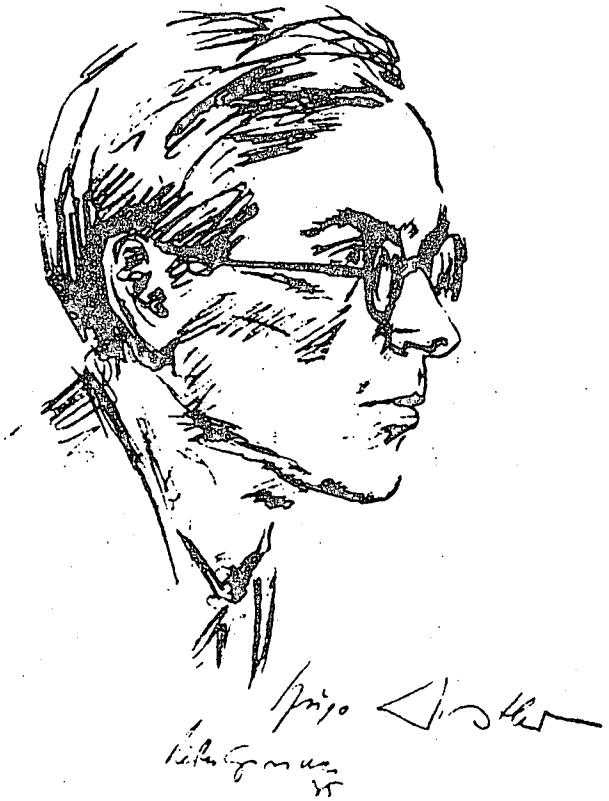
in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte
(Departement Musiek)

aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat

Januarie 1981

Studieleier: Professor J.H. Potgieter

Universiteit van die Oranje-Vrystaat
BLOEMFONTEIN
25-11-1981
T 783.40924 DIS



INHOUDSOPGAWE

		Bladsy
Voorwoord		
1.	KORT BIOGRAFIE, WERKLYS EN VERWYSING NA TOEPASLIKE LITERATUUR OOR DISTLER	1
1.1	Kort biografie	1
1.2	Werklys	4
1.3	Bespreking van die belangrikste literatuur oor Distler se musiek	7
2.	'n BEKNOPTE OORSIG OOR DIE ONTWIKKELING VAN DIE MOTET SEDERT JOSQUIN DESPREZ, MET SPESIFIEKE VERWYSING NA DIE LUTHERSE TRADISIE	16
3.	DIE MOTETTE VAN HUGO DISTLER	45
4.	MELODIEK	52
4.1	Manifestasies van tonaliteit	53
4.2	Intervalle	59
4.2.1	Toonherhalings	61
4.2.2	Die Kleinsekunde	63
4.2.3	Die Grootsekunde	68
4.2.4	Die Kleinterts	69
4.2.5	Die Grootterts	70
4.2.6	Die Reinkwart	72
4.2.7	Die Tritonus	84
4.2.8	Die Reinkwart	89
4.2.9	Die Sekst	92
4.2.10	Die Septiem	93
4.2.11	Die Oktaaf	97
4.2.12	Die None	100
4.3	Die melodiese lyn	101
4.3.1	Melodietipes	101
4.3.2	Kragte wat die melodiese lyn beïnvloed	101
4.3.2.1	Sentripetale melodielyne	102
4.3.2.2	Sentrifugale melodielyne	114
4.4	Melismas	130
Samevatting		145
5.	RITMIEK	148
5.1	Ritme en metrum	150
5.1.1	Isometriese ritme	151
5.1.2	Woordritme wat met metrum ooreenstem	152
5.1.3	Poliritmiek	154

		Bladsy
5.1.4	Deklamasieritmiek	169
5.1.5	Motoriek	184
5.1.6	Sinkopasie	186
5.2	Melismas	191
5.2.1	Kort melismas	192
5.2.2	Melismas wat op herhaling berus	194
5.2.3	Vrye melismas	198
5.2.4	Saamgestelde melismas	199
5.2.5	Melismas in meerstemmige verband	200
5.2.6	Melismas in die laaste motette	206
5.3	Ritme in die musikale verloop	207
5.4	Wysiging van cantus firmi en vergroting en verkleining	216
Samevatting		224
6.	HARMONIE	225
6.1	Tonaliteit	227
6.2	Sameklanke	228
6.3	Kadense	232
6.4	Akkoordprogressie	235
6.5	Modulasie	246
6.6	Harmoniek in die laaste motette	253
Samevatting		260
7.	SKRYFTEGNIEK	262
7.1	Polifoniese skryftegniek: Imitasie	262
7.1.1	Kanon	262
7.1.2	Fuga	266
7.1.3	Volgehoue deurimitasie	267
7.1.4	Ander vorme van imitasie	267
7.1.5	Motiwiese imitasie	276
7.2	Polifoniese skryftegniek: Vrye kontrapunt	282
7.3	Homofoniese skryftegniek	287
7.4	Meerstemmige deklamasie	295
7.5	Stemgroepering	302
7.6	Funksionele Aspekte van skryftegniek	313
Samevatting		322
8.	VORM	326
8.1	Die klein koraalmotette	329
8.1.1	Simmetrie as 'n vormbeginsel	330
8.1.2	Binêre vormtipes	335
8.1.3	Barvorm	340

		Bladsy
8.1.4	Ontvouingsvorm	346
8.1.5	Reihenform	352
8.2	Die klein Bybelteksmotette	357
8.3	Die koraalpartitas	364
8.4	Die motette uit die Geistliche Chormusik	369
8.4.1	Singet dem Herrn ein neues Lied	369
8.4.2	Totentanz	374
8.4.3	Wach auf, du deutsches Reich	385
8.4.4	Singet frisch und wohlgemut	389
8.4.5	Ich wollt dass ich daheime wär	394
8.4.6	Wachet auf, ruft uns die Stimme	396
8.4.7	In der Welt habt ihr Angst	400
8.4.8	Das ist je gewisslich wahr	403
8.4.9	Fürwahr er trug unsere Krankheit	407
8.5	Die orige groot motette	409
Samevatting		411
Verwysings		413
Bibliografie		419
Opsomming		423

VOORWOORD

Die hoeveelheid wetenskaplike navorsing wat tot dusver oor Distler se musiek onderneem is, is beperk en dikwels nie vry van vooroordeel nie of bloot oppervlakkig. Te oordeel aan die klein aantal publikasies wat die laaste paar jaar oor dié komponis en sy musiek verskyn het, het die belangstelling van musiekwetenskaplikes blykbaar nog verder afgeneem. Intussen het die historiese afstand in so 'n mate toegeneem dat dit moontlik geword het om met groter objektiwiteit na Distler se musiek te kyk, en dit het dringend noodsaaklik geword om navorsing daaroor te doen. In 'n poging om 'n beskeie bydrae te lewer tot dié navorsing is hierdie studie onderneem.

Omdat Distler en sy musiek in Suid-Afrika nog feitlik onbekend is, en om die bespreking in die regte perspektief te plaas, gaan 'n kort biografie, 'n werklys en 'n beknopte oorsig oor die ontwikkeling van die motet die eintlike bespreking vooraf. Om te verhoed dat daar onduidelikheid oor terminologie ontstaan word die meeste terme wat gebruik word, in die teks self verduidelik in so verre hulle nie algemeen bekend is nie. Slegs met betrekking tot vorm moet enkele terme vooraf verduidelik word, want dit is baie moeilik om werke uit verskillende tydperke van die musiekgeskiedenis met 'n eenvormige terminologie te beskryf. Wanneer 'n motet verdeel in meer as een toonsetting, soos bv. die verskillende verse van 'n koraalmotet of duidelik afgebakende toonsettings in 'n Bybelteksmotet, dan word gesê dat die motet uit verskillende "dele" bestaan. "Seksies" is die grootste onderverdeling wat in 'n motetdeel of eendelige motet gemaak kan word. Omdat die lengte van motette baie van mekaar kan verskil, kan die lengte van 'n seksie ook wissel. "Snit" word in 'n meer neutrale sin gebruik. Dit kan bv. een of meer onderverdelings van 'n seksie aandui, of 'n gedeelte van 'n melodie. Wanneer in 'n koraalmotet die onderverdelings van die koraal behoue bly, dan word van "reëls" gepraat na aanleiding van die terme "koraalreël" en "versreël". "Passasie" word glad nie in 'n vormtegniese sin gebruik nie. Dit word eerder gekenmerk deur eenvormige komposito-riese behandeling. So kan bv. gepraat word van 'n "dissonante passasie" of van 'n"homofoniese teenoor 'n imiterende passasie". Alle terme moet gesien word as gereedskap wat die analitikus in staat stel om by die wese van die musiek uit te kom, en nie as

akademies-droë etikettering van musikale verskynsels nie.

Graag bedank ek die volgende persone van wie ek hulp ontvang het:
Prof. Dr. J.H. Potgieter, my studieleier en hoof van die Departement Musiek aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat, vir sy leiding en vir die baie moeite wat hy van sy kant af gedoen het;
Prof. C. Swanepoel, voormalige hoof van die Departement Musiek van die Universiteit van die Oranje-Vrystaat, onder wie se leiding ek die studie begin het;
Prof. Dr. R.E. Ottermann van die Departement Musiek aan die Universiteit van Stellenbosch, vir die wenke wat ek gedurende talle gesprekke ontvang het en vir sy volgehoue belangstelling;
Mnr. I.J. Grové van die Departement Musiek aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat, vir sy hulp in die verkryging van die moeilik bekombare literatuur;
Mev. J. Kappelhoff vir die netjiese tikwerk onder moeilike omstandighede.

Winfried Lüdemann

Stellenbosch
Januarie 1981

1. KORT BIOGRAFIE, WERKLYS EN VERWYSING NA TOEPASLIKE LITERATUUR OOR DISTLER

1.1 KORT BIOGRAFIE[1]

Hugo Distler is op 24 Junie 1908 as buite-egtelike kind in Neurenberg gebore waar hy by sy grootouers van moederskant grootgeword het. Hy het op 'n vroeë ouderdom musikale begaafdheid getoon en lesse in klavier en musiekteorie ontvang. Weens finansiële gebrek by die huis het hy probeer om een van die gratis studieplekke aan die Neurenbergse Stadskonservatorium te kry, maar nie in die toelatingseksamen geslaag nie, glo weens gebrek aan talent. Ook tweede en derde pogings tot toelating het misluk; waarskynlik was sy buite-egtelike agtergrond die werklike rede hiervoor. Die gevoel van minderwaardigheid waaronder Distler destyds reeds as gevolg van sy huislike omstandighede gely het, is deur hierdie terugslag versterk. Dit het baie aanmoediging van sy vriende gekos om hom te laat moed hou. Na voltooiing van sy skooleindeksamen in 1927 het hy die toelatingseksamen tot die konservatorium in Leipzig met onderskeiding geslaag.

Dit is aan sy leermeester Hermann Grabner, by wie hy Harmonie en Kontrapunt geleer het, te danke dat hy sy voorneme om kapelmeester te word laat vaar het en hom op komposisie en orrelspel toegelê het. Grabner het 'n polifoniese komposisiewyse voorgestaan wat die voor-Bachse musiek as voorbeeld gehad het, en het Distler aangemoedig om eweneens hierdie rigting in te slaan. Deur sy orrelleermeesters Günther Ramin en Friedrich Högner het Distler in aanraking gekom met die "Orgelbewegung" en met historiese orrels. Ook aan die musieklewe van Leipzig het hy met belangstelling deelgeneem. By kerkmusiekuitvoerings in die Thomaskirche het hy baie dikwels werke uit die 16e en 17e eeu gehoor. In sy komposisieonderrig het hy sulke goeie vordering gemaak dat hy in 1930 reeds op aanbeveling van die Thomaskantor, Karl Straube, sy eerste werke laat publiseer het.

Om finansiële redes het Distler nie sy weg oopgesien om sy

studies te voltooi nie, en daarom het hy, met Ramin se ondersteuning, aansoek gedoen vir die vakante orrelisbetrekking aan die St. Jakobikirche in Lübeck, 'n aansoek wat op die ou end suksesvol was. So het dit gekom dat hy hom in Januarie 1931 in Lübeck gevestig het. Ten spyte van 'n aanvanklik baie lae salaris het hy taamlik goeie werksomstandighede geniet. Die kerk het twee orrels gehad waarvan die kleiner een 'n heel besonderse historiese instrument was. Van die kant van die predikant het hy volle ondersteuning gekry en 'n vrugbare samewerking het tussen dié twee en die koorleier, Bruno Grusnick, ontstaan. Distler het sy taak met volle oorgawe verrig. Mettertyd het hy sy werksaamhede uitgebrei: musikale aanddienste ("Vespern") het op gereelde grondslag plaasgevind, hy het die leiding van St. Jakobi se kerkkore oorgeneem, terwyl hy self 'n aktiewe lid van Bruno Grusnick se "Lübecker Sing- und Spielkreis" was. Bowendien het hy talle orrelkonserte gegee en as dirigent van die "Lübecker Kammerorchester" opgetree. Op dié wyse het hy baie pre-Klassieke musiek leer ken en onder die indruk gekom van komponiste soos Lechner, Hassler, Scheidt, Bruhns, Lübeck, Buxtehude en veral Schütz. Terselfdertyd het hy waardevolle persoonlike kontakte opgebou en ook telkens die geleentheid gehad om sy nuwe werke, wat nou vinnig op mekaar gevolg het, uitgevoer te kry. In die ses jaar wat hy in Lübeck deurgebring het, het feitlik al sy kerkmusiek ontstaan, asook heelwat van sy ander werke. Spoedig het hy bekendheid verwerf en is daar dikwels in die pers oor hom geskryf. Distler se beperkte liggaamlike kragte, die geweldige arbeidslas, wat deur deeltydse doseerwerk in Berlyn en Lübeck vermeerder is, en sy nerveuse temperament het egter dikwels tot spanning tussen hom en sy vriende gelei en selfs 'n senu-instorting tot gevolg gehad, sodat die verblyf in Lübeck nie altyd aangenaam was nie. Daarby het ambisie hom aan die vordering van sy loopbaan laat dink en daarom het hy uiteindelik in 1937 'n doseerpos aan die Musikhochschule in Stuttgart aanvaar.

Teen hierdie tyd het die Naziregering al hoe meer sy idees op die kultuurlewe afgedwing en ook die nuwe kerkmusiek gedurig aangeval. Dit het die altyd sensitiewe Distler, as gewese kerkmusikus, baie ontstel. Maar hy was nie bereid

om sy siening ten opsigte van kerkmusiek te verander nie, al het hy nou minder kans gehad om kerkmusiek te skryf. Persoonlike aanvalle het nie uitgebly nie, en so is bv. sy klawesimbelkonsert as 'n voorbeeld van kuns wat "ontaard" het bestempel. Gelukkig was die meeste van sy kollegas aan die Musikhochschule aan sy kant en het hom beskerm, maar die hele saak het hom tog so ontstel dat hy vir lang rukke niks geskryf het nie. Tog was daar dinge wat die lewe vir hom ook aangenaam gemaak het. Hy het 'n goeie verhouding met sy studente gehad, en veral die koor van die Musikhochschule het onder sy leiding groot vooruitgang gemaak. Daarbenewens het hy dikwels orrelkonserte gegee en by koorsangkursusse as dirigent opgetree. Die aankoop van 'n huisorrel het 'n paar nuwe orrelwerke tot gevolg gehad. Die krisis van sy jare in Stuttgart was egter nie net 'n gevolg van uiterlike omstandighede nie; hy het terselfdertyd 'n innerlike krisis deurgemaak wat betrekking gehad het op die verdere ontwikkeling van sy komposisiestyl. Hierdie krisis was eers na die komposisie van die "Mörike Chorlieder" agter die rug. Met die begin van die oorlog in 1939 is die Musikhochschule etlike maande lank gesluit. Die algemene toestand het nou vinnig agteruitgegaan, maar die Nazis was op die hoogtepunt van hulle mag. Nou het Distler gedurig geleef in die vrees dat hy opgeroep sou word om diens aan die front te doen. Daarom het die aanbod van 'n professoraat aan die "Staatliche akademische Hochschule für Musik" in Berlyn vir hom baie geleë gekom, omdat dit vir hom meer sekuriteit gegee het, alhoewel hy tog jammer was om Stuttgart te verlaat.

Die aanstelling as opvolger van Kurt Thomas in Berlyn was geldig vanaf 1 Oktober 1940 en was vir die vakke Koorleiding, Komposisie en Orrel. Die bevordering tot professor op die ouderdom van 32 jaar kan toegeskryf word aan die geweldige indruk wat die "Mörike Chorlieder" tydens 'n koorfees in Graz 1939 gemaak het. Aan die begin van die oorlog het die kultuurlewe in Berlyn nog taamlik normaal voortgegaan en het Distler aktief daaraan deelgeneem. By sy omvangryke doseerprogram aan die Musikhochschule het hy met kenmerkende entoesiasme ook nog die leiding van die beroemde "Berliner

Staats- und Domchor" oorgeneem. As dosent het hy groot invloed gehad op jong komponiste, bv. Siegfried Reda, wat onder hom gestudeer het. Met geesdrif het hy ook 'n paar grootskaalse komposisies aangepak, maar dié het om verskeie redes onvoltooid gebly. Die vernaamste hiervan was ongetwyfeld die verslegtende oorlogstoestand en die toenemend onsimpatieke houding van die regerende party, wat Distler se gemoedsgesteldheid sterk nagatief geaffekteer het. Die afkeer wat hy in die oorlog gehad het, het die vrees dat hy vir militêre diens opgeroep sou word byna ondraaglik gemaak, veral toe die moontlikheid daarvan al hoe groter geword het. Nuus van 'n verwoestende bomaanval op Lübeck en van sy broer se dood aan die front het hom swaar getref. Om veiligheidsredes het sy vrou en kinders ver van hom af buite die stad gewoon, en hierdie skeiding van sy gesin het bygedra tot sy algemene bedruktheid. Sy beperkte liggaamlike kragte en sy van kleins af teenwoordige "Lebensangst" het veroorsaak dat hy al hierdie omstandighede nie kon verwerk nie sodat hy teen die einde van 1942 liggaamlik en geestelik heeltemal gebroke was. Op 1 November het hy in vertwyfeling sy eie lewe geneem.

1.2 WERKLYS

Die werke van op.1 tot op.4 het by Breitkopf und Härtel in Leipzig verskyn; al die ander by Bärenreiter Verlag, Kassel.

op. 1 Konzertante Sonate für zwei Klaviere (1930)

op. 2 Koraalmotet Herzlich lieb hab ich Dich, o Herr (1930), vir twee gemengde kore

op. 3 Deutsche Choralmesse (1931), vir sesstemmige gemengde koor

op. 4 Kleine Adventsmusik (1931), vir fluit, hobo, viool, kamerkoor, orrel of klawesimbel of klavier, tjello ad libitum, spreekstem

op. 5 Der Jahrkreis. 52 twee- en driestemmige gewyde koorwerke (1932/33), vir gemengde koor

op. 5a Aus tiefer Not; Christ, der du bist der helle Tag

op. 6.1 Christ, der du bist der helle Tag (1933), Kleine Geistliche Abendmusik vir driestemmige gemengde koor, twee viole en continuo

op. 6.2 Drie klein koraalmotette: Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren; Es ist das Heil uns kommen her Komm, Heiliger Geist, Herre Gott (1933), vir vierstemmige gemengde koor.

op. 7 Choral-Passion (1933), vir vyfstemmige gemengde koor en twee voorsangers

op. 8.1 Orrelpartita Nun komm, der Heiden Heiland (1932)

op. 8.2 Orrelpartita Wachet auf, ruft uns die Stimme (1934/35)

op. 8.3 Kleine Orgelchoralbearbeitungen (1935/38)

op. 9.1 Das Lied von der Glocke (1933/34), vir sangsoliste, koor en orkes

op. 9.2 An die Natur. 'n Sekulêre kantate (1934), vir vierstemmige gemengde koor, strykkwartet en sopraansolo

op.10 Die Weihnachtsgeschichte (1933), vir vierstemmige gemengde koor en voorsangers

op.11.1 Koraalkantate Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst (1934), vir vierstemmige gemengde koor, vier solostemme ad libitum, strykers, twee hobos, klawesimbel of klavier of orrel

op.11.2 Koraalkantate Nun danket all und bringet Ehr (1941), vir sopraan, tenoor, vierstemmige gemengde koor, strykers en orrel

op.12 Geistliche Chormusik. Motette (nr.1-7: 1934/36; nr.8 en 9: 1941), vir vier- en vyfstemmige gemengde koor

1 Singet dem Herrn ein neues Lied
2 Totentanz, vir koor en spreekstem
3 Wach auf, du deutsches Reich
4 Singet frisch und wohlgemut
5 Ich wollt, dass ich daheime wär
6 Wachet auf, ruft uns die Stimme
7 In der Welt habt ihr Angst
8 Das ist je gewisslich wahr
9 Fürwahr, er trug unsere Krankheit

op.13 Liturgische Sätze über altevangelische Kyrie- und Gloriaweisen (1933/35), vir twee- tot agtstemmige gemengde of gelyke koor

op.14 Konsert vir klawesimbel en strykorkes (1935/36)
op.15a Sonate vir twee viole en klavier oor ou Duitse volksliedjies (1935/36)
op.15b Elf klein klavierstukke vir die jeug (1935/36)
op.16 Neues Chorliederbuch (1936/38), vir vier- tot agtstemmige gemengde koor
I Bauernlieder
II Minnelieder I
III Minnelieder II
IV Kalendersprüche I (Januarie tot Maart)
V Kalendersprüche II (April tot Junie)
VI Kalendersprüche III (Junie tot September)
VII Kalendersprüche IV (Oktober tot Desember)
VIII Fröhliche Lieder
op.17 Geistliche Konzerte (1937), vir solostem en orrel of klawesimbel
1 Es ist ein köstlich Ding, dem Herren danken
2 Freut euch in dem Herrn allewege
3 Lieben Brüder, schicket euch in die Zeit
op.18,1 Dreissig Spielstücke für die Kleinorgel (1938)
op.18,2 Orrelsonate (Trio) (1938/39)
op.19 Mörike-Chorliederbuch. 48 a cappella-toonsettings van omtrent 40 gedigte van Mörike (1938/39), vir gemengde koor, dameskoor, mannekoor
op.20,1 Strykkwartet in a mineur (1939)
op.20,2 Konsertstuk vir twee klaviere (1940)
op.21,1 Kantate Lied am Herde. Teks van Fritz Diettrich (1941), vir Bariton en kamerorkes of klavier
op.21,2 Kleine Sing- und Spielmusik. Variasies oor Wo soll ich mich hinkehren (1941), vir sangstemme en instrumente

Verder 'n aantal klein motette en koorliedere
Ach Herr, ich bin nicht wert
Jesus Christus gestern und heute
O Heiland reiss die Himmel auf
Gott der Vater wohn uns bei
Lobt Gott, ihr Christen
Macht hoch die Tür
O Mensch bewein dein Sünde gross

Wie schön leuchtet der Morgenstern
Wacht auf es tut euch not
Die Sonne sinkt von hinnen
Der Tag hat sich geneiget
Vom Himmel hoch, o Englein kommt
Es geht ein dunkel Wolk herein
Su su su (Den geboren hat ein Magd)

Talryke toonsettings in verskeie koorsangbundels 'n Aantal ongepubliseerde werke en fragmente

Vir 'n beskrywing van Distler se werke kan die reeds genoemde biografie van Ursula Herrmann, sowel as Larry Palmer se boek Hugo Distler and his church music[2] geraadpleeg word.

1.3 BESPREKING VAN DIE BELANGRIKSTE LITERATUUR OOR DISTLER SE MUSIEK

Tereg beweer Helmut Bornefeld dat Distler vandag "ein Klassiker der evangelischen Kirchenmusik" geword het.[3] Daarom is dit verbasend dat tot dusver taamlik min oor sy musiek geskryf is. Een rede daarvoor mag wees dat 'n groot deel van sy belangrikste werke kerkmusiek, en wel vokale kerkmusiek is: 'n relatief eensydige komposisieterrein. Ten tweede het sy vroeë dood die groot belofte wat sy werke tot op daardie tydstip ingehou het, nie verder tot vervulling laat kom nie, en staan die navorser voor 'n onvoltooide lewenswerk, 'n torso wat nouliks regverdig beoordeel kan word. Baie van die geskrifte gaan nie verder as slegs 'n breë bespreking en algemene waardering van sy lewe en werke nie, dikwels gekleur deur 'n sekere mate van subjektiwiteit gegrond op Distler se lewenstragiek en sy moedige verdediging van die kerkmusiek in die aangesig van 'n regime wat die kerk geensins simpatiek gesind was nie. Slegs geskrifte wat poog om tot omvattende gevolgtrekkings te kom aangaande Distler se styl en historiese betekenis word aansluitend bespreek.

Die komponis Helmut Bornefeld is 'n skrywer wat een van die vernaamste bydraes gelewer het. In twee van sy artikels

bespreek hy Distler se historisme[4]; hierdie artikels stem grootliks ooreen. Hy sien die hele stylgeskiedenis van die 19e en 20e eeu teen 'n agtergrond van spanning tussen die gemeenskap en die subjek van die kunstenaar, 'n spanning wat gekenmerk word deur 'n toenemend gewaagde emansipasie van die subjek. Al hoe groter gewaagdheid kan egter net bestaan as daar 'n dienooreenkomstige beveiliging ("Sicherung") van die fondamente is. Daarom kan die twee pole van hierdie spanning nie as progressief en reaksionêr beskryf word nie. Dit is eerder 'n spanning tussen gewaagdheid en beveiliging. Tussen hierdie twee is daar nie 'n verskil in waarde nie maar in funksie: eers 'n veilige fondament maak die gewaagdheid, die eksperiment, in die boonste verdieping moontlik. Historisme moet gesien word as rugdekking vir groter gewaagdheid, as middel tot oriëntasie. Sulke historisme is nie uitsluitlik eie aan die 20e eeu nie. Bornefeld noem 'n hele paar voorbeelde uit vorige eeue om hierdie stelling te illustreer, o.a. die klassieke orrelkoraal, Haydn se gebruik van ou liedere (wat ook geld vir Bartok), Mozart se belangstelling vir Händel en die neerslag wat dit in sy laatwerke gevind het, Brahms as uitgewer van ouer musiek. Daarom mag Distler se historisme nie as reaksionêr bestempel word nie. Schönberg en Distler sluit mekaar nie uit nie. In 'n tyd waar die avant-gardisme se vryheidstrewe al byna 'n dogma geword het mag Distler se "reaksie" miskien selfs as die groter skeppende prestasie beskou word. Inderwaarheid kan daar by hom geen sprake wees van 'n naïewe historisme wat probeer om by 'n groot oomblik van die verlede stil te staan en dit vir die hede te herstel nie, maar wel van 'n skeppende historisme wat deur moderne skeppingsimpulse die sluimerende moontlikhede van historiese modelle laat ontbrand.

Van deurslaggewende betekenis vir Distler se komposisiestyl was 'n soeke na die primêr vokale en die primêr orrelistiese, wat gedurende die Romantiek verlore gegaan het. Hy het dit by voor-Klassieke komponiste soos onder andere Schütz en Scheidt gevind. Vir die primêr orrelistiese was die meganiese skuiflaai-orrel die ideaal. "Ähnlich wie bei der Chormusik liegt der Schwerpunkt auch hier gar nicht so sehr im Stilistischen als vielmehr in der schöpferischen Rezeption

jenes historischen Etwas, das auch heute noch zu uns spricht."[5]

Bruno Grusnick, leier van die "Lübecker Sing- und Spielkreis", het as vriend en ondersteuner van Distler vanuit 'n meer persoonlike perspektief geskryf. Selfs toe hy reeds op die oorlogsveld was het hy, 'n paar maande na Distler se heengaan, nog kans gesien om iets te skryf ter herdenking aan die komponis se dood.[6] Dit is opvallend dat hy in hierdie artikel geen besonderhede oor die omstandighede en oorsake van Distler se dood verstrek nie.
Met verbasende insig bespreek Grusnick in 1935, na vyf jaar van samewerking, Distler se komposisiestyl breedvoerig.[7] Hy beklemtoon die jong komponis se vurige soeke na 'n nuwe, eietydse styl. Die belewenis van die ou meesters se koor- en orrelmusiek dien as groot inspirasie in hierdie soeke. So verteenwoordig Distler se vroegste werke reeds 'n wegkeer van gewyde konsertmusiek ten gunste van groter gemeenskapsgebondenheid en doelbepaaldheid. In ooreenstemming met die kultiese aard daarvan het Distler se gewyde a cappella-musiek twee wortels waaruit dit gevoed word: die liturgiese resitasie en die protestantse koraal. Dit bring mee dat die motette 'n integrerende deel van die erediens word. In sommige werke, soos die Choralmesse of die Weihnachtsgeschichte verbind hy hierdie twee elemente selfs tot 'n sintese van besondere trefkrag. Die liturgiese sang het beslis ook 'n indirekte invloed op die melismatiese of resiterende karakter van sy melodiek gehad. Verder word alle moonlikhede wat die koraal bied met verstommende verbeeldingrykheid en vaardigheid ontgin.

Grusnick noem vervolgens nog 'n paar belangrike kenmerke van Distler se styl. Die uitgangspunt van die musiek is die woord en die melodiese lyn, hetsy as swewende melismatiek of as vitale deklamasie, en die geheel is ingeklee in 'n hoogs persoonlike gebruik van ritme. Die harmoniek word vergelyk met 'n houtsneewerk. Grusnick lê klem op veral twee aspekte wat vir hom kenmerkend van Distler se styl is, nl. die formule-agtige herhaling van sekere melodiese trekke en die deursigtigheid van die klank. Terselfdertyd is

Distler besig om tot 'n nuwe orrelstyl deur te dring wat volgens Grusnick die gaping tussen vokale en instrumentale musiek uiteindelik oorbrug.

In 'n latere artikel probeer Grusnick om Distler se musiek in 'n historiese perspektief te plaas.[8] Die verskil tussen die "Singbewegung" en vroeëre soortgelyke bewegings, soos die Cecilianisme, is dat eersgenoemde nie net tevrede was om musiek uit die verlede te laat herleef nie, dit moes ook eietydse skeppinge inspireer. Die betekenis van Distler se musiek lê juis daarin dat dit hierdie verwagtings kon vervul. Die nuwe musiek moes inspirasie uit die gees van die 15e en 16e eeuse musiek skep om daarvandaan nuwe weë te loop. Dienooreenkomstig spreek 'n nuwe en groot eenvoud uit Distler se werke: hulle wil tot diens van die mens wees, in die erediens sowel as by die huis. Die verantwoordelikheidsgevoel waarmee die komponis aan die volk dink laat sy musiek natuurlik in die eerste plek vir kerk en huis geskik wees, en neem die konsertsaal, 'n instansie wat volgens Grusnick in elk geval bevraagteken moet word, nie so seer in aanmerking nie.

Die oratorium Die Weltalter, waarvan Distler ten tye van sy dood nog slegs die teks voltooi gehad het, sou 'n grootse visioen van versoening tussen mens en skepping en veral tussen mens en God wees. Dit was bedoel as Distler se antwoord op die verskriklike oorlogsgebeure.

In 'n artikel oor die woord-toon-verhouding in Distler se Choralpassion haal Herbert Schmolzi die slotwoord van die komponis aan waarin Distler skryf dat die Passie ontstaan het terwyl hy onder die indruk verkeer het van Schütz se Matthëuspassie.[9] Na aanleiding hiervan tref Schmolzi 'n vergelyking tussen die twee werke met die woord-toon-verhouding as uitgangspunt. Schütz se siening in hierdie verband is reeds bekend omdat dit oorgelewer is deur sy leerling Christoph Bernhard. Na gelang van die teks gebruik Schütz die stylus gravis, die stylus luxurians of die stylus theatralis. Schmolzi gaan dan voort om aan die hand van voorbeelde aan te dui dat daar in hierdie opsig 'n duidelike ooreenkoms tussen die twee werke bestaan. Dit sal buite die bestek

van hierdie studie wees om breedvoeriger daarop in te gaan. Aan die einde van sy vergelyking maak Schmolzi enkele algemene opmerkings wat op al Distler se vokale musiek, en dus ook op sy motette van toepassing is. Hy sê dat Distler se Choralpassion tipies is van 'n strewe na vernuwing vanuit die gees van die 17e eeu wat in ons eeu wakker geword het. Deur die verbinding van verskillende stilistiese rigtings het Schütz volgens Schmolzi die leidende figuur op die gebied van Protestantse vokale kerkmusiek in sy tyd geword. Netso bereik Distler, deur verbinding van historiese tegnieke met 'n nuwe klankideaal, 'n nuwe, rigtinggewende benadering tot a cappella-musiek. Die draer van hierdie nuwe benadering is die woord-toon-verhouding. By albei komponiste (Schütz sowel as Distler) word die musikale styl deur die woord bepaal. 'n Ondersoek na ander stylmiddele soos harmoniek en melodiek, dui boonop daarop dat Distler nie met blote argaïsme tevrede was nie. Oorgelewerde ideale word nie net verder gevoer nie, hulle word met 'n heeltemal nuwe gees vervul.

Die mees omvattende studie oor Distler se styl tot dusver is deur Ursula von Rauchhaupt gemaak.[10] In die voorwoord haal sy Oskar Söhngen aan wat sê dat die enigste legitieme toegang tot kerkmusiek langs die weg van die erediens en die gemeente moet geskied. Daarom moet die wisselwerking tussen die praktyk van die erediens en Distler se kompositoriese vergestalting die noodwendige grondslag wees vir 'n stylkritiese ondersoek. Volgens Distler se eie uitspraak moet kerkmusiek aan die vereistes van die kerk voldoen. Hierdie vereistes sit hy as volg uiteen: "Die Kirche ... ist es, die ihrerseits ihre Forderungen an die Kirchenmusik zu stellen hat. Die Forderungen sind im Grunde immer die gleichen gewesen und sind es noch heute und entsprechen durchaus den beiden Grundelementen des lutherischen Gottesdienstes: Verkündigung und Anbetung."[11] Kerkmusiek mag dus nie as verryking of verfraaiing van die erediens gesien word nie, maar moet 'n integrerende deel daarvan wees deurdat dit deelneem aan die dialoog van verkondiging en aanbidding. Vervolgens gee Rauchhaupt 'n oorsig oor die liturgiese praktyk aan die St. Jakobikirche gedurende Distler se

tyd wat sowel die eredienste as die musikale aanddienste betref. Dan dui sy aan by watter geleenthede Distler se werke gesing is en watter liturgiese funksie hulle vervul het, nl. of die werke as verkondiging moes dien of as antwoord van die gemeente. Die vraag ontstaan of hierdie liturgiese funksie 'n uitwerking op die aard van die werke gehad het; 'n vraag wat sy in die verloop van die boek positief beantwoord. Dit sal te ver gaan om haar ontledings en bevindings volledig in te sluit, veral ook omdat sy al die vokale kerkmusiek, en nie net motette nie, in haar studie insluit. Maar dit is wel nodig om hier haar gevolgtrekking te noem, nl. dat Distler daarin slaag om sy styl by die dialoogkarakter van die erediens aan te pas. In hierdie studie sal van tyd tot tyd daarna verwys word in 'n poging om aan te toon dat dit 'n onaanvaarbare oorvereenvoudiging is, minstens wat die motette betref. Sy vat haar gevolgtrekking só saam: "Die grosse Leistung des von Distler erarbeiteten Stils beruht darauf, dass er eine sinnvolle und klare Differenzierung fand für das Wort, in dem sich Gott durch Jesus Christus dem Menschen aussagt, und für die Antwort des Menschen, den Dank- und Lobgesang. Aus dem Erleben des Gottesdienstes, in dem ".... unser lieber Herr selbs mit uns redet durch sein heiliges Wort, und wir widerumb mit jm reden durch Gebet und Lobgesang" (Luther), formte sich Hugo Distlers Kompositionsstil in seiner vokalen Kirchenmusik."[12]

Weston D. Pritchard gaan in sy bespreking van Distler se komposisiestyl van die standpunt uit "that 1. Distler's idiom was the result of his preoccupation with historicism which had come into importance in the Singbewegung and the Theological Renewal (Luther Renaissance) 2. Distler transcended mere academic historicism to achieve genuine creativity by his use of historical prototypes for further creative exploration coupling them with his own imaginative use of harmony and rhythm."[13] Verder sê hy: "Almost every composition can be traced to some historical prototype, formally and textually."[14]
In die eerste deel van die dissertasie beskryf hy breedvoerig die verskillende sosiale gebeure en omstandighede

soos die "Singbewegung", die Schütz-Renaissance, die teologiese vernuwing, ens., wat saamgevloei het om Distler se historisme te maak wat dit was. Dan gaan hy voort om historiese prototipes vir al Distler se vokale kerkmusiek op te noem, maar slaag selde daarin om ooreenkomste aan te toon wat meer as uiterlik is. Ook waar hy op meer konkrete ooreenkomste wil wys, soos wanneer Distler dieselfde teks as Schütz toonset, bly dit onoortuigend. In die verloop van hierdie verhandeling sal meer direk na sulke gevalle verwys word. Waar Pritchard direk na die motette van die Geistliche Chormusik op.12 verwys, noem hy die volgende kenmerke van Distler se musiek om sy stelling te staaf: "1. An essentially polyphonic texture in which all the contrapuntal devices were employed, pervading imitation, canon, inversion. 2. A use of the Baroque concept of concerted music, i.e. double choir, large choir and soloists. 3. The use of historical formal models, mass, motet, passion, cantata. 4. The predominant use of the old German chorale as the basis for most of his church music. 5. His preoccupation with the expression of text which generally governs the form of his compositions."[15] Dat sulke bevindings, hoe korrek ook al, slegs die oppervlakte van Distler se styl raak kan verstaan word deur daaraan te dink dat die meeste van hierdie kenmerke net so wel op Webern van toepassing kan wees, om maar net een ander komponis te noem. Van meer waarde is Pritchard se opsomming van Distler se betekenis vir die hedendaagse kerkmusiek, as hy sê: "Distler's historically orientated idiom has provided the contemporary church with a classical example of a new music which has been and is today a source of meaning and inspiration to many other composers, young and old."[16]

Uit hierdie oorsig oor die belangrikste literatuur, wat uit die aard van die saak so kort as moontlik gehou is, word dit duidelik dat musiekwetenskaplikes wel met mekaar saamstem dat historisme 'n belangrike rol in die vorming van Distler se styl gespeel het. Maar hulle verskil van mekaar ten opsigte van die klem wat hulle daarop plaas. Bornefeld sien historisme as 'n verskynsel wat nie vir die eerste keer in hierdie eeu opduik nie. Historisme is vol-

gens hom nodig om die ewewig te handhaaf teenoor meer gewaagde skeppinge. By Distler was dit buitendien 'n kompositoriese noodsaaklikheid, omdat hy in opstand was teen die uitgediende opvattings van die 19e eeu en omdat hy op soek was na 'n primêr vokale en orrelistiese skryfwyse en daarom by die ou meesters, wat hierdie skryfwyse al beoefen het, aangeknoop het. Dit noem hy skeppende historisme. Pritchard gebruik hierdie selfde term, maar op 'n effens ander manier. Dit is trouens nie duidelik of hy dit by Bornefeld oorgeneem het nie. Hy probeer om so veel as moontlik die historiese aspek van Distler se musiek te beklemtoon, deur aan te dui hoe Distler historiese prototipes met nuwe inhoud gevul het, as't ware 'n geval van nuwe wyn in ou leersakke. Grusnick beklemtoon daarenteen nog 'n ander dimensie, nl. die geestesverwantskap tussen Distler en die musiek van die ou meesters, wat so heeltemal 'n antwoord is op alles waarop die "Singbewegung" gewag het. Op dié wyse word Distler se bedrywighede as komponis gelei deur wat amper 'n profetiese roeping genoem kan word. Ursula Herrmann lê daarenteen in haar biografie baie min klem op Distler se ideële verbintenis met die "Singbewegung", "Wandervögel" ens.

Wat aan al hierdie verduidelikings van Distler se sg. historisme hinderlik is, is die apologetiese toon daarvan. Dit wil voorkom asof die skrywers glo dat daar een of ander stigma kleef aan die begrip historisme, en dat hulle gevolglik verbete pogings moet aanwend om die teenwoordigheid daarvan in Distler se benadering goed te praat. In so 'n proses is die gevaar van 'n eensydige oordeel natuurlik baie groot. Ursula von Rauchhaupt probeer die gevaar van subjektiwiteit vermy deur Distler se musiek vanuit 'n suiwer liturgiese oogpunt te benader, 'n benadering wat myns insiens baie meriete het, veral in die lig van Distler se eie uitsprake in hierdie verband. Maar 'n mens doen enige groot musiek onreg aan deur dit uit slegs een gesigspunt te wil kategoriseer, hoe verstaanbaar en verklaarbaar so 'n poging ook al mag wees. Alhoewel Rauchhaupt met betrekking tot sommige werke of werkdele met reg terugverwys na historiese elemente soos dié resitasie, die "Choralmesse", ens., doen sy dit nie by die motette nie. Dit skep myns

insiens net so 'n onvolledige beeld soos die oormatige beklemtoning van die ou meesters se invloed. Dit is nie net die motet in die besonder nie, maar die musiek in die algemeen wat ná Schütz verander en ontwikkel het. Dit sou naïef wees om te dink dat hierdie ontwikkeling ongemerk aan Distler verbygegaan het. Hy is dus nie net 'n erfgenaam van Schütz nie, maar ook 'n erfgenaam van wat in die 18e, 19e en vroeë 20e eeu bereik is. Hierdie feit kan nie net geïgnoreer word nie. Daarom sal in hierdie studie Distler se motette as motette in hulle eie reg, maar ook teen die agtergrond van die motetgeskiedenis beskou word, sonder om egter die reeds genoemde musiekwetenskaplikes se menings buite rekening te laat. Dit sou strook met Edward A. Lippman se siening van stylanalise, wanneer hy sê: "Die bedeutenderen Stilmodelle und Stilrichtungen sind das hauptsächliche Interessengebiet des Historikers, und sogar wenn er sich mit einer einzelnen Komposition beschäftigt, ist ihm stets der Hintergrund der Stilrichtungen gegenwärtig, denn ohne auf diese Bezug zu nehmen, kann man den Stil nicht bestimmen oder beschreiben. Isoliert kann ein Werk von der Stilanalyse nicht behandelt werden."[17]

2. 'n BEKNOPTE OORSIG OOR DIE ONTWIKKELING VAN DIE MOTET SEDERT JOSQUIN DESPREZ, MET SPESIFIEKE VERWYSING NA DIE LUTHERSE TRADISIE.

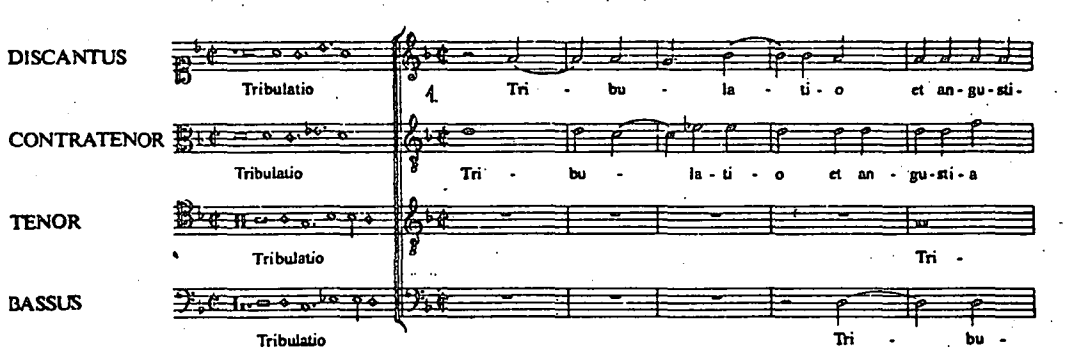
Alhoewel daar baie literatuur oor die geskiedenis van die motet bestaan en dit veel makliker sou wees om by 'n verwysing daarna te volstaan, word dit tog nodig geag om in 'n kort oorsig die historiese ontwikkeling te skets wat Distler se motette voorafgegaan het. Dit sal die nodige perspektief aan die latere stylanalise gee. Josquin Desprez word doelbewus as vertrekpunt gekies: in sy leeftyd was die vroeë stadiums van die motet, naamlik die isoritmiese motet, die tenoormotet en die tenoor-diskantmotet, reeds iets van die verlede, en het die ontwikkeling na 'n eenvormige motetstyl plaasgevind.
Volgens Heinrich Hüschen[1] is die mees omvattende daarstelling van die geskiedenis van die motet te vind in Ludwig Finscher se artikel in die "Musik in Geschichte und Gegenwart".[2] Om daardie rede sal, behalwe waar anders vermeld, Finscher se artikel ook vir hierdie oorsig as inligtingsbron dien, aangevul deur inligting uit Hüschen se werk. Terwyl bogenoemde twee artikels beskrywend van aard is, sal die klem in hierdie oorsig eerder op strukturele kenmerke val, wat deur eie ontledings van 'n aantal voorbeelde aangevul sal word.

Die geskiedenis van die motet gaan nie oor 'n eenvormige musikale vormsoort nie, maar oor 'n werktipe wat deur talle vormveranderings heen steeds 'n samehangende tradisie en ontwikkeling toon. Dit maak die formulering van 'n standhoudende definisie onmoontlik. Skrywers verskil dikwels in hulle siening van wat die term motet alles insluit. Finscher en Hüschen het 'n veel breër opvatting hieroor as bv. Friedrich Blume.[3] Vir die doel van hierdie verhandeling sal die term, soos by Finscher en Hüschen, in 'n baie wye sin gebruik word.

Die ontwikkeling na 'n eenvormige styl, waarna in die eerste paragraaf van hierdie hoofstuk verwys is, vind gedurende die laaste drie dekades van die 15e eeu plaas, nadat sedert Johannes Regis (oorlede 1502) tweedeligheid (deur die men-

suurtekens O en ¢ aangedui) die norm geword het, en imitasie van stemintredes en afwisseling van die volle koor met kleiner stemgroepe al by Johannes Ocheghem (1420-1495) voorkom. Kenmerke van hierdie nuwe styl is o.a. die deurimitasie van deklamasiemotiewe, hetsy konsekwent (met stemintredes in pare) of in afwisseling met akkoordale passasies, eenvormige behandeling van alle stemme in plaas van die vroeëre tenoor- of diskanttenoorkonstruksie, 'n homogene koorklank wat soms in klankgroepe verdeel word wat mekaar afwissel, oorsigtelike frasekonstruksie, en eenvoudige harmoniek. Die basiese konstruksieprinsiep is die opbou van die komposisie volgens die teks en nie meer volgens 'n tenoor nie. Verdieping van uiterlik-formele teksdaarstelling tot uitdrukkingsvolle teksinterpretasie en verdere uitbouing van die imitasietegniek was waarskynlik veral die werk van Josquin gewees. Hierdie teksinterpretasie maak reeds gebruik van simboliek wat 'n eeu later tot die sg. "Figureleer" gesistematiseer sou word. 'n Groot verskeidenheid tekstipes word deur Josquin getoonset, waaronder psalm- en evangeliemotette van die vroegste van hulle soort is. Alle tipes skryftegniek[4] word aangewend: motette met of sonder c.f. kom voor, asook deklamasiemotette en motette met imiterende of kanoniese skryftegniek. Opmerklik is sy voorliefde om stemme in pare te laat imiteer, met 'n gevolglike onderverdeling van die koorklank, wat die indruk van dubbel- meerkorigheid skep. Opmerklik is ook die herhaling van die slotpassasie van die eerste deel aan die einde van die tweede deel in tweedelige motette, met of sonder dieselfde teks. Met sy motette betree Josquin al die terrein van die musikale grootvorm.

VOORBEELD 1 JOSQUIN DESPREZ: Tribulatio et angustia



Die kort motet Tribulatio et angustia demonstreer Josquin se imitasietegniek baie goed: daar vind deurimitasie van verskeie opeenvolgende motiewe plaas. Aan die begin is die imiterende stemme in 'n hoë en 'n lae groep verdeel, maar vanaf maat 16 is die verskillende stemintredes veel nader aan mekaar en verval die groepering. Later (mate 31 en 36) word die hoë en lae groep elk afsonderlik aan die woord gestel. Die motet sluit af met 'n passasie (mate 50 -57) in vrye polifonie sonder imitasie. Daar is duidelike kadense wat die einde van elke seksie onderstreep (mate 15, 30, 36, 41, 49 en 57). Dit, asook die lengte van die onderskeie seksies, nl. 15, 15, 6, 6, 10 en 8 mate dui op Josquin se fyn sin vir vorm en proporsie. Let op dat hierdie opbou presies volgens die teks plaasvind. Onder die opskrif "Motet" skryf Willi Apel in sy "Harvard Dictionary of Music"[5]: "With Josquin the imitative treatment of successive portions of the text, resulting in a succession of points, became the classical style of the motet - a style which has so fully been identified with this form that it is usually referred to as "motet-style". Chordal style, however, also plays an important part in the works of this period, and the classical motet frequently shows a mixture

of polyphonic and homophonic treatment." Ter verduideliking van die term "point" word Apel nogmaals aangehaal: "In the motets of the 16th century, point of imitation durates a section of the polyphonic texture in which a single subject, connected with a small division of the text, is treated in imitation. The points are the structural cellules of the motet which consist of a succession of a considerable number of points."[6] Ian Spink skryf as volg: "The typical motet is through-composed, usually consisting of a continuous series of imitative points dovetailed into each other; each point setting a phrase of the text, with passages in chordal style introduced for the sake of occasional variety."[7]

VOORBEELD 2 JOSQUIN DESPREZ: Tu pauperum refugium

In Josquin se motet Tu pauperum refugium[8] word meer klem gelê op deklamasie as op deurimitasie. Hierdie motet bevat ook goeie voorbeelde van Josquin se teksinterpretasie en -daarstelling. Die wending wat in die tweede helfde van die teks voorkom ("Et nunc redemptor...") gaan gepaard met 'n verandering van C na $\frac{3}{2}$ en 'n terugkeer na homofonie (mate 33/34). Die woorde "via" en "vita" word albei met 'n vloeiende melisma getoonset (maat 30ff). Ook in hierdie motet tree Josquin se sin vir proporsie te voorskyn. Bogenoemde twee voorbeelde bevestig wat Karl Gustav Fellerer skryf: "Textverständlichkeit, Klarheit der grammatikalisch-deklamatorischen Text- und Wortdarstellung, aber auch Textdeutung sind im Kreis um Josquin bestimmend für die Satztechnik geworden."[9]

Ná Josquin het die motet in uiteenlopende rigtings ontwikkel, met Lasso, Palestrina en Giovanni Gabrieli as hoofverteenwoordigers, egter steeds met die Josquin-styl as uitgangspunt. Die internasionale Franko-Vlaamse styl het sy groot hoogtepunt en sintese in die werke van Orlando di Las-

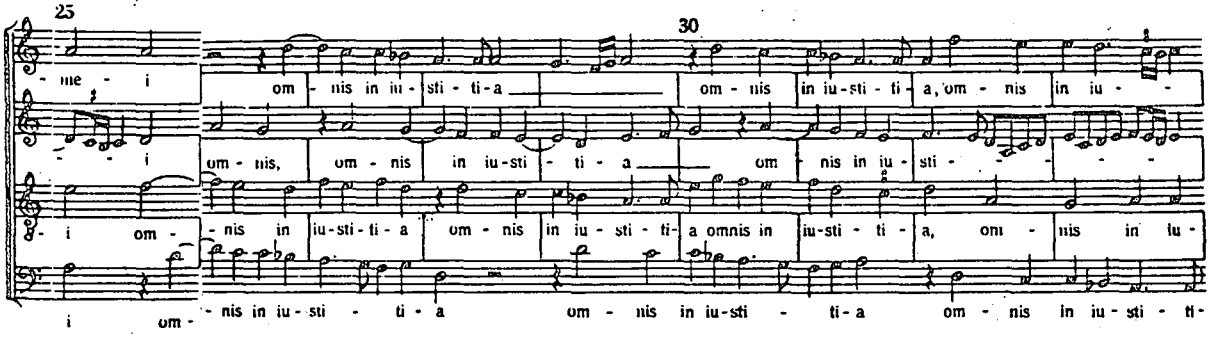
so bereik. Wat die veelvoud en omvang van sy werke betref is hy die grootste motetkomponis van alle tye. Die "Magnum opus musicum" (1604 deur sy seuns uitgegee) bevat 516 twee- tot twaalfstemmige, twee- tot vyfdelige motette. Vyf- en sesstemmigheid oorweeg. Wat die teksinhoud betref is daar o.a. psalm- en evangeliemotette, Maria- en Hoogliedmotette, motette opgedra aan heiliges en keisers, motette vir kerkinweidings en staatsgeleenthede. Sy motette, wat met of sonder c.f. of met 'n losse motiefverband tot 'n c.f. geskryf is, getuig van meesterskap in alle tipes skryftegniek. Met sy harmonies-akkoordale konsepsie en beklemtoning van teksinterpretasie en affekdaarstelling het hy die ontwikkeling, wat by Josquin reeds begin het, verder gevoer. Veral op die gebied van die liedmotet het Lasso 'n sterk invloed op sy Duitse tydgenote en hulle onmiddelike opvolgers gehad.

VOORBEELD 3 ORLANDO DI LASSO: Gressus meos dirige

Die motet Gressus meos bestaan uit vier seksies wat elk met 'n definitiewe kadens afgesluit word. Imitasietegniek word in al die seksies aangewend, behalwe die tweede, wat meer homofonies is. Die verskillende wyse waarop elke seksie gekarakteriseer word, is die gevolg van 'n strewe na groter uitdrukkingskrag. Lasso bereik hierdie gedifferensieerde karakterisering deur in elke gedeelte motiewe te

gebruik wat nie net vanuit die teks gekonsipieer is nie (vgl. die skilderende karakter van die eerste motief "Gressus") maar wat dan ook op individuele wyse in elke gedeelte behandel word. Vgl. die indringende herhaling van die motief "omnis in iustitia" vanaf maat 25.

VOORBEELD 4 ORLANDO DI LASSO: Gressus meos dirige



Die motet bestaan dus uit 'n aaneenryging van seksies, elk met 'n heeltemal eie profiel, wat met mekaar kontrasteer, mekaar aanvul of afwissel en wat sodoende in diens van die teksinterpretasie en -daarstelling staan. 'n Vergelyking van hierdie motet met dié van Josquin toon dat lg. komponis se tematiek meer gereserveerd is en daar baie meer aandag aan egalig vloeiende lyne gegee word, wat o.a. deur die langdurige imitasies veroorsaak word. By Lasso is die onderskeie gedeeltes baie duideliker gekarakteriseer, terwyl die musiek by Josquin meer eenvormig is. Die volmaakte proporsies in Josquin se motette dui daarop dat die vorm, hoewel dit die teks in aanmerking neem, ook deur musikale oorwegings bepaal word, terwyl dit wil voorkom asof by Lasso teksdaarstelling die deurslaggewende faktor is.

Palestrina se motette is in 'n styl geskryf wat 'n verbinding van Franko-Vlaamse polifonie met Italiaanse sin vir welluidendheid verteenwoordig. Kenmerkend is die balans tussen vertikale en horisontale aspekte van die musiek, tussen polifoniese en homofoniese skryftegniek, tussen melodiese en ritmiese verloop en tussen melismatiese en sillabiese teksbehandeling. Kenmerkend is verder die trapsgewyse verloop van stemme en die streng behandeling van dissonansie. Palestrina maak gebruik van c.f. tegniek, deurimitasie en kanoniese skryftegniek sowel as van koordialoog. Affekdaarstelling en evokasie is nie so intensief as by Lasso nie.

'n Werk wat Palestrina se motetstyl goed illustreer is die tweedelige motet "Sicut cervus".[10]

Giovanni Gabrieli verteenwoordig die hoogtepunt van die derde van bg. stylrigtings, nl. die Venesiaanse styl. Die vernaamste kenmerk van hierdie styl is 'n nuwe meerkorigheid, wat dikwels vir dialoog en eggo-effekte gebruik word. Die polifoniese skryftegniek word met 'n oorwegend homofoniese skryftegniek vervang om die teks makliker verstaanbaar te maak. Evokasie en affekdaarstelling, wat hulle neerslag soms in realistiese toonskildering vind, kom in hierdie motette baie voor. Dikwels kry die afwisseling van kore selfs vormgewende betekenis, wat tot die ontstaan van nuwe musikale vorms lei. Terwyl die tradisionele meerkorige motet vasgehou het aan die beginsel van aaneenryging van motiefdeurvoerings, maak die Venesiaanse meerkorige motet nou gebruik van raam- of ritornellovorm, waarin swewende solistiese episodes deur massiewe klankpilare omraam word, of waarin bepaalde motiefgroepe, passasies of kleureffekte herhaaldelik terugkeer.[11] Hierdie motette moet reeds as aankondiging van die Baroktydperk beskou word.[12]

'n Goeie illustrasie van Gabrieli se styl kan gesien word in die motet In ecclesiis vir dubbelkoor, solostemme, koperblasers, 'n "violino" en orrel. Die massiewe "Alleluia"-blokke wat herhaaldelik voorkom sorg vir die ritornellovorm van hierdie werk.

VOORBEELD 5 GIOVANNI GABRIELI: In ecclesiis

Deur die hervorming het motetkomposisie in Duitsland 'n betekenisvolle nuwe impuls gekry, wat in die tweede helfde van

die 16e eeu besondere opbloei in die komposisie van psalm-, evangelie- en ander Bybelteksmotette[13] tot gevolg gehad het. Hierdie werke het binne die Protestantse kerk 'n liturgiese plek ingeneem, in ooreenstemming met Luther se opvatting dat musiek, net soos die Bybelwoord, Verkondiging kan wees. Die komponiste wat vir hierdie opbloei verantwoordelik was, soos Ludwig Senfl en Sixtus Dietrich, het nog hoofsaaklik onder die invloed van Josquin en Heinrich Isaac gestaan, terwyl Lasso vir die jongeres onder hulle, soos Leonhard Lechner, die groot voorbeeld was.

Terselfdertyd is baie aandag gegee aan die moontlikhede wat die nuwe protestantse koraal gebied het, en ontstaan daar 'n groot aantal sg. liedmotette.[14] Ludwig Walter is in hierdie opsig die toonaangewende figuur. As vriend en gewaardeerde samewerker van Luther vorm hy die oerbeeld vir baie geslagte van Protestantse kantors. Blume sien in die liedmotet die Bybelwoord wat op simboliese wyse konkrete gestalte in die musiek verkry het: "Das Lied entwickelt hier symbolhaft die ganze Grösse seines religiösen Gehaltes und seiner sozialen Sendung, indem er Gerüst und Achse der Komposition, konstruktive Basis und primärer Bezugspunkt wird und so in ein Gegensatzverhältnis zu den anderen Stimmen tritt. Dieser Kontrast in der Gleichzeitigkeit manifestiert sich in jeder Beziehung: Tenor in sich ruhend, Aussenstimmen untereinander zu einem in sich geschlossenen Verband verflochten; Tenor in ruhigen breiten Grundwerten, die nur durch Rücksichten auf die Polyphonie in eine gewisse Bewegung geraten, Aussenstimmen lebhaft bewegt; Tenor streng traditionell gebunden, wie es seine liturgische Bedeutung als Träger des göttlichen Wortes erheischt, Aussenstimmen ganz von der Willkür des Komponisten abhängig - evangelische Wahrheit auf der Folie der Kunst."[15]

Volgens Blume kan Walter se liedmotette teruggevoer word tot twee basiese tipes.Die een tipe het die Franko-Vlaamse tenoorpraktyk as voorbeeld. 'n Cantus firmus (by Walter gewoonlik 'n Lutherse koraalmelodie) word in lang nootwaardes in die tenoor geplaas en deur die ander stemme in lewendige polifonie omspeel. Imiterende vervlegting van motiewe, hetsy aan die c.f. ontleen of vry, kom slegs as voorimitasie aan die begin van die komposisie voor, andersins is die

buitestemme deurgaans in vrye en selfstandig vloeiende lyne geskryf. As gevolg van die afwesigheid van teksdeklamasie en teksdaarstelling, die gebrek aan kontraste ten opsigte van skryftegniek en beweging sowel as die gebrek aan rustekens, asook die doelbewuste versluiering van kadense, beskryf Blume hierdie tipe as spesifiek "laat-Gotiese kuns".[16] Die ander tipe word gekenmerk deur groter eenvoud en 'n strewe na herkenbaarheid van die c.f. en verstaanbaarheid van die teks. Die buitestemme word op feitlik homoritmiese en sillabiese wyse by die tenoor gevoeg, met duidelike kadense aan die einde van versreëls en groter klem op die vertikale sameklank. Met hierdie tweede, feitlik homofoniese tipe berei Walter die "Kantionalstil" voor wat tot vandag toe vir koraaltoonsettings van betekenis is. As voorbeeld van hierdie twee tipes haal Blume die werke "Nun komm, der Heiden Heiland" en "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" aan.[17]

Die werke wat in Georg Rhau se "Neue deutsche geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen" (1544) vervat is toon egter dat daar benewens Walter se twee tipes ook nog ander tipes in gebruik was, sodat daar nie gepraat kan word van 'n algemeen geldige styl by die vroeë Protestantse komponiste nie. Blume verklaar dit as volg: "Die Ursache liegt in der Gesamttendenz der evangelischen Kirchenmusik, die jeweils moderne, lebendige Musik ganz aufzusaugen und sich kein doktrinäres Spezialschema zu schaffen."[18] En verder: "Vom rationalistisch-formbeschränkten Odensatz der Humanisten über die autonome rhetorisch-architektonische Kunst Josquins bis zu den Nachklängen eines spätgotisch-phantastischen Mystizismus sind alle Triebkräfte des Zeitstils in diesen Liedsätzen am Werke. Entscheidend ist, dass keine davon dominiert, keine Form endgültig verbindlich wird, sondern dass die Buntheit des aktuellen Musiklebens ungebrochen dieser kirchlichen Sammlung ihren Glanz verleiht."[19]

Daar kan nie op besonderhede van hierdie werke ingegaan word nie. Maar hier kan Cosmas Alder se "Da Jakob nu das Kleid ansah" tog spesiaal uitgelig word om aandag te vestig op die neiging in die rigting van die koraalmotet, en ook omdat die werk 'n merkwaardige ooreenkoms met sommige werke uit Distler se "Jahrkreis" toon wat betref die skryftegniek.[20]

VOORBEELD 6 COSMAS ALDER: Da Jakob nu das Kleid sah an

Kenmerkend is die kontrastering van vierstemmigheid met kleiner stemgroepe, die wisseling van beweeglike lyne, kort deklamatoriese motiewe en blokakkoorde, die duidelike kadense en die simmetriese drieledige vorm. Ongewoon vir 'n liedmotet van hierdie tyd is die feit dat alle middele in diens van die teks gestel word, met die gevolg dat sommige teksgedeeltes sterk uitgelig of onderstreep word: die uitroep op "O weh" in mate 8 tot 9 deur blokakkoorde; die lang melisma op die woord "Schmerzen" (mate 5-7); die enersheid van die tenoor en die ander stemme. Soos reeds gesê is hierdie benadering ongewoon, want die komponiste van die liedmotet het normaalweg nie daarna gestreef om 'n teks subjektief te interpreteer nie. Blume stel dit so: "Innerstes Wesen dieses Stils ist die Stellung des Musikers zur Aufgabe als eines Dieners am Wort. Das Lied ist in Wort und Weise liturgisches Gut und somit sakrosant. Der Musiker behandelt die Liedweise, die ihm Träger des göttlichen Inhalts ist, entweder als feststehendes Gerüst, das er ornamentiert (der Fall des spätgotischen Liedprinzips) oder aber als an sich unantastbares Material, das er ordnet und das er nach autonomen ästhetischen Gesetzen zum in sich ruhenden Kunstwerk ausgestaltet (renaissancemässiges, vom niederländischen Motettenstil beeinflusstes Prinzip). In beiden Fällen aber, und das ist das Wichtige, bleibt das Lied in seinem Grundbestand unangetastet. Es steht dem Musiker nicht an, den in Wort und Weise niedergelegten Inhalt subjektiv zu interpretieren; es steht ihm nur an, diesen Inhalt mit künst-

lerischen Mitteln darzustellen. Er ist nicht Prediger, sondern ein Anbetender unter vielen, sein Werk repräsentiert das ideale Verhältnis der Gemeinde zum Wort."[21]

Met die aanbreek van die Baroktydperk het ook die motet nie onaangeraak gebly deur die omwentelinge wat gedurende die oorgang van die 16e na die 17e eeu in die musiek plaasgevind het nie. Naas die oorgelewerde een- en meerkorige motet kom 'n aantal nuwe vorms tot stand wat die veelstemmige concerto vir 'n beperkte aantal stemme, die geestelike monodie, die solo- en die koorkantate insluit. Laasgenoemde twee, wat uit die concerto en die monodie ontstaan het, het dan hulle eie rigting ingeslaan en sal hier nie verder bespreek word nie. Gepaard met hierdie toename in motettipes het ook algemene onduidelikheid gegaan oor die titels wat die werke gedra het. Dit het so ver gegaan dat, terwyl vroeër skrywers nog gepoog het om een of ander definisie van die motet te gee, Athanasius Kircher in sy "Musurgia universalis" (Rome 1650) slegs nog 'n definisie van "motetstyl" gee.[22]

In Rome is die Palestrinastyl veral in die "Cappella Sistina" voortgesit. Die Venesiaanse concerto met sy vernuwing op die terrein van musikale vorm is reeds bespreek. Hierdie styl word verder verfyn in die werke van Monteverdi, wie se Vesperae (1610) 'n kompendium van alle formele moontlikhede van die Venesiaanse concerto bied, waarby, anders as by Gabrieli, die c.f. 'n aansienlike rol speel.
Terwyl die motet in Italië egter alhoemeer in die kantate oorgegaan het of daardeur oorskadu is, het dit in Duitsland veel langer bly voortbestaan. Tot laat in die 17e eeu het Lasso die dominerende voorbeeld gebly waardeur die ontwikkeling van die tradisionele motet verseker is ten spyte van die wye verspreiding wat bg. Italiaanse motettipes ook in Duitsland gevind het. In sowel sy liedmotette as in sy motette oor prosatekste het Lasso 'n toenemend groter ooreenkoms bereik met die uitdrukkingsvolle, meer persoonlike en motiwiese styl van sy latere madrigale. Hierdie sg. madrigalisering van die motet is 'n tendens wat ná Lasso voortgegaan en by Schein (Israelsbrünnlein) en Schütz (Cantiones Sacrae) 'n hoogtepunt bereik het.
In sy lied- en koraalmotette het Michael Praetorius alle

moontlikhede van koraalverwerking ontgin, en sy werke verteenwoordig volgens Blume 'n absolute hoogtepunt op hierdie gebied.[23] Sowel eenvoudige bicinia en tricinia as uitgebreide twee- en driekorige koraalmotette kom voor, wat van die styl van Walter uitgaan en tot aan die grens van die Venesiaanse konsert strek. Teksinterpretasie kom wel voor, maar bly steeds ondergeskik aan die koraalmelodie, hetsy as volgehoue c.f. of as vlegwerk van motiewe wat deur die koraal geïnspireer is. Op dié wyse ontstaan 'n unieke verbinding van persoonlike subjektiwiteit en algemeen verstaanbare volkse objektiwiteit.

Terwyl komponiste hulle gedurende die hervorming hoofsaaklik toegespits het op koraalverwerkings, het evangelie-, psalm- en Hoogliedtekste sedert die Kontrareformasie al hoe groter voorkeur gekry en het die Duitse taal 'n toenemend belangrike plek ingeneem. Soos reeds genoem het Lasso in sy motette op prosatekste die klem geplaas op 'n meer subjektiewe benadering tot die teks. Besonderhede is realisties daargestel, een beeld is teen 'n ander gekontrasteer, sodat die musiek nie meer slegs deur outonoom-musikale oorwegings nie maar deur die strewe na interpretasie bepaal is. 'n Nuwe woord-toon-verhouding het ontstaan waarvolgens die motiewe die teks so plasties as moontlik ontsluit het. Hierdie persoonlike benadering tot 'n teks het die protestantse komponiste goed te pas gekom in hulle poging om tot die wese, die waarheid van 'n teks deur te dring. 'n Ware vloed van evangelie-, psalm- en ander Bybelteksmotette deur komponiste soos Melchior Vulpius, Christoph Demantius, Praetorius en vele ander lewer bewys van die bloeitydperk wat die Protestantse motet tussen die einde van die Franko-Vlaamse en die opkomende Italiaanse tydvak beleef het.

Die Italiaanse invloed het sedert die twintigerjare van die 17e eeu in Duitsland al hoe meer veld gewen.[24] Die konserterende styl met basso continuo, en hand aan hand daarmee die nuwe middele tot ekspressiewe affekdaarstelling, het aan motetkomponiste die moontlikheid gegee om tekste veel meer affektief te toonset as in die vorige eeu. Daardeur het die komponis se rol verander van dienaar van die Woord na dié van selfstandige prediker. Die barokke hartstog waarmee hierdie nuwe rol vervul is het by Schein en die

vroeë Schütz 'n hoogtepunt bereik.
Terwyl die laaste groot meerkorige werke van Praetorius omtrent in dieselfde tyd ontstaan het as Schütz se Psalmen Davids (1619), en ook naastenby dieselfde besetting het, het Praetorius hom nog onderwerp aan die daarstelling van 'n koraal. Schütz daarenteen het van Bybeltekste gebruik gemaak en by hom het dit gegaan om aanskoulike daarstelling van die teks in al sy affekte, dus om eksegese. Hiervoor het hy heelwat formules uit die sg. Figureleer aangewend.

Die dubbelkorige motet Singet dem Herrn ein neues Lied SWV35 is 'n toonsetting van die hele psalm 98. Soos in die ander "Psalmen Davids" word in hierdie werk na pragvolle klankeffekte gestreef. Elke geleentheid word aangegryp om die teks met nuwe beeldende motiewe daar te stel. Veral die woorde "Mit Trompeten und Posaunen" (voorbeeld 7) en "Das Meer brause" (voorbeeld 8) is met besonder realistiese figure geskilder.

VOORBEELD 7 HEINRICH SCHÜTZ: Singet dem Herrn ein neues Lied uit die Psalmen Davids

VOORBEELD 8 HEINRICH SCHÜTZ: Singet dem Herrn ein neues Lied uit die Psalmen Davids

83
85
87
ge! Das Meer brau - - -

(1625). Tematiek, groepering, skryftegniek en harmoniek sluit nóú aan by die teksinterpretasie en word aangevul deur affektiewe deklamasie, toonskildering en treffende gebruik van retoriese figure.
Ekspressiwiteit is in sommige werke uit die Symphoniae Sacrae en Kleine Geistliche Konzerte tot 'n hoogtepunt gevoer wat nie meer oortref kan word nie (vgl. in hierdie verband die konsert O süsser, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christe SWV285). Daarom het daar in die latere werke van die Symphoniae Sacrae 'n verbreking van motiewe sowel as van vorm plaasgevind, wat wegbeweeg van die ekstase van vroeëre werke.
Namate die verskillende konserttipes gedurende die 17e eeu in die kantate of aria oorgegaan het of deur lg verdring is, het die tradisionele motetbegrip weer meer betekenis gekry. Die sterk madrigalisering het plek gemaak vir 'n matiger vorm van affekdaarstelling en strenger polifonie. Motette is nou met basso continuo of weer a cappella geskryf, met of sonder instrumentale begeleiding colla parte. Motetbundels, soos Bodenschatz se Florilegium Portense (1607, laaste herverskyning 1747) het tot in die 18e eeu in gebruik gebly en gehelp om die voortbestaan van die ou motettradisie tot in hierdie tyd te verseker.
In hierdie opsig verteenwoordig Heinrich Schütz se Geistliche Chormusik (1648) 'n absolute hoogtepunt in 17e eeuse motetkuns. Dit stel 'n sintese daar tussen tradisionele kontrapuntiese skryftegniek, Venesiaanse vormsin en heersende affekdaarstelling. Die kloof tussen prima pratica en seconda pratica, wat in Italië bestaan het, is in hierdie werke oorbrug. Die ekstatiese affekdaarstelling van vroeëre werke word verhef tot teksinterpretasie op 'n universele vlak.
Die bewuste terugkeer na die ou kontrapuntiese skryftegniek dui daarop dat Schütz dit nog steeds as die fondament vir alle komposisie gesien het.
Die motet Die mit Tränen säen SWV378 uit die Geistliche Chormusik lewer weer eens bewys van Schütz se skynbaar onuitputbare vermoë om motiewe te vind wat die affek sowel as die klank en ritme van 'n woord in musiek weergee. In hierdie opsig het hy die ontwikkeling voortgesit wat reeds by Lasso groot hoogtes bereik het. Maar Schütz het in die motette

van die Geistliche Chormusik verder gegaan as net 'n aaneenryging van individueel gekarakteriseerde snitte. Die snitte waaruit die motet bestaan is sodanig georden dat 'n groter samehang ontstaan. Die vyf motiewe wat in Die mit Tränen säen voorkom word nie sommer na mekaar deurgeïmiteer nie (bv. a b c d e) maar op so 'n wyse saamgevat dat daar in die motet twee seksies onderskei kan word wat as volg uitsien:

I	II
a b a' b'	c de d'e' d" e"

Die kontraste waarvan in die teks sprake is[25] word die vormgewende faktor: seksie I se twee motiewe a en b stel die twee gedagtes van die eerste sin teen mekaar op, en seksie II bevat 'n soortgelyke teenstelling van die tweede sin se gedagtes.

VOORBEELD 9 HEINRICH SCHÜTZ: Die mit Tränen säen

Hierdeur word die betekenis van die teks op uiters plastiese en aanskoulike wyse blootgelê. Behalwe dat die terugkeer van motiewe die eenheid van die komposisie versterk, gee dit aan Schütz die geleentheid om die motiewe op meer as een manier deur te imiteer waardeur groter indringendheid bereik word.

'n Soortgelyke vormbeginsel is ook by sommige ander motette uit die Geistliche Chormusik van toepassing, bv. Herr, auf dich traue ich SWV377, O lieber Herre Gott SWV381 en Selig sind die Toten SWV391. Alhoewel natuurlik nie alle motette uit hierdie versameling van bg. beginsel gebruik maak nie gee Die mit Tränen säen tog 'n goeie idee van Schütz se benadering in vergelyking met dié van vroeëre komponiste, en illustreer dit die ontwikkeling wat die motet sedert die tye van Josquin en Lasso ondergaan het.

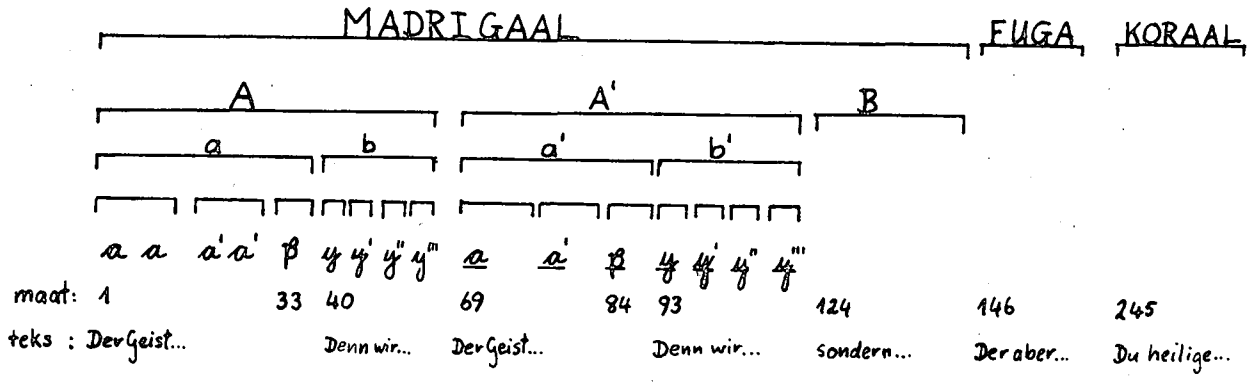
Nà Schütz het die protestantse motet baie gou by ontwikkelings op die gebied van die aria en kantate agter geraak, sodat dit slegs nog op die agtergrond 'n skadubestaan voer, wat deur konserwatiewe kleinmeesters darem nog aan die lewe gehou is. Schütz se laatstyl word aan die een kant deur volkse tematiek en harmoniek vervlak (Hammerschmidt, Ahle) of in streng akademiese kontrapunt verander (Bernhard). Die suiwer Bybelwoord word deur religieuse digkuns verdring. Die ouer geslag komponiste vind eerder by Hassler as by Schütz aansluiting. Al hierdie feite dui daarop dat die motet in die laat 17e eeu stilisties al hoe meer 'n geïsoleerde argaïese kunsvorm word.

In Sachse en Turinge, waar die motet nog o.a. in "Vesper"-dienste uitgevoer is, het 'n nuwe tekstipe ontstaan. Onder invloed van die konsert en kantate is die tradisionele Bybelteks hier met 'n koraal verbind. Sodoende staan teksdaarstelling en eksegese, Verkondiging en ideële deelname deur die gemeente langs mekaar in die musikale vorm. Hierdie tekstipe bly tot in die 19e eeu geldig. Skryftegnies omsluit dit alle moontlikhede vanaf liedagtige homofonie tot by kontrapunt in die styl van Palestrina sowel as die koorfuga. Ook Bach het hierdie tipe vir sy motetkomposisies gebruik, maar dit verdiep en soms in instrumentale vorms ingeklee.

In vergelyking met die tradisionele motet is dit vir my opvallend dat die prinsiep van deurimitasie van opeenvolgende motiewe, en daarmee die tradisionele "motetvorm" met sy aaneenryging van segmente, by Bach nie meer geldigheid besit nie. Inderwaarheid kan by Bach nie meer 'n eenvormige motettipe aangetref word nie. Op grond van 'n telkens heeltemal eiesoortige teksstruktuur dra dié werke elkeen 'n eie stempel. Saam met die vestiging van die funksionele harmonie-sisteem het ook die behoefte aan nuwe vorme ontstaan.

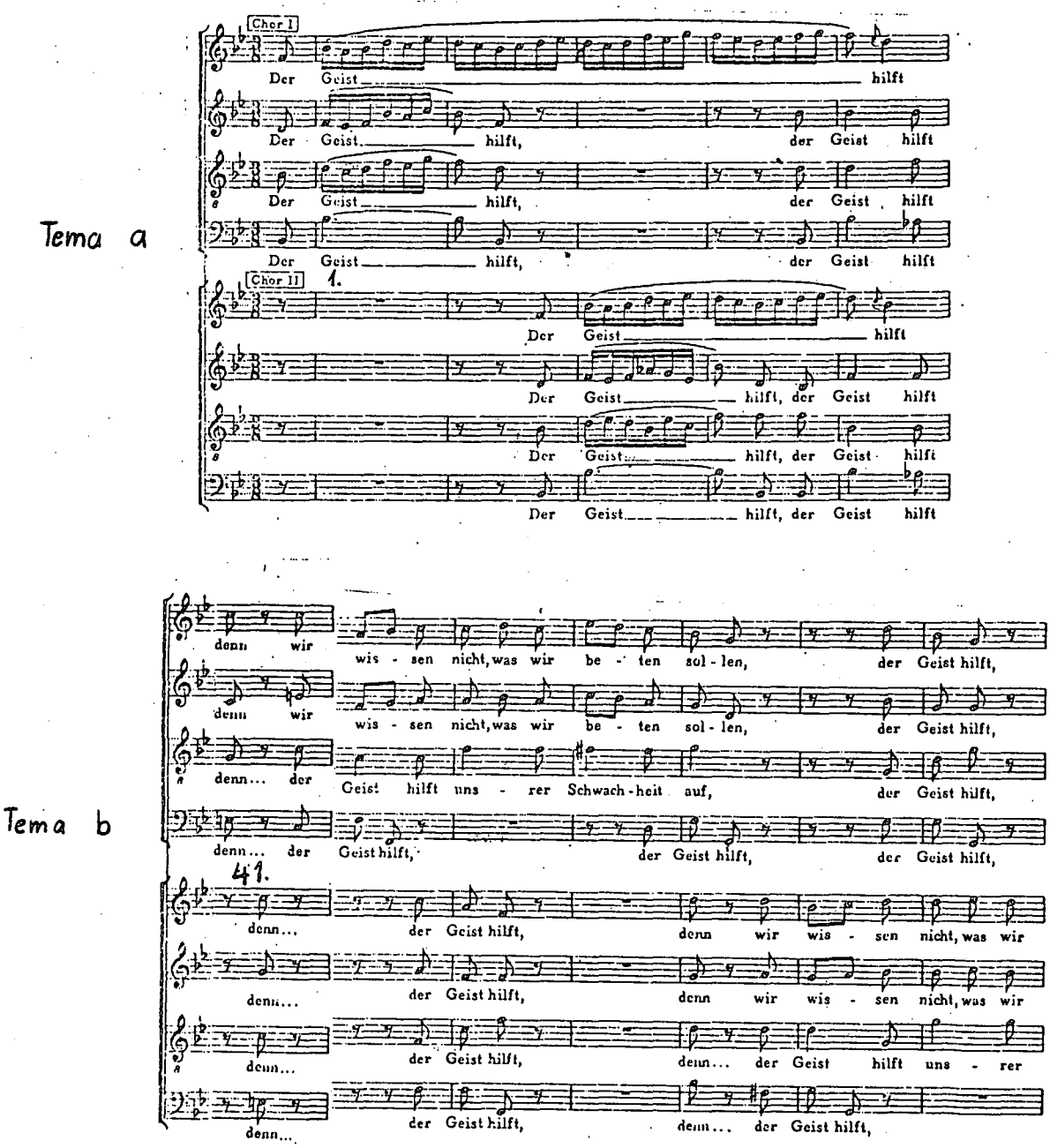
Hoe Bach hierdie vormprobleem in sy motette opgelos het is reeds breedvoerig deur Rudolf Gerber bespreek.[26] Daarom is 'n eie ontleding in hierdie rigting oorbodig. Alhoewel Gerber se bevindings hier nie volledig herhaal kan word nie, sal tog een van sy ontledings kortliks weergegee word.

Die drie dele waaruit die motet Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf BWV226 bestaan is volgens Gerber 'n madrigaalagtige beweging, 'n streng dubbelfuga, met die 3e strofe van die Pinksterlied "Komm, heiliger Geist, Herre Gott" in vierstemmige koraalstyl getoonset. Met die dele madrigaal, fuga en koraal vat die motet dus 'n uiteenlopende verskeidenheid van werktipes in één werk saam. Die eerste deel is op sigself weer baie interessant opgebou, en kan as 'n preludeagtige begin en fugale slot beskou word. Die prelude-agtige begin bestaan uit 'n dubbele "Stollen" (AA') waarby die fugale seksie as "Abgesang" (B) gevoeg is, sodat die hele eerste deel (d.w.s. die madrigaal) 'n reusagtige barvorm is. Die "Aufgesang" met sy twee "Stollen" (AA') verdeel in snitte a b / a' b' wat op hulle beurt weer in kleiner frases verdeel. a en a' bestaan elk uit 'n klein bar en b en b' elk uit vier frases met dieselfde basiese materiaal. Skematies lyk dit so:



Die tematiese kontras tussen die a- en b- (oftewel a'-en b'-) snitte is gegrond op teenstellende gedagtes in die teks. Die a-kompleks simboliseer op objektiewe wyse die "ophelp" deur die Gees. Die b-kompleks bring darenteen op meer subjektiewe wyse die onsekerheid van dié wat bid tot uiting. Stilisties is daar ook 'n verskil deurdat a (en a') meer melismaties en b (en b') meer sillabies behandel word.

VOORBEELD 10 JOHANN SEBASTIAN BACH: Der Geist hilft unserer Schwachheit auf



Uit hierdie ontleding word dit duidelik dat Bach sy motette vanuit die gegewens wat die teks bied konsipieer, maar dat hierdie konsepsie dikwels by musikale vorme soos barvorm, of in ander motette, da capo-vorm, gevarieërde strofevorm, ens. aansluit. Terselfdertyd bestaan daar, wat die siklie-se volgorde betref, soms merkwaardige ooreenstemming met instrumentale vorme soos bv. die triosonate, sinfonie of prelude en fuga. Sodoende kry die motet by Bach, in teen-stelling met die enkelvoudige motette van vroeër, 'n vorm wat in die meeste gevalle as siklies beskou kan word.

Die sekularisasie gedurende die tweede helfte van die 18e eeu het tot wydverspreide sluiting van kerke en kloosters gelei en 'n algemene verval van kerkmusiek meegebring, 'n verval waarvan die motet nie uitgesluit gebly het nie. Hierdie proses was meer ingewikkeld as wat die blote woord "verval" suggereer, maar kan hier nie in besonderhede be-spreek word nie, behalwe om daarop te wys dat musiek sy be-langrike plek in skole verloor het, 'n feit wat in 'n groot mate tot die agteruitgang bygedra het. Stilisties het daar 'n finale breuk gekom tussen die beskeie liturgiese gebruiks-musiek en die grootskaalse motet, waarvan die besetting uitgebrei is tot 'n koor met soliste en die volle Klassieke orkesapparaat. Lg. het dan mettertyd oorgegaan in die sekulêre kuns.

Gedurende die Cecilianisme van die vroeë Romantiek was daar weer hernude belangstelling vir Palestrina en sy styl en gevolglik beklemtoning van 'n a cappella-ideaal. Hierdie ideaal het dan veral vir die meer beskeie motet gegeld. In die teken van die Romantiek se vryer religieuse benadering het die motet 'n konfessioneel ongebonde en dus minder sterk liturgiese karakter gekry. Terwyl in Italië en Frankryk die klem geval het op herlewing van die ou tradisie was daar in Duitsland 'n strewe om die motet met eietydse stylmiddele te hernu. Die feit dat lg. pogings nie sonder argaïese trek-ke gebly het nie is 'n bewys daarvoor dat die motet in die 19e eeu reeds as 'n historiese werktipe beskou is. Mendelssohn was een van die vernaamste motetkomponiste van die 19e eeu, alhoewel sy bydraes in hierdie verband deur sy ander werke oorskadu word. Goed vertroud met die ou

meesters, wat strek vanaf Palestrina tot Bach, het hy daarin geslaag om ouere stylelemente in sy eie romantiese skryfwyse op te neem sonder dat daar 'n stylbreuk ontstaan het, iets wat nie van die meeste van sy tydgenote se motette gesê kan word nie. Sy motette het melodiese, deklamatoriesakkoordale en kontrapuntiese trekke, wat soms op kompakte en soms op losse wyse aangewend word, versmelt. Lg. is dikwels bereik deur solistiese of antifoniese skryfwyse. Lirisme en 'n gevoel van verrukking word nie deur die gebruik van fugas of deurimitasie belemmer nie.
Ook Brahms se ander werke oorskadu sy motette, wat egter geen afbreuk doen aan hulle artistieke betekenis nie. In die meeste gevalle weerspieël die tekste wat hy gekies het eerder hoop as geloof en het hy spesifiek christelike stellings vermy. Hoewel sy werke dikwels in die kerk gesing word, is Brahms nie 'n kerkmusiekkomponis nie. In sy vroeëre motette is historiese invloede, veral dié van Bach, merkbaar. Dit is duidelik dat Brahms hom met die probleem van koraalbewerking besig gehou het. In sy latere Fest- und Gedenksprüche en in die motette op. 110 is die historiese invloede heeltemal in sy eie styl geïntegreer. Hierdie werke word gekenmerk deur ryk harmoniegebruik, liriese maar nie-sentimentele sangerigheid en dinamiese aanwending van polifonie. Terselfdertyd is hulle deurdring met 'n sterk subjektiewe gees.
Vir Wenn wir in höchsten Nöten sein op.110,3 het Brahms vier strofes gekies uit die koraal met dieselfde titel. Die eerste en derde strofe maak 'n stelling of spreek 'n bede uit waarop dan in die tweede en vierde strofe 'n toepassing volg wat die sin voltooi. Hierdie twee verse begin met die woorde "so ist" en "auf dass" onderskeidelik. Brahms het nou nie, soos hy in vroeëre motette gedoen het, koraalvariasies geskryf nie, maar musiek gekomponeer wat aan bg. verhouding tussen die verse reg laat geskied. Gevolglik ontstaan 'n vorm wat met die letters a b a b' weergegee kan word. Die a- en b- seksies verskil stilisties van mekaar. Die a- seksie word gekenmerk deur chromatiese harmoniek en versnippering van die musiek tussen die verskillende stemme en kore, sodat die volle besetting nooit gelyktydig voorkom nie (voorbeeld 11). Dit verander in die b- seksie

waar die twee kore in massiewe akkoordblokke saam met mekaar of in dialoog sing. Die klem is op sterk akkoordprogressie en, minstens vir elke koor afsonderlik, gelyktydige uitspraak van die woorde (voorbeeld 12).

VOORBEELD 11 JOHANNES BRAHMS: Wenn wir in höchsten Nöten sein, op. 110,3

VOORBEELD 12 JOHANNES BRAHMS: Wenn wir in höchsten Nöten sein, op. 110,3

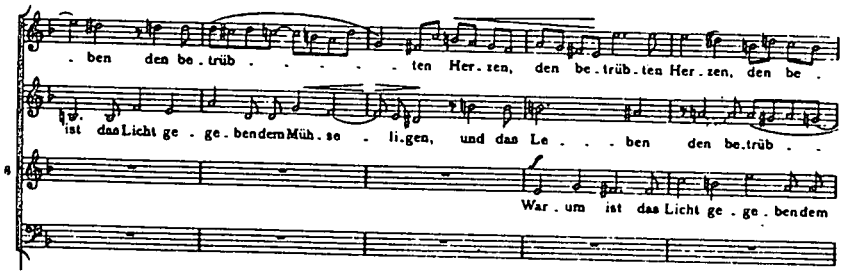
Op dié wyse slaag Brahms daarin om deur herhaling of kontrastering van tematiese materiaal 'n bepaalde verband tussen verskillende woorde te skep en sodoende 'n bepaalde interpretasie aan die teks te gee.

'n Sikliese indeling kom in die motet Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen? op.74 sterker na vore. Die werk bestaan uit vier dele in ooreenstemming met die drie Skrifgedeeltes en een koraalstrofe waaruit die teks saamgestel is.

Die eerste deel bestaan uit drie seksies in ooreenstemming met die drie gedagtes wat in die eerste Skrifgedeelte voorkom: eers is daar 'n fuga-eksposisie, dan 'n imiterende seksie wat mettertyd meer homofonies word en laastens 'n seksie waar die besetting wissel tussen die volle koor en stempare wat in parallele oktawe geskryf is. Die lengte van die drie seksies is omtrent eners. Die eerste en laaste seksie maak gebruik van dieselfde tema. Voor en na elke seksie word die uitroep "Warum?", waarmee die motet begin, weer ingevoeg, wat, saam met die hergebruik van die aanvangstema in die laaste seksie, simmetrie aan die deel verleen. Feitlik die hele tweede deel word aan die einde van die derde deel herhaal, egter met 'n ander teks. Daardeur ontstaan 'n simmetrie wat vereis dat hierdie twee dele as 'n eenheid gesien moet word. Die simmetrie word verder deur tempo en modulasieskema sowel as deur die skryftegniek bevestig.

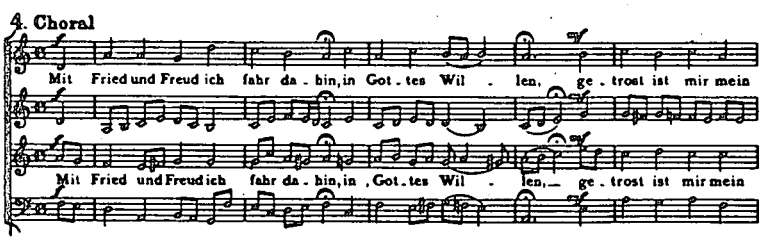
'n Koraal van Luther, deur Brahms vierstemmig getoonset, sluit die motet af. Met hierdie vorm sluit Brahms baie nou aan by die teks. Die eerste deel bevat die vraag "Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen?". Die wanhoop daarvan word deur chromatiese stemvoering en harmoniegebruik treffend uitgebeeld. Die gedurige uitroep "Warum?" en die nie-finale einde dra hiertoe by.

VOORBEELD 13 JOHANNES BRAHMS: Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen?



In die tweede en derde dele word die antwoord op die vraag van die eerste deel verskaf: die mens wat geduldig is sal die Here se barmhartigheid ervaar. Hierdie vertroostende antwoord word in 'n ryk en vol sesstemmige koorklank ingeklee wat die donker d mineur van die eerste deel met 'n warm F majeur beantwoord. Op die wyse vul die eerste en die tweede/derde dele mekaar aan en vorm 'n bevredigende geheel. Maar die motet sluit nie hiermee af nie. Op 'n effens meer objektiewe (belangrik is die doriese toonaard), en meer universele vlak, gee die koraal die toepassing van bg. antwoord op die werklikheid van die lewe, en styg die motet sodoende bo die persoonlike vlak uit tot die universele. Voorwaar 'n grootse konsepsie!

VOORBEELD 14 JOHANNES BRAHMS: Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen?



In sy vokale kerkmusiek neem Reger se a cappella-motette 'n klein maar belangrike plek in. Volgens A.J.J. Troskie[27] is invloed van die Baroktydperk en meer spesifiek van J.S. Bach onmiskenbaar in hierdie werke. Dit kan gesien word in die gebruik van wat Troskie noem fugale gedeeltes , koraalagtige passasies en die aanwending van kontrapuntale tegnieke soos omkering van temas en kanon. Troskie beweer verder dat invloed van die 16e eeu ook merkbaar is, en wel in die gebruik van vyfstemmigheid, motiefimitasie, teksuitbeel-

ding en woordskildering, alhoewel hierdie tegnieke nie die klankidioom van sy motette op. 110 bepaal nie. (Dit is vir my onduidelik hoe Troskie bv. teksuitbeelding en woordskildering of selfs die gebruik van vyfstemmigheid as spesifiek 'n sestiende-eeuse invloed kan beskou. Dié middele kom tog ook, soos hierdie oorsig aangetoon het, in die 17e en 18e eeu voor, bv. by Schütz. Ook Bach se motette het nie 'n gebrek daaraan nie.)

Reger se motette word gekenmerk deur duidelike vorm. So bestaan die Geistliche Gesänge (Drei Motetten) op. 110 bv uit dele wat elk 'n afgeslote eenheid vorm. Volgens Troskie is hierdie dele "óf in imiterende motetstyl, óf in die vorm van 'n fuga, óf dramaties-deklamerend van aard, óf laastens, in die vorm van 'n vyfstemmige koraalharmonisasie".[28] Hierdie aaneenryging van dele wat elk 'n afgeslote eenheid vorm is 'n kenmerk wat myns insiens net so wel dui op die invloed van die laat-Barok as die blote teenwoordigheid van fuga of koraal, soos Troskie beweer.[29] Dit toon ook ooreenkoms met Brahms se benadering soos hierbo bespreek. Die gedagte dat Brahms se motette waarskynlik as voorbeeld vir die Reger-motette gedien het word ook deur Troskie ondersteun.[30]

In sy ontleding van Reger se koorstyl vind Troskie "enkele opvallende vooruitlopings op die koorstyl van veral Distler ...." Dit kom voor "in 'n bepaalde tipe koorhantering, byvoorbeeld die plotselinge afwisseling van unisono en akkoordale tekstuur, die metriese vryheid, maatsoortwisseling, gebruik van dissonans en 'n yl akkoordstruktuur, plotselinge wisselings van tempo, dinamiek en klankkleur."[31]

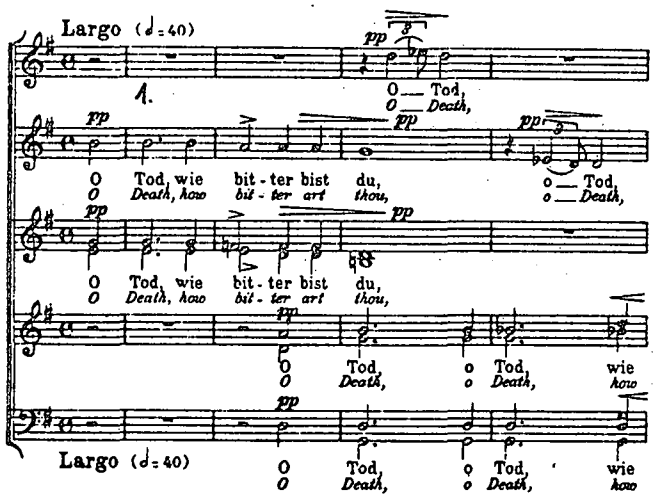
Troskie bring in sy bespreking van die motet O Tod, wie bitter bist du op. 110,3 hoofsaaklik 'n beskrywing van die werk en noem ook 'n paar stylkenmerke soos die sg. goeie voorbeeld van 16e eeuse imitasietegniek, of die middele wat gebruik word om die swaarmoedige strekking van die eerste deel ook uit die musiek te laat spreek. Daarom wil ek nog enkele opmerkings oor die konstruksie van die werk maak. Die teks van die motet stel twee gedagtes teen mekaar op. Aan die een kant word die bitterheid van die dood beskryf en in kontras daarmee word gesê hoe welgevallig die dood is. Reger se toonsetting ontgin die moontlikhede wat hierin opgesluit

lê op treffende wyse. Die eerste deel in e mineur is deklamatories van aard en maak nie gebruik van spesifieke temas nie. Maar Reger laat die woorde "O Tod, wie bitter bist du" driekeer in die deel voorkom sodat die twee orige gedagtes van die teks deur hulle ingeraam word:

O Tod, wie bitter bist du,
Wenn an dich gedenket ein Mensch,
der gute Tage und genug hat, und ohne Sorgen lebet;
O Tod, wie bitter bist du,
Wenn an dich gedenket ein Mensch und dem es
wohl geht in allen Dingen und wohl noch essen mag!
O Tod, wie bitter, wenn an dich gedenket ein Mensch, o Tod wie bitter bist du!

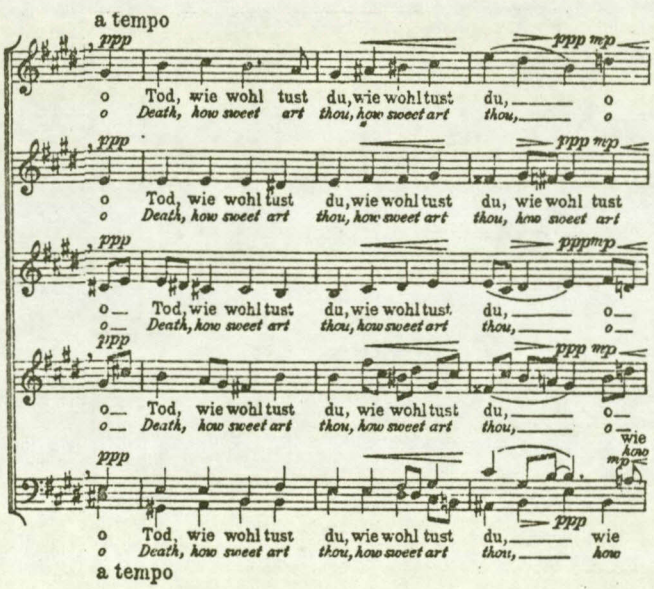
Seksies wat die woorde "O Tod..." bevat word van die ander onderskei deurdat hulle dikwels opgebreek is in kort snitte of in stemgroepe, of unisono gesing word, terwyl die ander seksies hoofsaaklik in 'n meer vloeiende homofonie geskryf is. Maar Reger vermy enige tematiese ooreenkoms tussen die seksies sodat die indruk van 'n disjunkte stuk deurgekomponeerde musiek met trae stemvoering ontstaan.

VOORBEELD 15 MAX REGER: O Tod, wie bitter bist du, op. 110,3



Hierteen word dan die koraal met sy melodies vloeiende stemvoering en ryk harmonieë gekontrasteer. Die toonaard verander nou na E majeur en die tempo word stadiger, rustiger. Nou is dit die woorde "O Tod, wie wohl tust du" wat die res van die teks omraam, dié keer egter met tematiese ooreenkoms tussen mate 75-77 en mate 86-88.

VOORBEELD 16 MAX REGER: O Tod, wie bitter bist du, op. 110,3



Die twee gedagtes wat in hierdie motet teen mekaar te staan kom word goed deur die deurgekomponeerde deel en die koraal uitgebeeld. Maar myns insiens gaan dit nog dieper as slegs die opeenvolging van twee kontrasterende vormsoorte. Die somberheid wat uit die teks van die eerste deel spreek word net so treffend deur die gebruik van chromatiek en die wan-

ordelike versteuring van die tekstuur weergegee as deur die oënskynlik ongeordende deurgekomponeerde vorm wat geen oriëntasiepunte bied nie en dus 'n situasie sonder hoop of uitkoms daarstel. Die tweede deel met sy warm harmonieë, stemvoering en geordende koraalvorm beeld daarenteen berusting in die dood, selfs vertroosting, uit. Die blote feit dat hierdie oeuvre 'n koraal is, met alles waarvoor dit staan, versterk die genoemde affek in 'n baie groot mate.

Uit hierdie kort bespreking word dit duidelik dat Reger nie net tematiek en harmoniese middele gebruik om 'n teks daar te stel nie, maar dat die konstruksie van die motet reeds bydra tot 'n gepaste teksinterpretasie. In hierdie opsig het Reger en Brahms heelwat in gemeen. Albei van hulle toon ook 'n ooreenkoms met Bach wat betref die byna sikliese aaneenryging van afgslote dele of bewegings, omdat musikale vorm nie net deur die tekskonstruksie bepaal word nie, maar deur die poging om hiervan ook reeds teksinterpretasie te maak. 'n Vergelyking van hierdie motette met die motetstyl en -vorm van die 16e en 17e eeuse meesters toon hoeveel die motet sedert Josquin, Lasso en Schütz verander het.

Terwyl motetkomposisie in die Romantiek in die teken van die Palestrina-renaissance gestaan het, kry dit in die 20e eeu impulse van die liturgiese vernuwing binne die Protestantse kerk. Die historisme van die 19e eeu bly in die 20e eeu voortbestaan, met die verskil dat Palestrina as groot musikale voorbeeld nou moet plek maak vir Heinrich Schütz. Evangelie- en ander Bybelteksmotette kom weer op die voorgrond, terwyl by baie komponiste, in noue aansluiting by die liturgiese vernuwing, die koraal weer 'n belangrike plek inneem. Die baanbreker was Arnold Mendelssohn en na hom het gekom Kurt Thomas, Ernst Pepping, Hugo Distler, Helmut Bornefeld, Siegfried Reda en vele andere, terwyl Arnold Schönberg, Anton Webern en Ernst Krenek nie by die liturgiese beweging aansluit nie, maar eerder probeer om die motet van Brahms en Reger met die radikale middele van hulle eie tyd te vernuwe. Om verder op die ontwikkeling van die motet in die 20e eeu in te gaan sal die bestek van hierdie oorsig oorskry en die hieropvolgende ondersoek vooruitloop. Wat egter wel genoem

moet word is dat vir die eerste keer sedert die 17e eeu motetkomposisie by sommige komponiste, soos Pepping en Distler, weer 'n groot deel uitmaak van hulle totale oeuvre en nie oorskadu word deur ander werke nie.

Die klem wat in hierdie oorsig op strukturele aspekte geplaas is, bring iets aan die lig wat in die meeste besprekings oor die geskiedenis van die motet nie genoem word nie. Hiermee word die taamlik groot verskille in vorm wat motette uit verskillende tydperke toon, bedoel. Ten spyte van die komponiste se verskillende benaderings - wat deur hulle individuele opvattings, maar ook deur die opvattings van hul tyd bepaal is - is daar tog 'n al hoe sterker vormbewussyn by hulle herkenbaar. Terwyl by Lasso en Schütz nog die evokatiewe kwaliteite van hulle motiewe en die wisseling van affekte binne die werk vooropgestaan het, het Bach die motet reeds tot 'n feitlik sikliese werktipe uitgebrei wat ooreenkomste toon met instrumentale vorme. Brahms en Reger se motette sluit ten opsigte van hulle vormstruktuur by Bach aan. Maar die vormstruktuur word by hulle terselfdertyd 'n middel tot 'n baie fyn teksinterpretasie. Dit is dus duidelik dat die motet in hierdie opsig tred hou met die vormontwikkeling van musiek in die algemeen, ongeag die verskille wat daar andersins mag wees, soos doelbewuste argaïese kenmerke, ens. Om Distler se motette in die regte perspektief te plaas is dit gevolglik nodig om hulle teen die agtergrond van hierdie tendens te sien. Daarom is dit nodig geag om hierdie oorsig oor die motetgeskiedenis by 'n stylanalise van Distler se motette in te sluit.

3. DIE MOTETTE VAN HUGO DISTLER

Uit die werklys blyk dit dat Distler sy motette in verskeie groepe ingedeel het. Dit hang ten nouste saam met hulle ontstaansgeskiedenis. In chronologiese volgorde is dit die volgende groepe:

1. Koraalmotet Herzlich lieb hab ich dich, o Herr op.2 (1930)
2. Der Jahrkreis op.5 (1932/33)
3. Drie klein koraalmotette op.6,2 (1933)
4. Koraalmotet Jesu, deine Passion uit die Choralpassion op.7 (1933)
5. Koraalmotet Es ist ein Ros entsprungen uit die Weihnachtsgeschichte op.10 (1933)
6. Das Volk, so im Finstern wandelt en Also hat Gott die Welt geliebet, aanvangs- en slotkoor uit die Weihnachtsgeschichte op.10 (1933)
7. Geistliche Chormusik op.12 (1934/36 en 1941)
8. 'n Aantal losstaande motette

Die verskillende groepe is wat opset, besetting, tekskeuse en bedoeling betref so uiteenlopend van aard dat 'n stylanalise dit noodwendig in aanmerking sal moet neem. Ook is daar binne elke groep verskille wat nie oor die hoof gesien mag word nie. Daarom sal dit nodig wees om hierdie verskille kortliks uit te lig sodat by die latere ontleding elke motet in sy regte konteks gesien sal word. Vir verdere besonderhede word verwys na Larry Palmer se bespreking van al die werke.[1]

Die motet Herzlich lieb hab ich dich, o Herr op.2 is die eerste vokale werk wat Distler laat publiseer het, en dit het nog in Leipzig ontstaan. In hierdie werk is die invloed van Arnold Mendelssohn merkbaar. Dit is vir twee gemengde kore geskryf en wys deur die grootse aanleg en konsertante karakter daarop dat Distler met die skryf daarvan die hoogstaande tegniese vermoë van die Leipzigse "Thomanerchor" in gedagte gehad het.

In teenstelling daarmee adem die motette van Der Jahrkreis 'n baie meer beskeie gees. Die subtitel lui: "Eine Sammlung von 52 zwei- und dreistimmigen geistlichen Chormusiken zum Gebrauch in Kirchen-, Schul- und Laienchören", en getuig van 'n aanpassing by die eenvoudiger omstandighede in Lübeck. In 'n brief aan sy

vroeëre leermeester Hermann Grabner, gedateer 17 April 1931, skryf Distler oor die ontstaan van dié klein werke: "Ausserdem wurde ich nun auch Kantor der Jakobikirche.....: ich habe zwei Chöre (freiwilligen Kirchenchor und Knabenchor), für deren Bedarf ich alles selbst komponiere. Ich habe bereits eine hübsche Sammlung solch leichter geistlicher Musik und hoffe, dass ein ganzer Kirchenjahrgang daraus entsteht. Diese leichte polyphone Musik singen die Kinder wie die Grossen mit gleicher Freude und Leichtigkeit."[2] Hieruit moet afgelei word dat die werke in die Jahrkreis spesifiek vir die erediens geskryf is. Die by uitstek liturgiese karakter van die motette kom veral by sommige van die Skrifmotette te voorskyn, waar Distler 'n solo in die styl van die liturgiese resitasie invoeg soos in Selig sind die Toten. Ursula von Rauchhaupt wys daarop dat hierdie werke bedoel was om as Antifoon vir die Introïtus te dien en daarom aansluit by 'n resiterende karakter: "Ausserdem schuf Distler Werke, die als chorische "Antiphonen" zum Eingangswort und Spruch verwendet wurden: Die kurzen Spruchmotetten des Jahrkreises entstanden nämlich in unmittelbarem Kontakt mit der psalmodischen Rezitation im Gottesdienst. Distler beschränkte sich in diesen kleinen Kompositionen auf eine Gestaltung mit sparsamsten Mitteln, um sie ihrer liturgischen Aufgabe anzupassen."[3] Dit verklaar waarom dié werke so kort en kompak is. 'n Kenmerk van die introïtus is die kort sinne wat afwisselend tussen die predikant en die koor gesing word. Dit is dus nie verbasend om ook 'n soortgelyke opbou in die betrokke motette te vind nie. "Einstimmige Text-Deklamation und mehrstimmiger polyphoner Satz, Akkordik und Imitationstechnik stehen sich in diesen Werken gegenüber, um gleichgestellte oder einander untergeordnete Sätze kontrastierend gegeneinander abzuheben." [4] Ook in ander motette van die Jahrkreis word van resitasie gebruik gemaak, soos Bei stiller Nacht.

Die talle koraalmotette in die Jahrkreis leen hulle tot "alternatim"- sang, en is as sodanig baie dikwels deur Distler ingesluit by die "Vesper"-dienste. Hulle het gedien as antwoord van die gemeente op 'n skryflesing of preek.
Na aanleiding van die woorde "geistliche Chormusiken" in die subtitel mag die vraag ontstaan hoekom hierdie werke as motette beskou word, veral in die lig van hulle groot eenvoud en kort duur. Adam Adrio, byvoorbeeld, vermy dit om hulle motette

te noem en praat eerder van "Choralsätze".[5] Die antwoord daarop is eerstens dat die oorgrote meerderheid van die werke ten spyte van hulle eenvoud en beperkte omvang meer as net eenvoudige "Kantionalsätze" is. Die dikwelse gebruik van deurimitasie is maar slegs een bewys hiervoor. Oënskynlike uitsonderings soos Ach Gott, vom Himmel sieh darein en Vater unser im Himmelreich word albei deur 'n tweede strofe opgevolg wat in tweestemmige kontrapunt geskryf is. Hier berus die homofoniese toonsetting dan eerder op formele oorwegings as op 'n poging om in "Kantional"-styl te skryf. Ten tweede verwys Distler in sy voorwoord self herhaaldelik na die werke as motette: "Es ist jedoch nicht gesagt, dass nicht viele der Motetten auch stärkere Besetzung gestatten, manche infolge ihrer technisch und musikalisch anspruchsvollen Fassung sogar erforderlich erscheinen lassen wie etwa fast alle freien Motetten."[6] Uit hierdie aanhaling word dit ook duidelik dat Distler groot vryheid by die uitvoering van die werke aanmoedig. Instrumente mag colla parte bygevoeg word of die toonsettings selfstandig uitvoer, en selfs transposisie van byvoorbeeld gemengde koor na mannekoor word voorgestel.

Dat die Jahrkreis 'n besonder belangrike werk is ly geen twyfel nie. Die verbasende veelsydigheid van die motette toon dat Distler die verskillende moontlikhede van koraalverwerking teen hierdie tyd volkome bemeester het. Die grondslag hiervoor is reeds in sy studiejare gelê, o.a. in sy lesse in Liturgiese Orrelspel by Friedrich Högner. "Ich habe mit ihm vor allem alle möglichen Arten der Choralbearbeitung und des Choralvorspiels durchgenommen. Nichts fiel ihm eigentlich schwer, aber mir fiel bald auf, dass er nicht wie seine Kommilitonen dem Lehrer die schulmässigen Schemata abnahm, sondern mit eigenen Gestaltungen, zunächst etwas ungeschickt, aber zusehends immer sicherer antrat. Er nahm Anregungen geradezu hungrig auf, wie ich mich selbst an seinen eigenartigen Improvisationen immer sehr gefreut habe. Was wir miteinander in diesem Unterricht durchdacht haben, davon haben Sie einen Niederschlag in seinem Jahrkreis und besonders in seiner grossartigen Orgelpartita über Nun komm der Heiden Heiland."[7] Die Jahrkreis is ook 'n besondere mylpaal in die ontwikkeling van Distler as komponis. Dit getuig nie net van 'n uiterlike aanpassing by die eenvoudige omstandighede wat hy in Lübeck aangetref het nie, maar ook van die worsteling wat

hy deurgemaak het om 'n eie styl te vind. Hy self het dit by geleentheid só beskryf: "Ich übernahm von meinem Vorgänger einen winzigen, miserabel bezahlten Knabenchor, wie es in manchen norddeutschen Gegenden bei der Singunlust der Gemeinden noch üblich ist. Dazu musste ich das Erbe an Notenmaterial antreten, das, in grossen Stapeln und seit manchem Jahrzeht unverändert und längst vergilbt, den Schrank füllte. Noch heute ist mir der Schrecken gegenwärtig, der mir beim Eröffnen und Sichten der Bestände in die Glieder fuhr: da war nichts als die übliche, üble Chorliteratur aus der Zeit um die Jahrhundertwende, fade, abgestandene und schlechte Marktware, wie wir sie ja leider noch heute vielerorts antreffen.
Damals tat ich gerne etwas, vor dessen praktischen Folgen ich lange Zeit hindurch Sorge hatte, das ich allerdings mittlerweile als den eigentlich ersten Schritt zur Selbstverantwortlichkeit gegenüber den Anforderungen meines Berufes anzusehen gelernt habe. Ich „entrümpelte", das heisst, ich verbrannte den ganzen Plunder, nicht ohne vorher mir von jeder der Motetten ein Partiturexemplar aus den Flammen gerettet zu haben, zur bleibenden, unrühmlichen Erinnerung an das Chaos, das ich vorgefunden und aus dem heraus ich meine Arbeit begonnen. Damit aber noch nicht genug: der Scheiterhaufen war entzündet und forderte weitere Opfer. Und, einmal bei der Arbeit, verbrannte ich noch mehr, sozusagen mein eigenes besseres Ich - all meine angefangenen oder bereits fertigen zahl- und umfangreichen sinfonischen und chorischen Monstrewerke nämlich, so, wie sie waren. Angesichts der nüchternen Forderungen des Tages hatten sie mit einem Mal schier jegliche Bedeutung, ja Sinn und Berechtigung für mich verloren. Und ich wüsste nachträglich fürwahr schwerlich zu sagen, welche von den beiden feierlichen Inquisitionen sich als glückhafter für mich erwiesen haben. Hätte ich damals Musse und Zeit genug zum Nachdenken gehabt, wäre mir wohl die Krisis deutlicher zu Bewusstsein gekommen, in der ich mich befand. Zu meinem Glück hatte ich alle Hände voll zu tun. Und, um mein Glück voll zu machen, erstand mir in dem einen meiner beiden Pfarrer ein treuer Beistand und anregender, verständiger Ratgeber. Da wuchs denn von Sonntag zu Sonntag Werklein um Werklein, wie es die Kirchenjahreszeit verlangte; und meine Chorschüler halfen mir getreulich bei der mühevollen Abschreibearbeit der Chorstimmen. So entstand die

Sammlung jener kleinen, anspruchslosen Sätzchen, die ich dann nachträglich unter dem Titel „Der Jahrkreis" veröffentlicht habe. Und vielleicht ist gerade jener Geist der Notdurft und des „holden Bescheidens", das dem Bändchen bei seinem Weg in die Welt half, Freunde zu gewinnen in Stadt und Land.
So ist mir denn mein „Jahrkreis" so recht zum guten Nothelfer geworden. Ich könnte nun erst recht zum Erzählen anheben, wie dieser gesegnete Anfang einen völligen Wandel meiner Auffassung von Wesen und Aufgabe meines Berufes eingeleitet und wie, fast Hand in Hand mit dieser inneren Wandlung und Klärung, auch nach aussen hin, erst zaghaft, dann immer beständiger meine Tätigkeit mir Erfolg brachte. Und wenn nun inzwischen doch wieder die „grosse Welt", die Wirkungsmöglichkeit in die Breite und Tiefe und schliesslich ein Weg, der von der selbst auferlegten Beschränkung zum Überfluss, zur freien Verfügung über Form und Mittel geführt, vor mir sich aufgetan, so möchte ich nicht um alles in der Welt, dass ich jenes guten Geistes vergässe, der mir meinen „Jahrkreis" eingegeben."[8]
In hierdie verband is Bruno Grusnick se kommentaar oor die Jahrkreis noemenswaardig: "Die Einfachheit entspringt praktischer Notwendigkeit und geistlicher Haltung zugleich. Auf diesem schlichten Unterbau einfachster, zweckbestimmter Musik erhebt sich das ganze kirchliche Schaffen Distlers mit zwingender Folgerichtigkeit. Da ist auch nichts an den grösseren und grössten Werken, was nicht schon in den kleinsten ausgeprägt oder knospenhaft vorhanden wäre."[9]

Drei kleine Choralmotetten op.6,2 behoort tot Distler se bekendste motette. Hulle is effens groter in opset en besetting as die motette van die Jahrkreis, maar tegnies is hulle net so maklik uitvoerbaar. Hulle is dikwels in die Vesperdienste gesing. Dit is interessant om daarop te let dat Distler gewonder het of die derde motet van hierdie groep, Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren nie te naby aan die styl van die ou meesters was nie.[10] Die meeste losstaande motette wat laaste in bogenoemde lys voorkom staan ten opsigte van styl naby die werke van opus 6,2.

Die Choralpassion opus 7 bevat 'n aantal vyfstemmige variasies op die melodie Jesu, deine Passion wat as liries-kontemplatiewe element teenoor die dramatiese gebeure van die Passie getel word.[11] Hierdie variasies het ook afsonderlik as koraalmotet verskyn en

sal as sodanig hier behandel word.
Dieselfde kan gesê word van die koraalmotet Es ist ein Ros entsprungen opus 10 wat uit die Weihnachtsgeschichte op.10 saamgestel is. In sy voorwoord tot laasgenoemde werk noem Distler die moontlikheid dat die openings- en slotkoor ook as afsonderlike motette uitgevoer word,[12] wat hulle insluiting in hierdie bespreking regverdig. Omdat die ander kore in die Weihnachtsgeschichte stilisties nie van hierdie twee verskil nie, word hulle insluiting eweneens as waardevol beskou.

Die Jahrkreis bestaan uit 52 klein motette vir die hele jaar. Distler wou in sy Geistliche Chormusik op.12 dieselfde beginsel toepas, net op groter skaal. Ongelukkig het hy nie verder gekom as die eerste nege motette nie.
Die titel dui reeds daarop dat Distler vir hierdie werke geïnspireer is deur Schütz se Geistliche Chormusik van 1648, waarvan hy dikwels motette in die Vesper-dienste uitgevoer het. Deur sy titelkeuse erken Distler wel sy verbintenis met Schütz, maar in die voorwoord verdedig hy hom ten sterkste ten kritici wat hom van "Stilkopie und Abstraktion eines akademischen Nazarenertums" beskuldig.[13] Opvallend is dat ses van die nege motette hulle met onderwerpe oor die dood en die ewige lewe besig hou. Vier van die werke is Skrifmotette, vier is koraalmotette en een motet is gebaseer op verse uit Angelus Silesius se Der Cherubinische Wandersmann. In die lig van wat oor die Jahrkreis gesê is sal die vraag ontstaan na die liturgiese funksie van die motette uit die Geistliche Chormusik, veral omdat hulle Skrif- sowel as koraalmotette insluit. Ursula von Rauchhaupt argumenteer op oortuigende wyse dat ook die koraalmotette 'n verkondigende funksie het en dat hulle dus in dieselfde kategorie hoort as die skrifmotette. Sy staaf haar argument deur daarop te wys dat Distler gemoeid was om die teks telkens woord vir woord uit te beeld en sê: "genau wie jener (nl. Schütz) legte auch er (nl. Distler) in seinen Choral-komposisionen ebenso wie in den Schriftwort-Motetten ein Wort nach dem anderen aus. Er ergriff stets das Wort ... in gegenständlicher, "realistischer" Deklamation; niemals handelt es sich musikalisch um eine subjektive Ausdeutung des Textes. Vom Text inspirierter, farbiger Wechsel der Thematik und Satztechnik, vielfältige musikalische Auslegung einzelner Worte und Satzteile lässt die in Lübeck komponierten Motetten der Geistlichen Chormusik zu einer überzeugenden "Predigt" werden. Eine reich fluktuierende Motiv-Imitation verleiht den

den einzelnen Abschnitten ihr Gepräge."[14] In die twee laaste motette, wat in Berlyn ontstaan het, is die styl minder plasties en meer abstrak, selfs kontemplatief. Met hierdie verandering in styl het Distler 'n nuwe stylfase betree wat egter deur sy vroeë dood onderbreek is.

4. MELODIEK

Sekere probleme bestaan i.v.m. musikale ontleding. By voorbeeld, om in 'n ontleding van Mozart se klaviersonates vas te stel dat gebroke drieklanke dikwels voorkom, is nie 'n groot ontdekking nie wanneer 'n mens tot die besef kom dat sulke gebroke drieklanke in Mozart se ander musiek ook volop is, trouens dat nie net Mozart nie maar al die komponiste van sy tyd drieklanke op so 'n wyse gebruik het. Dit is 'n kenmerk wat eintlik so vanselfsprekend blyk te wees dat die vraag ontstaan of dit nog hoegenaamd nodig is om dit as 'n kenmerk van Mozart se klaviersonates uit te wys. In elk geval kan so 'n ontdekking nie die eindpunt van selfstandige navorsing oor die klaviersonates van Mozart wees nie.

By ontleding van die melodiek van Distler se motette kom 'n mens voor 'n soortgelyke situasie te staan: in hoeverre is melodiese kenmerke eie aan Distler se komposisiestyl in sy geheél, en dus "vanselfsprekend", en in hoeverre is hulle spesifiek eie aan sy motetstyl, en dus vir hierdie studie van belang. Ongelukkig kan hierdie vraag nie so maklik beantwoord word as in die geval van Mozart nie, eerstens omdat daar in die twintigste eeu geen eenvormige of selfs betreklik algemene komposisiestyl bestaan nie, en tweedens omdat nog niemand spesifiek ondersoek na Distler se melodiek in die geheel ingestel het nie. Om egter self te bepaal watter melodiese kenmerke by Distler algemeen voorkom en watter beperk is tot sy motetstyl sal 'n uitgebreide analise verg wat die bestek van hierdie verhandeling ver sal oorskry. Daarom bestaan die moontlikheid dat in hierdie studie die behandeling van die melodiek in die algemeen, en in die spesifiek tot die motet beperkte verskyningsvorm, mekaar soms sal oorvleuel. In 'n poging om by laasgenoemde te hou sal die bespreking grootliks gerig wees op 'n vergelyking van kenmerke soos hulle voorkom in die verskillende motette, oftewel motetgroepe wat in hoofstuk 3 beskryf is.

Dit moet ook in gedagte gehou word dat melodiek, hoewel dit hier as 'n element bespreek word, 'n integrerende deel van 'n groter geheel vorm en daarby ook self uit onskeibare samestellende impulse gevorm is. "Das Hören einer Melodie bedeutet immer ein Zusammenfassen verschiedener Momente wie Diasthematik, Rhythmus und Dynamik, das als eine Synthese der Explikation zu verstehen ist: Achtet man auf einzelne Momente, so bleibt doch immer das Ganze,

die Melodie, Gegenstand der Betrachtung."[1] Hierdie bespreking geskied dus met die volle wete dat, al word sekere dinge geïsoleerd beskou, hulle nogtans deel van 'n groot verband, naamlik die melodie, bly. Bespreking van melodiek by 'n komponis wat so sterk polifonies ingestel is soos Distler mag nie net beperk word tot temas en hoofstemme nie maar moet alle melodiek in alle stemme insluit.

4.1 MANIFESTASIES VAN TONALITEIT

Een van die opvallendste eienskappe van Distler se melodiek is die verstommende veelsydigheid daarvan. Daar is geen melodiese stylkenmerke wat op eenvormige wyse in al die motette voorkom nie en dit mag die indruk skep dat Distler taamlik willekeurig te werk gegaan het: melodiese wendinge wat in een werk voorkom word bv. in 'n ander werk vermy, en betekenisvolle tendense in een werk kan selfs in 'n ander werk direk omgekeer word. Ten spyte hiervan is daar tog een trek wat deur al Distler se motette gevolg kan word en dit is dat die lineêre aspek van die motette deur die komponis as baie belangrik geag word, ongeag hulle besetting. Die krag wat sy melodiek uitstraal is inderdaad een van die belangrikste kenmerke van Distler se styl. Dit is op hierdie fondament wat die ander aspekte van die melodiek staan; en so gesien kan bogenoemde verskeidenheid nie as stylgebrek geld nie. Inteendeel, dit getuig van 'n individuele benadering tot elke motet, van 'n poging om aan elke werk 'n heeltemal eie profiel te gee.

Daar is twee dinge wat hierdie individualiteit beïnvloed. Die eerste is die doel waarvoor 'n spesifieke motet geskryf is. In die voorafgaande hoofstuk is hierna verwys en is aangetoon dat, ooreenkomstig hulle doel, die motette in verskillende groepe verdeel kan word. Die tweede, wat ten nouste daarmee saamhang, is die toonleer wat as toonvoorraad vir die musiek dien. In die koraalmotette van die Jahrkreis hang dit natuurlik af van die betrokke koraal se toonleer. Maar vanweë hulle enerse liturgiese funksie is die verskille nie baie groot nie. Daarenteen word in die groter motette baie meer aandag gegee aan die keuse van 'n toonleer en die moontlikhede wat verskillende toonlere bied. Die gevolg is dat elke werk heeltemal uniek is.

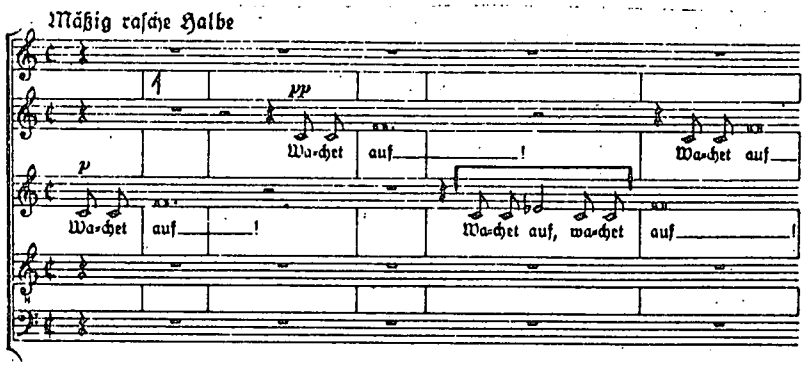
'n Mens kan dit vergelyk met 'n skildery wat een oorheersende kleur het waaraan al die ander kleure ondergeskik is. So kan die dominerende kleur bv. donker of lig, of hoofsaaklik bruin of blou wees ens., afhangende van die onderwerp van die skildery. Op soortgelyke wyse kry die melodiek in Distler se motette telkens 'n oorheersende "kleur" wat op sy beurt deur die affek van die teks beïnvloed word.
Die toonleer bepaal deur sy spesifieke intervalsamestelling die kleur van 'n melodiese lyn omdat dit die moontlikheid bied vir intervalkombinasies wat eie is aan slegs daardie toonleer. Dit bring mee dat Distler 'n verskeidenheid van toonlere as toonvoorraad gebruik wat naas majeur en mineur ook die kerktoonaarde en selfs baie dikwels die pentatoniese toonleer insluit. In die Jahrkreis is omtrent 'n derde van die motette gegrond op 'n majeurtoonleer, 'n kwart op die doriese en 'n sewende op die aeoliese toonleer, terwyl die orige motette oorwegend die mineur, frigiese of mixolidiese toonleer gebruik en daar 'n aantal is wat nie in een van hierdie kategorieë geplaas kan word nie. In die Geistliche Chormusik is ongeveer die helfte van die motette majeur, en die ander óf dories óf aeolies. Maar Distler gaan nog verder deurdat hy een en dieselfde toonleer vir meer as een kleur ontgin. Daarom is werke wat op dieselfde toonleer gegrond is nie altyd eners ten opsigte van hulle melodiek nie. Gewoonlik berus die melodiek óf op 'n benutting van al sewe tone van 'n bepaalde toonleer óf op 'n seleksie van tone uit die toonleer. Gepaard daarmee gaan die gebruik van 'n wye verskeidenheid intervalle aan die een kant of die bepaling tot 'n beperkte verskeidenheid intervalle aan die ander kant. Laasgenoemde moontlikheid toon dan meestal 'n neiging na 'n meer pentatoniese kleur. 'n Verdere moontlikheid is dat daar 'n middeweg tussen die twee gevolg word, terwyl chromatiek in die laatwerke 'n belangriker rol speel.

In Singet frisch und wohlgemut word taamlik tradisionele intervalkombinasies uit die majeurtoonleer ontgin. Die aard van die cantus firmus is daarvoor verantwoordelik. Halftone tussen die 7e en 8e en tussen die 3e en 4e trappe van die toonleer kom geredelik voor, en selfs die uitwyking na die dominant met sy opvolging van nuwe leitoon en nuwe tonika kry in die fugatotema (vanaf maat 60) besondere prominensie. Die gebroke majeurdrieklank wat dikwels in die cantus firmus, maar

ook in die ander stemme voorkom gee verdere bevestiging van die majeurtoonleer se oorheersende kleur, so ook die talle spronge van 'n grootterts. Maar hier en daar, veral in die melismas, word halftoon- en groottertsintervalle opsy geskuif ter wille van 'n meer pentatoniese melodiekonstruksie. Vgl. ook Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren opus 6,2.

Die majeurtoonleer van Wachet auf, ruft uns die Stimme word ook deur die cantus firmus bepaal. Maar Distler slaag daarin om deur die intervalkombinasies 'n heeltemal ander kleur aan die melodiek te gee. Halftone, veral in die vorm van leitone, word tot 'n groot mate vermy. Dit kom daarop neer dat die sewende trap van die toonleer óf heeltemal uitgelaat word, óf verlaag word, soos heel aan die begin van die motet:

VOORBEELD 16 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Eerste vers



As gevolg hiervan is intervalle van 'n groottertsook taamlik skaars, en waar hulle wel voorkom, kan hulle gewoonlik terug-gevoer word na 'n soortgelyke interval in die cantus firmus. Die intervalle wat dus hoofsaaklik voorkom is reinkwinte en reinkwarte, kleintertse en grootsekundes. Dit is hierdie beperkte seleksie van intervalle wat dan daarvoor verantwoordelik is dat daar 'n taamlik eenvormige kleur in die melodiek van hierdie motet geskep word. Dis onnodig om daarop te wys dat hierdie seleksie juis die minder aktiewe intervalle van die majeurtoonaard bevat, terwyl dié intervalle wat vir 'n funksionele gebruik van die toonaard van belang is, uitgesluit word.[2] Dit is ook opvallend dat bogenoemde intervalle grootliks ooreenstem met dié wat in die pentatoniese toonleer voorkom, en inderdaad is daar heelwat van die swewende melodiese lyne wat pentatonies klink. In elk geval is die gevolg dat die melodiek van hierdie motet taamlik staties klink wanneer dit vergelyk word met dié van Singet frisch und wohlgemut.

VOORBEELD 17 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Tweede vers

Dit gebeur ook dat melodieë met 'n majeur karakter langs pentatoniese melodieë te staan kom, horisontaal binne die bestek van dieselfde stem, of, soos in die volgende voorbeeld, vertikaal in 'n meerstemmige verband.

VOORBEELD 18 Ehre sei Gott in der Höhe (Weihnachtsgeschichte)

Gott sei Dank durch alle Welt (Jahrkreis no.8) het 'n doriese cantus firmus. Die doriese toonleer is baie geskik vir trapsgewyse beweging omdat die halftone nie rondom die 1e of 5e toontrappe voorkom nie. Dit bring mee dat Distler die lopies vryelik kan laat ontplooi sonder om deur leitone beperk te word.

VOORBEELD 19 Gott sei Dank durch alle Welt (Jahrkreis no.8)

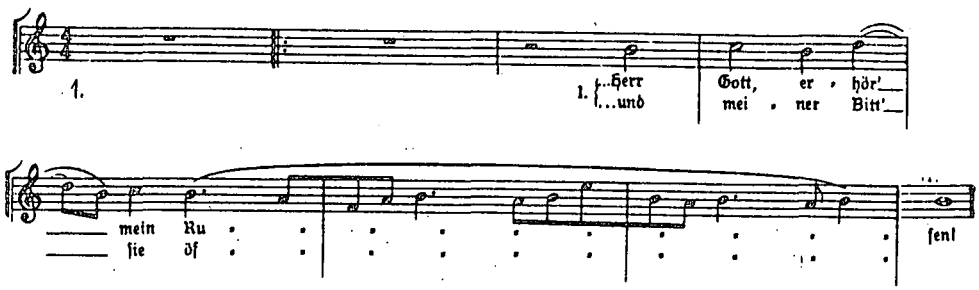
Sulke vry-bewegende stemme is dan ook 'n kenmerk van motette wat op die doriese toonleer gebaseer is, hoewel hulle nie altyd beperk is tot trapsgewyse beweging nie. Enkele verspreide bygevoegde toevallige tekens doen geen afbreuk aan die neutrale karakter van die toonleer nie.

Doriese melodieë het egter soms ook 'n meer pentatoniese inslag. Die seleksie van intervalle wat daarmee gepaard gaan kom baie dikwels voor in die vrye motette omdat die stemme daar nie gebind is aan die styl van 'n cantus firmus nie. 'n Goeie voorbeeld hiervan verskyn hieronder:

VOORBEELD 20 Totentanz: Zweiter Spruch

Distler het nie baie frigiese motette geskryf nie, maar wanneer hy dié toonleer gebruik, dan ontgin hy die moontlikhede wat dit bied ten volle, veral die halftone en die tritonus tussen die 2e en 5e toontrap.

VOORBEELD 21 Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Jahrkreis no.37)



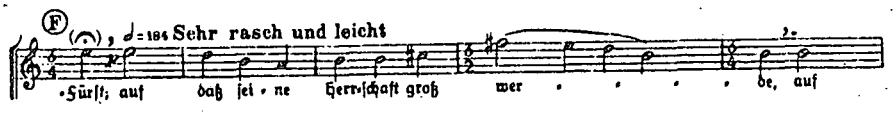
Vgl. ook Jesu, deine Passion, uit opus 7.

Werke wat op die aeoliese toonleer gebaseer is, is meestal heptatonies, met dikwelse gebruik van trapsgewyse beweging, wat net so wel uit heeltone as halftone kan bestaan. Die eerste vers van Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (Jahrkreis no.32) is 'n voorbeeld hiervan. Aan die ander kant toon ook die aeoliese toonleer soms 'n neiging om in pentatoniek oor te gaan. In Verleih uns Frieden gnädiglich (Jahrkreis no.51) is albei tendense teenwoordig.

VOORBEELD 22 Verleih uns Frieden gnädiglich (Jahrkreis no.51)

Die seksie na letter F in Das Volk, so im Finstern wandelt is 'n voorbeeld van waar Distler hom beperk tot 'n feitlik suiwer pentatoniek. Slegs een toon in die tema behoort nie tot die pentatoniese toonleer nie, waardeur dit op besondere wyse uitstaan, nl. die toon op die woord "gross". Die feit dat die terts by "dass seine" en by die melisma op "werde" uit dieselfde tone bestaan (d-b wat, terloops, nie 'n sprong is nie maar trapsgewyse beweging volgens die samestelling van die pentatoniese toonleer) bewys dat dieselfde pentatoniese toonleer ten basis van albei gedeeltes van die tema lê. Dit is opmerklik hoe die pentatoniek die intervalle beperk tot slegs 'n seleksie waarin die halftoon, die grootterts, beide soorte sekst en septiem ontbreek.

VOORBEELD 23 Das Volk, so im Finstern wandelt (Weihnachtsgeschichte)



Uit al hierdie voorbeelde word dit duidelik dat die skynbare gebrek aan eenvormigheid, waarvan aanvanklik melding gemaak is, te danke is aan die feit dat Distler die verskillende toonlere elk op individuele wyse gebruik, maar ook aan die wyse waarop hy 'n enkele toonleer op verskillende maniere gebruik. Aan die ander kant is dit ook so dat 'n sekere "melodiekleur" in elke

werk of deel van 'n werk oorheers en daardeur eenvormigheid gee, egter sonder dat so 'n werk dan monochroom word. Verder is dit duidelik dat daar by elke toonleer 'n neiging is om soms d.m.v. seleksie die halftoonintervalle (wat leitone ook insluit) te vermy. Hierdie neiging kan verklaar word as 'n strewe by die komponis om in sy melodiek weg te kom van die tradisionele oorheersing deur die funksionele harmoniesisteem, wat minstens sedert die 18e eeu die melodiek in sy greep gehad het. Dit is seker een van die vernaamste eienskappe van Distler se styl dat hy daarin geslaag het om 'n melodiek tot stand te bring wat grootliks vry is van enige harmoniese dwang.

4.2 INTERVALLE

Dat Distler baie bewus was van die intervalle wat in sy melodieë voorkom word reeds deur sy gebruik van toonlere gesuggereer. 'n Verdere bewys hiervoor is die feit dat daar in die Choralpassion sprake is van intervalsimboliek, waarvolgens die verskillende karakters soos Jesus, God, Judas, die Volk ens. elk deur 'n spesifieke interval verteenwoordig word.[3] Intervalle word dus nie net konstruktief, dit wil sê as boustene, gebruik nie, maar ook kwalitatief, dit wil sê as selfstandige entiteite met eie betekenis. Na die kwalitatiewe aspek sal deurlopend verwys word.

Wanneer na die intervalle as melodiese boustene geluister word, dan is dit opvallend dat sommige van hulle voorkeur bo ander geniet. In 'n steekproef van ses motette kom intervalle in die volgende verhouding voor (in persentasies uitgedruk):

MOTET	Toonher-haling	Klein-sekunde	Groot-sekunde	Klein-terts	Groot-terts	Rein-kwart	Verm. kwint	Rein-kwint	Klein-sekst	Groot-sekst	Klein-septiem	Groot-septiem	Oktaaf	None	Desiem
Allein Gott in der Höh sei Ehr (Jahrkreis no.26)	16.8	19.2	42.4	4	3.2	8.8		4	0.8				0.8		
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (Jahrkreis no.32)	15	21.7	37.7	10.3	6.6	2.8		3.7				0.9	0.9		
Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich (Jahrkreis no.10)	15.8	13.7	43.7	15.2	1	7.3		4.2							
Der Mensch, vom Weibe geboren (Jahrkreis no.36)	26.1	16.5	38.1	7.6	4.4	3.6	0.8	2.4	0.4						
Also hat Gott die Welt geliebet (Jahrkreis no.16	28.12	15.3	34.5	11	4	5.5		1	0.6						
Das Volk, so im Finstern wandelt (Weihnachtsgeschichte)	26.6	5.6	36.9	12.2	3.3	10.6	0.2	3	0.2	0.4	0.1		0.5	0.1	0.1

Dat die grootsekunde meer dikwels as enige ander interval voorkom is nie verbasend nie, dit is immers "das 'Normalintervall' der Melodie".[4] Dit geld vir sowel heptatoniese as pentatoniese toonlere. Die aandeel wat die grootsekunde in die melodiek het fluktueer nie so veel soos die aandeel van die ander intervalle nie, trouens, dit bly op 'n konstante vlak van om en by 40%.

4.2.1 TOONHERHALINGS

Wat verbasend is, is dat toonherhalings in die meeste motette die tweede plek inneem. Dit moet as 'n betekenisvolle aspek van die melodiek in Distler se motette gesien word, as 'n stylkenmerk wat hom van ander komponiste onderskei. Volgens die tabel speel toonherhalings 'n groter rol by vrye as by cantus firmus-gebonde motette, en dit veroorsaak die groot fluktuasie. Die unieke manier waarop Distler 'n vrye teks toonset is hiervoor verantwoordelik. Die begin van Das Volk, so im Finstern wandelt illustreer dat Distler die belangrikste lettergrepe uitlig deur hulle telkens op 'n ander toonhoogte te plaàs. Die gevolg is dat die minder belangrike lettergrepe, om minder aandag te trek, die vorige uitstaande toon herhaal, of op 'n gemiddelde toonhoogte bly.

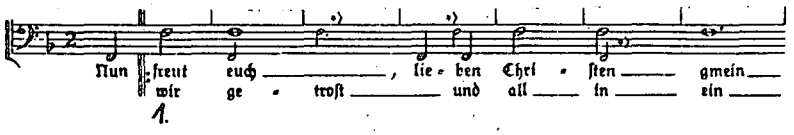
VOORBEELD 24 Das Volk, so im Finstern wandelt[5]

Hoewel hierdie soort deklamasie verantwoordelik is vir 'n groot deel van die herhaalde tone in die Bybelteksmotette, kan daar in enige tema of motief herhaalde tone op een of meer lettergrepe rondom 'n belangrike lettergreep voorkom. Heelwat van die herhaalde tone in die koraalmotette kan eweneens aan hierdie tegniek toegeskryf word.
'n Intensiewer vlak word bereik wanneer 'n enkele woord op dieselfde toonhoogte herhaal word, sonder dat 'n ander toonhoogte daarby betrokke is.

VOORBEELD 25 Totentanz: Erster Spruch

Vgl. ook Singet dem Herrn ein neues Lied: derde deel, mate 46-47 (voorbeeld 27). Herhaalde tone kan ook ingespan word om 'n pedaalpunt tot stand te bring.

VOORBEELD 26 Nun freut euch, lieben Christen gmein



Vgl. ook Singet dem Herrn ein neues Lied: derde deel, mate 35-40.
In uitsonderlike gevalle word twee (of meer) herhaalde tone op dieselfde lettergreep gesing. Uit die aard van die saak is dit altyd in 'n melisma en die twee tone word meestal deur 'n fraseringsteken ' geskei. Dit beteken dat op so 'n plek altyd asem gehaal moet word. Op dié wyse word 'n besondere ritmiese impuls verkry wat dan oorloop in die deel van die melisma wat volg. Hierdie effek word spaarsaam deur Distler gebruik, en gewoonlik om die betrokke passasie nog verder te intensiveer en uitasem te laat klink.

VOORBEELD 27 Singet dem Herrn ein neues Lied: Derde deel

Vgl. ook Wachet auf, ruft uns die Stimme: tweede vers, mate 16-18.

In die Jahrkreis word sulke herhaalde tone dikwels sonder ♪ aangewend, bv. in Steht auf, ihr lieben Kinderlein (Jahrkreis no.45), maat 9. In Das ist je gewisslich wahr kom toonherhaling op een lettergreep ook voor (bv. maat 146...) sonder dat daarmee die ritmiese effek, wat hierbo beskryf is, gepaard gaan. Dit weerspieël Distler se veranderde benadering in sy laaste motette.

Die oorgang van 'n melismatiese na 'n sillabiese passasie gaan so dikwels met herhaling van dieselfde toon hand in hand dat 'n notevoorbeeld daarvan hier onnodig is.

4.2.2 DIE KLEINSEKUNDE

Soos reeds in die bespreking oor toonlere genoem, het die kleinsekunde dikwels die funksie van 'n leitoon. Ook is daarop gewys dat Distler in sommige motette leitone so ver as moontlik vermy. In Das Volk, so im Finstern wandelt neem die leitoon met 'n lae 6% slegs die vyfde plek onder die inter-

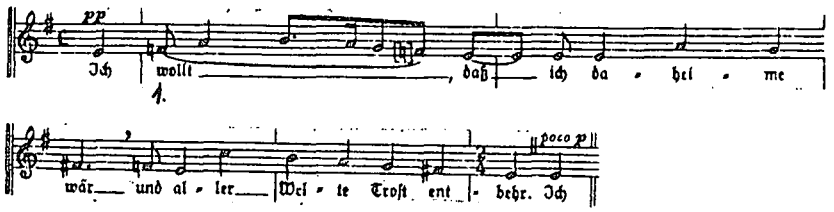
valle in. Aan die ander kant is daar van die koraalmotette waar die kleinsekunde blykbaar vryelik voorkom. Dit is die rede hoekom daar in die tabel so 'n groot fluktuasie onder die komlom "kleinsekunde" is.
In die koraalmotette is die kleinsekunde dikwels reeds in die cantus firmus teenwoordig, en word deur imitasie ook na die ander stemme toe oorgedra. Buitendien is dit vanselfsprekend dat wanneer halftone eie is aan die styl van 'n bepaalde cantus firmus die ander stemme, indien hulle dieselfde styl handhaaf, ook halftone sal bevat sonder dat hulle noodwendig teruggevoer hoef te word na een of ander vorm van imitasie. Daarom kan halftone dikwels aangetref word in toonlere of ander vorms van trapsgewyse beweging, bv. wisseltone. Melismas bevat dikwels sulke halftoon-wisseltone. In die onderstaande voorbeeld neem die halftoon 'n beeldende karakter aan om die woord "schrei" uit te beeld. Op dié wyse kry die melisma besondere intensiteit.

VOORBEELD 28 Wacht auf, es tut euch not!

Dit is egter nie so dat 'n melisma met 'n kleinsekunde in alle gevalle vir hierdie doel gebruik word nie. In Lobe den Herren, den mächtigen König (alt, mate 11-12) ontstaan die kleinsekunde seker eerder as gevolg van harmoniese oorwegings wat vereis dat die melisma (in die sopraan en alt) in parallelle tertse is.

Nog 'n opvallende kenmerk van die melodiek in Distler se motette is tot 'n mate verwant aan bogenoemde tipe melisma. Dit is naamlik die gebruik om soms 'n toon (of tone) met 'n kleinsekunde te omspeel. Sodanige omspeling kan voor en/of na die bepaalde toon (of tone) plaasvind. So kan dit gebeur dat die tweede trap van 'n toonleer verlaag word en dit dan 'n kleinsekunde van die grondtoon af verwyder is. In sulke gevalle het die betrokke stem meestal 'n frigiese karakter, veral as dit opgevolg word deur die 5e trap van die toonaard, en daar behalwe vir die halftoon ook nog 'n tritonus ontstaan, soos in voorbeeld 29:

VOORBEELD 29 Ich wollt dass ich daheime wär



Vgl. ook Wie der Hirsch schreiet (Jahrkreis no.39) mate 1-4. So 'n halftoon kan egter ook as wisseltoon gebruik word en gaan dikwels gepaard met 'n ander stem wat op die hooftoon bly lê, waardeur 'n sterk dissonansie veroorsaak word.

VOORBEELD 30 Ein neu Gebot gebe ich euch (Jahrkreis no.24)

Vgl. ook Der Mensch, vom Weibe geboren (Jahrkreis no.36): mezzosopraan, maat 1.

Die prosedure dat 'n toon deur 'n kleinsekunde voorafgegaan en/of opgevolg word, soos in voorbeeld 30 aangetoon, word verder ontwikkel wanneer die omspeling rondom twee tone, in plaas van een, plaasvind. 'n Voorbeeld hiervan kom in mate 3^{2}-4^{1} van voorbeeld 29 voor waar die kwint e-b deur die tone f en c ingeraam word. 'n Soortgelyke wending kom in die volgende voorbeeld voor:

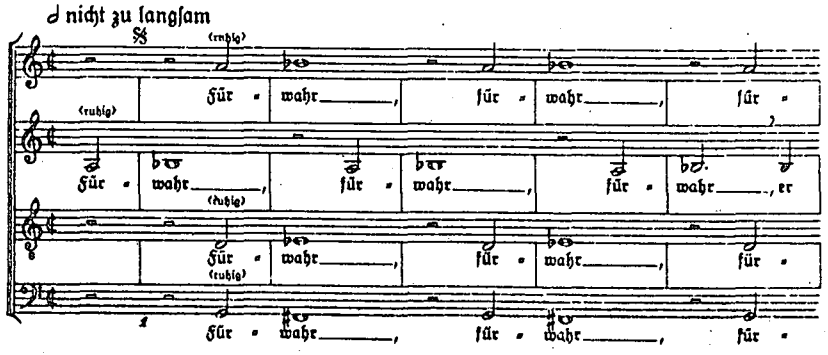
VOORBEELD 31 Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (Jahrkreis no.38)

Dieselfde intervalle is in voorbeeld 28, maat 2 effens anders gerangskik. Hierdie voorbeelde toon dat die twee hooftone meestal 'n rein kwint van mekaar verwyder is, hoewel ander intervalle ook soms betrokke is, soos die oktaaf in In der Welt habt ihr Angst, sopraan, mate 3-4.

In Fürwahr, er trug unsere Krankheit kry die kleinsekunde

'n baie prominente plek deurdat dit in bykans alle motiewe 'n rol speel. Reeds aan die begin is dit in alle stemme teenwoordig en het volwaardige betekenis as 'n selfstandige motief:

VOORBEELD 32 Fürwahr, er trug unsere Krankheit

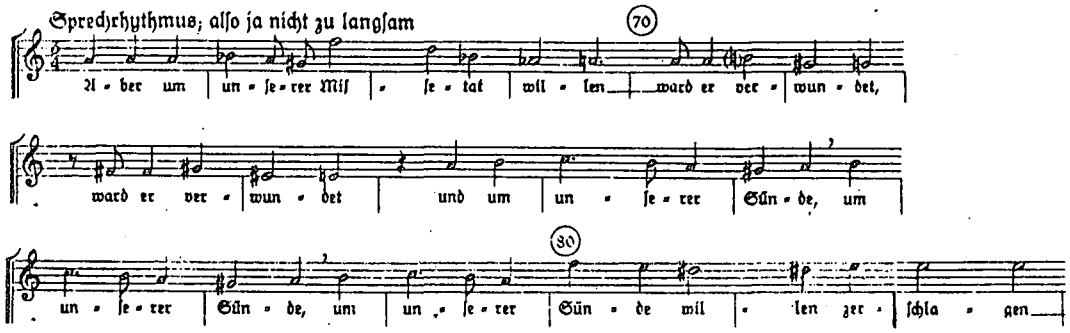


Die akkoord in maat 2 kan enharmonies as die e♭ mineur-drieklank beskou word, maar die feit dat Distler in die bas g-f♯ geskryf het in plaas van g-g♭ dui daarop dat dit eerder die melodiese halftoonbeweging in alle stemme is wat hier van belang is, en moet die (enharmoniese e♭ mineur-) akkoord as "toevallig" beskou word, as verplasing van die eerste akkoord met 'n halftoon in teenoorgestelde rigting. In hierdie lig gesien is die gebruik van die kleinsekunde hier beslis verwant aan die tegniek van halftoonomspeling wat hierbo beskryf is.

Chromatiese toonlere kom baie selde voor, en wanneer dit wel die geval is, dan is daar net 'n beperkte aantal tone betrokke wat wissel van drie (Ich wollt, dass ich daheime wär, maat 3,1 voorbeeld 29) tot sewe (Fürwahr, er trug unsere Krankheit, mate 51-54, bas). Verdere voorbeelde: Das ist je gewisslich wahr, maat 24..., bas; Ich wollt, dass ich daheime wär, mate 20-22, bas. Die enigste ooreenstemming tussen hierdie chromatiese toonlere is dat hulle ten opsigte van hulle algemene affek verwant is, sonder dat hulle 'n spesifiek simboliese betekenis blyk te hê.

Chromatiek kom voor in die fugatema van Fürwahr, er trug unsere Krankheit:

VOORBEELD 33 Fürwahr, er trug unsere Krankheit



Intervalle van 'n kleinsekunde wat nie deel is van die algemene styl van 'n melodie nie, en wat hier spesiaal uitgesonder is vir bespreking, het een ding in gemeen: in die konteks waarin hulle voorkom is hulle opvallend en onmiddelik herkenbaar. So is die dissonansie wat in voorbeeld 30 deur die kleinsekunde veroorsaak word, bedoel om die betrokke woord baie sterk te beklemtoon. Aan die ander kant kan die kleinsekunde ook gebruik word om 'n spesifieke affek uit te beeld, soos in die tweede maat van Wie der Hirsch schreiet (Jahrkreis no.39). Dit is seker nie toeval nie dat die teks, wat in hierdie en die meeste soortgelyke gevalle met die kleinsekunde gepaard gaan, dikwels praat van 'n bedreiging of van nood. Die stelling kan dus gemaak word dat die halftoon dikwels vir sodanige affekte benut word.
Die kleinsekunde aan die begin van Fürwahr, er trug unsere Krankheit is nie net 'n beklemtoning van die teks nie, dit gee ook die steminfleksie treffend weer. Uit 'n kompositoriese oogpunt is dit die eerste aankondiging van 'n interval wat die hele werk deursuur en sodoende as eenheidgewende moment optree. Terselfdertyd lê in hierdie enkele interval die affek van die ganse motet reeds opgesluit. Hieruit word dit duidelik dat Distler die betrokke interval nie net as bousteen of beklemtoningsmiddel sien nie, maar dit verhef tot draer van 'n hele kompositoriese idee. Hier het ons dan 'n voorbeeld van die kwalitatiewe waarde van 'n interval.

Terwyl daar 'n tendens in sommige vroeëre motette is om halftone uit te skakel, kom hierdie interval in beide laat motette Fürwahr, er trug unsere Krankheit en Das ist je gewisslich wahr vryelik voor. Dit beklemtoon die nuwe benadering in hierdie motette wat daarop neerkom dat daar nie

meer 'n seleksie uit die sewe tone van die toonaard gemaak word nie, maar dat nou addisionele tone bygevoeg word.

4.2.3 DIE GROOTSEKUNDE

Die grootsekunde, as "das 'Normalintervall' der Melodie",[6] het, anders as die kleinsekunde, 'n neutrale karakter. Daarom is dit geskik om in bykans enige melodietipe gebruik te word, ongeag die toonaard of die affek van die motet. In die eerste plek kom die interval natuurlik voor in melodiese wendings wat op trapsgewyse beweging berus. In die melismas speel die grootsekunde as wisseltoon of as deel van 'n beweging in een rigting 'n baie belangrike rol. Selde word meer as twee heeltone langs mekaar in dieselfde rigting aangetref, hetsy melismaties of sillabies, sodat volledige heeltoontoonlere nooit voorkom nie. Baie selde bevat 'n melodie drie grootsekundes langs mekaar, en dan is dit vir 'n spesiale effek:

VOORBEELD 34 Singet dem Herrn ein neues Lied

Die verduideliking vir die heeltoontoonleergedeelte in maat 3 van hierdie voorbeeld mag wees dat dit, as taamlik moderne wending vergeleke met Distler se gewone melodiestyl, die núwe lied probeer suggereer. Dit mag ook wees dat Distler daarmee nie net hierdie motet in 'n bepaalde lig wou plaas nie, maar dat hy ook bewus was van die historiese mylpaal wat deur sy Geistliche Chormusik behaal is as belangrikste versameling van motette sedert Bach, en daarom die hele versameling onder die motto van die núwe lied wou plaas.

Vgl. die interessante kleureffek wat deur 'n soortgelyke intervalopvolging veroorsaak word in mate 6-9 uit die derde deel van dieselfde motet, asook in mate 4-5 van Totentanz: Zweiter Spruch (voorbeeld 20).

Grootsekundes kom nie net langs mekáár te staan nie maar word vryelik gekombineer met ander intervalle waarby die halftoon en die kleinterts kwantitatief oorweeg. 'n Wye

verskeidenheid van melodiese moontlikhede kom hierdeur tot stand. Daarom kom die heeltoon dan ook meer dikwels voor as enige ander interval.

4.2.4 DIE KLEINTERTS

Die tabel van intervalle toon vir geen ander interval so 'n groot fluktuasie as vir die kleinterts nie. Dit bring egter nog 'n ander interessante verskynsel aan die lig, naamlik dat daar 'n omgekeerd eweredige verhouding tussen die kleinterts en die kleinsekunde blyk te wees. Die verklaring hiervoor is eenvoudig wanneer in gedagte gehou word dat die kleinterts in 'n pentatoniese toonleer 'n trap en nie 'n sprong verteenwoordig nie. Hoe nader die musiek dus aan 'n pentatoniese kleur beweeg hoe minder kom die halftoon voor en hoe meer word sy plek in trapsgewyse beweging deur die kleinterts ingeneem. Die kleinterts het dus ook 'n mate van neutraliteit.

Vanselfsprekend kan 'n groot aantal kleintertse in die koraalmotette teruggevoer word tot 'n sodanige interval in die cantus firmus, of hulle kan eenvoudig verklaar word as deel van die idioom van die cantus firmus wat ook deur die ander stemme gehandhaaf word. Dit gebeur so algemeen dat dit hier onnodig is om voorbeelde en verdere bespreking daaroor in te sluit.

'n Groot deel van die kleintertse wat in die Bybelteksmotette voorkom kan na een of ander motief of tema teruggevoer word. Dit is dan ook so dat heelwat temas die genoemde interval bevat. Meestal beklee dit 'n besonder belangrike posisie in die tema, en word dan deur imitasie verder versprei. Die fugatotema in Ein neu Gebot gebe ich euch bevat tweemaal 'n kleinterts, eers opwaarts en dan afwaarts. Dit sluit nóú aan by die kleinterts waarmee die meerstemmige deel van hierdie motet begin.

VOORBEELD 35 Ein neu Gebot gebe ich euch

Ander temas wat tot dusver aangehaal is en wat 'n kleinterts bevat is dié van voorbeelde 20 en 34. In die koor Wo ist der neugeborne König der Juden uit die Weihnachtsgeschichte beklee die terts 'n belangrike plek en is dit verantwoordelik vir die besondere bekoring wat die stuk inhou.
Wanneer die kleinterts gebruik word om 'n pentatoniese kleur aan 'n melodie te gee, dan kan dit by sowel sillabiese as melismatiese passasies wees, ongeag of dit tematiese materiaal is of nie. Gewoonlik gaan die kleinterts in so 'n geval gepaard met heeltone en kom die twee in sommige gevalle baie naby aan 'n volledige pentatoniese toonleer:

VOORBEELD 36 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Tweede vers

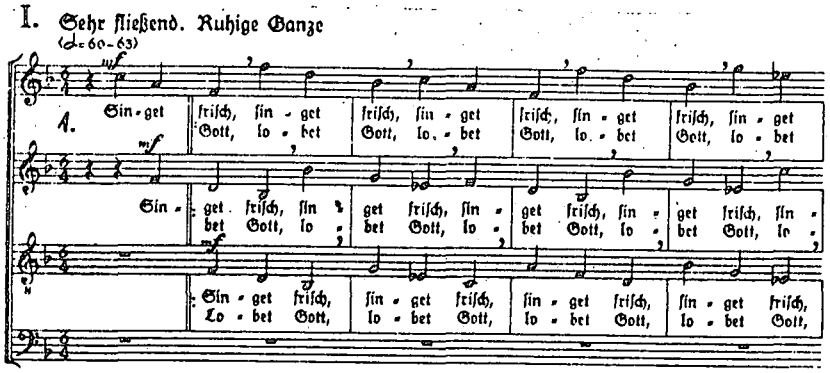
Die melodiese konstruksies wat so ontstaan is een van die opvallendste kenmerke van Distler se motette en is by tye verantwoordelik vir 'n swewende, esoteriese of, soos in hierdie geval, 'n byna hemelse effek. Vergelyk in hierdie verband ook die sopraan en tenoor van voorbeeld 18. Deur gedurige herhaling van dieselfde intervalle kan egter ook 'n geweldig kragtige, selfs ekstatiese effek verkry word, soos in voorbeeld 27. Tussen hierdie uiterstes lê ontelbare graderings.

4.2.5 DIE GROOTTERTS

In teenstelling met die kleinterts is die grootterts 'n aktiewe interval waarsonder 'n melodiek gebaseer op die funksionele harmoniesisteem ondenkbaar sou wees. In ooreenstemming met sy strewe om weg te beweeg van funksionele melodiek gebruik Distler hierdie interval spaarsaam en met oorleg. Dit is moeilik om in sy motette algemeen geldige patrone te identifiseer waarvolgens die grootterts in 'n melodie ingesluit word. In baie gevalle is dit eenvoudig deel van die idioom wat deur 'n cantus firmus bepaal word, en daar is

talle cantus firmi wat hierdie interval bevat. Daar kan egter wel patrone gevind word wat op beperkte skaal deur Distler toegepas word. Die eerste daarvan plaas die grootterts in die konteks van 'n gebroke drieklank wat soms van 'n cantus firmus afgelei is en soms nie. In voorbeeld 37 kan die drieklankmotief direk teruggevoer word tot die cantus firmus. Deur imitasie word dit dan ook in die ander stemme oorgeneem.

VOORBEELD 37 Singet frisch und wohlgemut: Eerste vers



Die tweede patroon kom nog minder algemeen voor en is verantwoordelik vir 'n mate van stroefheid in 'n andersins vloeiende melodie:

VOORBEELD 38 Was mein Gott will, das g'scheh allzeit (Jahrkreis no.28)

Die patroon bestaan uit 'n halftoonbeweging wat deur 'n terts in dieselfde rigting opgevolg word en dan meestal binne die sprong oplos. Die patroon het dikwels 'n gepunteerde ritme.

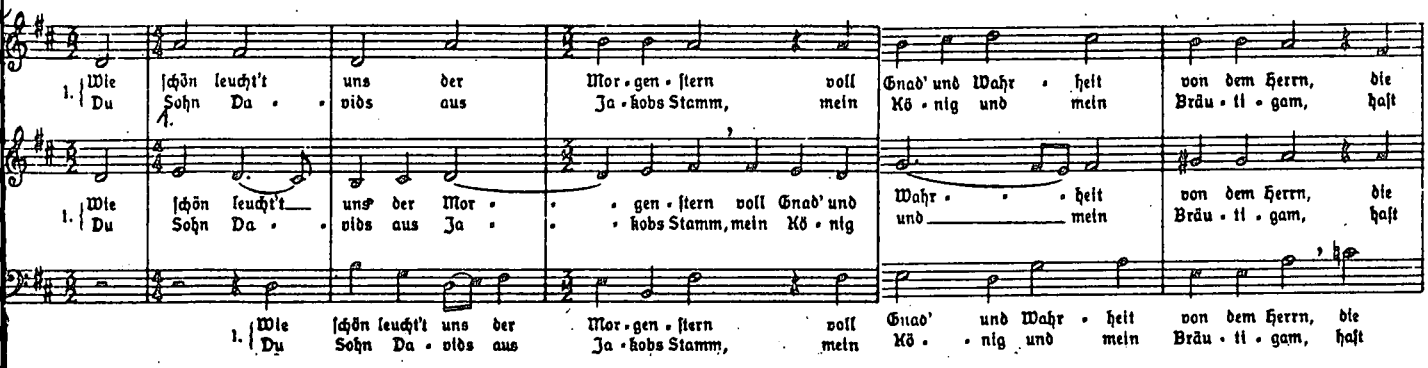
Die grootterts kom vryelik voor as raaminterval, d.w.s. as interval wat bestaan uit twee of meer kleiner intervalle wat binne die grense van die raaminterval bly.[7]

4.2.6 DIE REINKWART

Die reinkwart speel in die melodiek van Distler se motette 'n veel groter rol as wat die syfers van die intervaltabel aandui. Dit is 'n groot interval en dit staan in 'n melodiese lyn veel sterker uit as die kleiner intervalle. Gevolglik is 'n hele aantal kleiner intervalle nodig om op te weeg teen een reinkwart. Daarom weerspieël die syfers nie die betekenis wat Distler aan hierdie interval koppel nie. Inteendeel, die sober kwaliteit van die reinkwart lewer een van die vernaamste bydraes tot die individualiteit van Distler se melodiek. Ook ander komponiste van die tyd het die melodiese waarde van die kwart ontgin. In hierdie verband kan miskien Schönberg se beroemde tema uit sy Kammersinfonie genoem word, sowel as die begin van Bartok se Konsert vir Orkes.

In die koraalmotette van die Jahrkreis kom die kwart op twee verskillende maniere voor. Eerstens kan dit dikwels, soos dit die geval met die ander intervalle ook is, teruggevoer word tot 'n cantus firmus, hetsy as interval wat deur imitasie by die stemme ingang vind, of as interval wat net die idioom van die cantus firmus volg. In die tweede geval kan 'n kwartsprong die gevolg van harmoniese oorwegings wees. Frases wat met 'n volmaakte kadens afgesluit word het natuurlik dikwels 'n kwartsprong in die onderste stem. Maar soms kom so 'n sprong ook in die middel van 'n frase voor wanneer die akkoordprogressie duidelik gedefinieër moet word. In so 'n geval word die onderste stem gekenmerk deur 'n melodiese lyn wat nie veel verskil van die baslyn in 'n tradisionele koraaltoonsetting nie, alhoewel die harmoniese implikasie nie noodwendig dieselfde hoef te wees nie.

VOORBEELD 39 Wie leucht't uns der Morgenstern (Jahrkreis no.11)



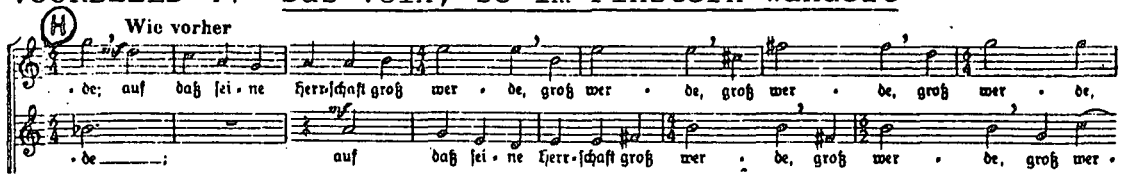
Kwartspronge wat op hierdie wyse ontstaan is natuurlik beperk tot die onderste stem van die komposisie. Dit verklaar hoekom daar, in geheel gesien, minder reinkwarte in die boonste stemme voorkom.

Terwyl die kwart, onderhewig aan die voorwaardes wat so pas uiteengesit is, in die koraalmotette van die Jahrkreis dus eintlik 'n beperkte rol speel, is dit 'n heeltemal ander saak wanneer dit kom by die groter koraalmotette sowel as by die meeste Bybelteksmotette. In hierdie werke neem die kwartinterval 'n veel meer prominente plek in, en wel in so 'n mate dat talryke temas dit as 'n kerninterval bevat. Die meeste temas in die Jahrkreis se Bybelteksmotette bevat 'n kwart. Dieselfde geld vir die eerste sewe motette uit die Geistliche Chormusik. Een van die talle voorbeelde wat in hierdie verband aangehaal sou kon word kom uit Das Volk, so im Finstern wandelt.

VOORBEELD 40 Das Volk, so im Finstern wandelt

Dit is interessant om te sien dat Distler 'n bepaalde interpretasie aan die teks gee deurdat hy die woorde "gross werde" met 'n opwaartse sprong uitlig en uitbeeld, en terselfdertyd betekenisvol dat dit juis 'n reinkwart is wat vir hierdie doel gebruik word. Dit dui op die krag wat in hierdie interval geleë is. In die eerste deurvoering van die aangehaalde tema is die kwart weer ter sake. Die motief "seine Herrschaft" kom in die sopraan drie maal na mekaar voor, elke keer 'n reinkwart hoër. By die tweede deurvoering, na letter H, kry die kwartsprong "gross werde" groter selfstandigheid wanneer dit in 'n stygende sekwens herhaal word.

VOORBEELD 41 Das Volk, so im Finstern wandelt



Dit is nie die enigste keer in hierdie werk dat Distler so 'n stygende sekwens van kwartspronge gebruik nie; vgl. in hierdie verband die seksie na A.

Dit gebeur baie dat 'n kort motief waarvan 'n reinkwart die enigste of vernaamste interval is, gebruik word as basis waarop 'n hele deurvoering gebou is. Dit gebeur hoofsaaklik deur herhaling van sodanige motief, hetsy sekwensieël, soos hierbo of andersins. Meestal word 'n baie energieke effek daardeur verkry, veral wanneer die ritmiese klem val op die

tweede toon van die interval:

VOORBEELD 42 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Eerste vers

Verder kan die betekenis van 'n teks verdiep word deurdat die kwartinterval die natuurlike woordmelodie treffend weergee, soos in bostaande voorbeeld, of deurdat dit poog om die teksbetekenis realisties daar te stel, soos in voorbeeld 43:

VOORBEELD 43 Singet dem Herrn ein neues Lied: Derde deel

'n Verdere moontlikheid is dat die vernaamste lettergrepe eenvoudig deur kwartspronge uitgelig word. Vgl. in hierdie verband die begin van Totentanz: Zweiter Spruch (voorbeeld 20).

Die reinkwart kan egter ook nog prominenter in 'n tema vervat wees as in die vorige paar voorbeelde deurdat dit meer as eenmaal in die tema voorkom. Dit beteken dat die kwart nie eers deur motiwiese ontwikkeling op die voorgrond tree nie, soos in voorbeeld 40, maar dat dit van die begin af die hele tema deursuur, met die gevolg dat die klem hier

eerder op die melodiese as op die evokatiewe of motiwiese waarde van die interval geplaas word:

VOORBEELD 44 Also hat Gott die Welt geliebet (Weihnachtsgeschichte)

'n Tussenstadium tussen bogenoemde twee tematipes, soos in voorbeelde 40 en 44 geïllustreer, word verteenwoordig deur die tema van die tweede seksie van Nun freut euch lieben Christen gmein.

VOORBEELD 45 Nun freut euch lieben Christen gmein

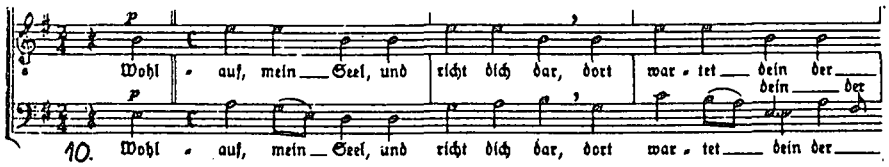
Die kwart, wat reeds in die cantus firmus 'n baie prominente plek inneem, is in hierdie tema enersyds deel van 'n lang melodiese lyn, maar word aan die ander kant ook uitgesonder om op energieke wyse verwerk te word.

Kwartintervalle is nie net beperk tot wat 'n mens in die streng sin van die woord temas of motiewe sou noem nie. Ook in frases wat nie noodwendig tematies is nie kom kwartsprongе voor, veral ter wille van sinvolle teksdeklamasie. So kan dit wees dat die vernaamste lettergrepe deur so 'n sprong uitgelig word bloot om 'n bepaalde klem te plaas sonder dat daar noodwendig enige beeldende bedoelings by is.

VOORBEELD 46 Totentanz: Achter Spruch

Hierdie beginsel word nog verder gevoer wanneer sulke deklamatoriese kwartspronge 'n ostinate gedaante aanneem:

VOORBEELD 47 Ich wollt, dass ich daheime wär



Vgl. ook Singet frisch und wohlgemut: 1e deel, mate 13-31.

Die reinkwart is by verre nie so volop in die melismas as die grootsekunde en die kleinterts nie. Een van die redes mag miskien sangtegnies van aard wees, naamlik dat 'n melisma wat 'n kwart bevat eenvoudig nie so maklik singbaar is soos dié met kleiner intervalle nie. Maar dit kan nie die hoofrede wees nie, want die motette getuig van baie ander sangtegniese probleme. Dit het weer te doen met die feit dat die kwart 'n groot sprong is waarvan één reeds opweeg, wat seggingskrag betref, teen talle kleiner intervalle. Of die kwart daarom gereserveer word vir meer spesiale oomblikke is 'n vraag wat nie eenduidig met 'n ja beantwoord kan word nie, omdat dit nie konsekwent genoeg gebeur nie. In onderstaande voorbeeld word 'n gevoel van smart deur die melisma weergegee wat deels deur die kwartsprong aangehelp word.

VOORBEELD 48 Totentanz: Zehnter Spruch

Vgl. ook Aus tiefer Not schrei ich zu dir (voorbeeld 21), Totentanz: Neunter Spruch, maat 9, sopraan en alt.

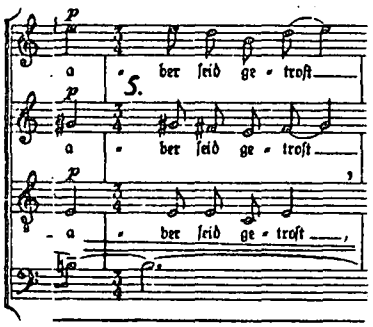
'n Ondersoek na die reinkwart as raaminterval bring aan die lig dat in Distler se motette geen ander interval so ekstensief as raaminterval voorkom as die reinkwart nie. En die feit dat die raamkwart so dikwels ten basis van die uiteenlopendste passasies lê, is 'n bewys daarvoor dat Distler wel

deeglik gebruik gemaak het van hierdie moontlikheid om intervalle te orden. In hierdie opsig is die kwart ongeveer net so belangrik soos wanneer dit as kwartsprong voorkom, en is dit net so 'n kenmerkende eienskap van die melodiek. Die raamkwart kom eweveel in temas (voorbeeld 49) as in melismas (voorbeeld 50) en vrye passasies voor (voorbeelde 51 en 52).

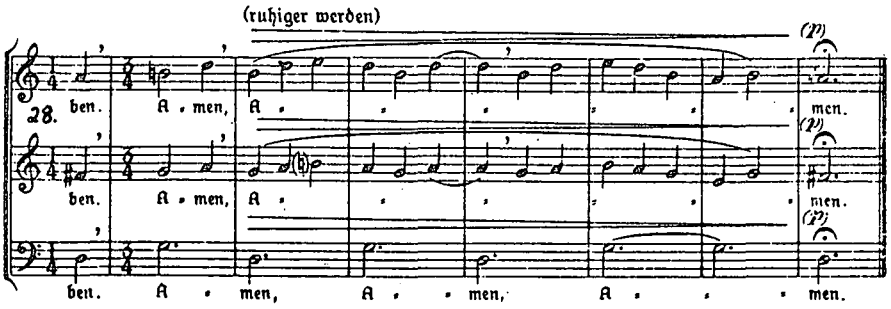
VOORBEELD 49 Totentanz: Dritter Spruch

VOORBEELD 50 Das Volk, so im Finstern wandelt

VOORBEELD 51 In der Welt habt ihr Angst



VOORBEELD 52 Also hat Gott die Welt geliebet (Jahrkreis no.16)



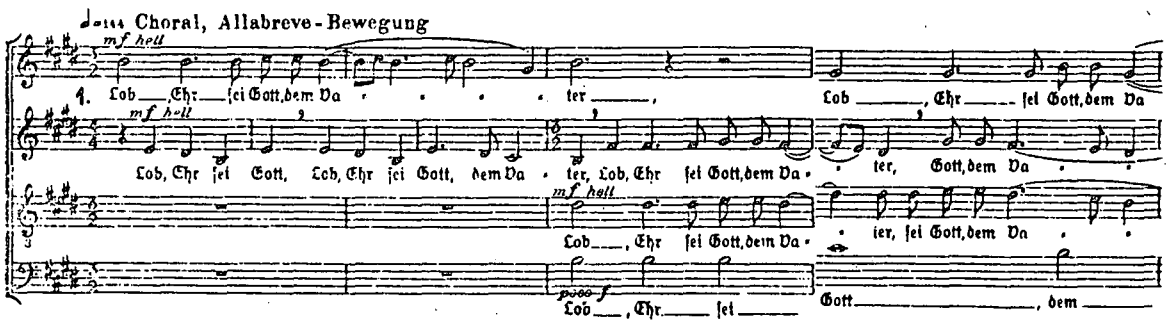
Al hierdie voorbeelde het een ding in gemeen en dit is dat die raamkwart telkens bestaan uit 'n grootsekunde en 'n kleinterts, in watter volgorde ook al. Beide die intervalle is eie aan trapsgewyse beweging in 'n pentatoniese toonleer. Hierop is vantevore al gewys[8] en dit is ook die rede waarom die raamkwart heel dikwels pentatoniese karakter aanneem. Voorbeeld 51 toon dat die raamkwart nie noodwendig in alle stemme van 'n passasie teenwoordig is nie: in hierdie en in soortgelyke passasies is dit dikwels beperk tot die boonste stem. In voorbeeld 52, waar die raamkwart eweneens beperk is tot die boonste stem, word 'n heeltemal statiese effek deur die raaminterval en die gedurige herhaling van sy bestanddele verkry, en slegs wanneer die slottone bereik is, word die raam oorskry. Dit gee aan die slotaakkoord besondere trefkrag.

Die veelsydige toepassing van die kwart as raaminterval moet nog deur verdere aanhalings beskryf word. Dit is nie altyd so dat die raam vir baie lank geldig is nie, soms is dit net 'n paar tone wat in die raaminterval pas voordat dit oorskry word. 'n Ander moontlikheid is dat een raamkwart onmiddelik deur 'n ander raamkwart opgevolg word. Daardeur ontstaan interessante kleureffekte omdat nuwe tone dan betrek word en omdat die tone, wat van die eerste raaminterval oorgeneem word in die tweede, in 'n nuwe "kragveld" geplaas word. Die begin van Der Mensch, vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit (Jahrkreis no.36) het in die boonste twee stemme twee sulke kragvelde langs mekaar.

VOORBEELD 53 Der Mensch, vom Weibe geboren (Jahrkreis no.36)

Die oorgang van een "veld" na 'n ander is natuurlik nie altyd so duidelik gedefinieer soos hier nie, maar die effek is dieselfde. Nog 'n treffende voorbeeld waar die "veld" verskuif word kom in die sesde variasie van Es ist ein Ros entsprungen voor. Wanneer die onderstemme intree, vind die verskuiwing met effekvolle kleurverandering plaas.

VOORBEELD 54 Es ist ein Ros entsprungen: Sesde vers



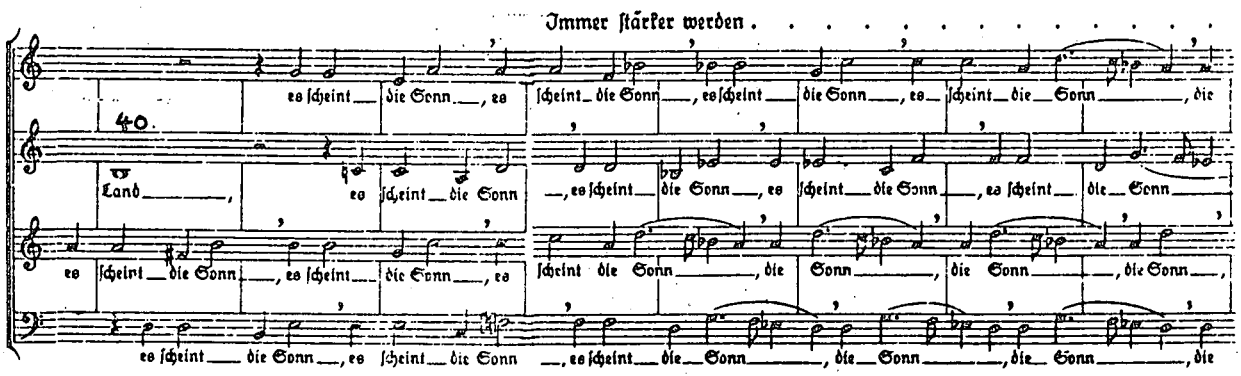
Vgl. ook Wachet auf, ruft uns die Stimme 2e deel mate 13-18, 1e en 2e solosopraan.

In die loop van die tweede vers van Wach auf, du deutsches Reich vind daar 'n deurvoering van die laaste (effens gewysigde) koraalfrase plaas (vanaf maat 29).

VOORBEELD 55 Wach auf, du deutsches Reich: Tweede vers

Distler is gou om die raamkwart, wat latent in hierdie frase vervat is, uit te haal en selfstandig te verwerk:

VOORBEELD 56 Wach auf, du deutsches Reich: Tweede vers



Die aantrekkingskrag wat die kwart as raaminterval het word treffend in voorbeeld 46 geïllustreer. Hierdie melodie se omvang is tot 'n raamkwart saamgevat. Die enigste twee tone wat buite hierdie raamwerk val is "See" (e) en "Geist" (d), en hierdie plasing dra daartoe by dat hulle besonder effektief beklemtoon word.

'n Verdere variasie van die raamkwartbeginsel kan aangetref word in 'n tegniek waar daar afwaartse trapsgewyse beweging oor die omvang van 'n kwart plaasvind. Uit die aard van die saak kan hier nie meer sprake van pentatoniek wees nie. Wanneer dit in die bas voorkom, soos hier in voorbeeld 57

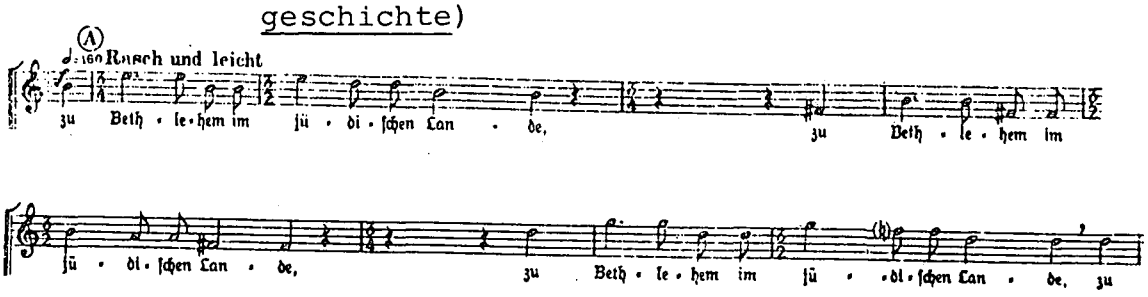
VOORBEELD 57 Ich wollt, dass ich daheime wär

herinner dit nog sterk aan 'n figuur wat in die Barok dikwels as chaconnetema gebruik is, bv. Pachelbel se Chaconne in f mineur. Vgl. ook die alt in maat 3 van voorbeeld 54 en In der Welt habt ihr Angst mate 1-2 sopraan.
Die feit dat bykans alle motette van die Geistliche Chormusik asook sommige Bybelteksmotette in die Jahrkreis in 'n meerdere of mindere mate die reinkwart as raaminterval bevat, bevestig die stelling dat dit hier gaan om 'n belangrike stylkenmerk van Distler se melodiek. Dat dit nie so gereeld in die Jahrkreis se koraalmotette voorkom nie, lê daarin dat in dié werke tematiese materiaal in die eerste instansie deur die cantus firmus bepaal word.

Daar is voorheen verwys na die kwalitatiewe waarde van intervalle. Ook die kwart is 'n interval wat nie net as bousteen gebruik word nie, maar ook ter wille van sy kwalitatiewe waarde. Die strukturele beginsels waarvolgens dié interval aangewend word is tot dusver voldoende beskryf. Daar is egter ook reeds melding gemaak van die evokatiewe gebruik daarvan. Dit dui al op 'n sekere mate van kwalitatiewe waarde. In die turba-kore van die Weihnachtsgeschichte asook in die Einleitung en Beschluss is die kwartinterval, in watter gedaante ook al, baie sterk op die voorgrond. Trouens, dit is so prominent in elke koor teenwoordig dat dit 'n eenheidgewende moment vorm wat die hele Weihnachtsgeschichte saamsnoer.[9]
In hierdie opsig het die interval al meer as net die funksie van 'n bousteen. Dit is opvallend dat in beide die kore Lasset uns nun gehen en Zu Bethlehem 'n kwartmotief teenwoordig is wat deur ontwikkeling duidelik na vore tree: in albei word die kwart op verskeie toonhoogtes herhaal, en beide male bevat die teks die woord "Bethlehem".

VOORBEELD 58 Lasset uns nun gehen gen Bethlehem (Weihnachtsgeschichte)

VOORBEELD 59 Zu Bethlehem im jüdischen Land (Weihnachtsgeschichte)



Dit moet dus aanvaar word dat hier 'n doelbewuste verband geskep word. Maar in ander kore word sekere teksgedeeltes op soortgelyke wyse met 'n kwartmotief getoonset. In die Einleitung is dit "siehet ein Licht" (na letter A) en "scheint es helle" (na letter C), en in Ehre sei Gott in der Höhe is dit "ein Wohlgefallen" wat sulke behandeling kry. By hierdie lys kan ook nog gevoeg word "auf dass alle" uit die Beschluss (na letter D). Die vraag ontstaan of Distler hierdie woorde ook in 'n spesiale verband wou bring. My antwoord daarop sou positief wees, met die volgende motivering: dit is nie moeilik om tussen "ein Licht" en "ein Wohlgefallen" 'n verband te sien nie, albei het immers 'n sentrale plek in die Kersfeesboodskap. Die woorde is 'n profesie en 'n verkondiging wat dan in "Bethlehem" werklikheid geword het. Daarvandaan is die Boodskap weer uitgedra na alle mense, "auf dass alle, die an ihn glauben, nicht verloren gehen".

Die reinkwart het in die Weihnachtsgeschichte 'n veelvuldige rol om te speel: in die eerste instansie is dit deel van talle motiewe en temas en dra sodoende beduidend by tot hulle profiel. In die tweede instansie bevorder dit die gevoel van eenheid wat die werk deurtrek, waarby seker die pentatoniese kleur ook genoem kan word. Laastens is die koppeling van sekere gedagtes aan die interval daarvoor verantwoordelik dat die reinkwart verhef word tot draer van 'n spesifieke teksinterpretasie.

In Totentanz vervul die kwart as raaminterval ook 'n saambindende funksie. In die eerste paar dele is dit elke keer teenwoordig maar geleidelik word dit uitgebrei na 'n raamseptiem, wat eersgenoemde dan heeltemal vervang. Hier is nie sprake van 'n buitemusikale idee wat daaraan gekoppel

word nie, maar eerder 'n aansluiting by die verloop van die vorm.[10] Die raamkwart kry dus hier ook dieper betekenis as net dié van 'n kontoer waarin sekere tone beweeg.

Nadat nou bevredigend beskryf is watter betekenisvolle rol die reinkwart in die melodiek van Distler se motette speel, moet ook op die uitsonderings gewys word. By ontleding van die laaste twee motette van die Geistliche Chormusik is een van die opvallendste bevindinge dat die reinkwart in die melodiek van hierdie werk 'n baie ondergeskikte rol speel. In die hooftema van Das ist je gewisslich wahr word slegs in sommige van die transposisies 'n reinkwart aangetref, andersins is dit 'n vergrote kwart (vgl. voorbeeld 65). Daar is ook net eenmaal vir enkele mate (mate 9-16) in die tenoor 'n raamkwart. Dieselfde situasie bestaan ook in Fürwahr, er trug unsere Krankheit, waar slegs mate 7-9 (en ooreenstemmende plekke) 'n raamkwart bevat, en 'n kwartsprong ook op min ander plekke voorkom. Die pentatoniese kleur wat so dikwels hand aan hand gegaan het met die reinkwart is hier ook afwesig. Die gevolg is dat die melodiek in hierdie werke heeltemal anders klink as in die vroeëre motette; trouens, die pasgenoemde mate is juis dié wat die grootste ooreenkoms toon. Dit dui alles op die nuwe fase in Distler se motetkomposisie wat deur beide laat motette verteenwoordig word, en wat hier met betrekking tot die melodiek aangetoon is.

4.2.7 DIE TRITONUS

Die tritonus is 'n interval wat in Distler se motette baie skaars is. Volgens die tabel kom dit in sommige motette glad nie voor nie, en wanneer dit wel aanwesig is dan is dit met minder as 1%. Nogtans moet dit as 'n belangrike interval beskou word omdat dit 'n dissonante karakter het wat vir spesiale oomblikke gereserveer word. In haar ontleding van intervalsimboliek in die Choralpassion het Ursula von Rauchhaupt gevind dat die tritonus altyd met die dood geassosieër word.[11] In die motette verteenwoordig dit egter 'n effens breër spektrum van affekte as net die dood. Woorde wat met die tritonus getoonset word sluit onder andere in:

"Angst" (In der Welt habt ihr Angst), "viel falschen Schein" (Ich wollt, dass ich daheime wär), "Hunger, Krieg und Tod" (Wacht auf, es tut euch not), "mein Rufen" (Aus tiefer Not schrei ich zu dir), "und bleibet nicht" (Der Mensch, vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit). Uit die staanspoor moet die tritonus dus as 'n hoofsaaklik kwalitatiewe interval beskou word.

Wanneer die tritonus aan die einde van 'n frase voorkom dan is dit dikwels volgens 'n patroon wat onmiddelik 'n reinkwint laat volg. Soms word die tritonus deur dalende trapsgewyse beweging uit die teenoorgestelde rigting voorafgegaan, soos in hierdie voorbeeld:

VOORBEELD 60 Totentanz: Erster Spruch

Vgl. ook Totentanz: Sechster Spruch, mate 18-19, alt; Totentanz: Neunter Spruch, mate 14-15, bas. In hierdie drie uittreksels word die aardse daargestel met behulp van die tritonus. Dieselfde kan gesê word van voorbeeld 61:

VOORBEELD 61 Ich wollt, dass ich daheime wär

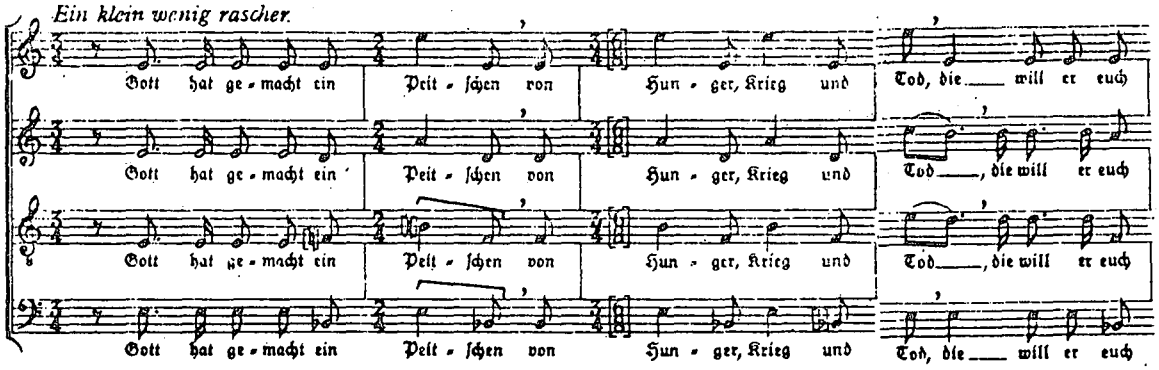
Die tritonus verskyn hier in die vorm van 'n afwaartse verminderde kwint. Verwant aan bogenoemde patroon is die volgende voorbeeld, egter met die verskil dat dit nie die funksie van 'n kadens het nie, maar van 'n selfstandige motief.

VOORBEELD 62 Wacht auf, es tut euch not!

Let daarop dat bas en tenoor die motief in vergroting, en die bas dit in omkering het. Die bas stem buitendien ooreen met voorbeeld 60, terwyl die sopraan en tenoor weer 'n afwaartse tritonussprong het. Die interval het hier seker nie 'n beeldende bedoeling nie omdat dit tussen twee woorde staan, maar dit ondersteun tog die indringendheid van die oproep. Buitendien sluit dit nóú aan by die res van die motet.

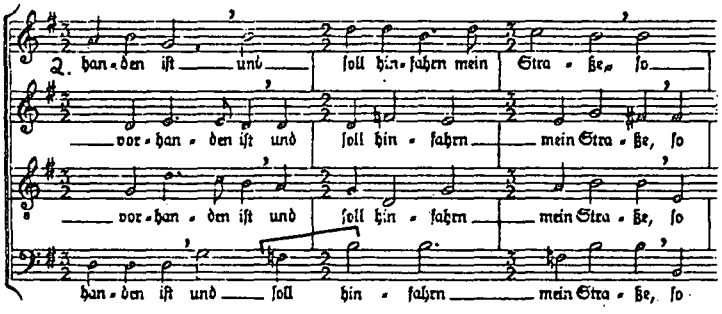
Die tritonus word natuurlik nie net in hierdie patroon aangetref nie, dit kan ook in ander verband voorkom. In so 'n geval staan die beeldende element dan sterker op die voorgrond:

VOORBEELD 63 Wacht auf, es tut euch not!



Vgl. ook Der Mensch, vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit (Jahrkreis no.36), maat 23. Selfs in 'n koraaltoonsetting kan sulke tritonusspronge voorkom ter wille van die betekenis wat hulle aan die woorde gee:

VOORBEELD 64 In der Welt habt ihr Angst: Koraal

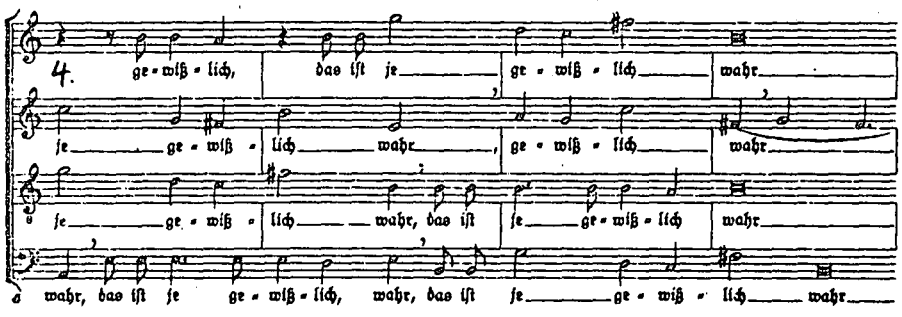


'n Baie interessante kleureffek word verkry wanneer 'n tritonus harmonies ontgin word. In voorbeeld 20 is die dwarsstand, wat deur die tritonussprong in alle stemme veroorsaak word, asemrowend. Vgl. ook Jesu, deine Passion (Jahr-

kreis no.14), mate 6-7 en 14-15. In beide hierdie gevalle kan die tritonussprong nie betrek word op die spesifieke woord waarmee dit saamgaan nie, maar moet dit eerder gesien word as bydrae tot die algemene atmosfeer van die betrokke situasie, en as middel om sterk beklemtoning te kry. Wanneer die tritonus as raaminterval vir toonleerbeweging gebruik word kan sulke dwarsstande ook ontstaan. Die aanhaling uit Singet dem Herrn ein neues Lied (voorbeeld 34) illustreer dit. Die vergrote kwart kan egter ook op ander wyse as raaminterval voorkom soos in die melisma in mate 5-6 van Aus tiefer Not schrei ich zu dir, voorbeeld 21, waar dit 'n affek van smart moet help daarstel.

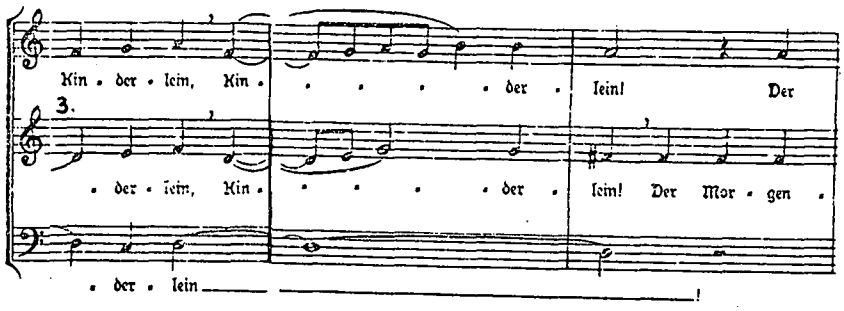
Een van die twee hooftemas in Das ist je gewisslich wahr bevat 'n tritonussprong in sommige van sy transposisies.

VOORBEELD 65 Das ist je gewisslich wahr



Hierdie sprong beeld nie 'n spesifieke woord uit nie en daarom moet dit hier as net so 'n "gewone" interval beskou word as die ander. Reeds die feit dat dit eers deur die transposisie ontstaan dui daarop dat dit nie spesifiek skilderend bedoel is nie, alhoewel dit seker tot die algehele affek van hierdie motet bydra. Nog 'n voorbeeld van 'n "normale" tritonus, nou as raaminterval, kom voor in die sopraan van Steht auf, ihr lieben Kinderlein:

VOORBEELD 66 Steht auf, ihr lieben Kinderlein (Jahrkreis no.45)



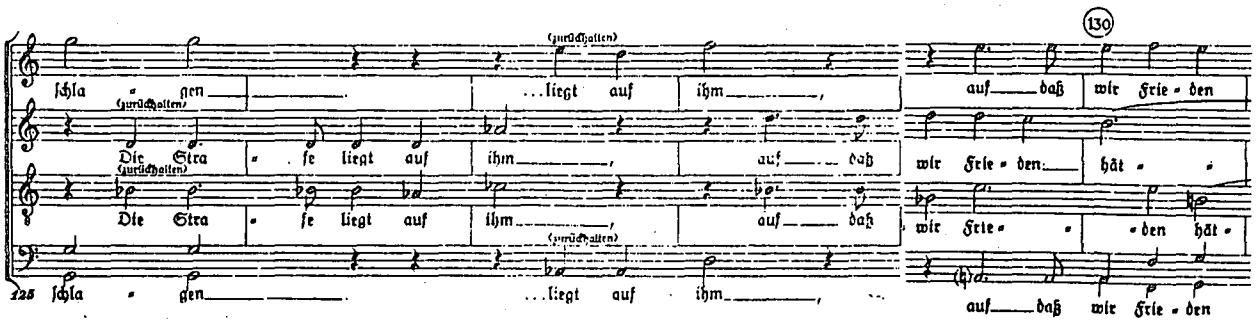
Die verklaring daarvoor is dat dit gaan om die toonaard wat hier ontgin word, sonder die oog op daarstelling van een of ander smartlike affek. Inteendeel, die warm harmoniese progressie is nogal gepas vir die woord "Kinderlein".

In Fürwahr, er trug unsere Krankheit vind 'n baie ongewone gebruik van die tritonus plaas. Die alt het 'n eenstemmige deklamasie wat ter wille van nadruk die woord "ihn" herhaal, en wel met 'n tritonus tussenin:

VOORBEELD 67 Fürwahr, er trug unsere Krankheit

Behalwe dat die woord "ihn" hierdeur besondere klem kry, was dit seker nie noemenswaardig nie, as daar nie later in die motet 'n soortgelyke plek was nie: die woord hierdie keer is "ihm", en in plaas van 'n vergrote kwart is die interval 'n verminderde kwint. Effens later volg weer 'n tritonussprong voor die woord "Frieden", die keer weer 'n vergrote kwart:

VOORBEELD 68 Fürwahr, er trug unsere Krankheit



Alhoewel dit miskien te ver sou gaan om te beweer dat hier dieselfde soort intervalsimboliek teenwoordig is as wat in die Weihnachtsgeschichte uitgewys kan word, glo ek tog dat Distler 'n verband tussen die twee plekke in die motet wou skep. Dit is asof die tritonus met 'n groot gebaar van die hand op Hom wys wat deur sy lyding vir die mensdom "Frieden" verkry het.

4.2.8 DIE REINKWINT

Distler se gebruik van die reinkwint is persentasiegewys laag, maar bly taamlik konstant. In die koraalmotette van die Jahrkreis kom kwintspronge hoofsaaklik voor om bepaalde akkoordprogressies te definieer, in so verre hulle nie van die cantus firmus afgelei is nie. In hierdie opsig is daar ooreenkoms met die kwart. Die reinkwint word dikwels aan die einde van 'n frase gebruik. Dit kan wees in die vorm van die tradisionele volmaakte kadens, of in die vorm van een of ander kadens wat 'n opwaartse kwintsprong het soos 'n plagale kadens of variasie daarvan, 'n kadens wat Distler nogal dikwels gebruik.

VOORBEELD 69 Christ, der du bist der helle Tag

Hier moet ook verwys word na die tritonus-kadens wat hierbo bespreek is na aanleiding van voorbeeld 60 en wat naas die vergrote kwart ook telkens 'n reinkwint bevat.
As selfstandige motief, of deel van 'n motief, word die kwint egter deur ander intervalle oorskadu. Een van die min gevalle waar 'n reinkwint in 'n tema voorkom is in die fugato van Singet dem Herrn ein neues Lied:

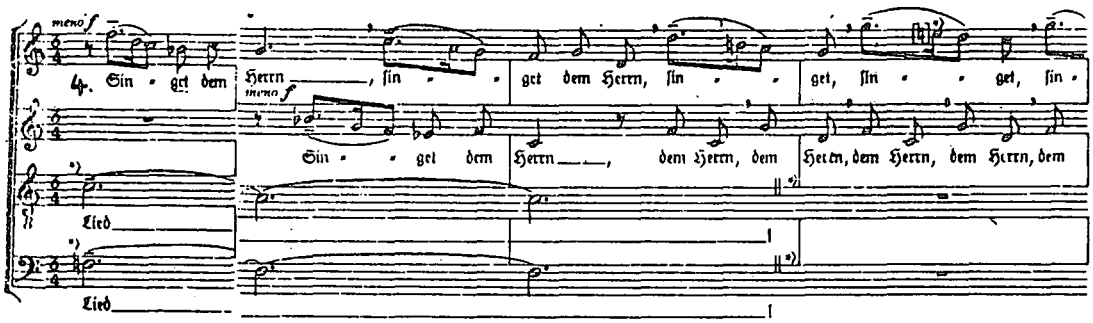
VOORBEELD 70 Singet dem Herrn ein neues Lied: Tweede deel

Later in die fugato word hierdie kwint uitgesonder om as 'n soort teenmotief teen die tema op te tree.

VOORBEELD 71 Singet dem Herrn ein neues Lied: Tweede deel

Dit is interessant om daarop te let dat die woord "rühmet" vervang word met "singet". Die verklaring hiervoor is heeltemal voor die hand liggend: die eerste motief van die tema het 'n kwint as omvang vir sy toonleergedeelte. Die kwintsprong daarna is niks anders as die raamkwint sonder sy bestanddele nie. Daarom bestaan daar 'n duidelike verwantskap tussen die twee motiewe. Die verwantskap gaan nog verder omdat die tema aan die begin van die motet (mate 4-5) ook 'n raamkwint vir sy eerste motief het, 'n motief wat later meer selfstandigheid kry.

VOORBEELD 72 Singet dem Herrn ein neues Lied: Eerste deel



Ook ander motiewe of temas in hierdie motet speel hulle in 'n raamkwint af, bv. mate 33-35 in die eerste deel, en die motief in mate 42-43 wat van die derde deel uit die openingsmelisma afgelei word. Trouens, die kwint as sprong sowel as raaminterval is een van die kenmerkende trekke van hierdie motet se melodiek, 'n kenmerk wat dit van baie ander motette onderskei. Uit bostaande verwysings blyk dit dat die kwint as raaminterval 'n veel groter rol speel as die suiwer kwintsprong. Daar is gevind dat hierdie afleiding ook by ander motette gemaak kan word. Terwyl kwintspronge in Singet frisch und wohlgemut taamlik skaars is, kom die raamkwint taamlik dikwels voor, bv. heel aan die begin van die motet (vgl. voorbeeld 37). Soos by baie ander motiewe in dié motet kan hierdie raamkwint direk teruggevoer word na die cantus firmus. Buitendien kom die kwint algemeen as raaminterval vir melismas voor.

Die tema "auf dass seine Herrschaft" wat in voorbeeld 40 aangehaal is verteenwoordig 'n interessante geval van twee verskillende raamkwinte langsmekaar: e-a en f♯ -b. Dit lê voor die hand om hier 'n vergelyking te tref met die "kragvelde" wat soms by die raamkwart teenwoordig is (vgl. voorbeeld 53).

In sommige passasies, veral waar dit gaan oor meermalige herhaling van 'n baie kort motief, word geen onderskeid gemaak tussen kwint- en kwartspronge nie. Die een is die omkering van die ander en daar bestaan ook nie groot verskille in kleur tussen hulle nie. So kom die twee intervalle dikwels tegelyk in dieselfde passasie voor met dieselfde funksie.

VOORBEELD 73 Singet dem Herrn ein neues Lied: Tweede deel

In Totentanz: Elfter Spruch is daar selfs 'n grootsekunde wat deelneem aan die motiefherhaling.

4.2.9 DIE SEKST

Die sekst behoort tot dié intervalle wat in die tabel met minder as 1% voorkom. Dat die sekst so 'n ondergeskikte rol speel moet dan as belangrike stylkenmerk gesien word. Die kleinsekst is meer algemeen as die grootsekst, wat in sommige werke glad nie voorkom nie. Soos in die geval van die tritonus is die sekst, wanneer dit wel in 'n stem vervat is, baie opvallend en word daarom ook net vir spesiale gevalle gereserveer.

Die sopraan en tenoor in voorbeeld 62 bevat 'n kleinsekst, klaarblyklik om krag te gee aan die oproep "ihr Deutschen, wacht auf!" Dit is moeilik om altyd vas te stel of 'n interval gebruik word ter wille van sy beeldende karakter, en of dit maar net die woordmelodie baie goed pas en sodoende beklemtoning in die hand werk. Meestal is albei redes seker daarby betrokke, wat daarop wys dat Distler sy intervalle nie "toevallig" kies nie, maar dat elke interval met 'n spesifieke doel in 'n melodiese lyn geplaas word. 'n Verdere voorbeeld om hierdie stelling te illustreer is die bas van voorbeeld 29. Vgl. ook Wo ist der neugeborne König der Juden uit die Weihnachtsgeschichte, laaste twee mate in die bas. In Totentanz: Fünfter Spruch word die kwaliteite wat aan die sekst gekoppel word tot 'n maksimum ontgin deurdat die interval in alle stemme tegelyk teenwoordig is.

VOORBEELD 74 Totentanz: Fünfter Spruch

Dit is opvallend dat die kleinsekst in alle gevalle as 'n opwaartse sprong voorkom en altyd na binne oplos. Dit stem ooreen met tradisionele kontrapuntreëls. Meestal is die oplossing 'n halftoon laer, terwyl die sekst soms selfs deur 'n halftoon van binne voorafgegaan word. Hierdie spesifieke melodiese patroon is al bespreek na aanleiding van voorbeeld 29. Selfs die tenoor en sopraan van voorbeeld 62 toon ooreenkoms hiermee. Klaarblyklik dra die halftone by tot die beeldende waarde van die sekst. By die sekstspronge aan die begin van Also hat Gott die Welt geliebet (Jahrkreis no.16) speel harmoniese oorwegings beslis ook 'n rol (mate 2-3).

Terwyl dit uit die voorafgaande spreek dat die sekst nie algemeen in temas en newestemme gebruik word nie, is die teenoorgestelde waar ten opsigte van die twee laaste motette. Beide motette bevat in hulle temas 'n kleinsekst sonder dat dit noodwendig teen die ander intervalle uitstaan. Omdat dit hier gaan om imitasietemas, is die sekstinterval wyd verspreid deur albei motette. Alhoewel die sekstspronge in beide gevalle seker nie sonder beeldende betekenis is nie, is hulle beslis nie méér beeldend as die ander intervalle nie. Daardeur verloor hulle die unieke karakter, wat hulle in die melodiek van die vroeëre motette gehad het.

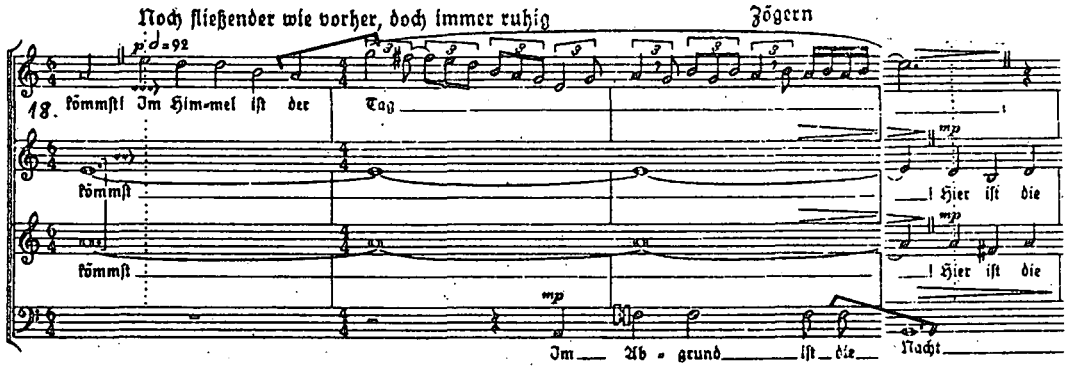
4.2.10 DIE SEPTIEM

In die melodiek van Distler se motette is die septiem 'n nog skaarser interval as die sekst. Dit word eweneens gereserveer vir besondere oomblikke, waarvan 'n paar hier genoem

word:

Baie treffend word 'n opwaartse en 'n afwaartse kleinseptiemsprong teen mekaar gekontrasteer om die teenoorgestelde begrippe "Tag" en "Nacht" daar te stel in Totentanz: Erster Spruch.

VOORBEELD 75 Totentanz: Erster Spruch



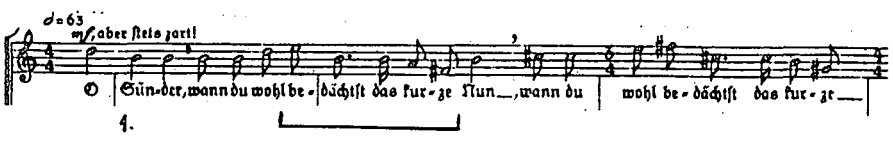
Vgl. in hierdie verband maat 19 van Ich wollt, dass ich daheime wär waar die hemelse lewe ook met 'n opwaartse septiemsprong daargestel word.

As deel van die poging om 'n baslyn te kry gebruik Distler in Wacht auf, es tut euch not! tweemaal 'n grootseptiemsprong, waardeur die algemeen dissonante karakter van die betrokke mate verhoog word sonder dat spesifieke woorde uitgesonder word (mate 6 en 20). In Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (Jahrkreis no.32) word die grootseptiem daarenteen wel beeldend gebruik.

VOORBEELD 76 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort

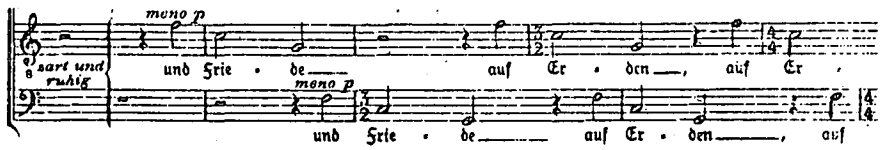
Buite verhouding tot die mate waarin dit as sprong voorkom, vind die kleinseptiem sy neerslag as raaminterval.

VOORBEELD 77 Totentanz: Vierter Spruch



Van die baie aanhalings wat gemaak sou kon word illustreer ook hierdie voorbeeld baie duidelik dat so 'n raamseptiem eintlik ontstaan wanneer twee raamkwarte bo-op mekaar geplaas word. So 'n raaminterval bied die moontlikheid vir 'n groter ambitus as die raamkwart sonder dat die kenmerke van laasgenoemde verlore gaan. Terselfdertyd word die oktaaf en sy funksionele implikasie vir die melodie sodoende vermy. Hoewel dit dikwels die geval is, word daar nie altyd 'n pentatoniese kleur aan die raamseptiem gekoppel nie. Die fugatotema in Singet dem Herrn ein neues Lied (voorbeeld 70) is 'n sprekende voorbeeld hiervan. Ook die tema van hierdie motet se eerste deel word deur 'n septiem ingeraam, met 'n raamkwint as een van sy bestanddele, maar met behoud van die pentatoniese karakter. In Ehre sei Gott in der Höhe uit die Weihnachtsgeschichte bestaan die raamseptiem uit twee kwartspronge sonder enige bykomstige tone:

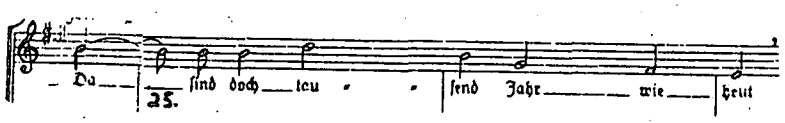
VOORBEELD 78 Ehre sei Gott in der Höhe (Weihnachtsgeschichte)



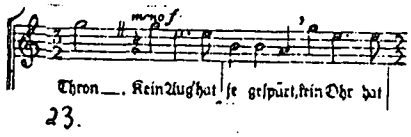
bl. 19, 3e reël

Die veelsydigheid wat die raamseptiem kenmerk word daardeur geïllustreer dat dit eerstens kan dien eenvoudig as ambitus waarin 'n melodiese lyn beweeg (voorbeeld 79), tweedens dat dit die raam kan vorm vir 'n bepaalde tema (voorbeeld 80) en derdens dat dit 'n verband kan vorm tussen verskeie temas van 'n werk.

VOORBEELD 79 Ich wollt, dass ich daheime wär



VOORBEELD 80 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Derde vers



Werke wat aan die derde van bogenoemde eienskappe voldoen is Singet dem Herrn ein neues Lied en Weihnachtsgeschichte. In Totentanz word dit nog 'n stap verder gevoer deurdat die raamseptiem deelneem aan die vormingsproses van die werk. Die gebruik van die raamseptiem moet as 'n besondere kenmerk van Distler se styl gesien word.
Dit is eienaardig dat die kleinseptiem nie eintlik as raaminterval vir melismas gebruik word nie. Daarenteen kom die grootseptiem as raaminterval hoofsaaklik melismaties voor.

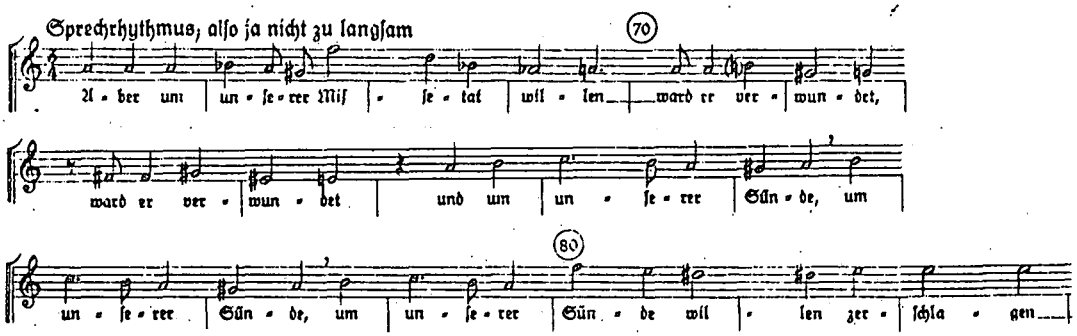
VOORBEELD 81 Herr, schicke was du willt (Jahrkreis no.50)

Verdere voorbeelde: Totentanz: Zehnter Spruch,mate 10-12, sopraan; Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Jahrkreis no.37, mate 5-8, sopraan). Melismas met 'n grootseptiem as raaminterval wat in elk geval nie volop is nie, word gewoonlik aan die affek van smart gekoppel.

Terwyl Distler in Das ist je gewisslich wahr slegs effens van bogenoemde stylprinsiepe ten opsigte van die septiem afwyk (vgl. die raamseptiem in mate 13-16 in die sopraan, origens geen septieme nie) is daar 'n ander uitgangspunt in Fürwahr, er trug unsere Krankheit. Naas die uitdrukkingsvolle kleinseptiemsprong aan die begin (mate 6-7, alt) en die raamseptiem aan die einde van die fugato (mate 128-133, alt) maak die verminderde septiem ook 'n paar keer sy verskyning. Dit kom vir die eerste keer voor in die tweede seksie van die werk (voorbeeld 82) en dan in die fugatotema (voorbeeld 83).

VOORBEELD 82 Fürwahr, er trug unsere Krankheit

VOORBEELD 83 Fürwahr, er trug unsere Krankheit



Wanneer 'n mens na die teks van beide hierdie voorbeelde kyk dan is dit nie moeilik om 'n verband te sien nie, 'n verband wat deur die gemeenskaplike interval in die musiek versterk word. Ook as raaminterval word die verminderde septiem gebruik: vir albei helftes van die fugatotema is dit die septiem g♯ -f, wanneer 'n mens die herhaling van "ward er verwundet" buite rekening laat.
Weereens is daar 'n verskil tussen die vroeë en die laat motette wat die behandeling van die septieminterval betref

4.2.11 DIE OKTAAF

Die groep skaars intervalle sluit ook die oktaaf in. Soos by die ander intervalle in hierdie klas kan vir die oktaaf ook vaste patrone gevind word waarvolgens dit voorkom. Aan die einde van Singet dem Herrn ein neues Lied het die bas 'n hele reeks oktaafspronge (vgl. voorbeeld 27). Dat Distler hiermee niks anders wou bereik nie as 'n pedaalpunt wat oor 'n oktaaf verdeel is, word bewys deur die ooreenstemmende plek aan die einde van die 2e deel waar die bas 'n pedaalpunt slegs op die onderste toon het. Nou is dit so dat in voorbeeld 27 die oktaafspronge ritmies so ingedeel is dat die beklemtoonde lettergreep met die boonste toon saamval en die onbeklem-

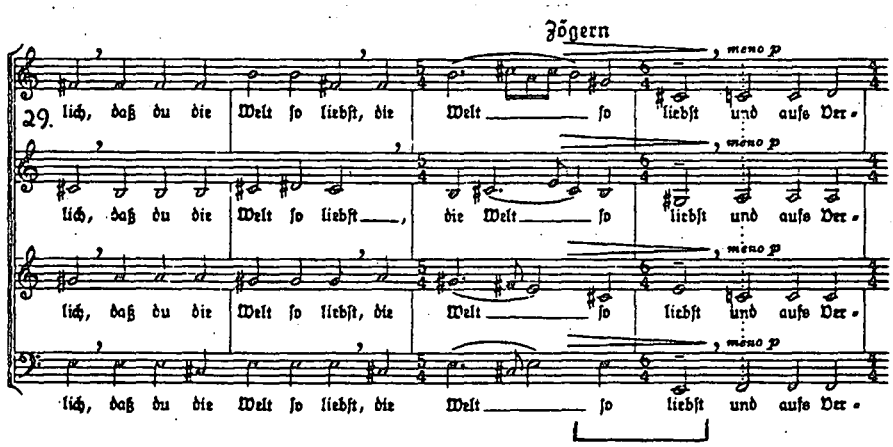
toonde met die onderste. Dit wil dus voorkom asof die pedaalpunt terselfdertyd benut word vir sinvolle teksdeklamasie. Soortgelyke deklamatoriese pedaalpunte kom elders ook voor, sonder dat albei tone van die oktaaf noodwendig laer as die ander stemme moet wees, en sonder dat hulle noodwendig in die bas moet wees. In onderstaande voorbeeld is beide hierdie laasgenoemde moontlikhede terselfdertyd verwesenlik.

VOORBEELD 84 Singet frisch und wohlgemut

Vgl. ook : Wachet auf, ruft uns die Stimme: 2e deel, maat 17; Nun freut euch lieben Christen gmein, mate 1-9, bas.

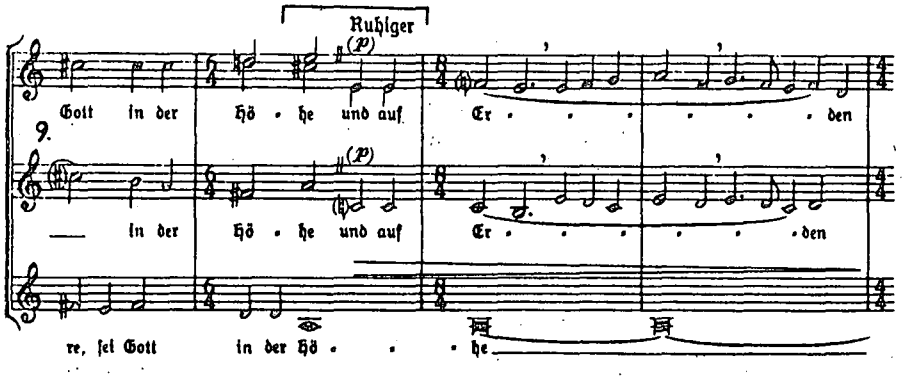
'n Afwaartse oktaafsprong word soms gebruik om 'n frase mee af te sluit. Vgl. in hierdie verband Singet frisch und wohlgemut: eerste deel, mate 98-100. Dit kan in een of meer stemme terselfdertyd plaasvind. Wanneer alle stemme op daardie oomblik 'n kadens het dan gaan so 'n oktaafsprong gewoonlik gepaard met 'n decrescendo. Dit dien dan as voorbereiding vir 'n laer dinamiese vlak in die daaropvolgende gedeelte. Meestal word 'n intensivering of verinnerliking so bereik.

VOORBEELD 85 Totentanz: Vierzehnter Spruch



'n Alternatief tot hierdie tegniek is dat die oktaafsprong nie aan die einde van die frase plaasvind nie, maar tussen die einde en die begin van die volgende gedeelte.

VOORBEELD 86 Ehre sei Gott in der Höhe (Jahrkreis no.9)



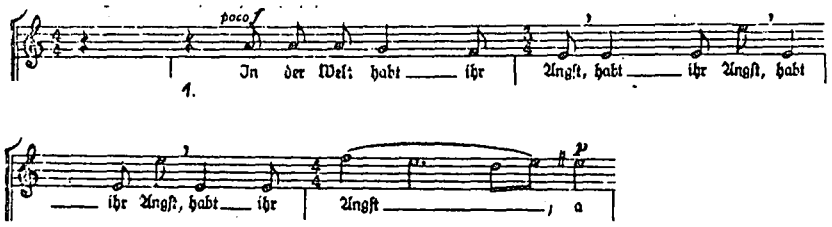
By die aanwending van hierdie tegniek word, behalwe vir die oktaaf, terselfdertyd ander intervalle in die orige stemme gebruik. Vgl. in hierdie verband Das Volk, so im Finstern wandelt by die woord "Schulter" na letter D en die mate net voor en na letter I.

Verder kan 'n oktaafsprong gebruik word ter wille van die affektiewe waarde wat daaraan verbonde is. Weereens is dit moeilik om te onderskei tussen skilderende oorwegings en ander wat deur die woordmelodie uitgelok word. Vanweë hulle uiteenlopende aard word drie voorbeelde aangehaal waar die oktaafsprong as skilderend (voorbeeld 87), terselfdertyd dreigend en skilderend (voorbeeld 88), en as 'n angskreet (voorbeeld 89) aangewend word.

VOORBEELD 87 Mit Freuden zart (Jahrkreis no.18)

VOORBEELD 88 Wacht auf, es tut euch not!

VOORBEELD 89 In der Welt habt ihr Angst



Die aanwending van die oktaaf in Das ist je gewisslich wahr en Fürwahr, er trug unsere Krankheit verskil nie veel van bogenoemde uiteensetting nie. Die tema vanaf maat 24 in Das ist je gewisslich wahr het die tipiese oktaafsprong aan die einde van 'n frase. Hierdie oktaaf dien terselfdertyd as oorgang tot 'n ander vlak vanaf maat 27. Die oktaafsprong in mate 143-144 is die gevolg van intensiewe deklamasie van die teks. 'n Unieke oktaafsprong kom voor in die fugato van Fürwahr, er trug unsere Krankheit mate 116-124. Dit is die ontwikkeling van 'n toonherhaling en 'n kwintsprong vroeër in die motet, en neem meer en meer die karakter aan van 'n uitroep, maar ook dié van 'n onderbroke pedaalpunt of ostinato. Terselfdertyd dien dit as 'n soort van teenstem teen die fugatotema en sy kontrapunt.
Melismas sowel as sillabiese passasies met 'n oktaaf as raaminterval kom taamlik vryelik voor. In onderstaande voorbeeld word gepoog om deur weglating van sekere tone 'n funksionele interpretasie van die oktaaf te vermy.

VOORBEELD 90 Wachet auf, ruft uns die Stimme

4.2.12 DIE NONE

Intervalle groter as 'n oktaaf is baie skaars. In voorbeelde 88 en 89 kom beide male 'n kleinnone voor. Hoewel hierdie interval natuurlik bydra tot die algemene affek van die betrokke aanhalings, kan dit eerder beskou word as 'n halftoon wat met 'n oktaaf verplaas is, want albei kere gaan dit met 'n verandering in register gepaard.

4.3 DIE MELODIESE LYN

4.3.1 MELODIETIPES

Om enigsins 'n oorsig oor die bou van melodiese lyne in Distler se motette te kry is dit sinvol om melodieë volgens hulle eienskappe van mekaar te onderskei. Hiervolgens kan die ganse melodiek in twee groot klasse verdeel word: aan die een kant melodieë wat sillabies, en aan die ander kant melodieë wat melismaties is. Hierdie indeling word eerstens geregverdig deur die feit dat die melodiese kragte anders op sillabiese as op melismatiese melodieë inwerk, ongeag die funksie wat albei andersins mag vervul, en tweedens deurdat melismatiese melodieë kwantitatief so 'n groot plek inneem. In sommige uiterste gevalle is tot die helfte van alle tone waaruit 'n motet bestaan betrokke by melismatiese beweging, bv. Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Jahrkreis no.37), Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (Jahrkreis no.10) of Wach auf, wach auf, du deutsches Land (Jahrkreis no.40). Afgesien van melodieë wat uitsluitlik sillabies of melismaties is, is daar natuurlik baie melodieë wat van die een in die ander oorgaan.

Die gesigspunte waaronder die melodiese lyn nou bespreek word skakel eintlik onderling met mekaar, en oorvleuel selfs, sodat dit nie moontlik is om hulle in 'n vaste rangorde te plaas nie.

4.3.2 KRAGTE WAT DIE MELODIESE LYN BEÏNVLOED

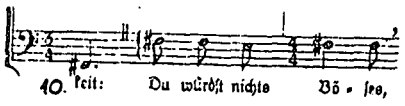
Dit is moontlik om sentripetale en sentrifugale kragte in die melodiek van Distler se motette te identifiseer. By 'n komponis wat só gesteld is op melodiese selfstandigheid van die individuele stemme van 'n komposisie soos Distler, verbaas dit ook nie om vas te stel dat hy hierdie kragte op uiters subtiele wyse benut nie om melodieë te skryf waar óf die een óf die ander oorheers, of waar die een in die ander oorgaan.

4.3.2.1 SENTRIPETALE MELODIELYNE

'n Groot deel van die melodiese lyne is sentripetaal in die ware sin van die woord, omdat hulle gedurig na 'n middelpunt toe terugkeer of rondom so 'n middelpunt draai. In sy bespreking van Distler se Choralpassion het H. Coetzee op 'n soortgelyke verskynsel gewys.[12] Hy haal voorbeelde aan om te toon dat die betekenis van die teks bepaal of 'n melodielyn bo, onder of rondom wat hy noem 'n "Tonachse" beweeg. So 'n toonas kon ook in die meerderheid sentripetale melodielyne van die motette aangetref word. In sy eenvoudigste vorm word hierdie prinsiep aangewend om 'n melodiese lyn te skryf wat so naby as moontlik kom aan die spraak se natuurlike woordmelodie. Die musiek moet die woorde self laat spreek. 'n Baie intense toonsetting van die teks is die gevolg van hierdie tegniek. Die begin van Das Volk, so im Finstern wandelt wys wat met hierdie tegniek bereik kan word wanneer vloeiende melodieë moet plek maak vir stemme wat die indruk gee dat hulle eerder gewigtig praat as wat hulle sing. Dit is juis hierdie sprekende effek wat verantwoordelik is vir die geweldige intensiteit van hierdie en soortgelyke passasies. (In Ehre sei Gott in der Höhe uit die Weihnachtsgeschichte staan die byskrif "fast gesprochen", as 'n teken van hoe ernstig die komponis dit bedoel.) Vir hierdie doel word die teks op 'n toonas geplaas wat die gemiddelde toonhoogte bepaal. Woorde of lettergrepe wat meer of minder as gemiddelde beklemtoning moet kry word dienooreenkomstig bo of onder die toonas geplaas. Hiermee ontstaan dan ook die moontlikheid om woorde wat so uitgelig word, in 'n bepaalde rangorde te plaas en om sodoende 'n bepaalde interpretasie aan die teks te gee. Met ritmiese en harmoniese middele daarby is die deklamatoriese moontlikhede van hierdie tegniek byna onbeperk. Dit is dan ook so dat hierdie tegniek 'n beduidende kenmerk van Distler se styl is.

In die praktyk strek die toepassing van hierdie beginsels vanaf eenvoudige tot by heel ingewikkelde vorms. In onderstaande uittreksel is die bas vanaf maat 10 'n voorbeeld van sulke deklamasiemelodiek op sy heel eenvoudigste. Slegs een enkele toon is onderkant die toonas geplaas.

VOORBEELD 91 Totentanz: Vierter Spruch

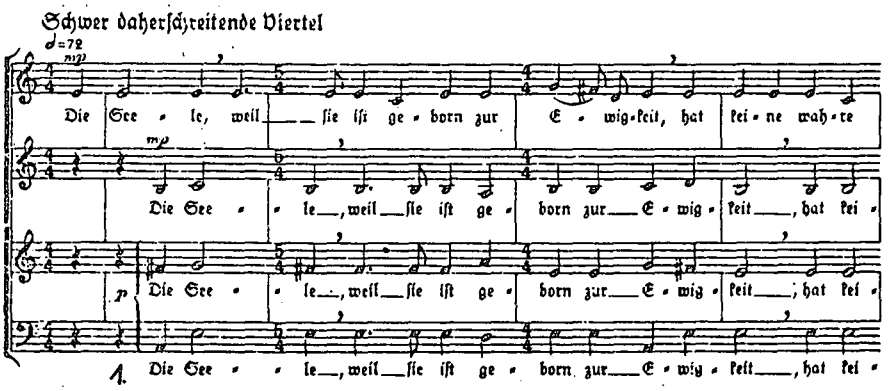


Sodoende kry die eerste toon wat daarna weer op die toonas is ook besondere klem. Die interval onder die toonas, wat wisselinterval genoem sal word, is 'n grootsekunde, die "normaalinterval". Daar is egter ook talle voorbeelde van deklamasiemelodiek met een afwyking van die toonas waar die wisselinterval iets anders as 'n grootsekunde is. Trouens, die wisselinterval kan eintlik enige grootte hê. Sekste of septieme wat hierdie funksie vervul kom egter nie voor nie. Voorbeeld 64 toon dat selfs 'n tritonus as wisselinterval kan voorkom. Of die interval altyd deur die spesifieke teks bepaal word is te betwyfel, omdat dit dikwels gebeur dat verskillende stemme vir dieselfde teks elkeen 'n ander interval het. In hierdie geval is dit die tenoor en bas:

VOORBEELD 92 Singet frisch und wohlgemut

Al te veel waarde kan 'n mens dus nie aan die grootte van die wisselinterval heg nie. Nogtans is sekere tendense herkenbaar. Groot spronge soos 'n kwart, kwint of oktaaf word meestal aan die bas toevertrou, alhoewel hierdie intervalle by tye ook in ander stemme voorkom. En daar is gevalle waar die gebruik van die halftoon 'n besliste verband met die teks het, en 'n deel het aan die affekdaarstelling.

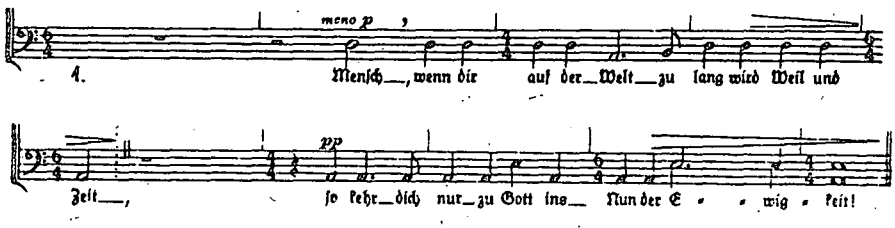
VOORBEELD 93 Totentanz: Vierzehnter Spruch



Ook die tritonus as wisselinterval in voorbeeld 63 ondersteun hierdie stelling.

Op die vraag of daar 'n verband is tussen die teks en die rigting van die interval, naamlik op of af, kan eweneens geen algemeen geldige antwoord gevind word nie. Dit kom dikwels voor dat die verskillende stemme by die wisselinterval juis in teenoorgestelde rigting beweeg, waarby veral die buitestemme betrokke is. Beide voorbeelde 92 en 93 kan weer in hierdie verband genoem word. Soos in die geval van die intervalgrootte kan daar egter sommige gevalle gevind word waar die rigting van die interval wel van betekenis is: die rigting dra dan tot die teksinterpretasie by. In onderstaande voorbeeld word "Welt" en "Gott" met mekaar gekontrasteer deur 'n afwaartse en 'n opwaartse sprong onderskeidelik.

VOORBEELD 94 Totentanz: Zwölfter Spruch



Dit is seker ook nie toeval dat die tweede interval die omkering van die eerste is nie, omdat dit die teenstelling nog meer betekenisvol maak. Minder ooglopend, maar nie minder oortuigend nie, is die afwaartse rigting van die spronge aan die begin van Totentanz: Vierter Spruch op die woord "O Sünder!". Wat hierdie afleiding steun is die feit dat álle stemme afwaarts spring sonder dat een in teenbeweging is.

Dis opmerklik dat hierdie eenvoudiger tipe deklamasiemelodiek, soos dit veral in Totentanz aangetref kan word, hoofsaaklik in ondergeskikte stemme voorkom, hetsy as newestem vir 'n meer beweglike melodie, of as deel van deklamasie deur verskeie stemme tegelyk, almal ewe eenvoudig.

Natuurlik kan deklamasiemelodiek ook meer ingewikkeld wees. Die een wisselinterval word dan vervang met 'n hele aantal, wat selfs kan meebring dat die tone op die toonas nie meer in die meerderheid is nie.

VOORBEELD 95 Ehre sei Gott in der Höhe (Weihnachtsgeschichte)

Dit is baie dikwels die gevolg van 'n melisma wat op 'n belangrike woord bygevoeg word. In uiterste gevalle verloor die deklamasiemelodie sy toonas, of word selfs sentrifugaal. Hierdie meer ingewikkelde deklamasiemelodietipe word meestal aangewend vir 'n stem met groter selfstandigheid soos bv. 'n tema of 'n teenstem. In die derde deel van Singet frisch und wohlgemut word die selfstandig deklamerende bas vanaf maat 5 as kontras teen die ander stemme gebruik en is geensins 'n ondergeskikte stem nie. In hierdie proses verloor die bas nie sy deklamerende karakter nie maar wel sy toonas, wat beteken dat die sentripetale karakter deur 'n sentrifugale karakter verdring word. Waar 'n selfstandige deklamasietema wel nog sy sentripetale karakter behou kan dit die gevolg wees van die feit dat die betrokke tema tot 'n raaminterval beperk is. Dit geld vir sowel voorbeeld 95 as voorbeeld 96. Lg. is 'n imitasietema wat rondom 'n toonas deklameer.

VOORBEELD 96 Also hat Gott die Welt geliebet (Weihnachtsgeschichte)

'n Paar dinge in hierdie tema is noemenswaardig. Die wisselintervalle is taamlik vry rondom die toonas gerangskik maar bly in 'n raaminterval van 'n klein septiem; die halftoon a-b♭ gee spesiale klem aan die woord "geliebet"; die melisma bevestig die belangrikheid van hierdie woord; deklamasietemas soos hierdie een word dikwels met 'n melisma uitgebrei; dit is 'n voorbeeld van deklamasiemelodiek wat aanvanklik groot, maar later al hoe kleiner wisselintervalle het.

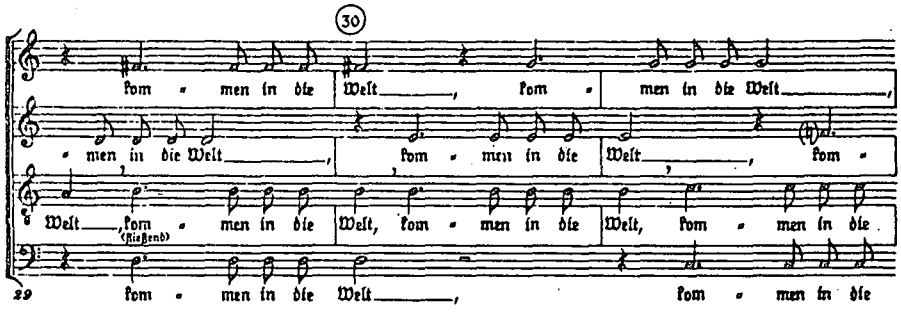
Die sprekende effek waarvan hierbo melding gemaak is word verkry ook wanneer al die woorde op die toonas geplaas word sonder dat 'n wisselinterval voorkom. Op dié wyse kan 'n pedaalpunt tot stand gebring word, soos in die bas na letter D van Das Volk, so im Finstern wandelt. Andersins kan die bedoeling wees om bloot die intensiteit van 'n bepaalde stem te verhoog, soos in onderstaande voorbeeld:

VOORBEELD 97 Totentanz: Erster Spruch

Een van die twee hooftemas in Das ist je gewisslich wahr is 'n deklamasietema. Soos uit voorbeeld 98 blyk, is daar net een wisselinterval, nl. 'n grootsekunde, onder die toonas. Dit val onder die eenvoudigste deklamasiemelodiek wat in enigeen van Distler se motette voorkom. Vanaf maat 28 (voorbeeld 99) word 'n tema egter deurgevoer wat nóg eenvoudiger is omdat dit deklameer selfs sonder 'n wisselinterval.

VOORBEELD 98 Das ist je gewisslich wahr

VOORBEELD 99 Das ist je gewisslich wahr



Hierdie twee temas is aangehaal om te wys dat die stelling wat voorheen gemaak is, nl. dat deklamasiemelodiek van die eenvoudiger aard normaalweg tot ondergeskikte stemme beperk word, in Das ist je gewisslich wahr weerspreek word. Trouens, die eenvoud van die deklamasietemas en die wyse waarop hulle die hele werk deursuur is juis een van die opvallendste kenmerke van hierdie motet. Alle gewig word op 'n woord-toon-verhouding geplaas waar die woord so direk as moontlik in klank omgesit word, sodat die melodiese lyn feitlik identies is met die praatstem. Terwyl deklamasiemelodiek reeds 'n kenmerk van die vroeë motette is, word dit in hierdie geniale werk so tot die absoluut wesenlike gereduseer, dat dit 'n belangrike nuwe rigting in Distler se styl voorspel.

Die bespreking oor deklamasiemelodiek is tot dusver beperk tot Bybelteksmotette in die algemeen en die koraalmotette van die Geistliche Chormusik. In die ander koraalmotette kom dit nie so gereeld voor nie. Die rede daarvoor is die afhanklikheid van 'n cantus firmus wat in hierdie werke voorop staan. Nogtans gebruik Distler die tegniek soms ook in hierdie werke, soos aan die begin van Christ fuhr gen Himmel.

VOORBEELD 100 Christ fuhr gen Himmel (Jahrkreis no.21)

Dit is ook van belang wanneer een van die stemme in 'n motet onverwags van hierdie tegniek gebruik maak. Die gevolg is dat die betrokke teks duideliker op die voorgrond tree en sodoende bydra tot 'n groter intensiteit in die motet, soos die mezzosopraan en alt onderskeidelik demonstreer in onderstaande twee voorbeelde:

VOORBEELD 101 O Mensch, bewein dein Sünde gross (Jahrkreis no.15)

VOORBEELD 102 Jesu, deine Passion (Jahrkreis no.14)

Dat Distler met sy deklamasiemelodiek 'n heeltemal nuwe moontlikheid vir toonsetting van tekste geskep het, ly geen twyfel nie. Geen vorige motetkomponis het van hierdie tegniek so konsekwent gebruik gemaak nie. Myns insiens is dit juis op hierdie punt waar 'n kardinale verskil tussen Schütz en Distler bestaan waarop tot dusver nog niemand gewys het nie. Terwyl Schütz in sy woord-toon-verhouding wel die woordritme en -melodie grondig in aanmerking neem en miskien hierin ook beter as ander komponiste geslaag het, bly die daarstelling van affekte steeds die hoofdoel in sy motette. In sy temas probeer hy altyd om die affek van die teks ook reeds daar te stel. By Distler is die

klem daarenteen primêr op deklamasie geplaas en eers daarna op affekdaarstelling.

Vanselfsprekend ontstaan die vraag na die oorsprong van hierdie tegniek. In hoofstuk 3 is reeds genoegsaam verwys na die invloed van eenstemmige liturgiese resitasie op sommige van Distler se motette. Hier sal volstaan word by die aanhaling van so 'n resitasie uit Gott ist unsere Zuversicht.

VOORBEELD 103 Gott ist unsere Zuversicht (Jahrkreis no.31)

Dit is voor die hand liggend dat hierdie resitasie, met sy baie duidelike mediatio en terminatio, deur psalmoderende sang geïnspireer is. Kenmerke van die psalmodie is dat die begin (initium), middel (mediatio) en einde (terminatio) volgens sekere formules van die toonas (tenor) afwyk. Met uitsondering van die imitium is al hierdie kenmerke in die voorbeeld teenwoordig. Nietemin word die afwesigheid van 'n imitium vergoed deur die herhaling van die woord "darum". Die liturgiese resitasie met sy toonas waarôm die imitium, mediatio en terminatio geplaas is, was dus aan Distler deeglik bekend. Nou is dit moontlik dat hy die beginsel van hierdie resitasie op gestileerde wyse in sy deklamasiemelodiek oorgeneem het. Die deur en deur liturgiese gebondenheid van sy kerkmusiek maak hierdie moontlikheid waarskynlik. Dit is ook duidelik dat veral die tweede helfte van die aangehaalde resitasie nie veel verskil van die deklamasiemelodiek wat tot dusver aangehaal is nie. Maar ook die eerste helfte toon ooreenkomste. Dit is bv. feitlik identies met mate 1-2 van Totentanz: Zweiter Spruch (voorbeeld 20). Buitendien kan die byskrif "frei psalmodierend" wat hier verskyn ook in ander werke aangetref word waar dit gaan om deklamasiemelodiek, bv. ná letter G in Das Volk, so im Finstern wandelt of ná letter E in Also hat Gott die Welt geliebet.

Die liturgiese resitasie het dan vir Distler, wat altyd daarop gesteld was dat die woord in die middelpunt staan, 'n brug gevorm deur middel waarvan hy sy motette aan die

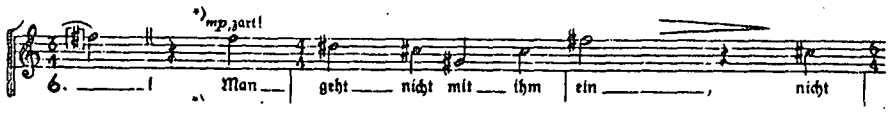
liturgie kon bind. Dit het terselfdertyd as inspirasie gedien vir 'n groot deel van sy melodiek.

Deklamasiemelodiek is nie die enigste vorm van sentripetale melodielyn wat in Distler se motette voorkom nie. Verwant daaraan is 'n tipe melodiese lyn wat wel 'n toonas bevat maar so vry is dat dit nouliks as deklamasiemelodiek geklassifiseer kan word. Trouens, dit is moeilik om die grens tussen die twee presies vas te stel. Algemeen kan gesê word dat in die vrye tipe die spreek-aspek nie meer vooropgestel word nie en die toonas sy funksie as toonhoogte waarop 'n reeks lettergrepe herhaal word, verloor. Dit vervul eerder die rol van 'n verwysingspunt wat nog in die oor bly ook wanneer dit nie meer gedurig herhaal word nie. Die wisselinterval verloor grootliks sy betekenis. Die melodiese lyn in voorbeeld 104 is so gekonstrueer dat die toonas op b♭ terselfdertyd ook die middelpunt van die melodie is.

VOORBEELD 104 Wo ist der neugeborne König der Juden? (Weihnachtsgeschichte)

Vgl. ook Singet dem Herrn ein neues Lied, 2e deel, sopraan mate 2-5.
In die onderstaande voorbeeld word die melodiese lyn onderkant die toonas ontplooi:

VOORBEELD 105 Totentanz: Elfter Spruch



Ook die teenoorgestelde, 'n melodiese lyn bokant die toonas, kom voor, bv. in Totentanz: Neunter Spruch, sopraan, mate 1-4 en alt, mate 6-8. Gemeenskaplik aan al bg. temas is die statiese karakter, wat veroorsaak word deur die toonas, en wat die temas as sentripetaal laat geld.
'n Statiese melodielyn kom soms in cantus firmus-werke voor

as gevolg van die herhaling van sekere melodiesnitte. Wachet auf, ruft uns die Stimme bevat heelwat hiervan, onder andere in die solosoprane van die tweede vers, waar die onderste g as toonas optree. Vanweë die imtasie tussen die twee stemme word die g dan boonop nog van die een stem na die ander oorgeneem, sodat die toonas deurgaans hoorbaar is.

VOORBEELD 106 Wachet auf, ruft uns die Stimme

Wanneer selfstandige motiewe uit die cantus firmus ontwikkel en op dieselfde toonhoogte herhaal word, skep dit ook die indruk van 'n toonas (wat selfs oor rustekens heen teenwoordig kan wees).

VOORBEELD 107 Singet frisch und wohlgemut: Tweede vers

Motiwiese arbeid wat 'n ruk lank op dieselfde toonhoogte bly is natuurlik nie beperk tot koraalmotette nie. Soortgelyke passasies kom ook in die Bybelteksmotette voor.

In Lasset uns nun gehen gen Bethlehem (Weihnachtsgeschichte) voer Distler hierdie gedagte verder deurdat hy nie net 'n sekere motief op dieselfde toonhoogte herhaal nie maar wel 'n hele imitasietema. Dit geld vir die sopraan met sy toonas op b sowel as vir die bas met sy toonas op e, wat hulle temas op dieselfde toonhoogte herhaal terwyl die ander stem-

me telkens op hoër toontrappe aangehaal word. Die sopraan en bas skep dus 'n statiese "veld" tussen die toonasse e en b waarin die ander stemme beweeg.

VOORBEELD 108 Lasset uns nun gehen gen Bethlehem (Weihnachtsgeschichte)

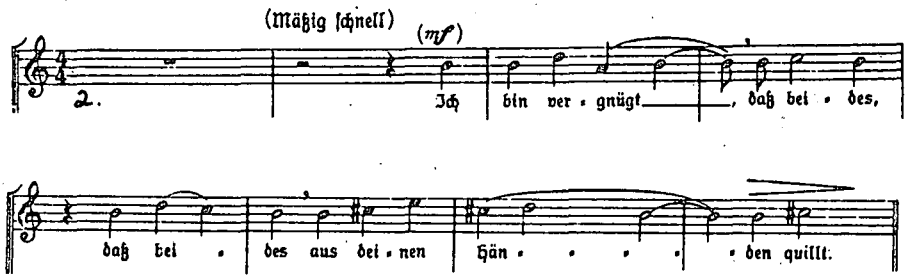
'n Soortgelyke "veld" word deur die mezzosopraan in Ein neu Gebot gebe ich euch (Jahrkreis no.24, mate 20-31) tot stand gebring. Dit sal seker ook moontlik wees om in beide gevalle die veld nie in terme van een toonas te verklaar nie maar eerder in terme van 'n breë strook wat alle tone van die tema insluit.

Melodielyne rondom 'n toonas word ook in sommige ander Jahrkreis-motette aangetref. Sulke melodiese lyne is meestal die gevolg van 'n binnestem wat met opset nie baie rondbeweeg nie. Daarom is daar in sulke gevalle nie eintlik spra-

ke van 'n ooreenkoms met deklamasiemelodiek nie. Vgl. Nun bitten wir den heiligen Geist (Jahrkreis no.22), mezzosopraan, mate 10-12; Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Jahrkreis no.29), mezzosopraan, mate 8^4-10.

Die moontlikhede van 'n melodiese lyn rondom 'n toonas word verder uitgebrei wanneer die toonas self verskuif word. Meestal is daar 'n gealtereerde toon by hierdie proses betrokke, wat die melodie dan in 'n nuwe rigting stuur. Verskuiwing van die toonas op hierdie manier kan natuurlik die wyse wees waarop 'n modulasie teweeggebring word.

VOORBEELD 109 Herr, schicke was du willt (Jahrkreis no.50)



Vgl. ook Ein neu Gebot gebe ich euch (Jahrkreis no.24), mate 6-10 sopraan.

In voorbeeld 110 daarenteen vind daar nie 'n modulasie plaas nie, maar die $b^\flat$ het 'n interessante kleureffek wat terselfdertyd 'n registerverandering tot gevolg het. Die aanvanklike toonas g word dan in maat 14 vervang met die toonas c.

VOORBEELD 110 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Tweede vers

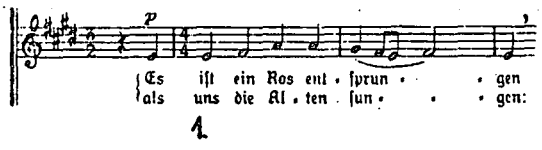
4.3.2.2 SENTRIFUGALE MELODIELYNE

Die ander groot deel van die melodieë in Distler se motette is dié waarvan die melodiese lyn as sentrifugaal bestempel kan word. Die woord "sentrifugaal" word hier gebruik in die sin van beweging: 'n sentrifugale melodie is nie 'n melodie wat van 'n sekere middel- of verwysingspunt afhanklik bly nie, maar een wat uit eie momentum van punt tot punt beweeg, al is dit in 'n klein ambitus. 'n Eienskap van die sentrifugale melodielyn is dan dat die spiltone, waartussen die beweging plaasvind, nie te naby aan mekaar is nie, ten opsigte van tyd sowel as toonhoogte. Sentrifugale melodieë word gekenmerk deur melodiese beweging in 'n definitiewe rigting, na 'n sekere eindbestemming toe.
Sulke beweging tussen twee punte geskied op sy eenvoudigste in 'n reguit lyn, oftewel 'n toonleer (voorbeeld 111).
'n Ontwikkeling van hierdie eenvoudige beginsel word aangetref wanneer daar iewers in die toonleer 'n draaipunt bykom (voorbeeld 112). Nog 'n elementêre beweging wat voorkom is in die vorm van 'n boog (voorbeeld 113).

VOORBEELD 111 Christ, der du bist der helle Tag (Jahrkreis no.47)

VOORBEELD 112 Selig sind die Toten (Jahrkreis no.35)

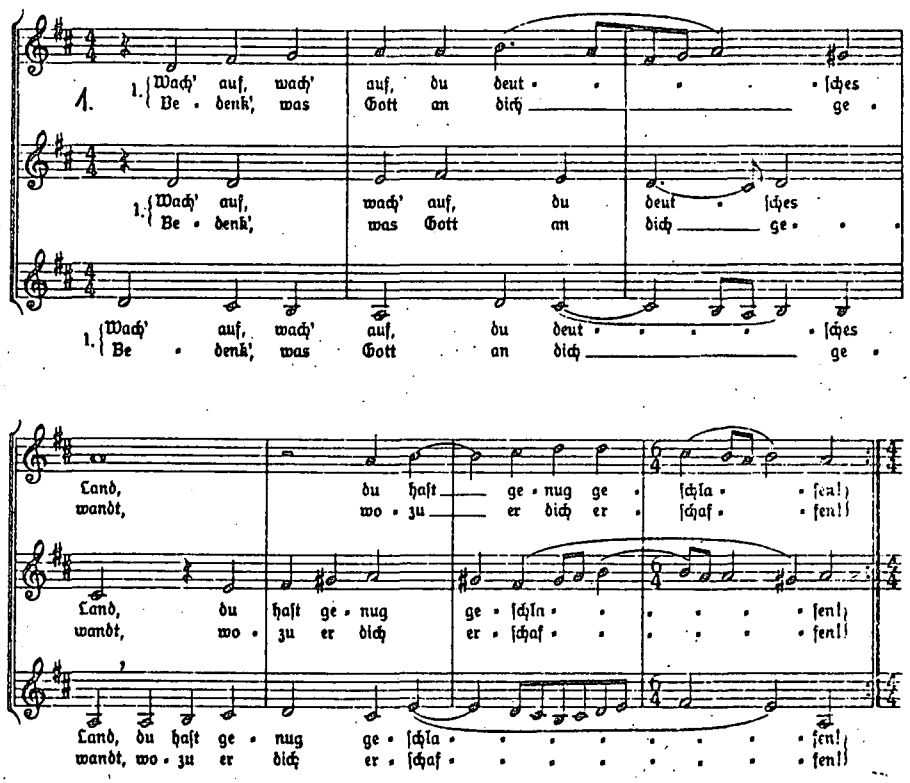
VOORBEELD 113 Es ist ein Ros entsprungen: Eerste vers



Hierdie basiese patrone bied dan natuurlik nog oneindige kombinasiemoontlikehede sodat ingewikkelde kurwes daaruit

ontstaan. 'n Goeie voorbeeld van so 'n melodie is die koraal Wach auf, wach auf, du deutsches Land. Daarom is dit nie verbasend dat Distler hom in sy motet met dieselfde titel (Jahrkreis no.40) tot ewe kragtige melodielyne laat inspireer nie.

VOORBEELD 114 Wach auf, wach auf, du deutsches Land (Jahrkreis no.40)



Die mezzosopraan het aanvanklik 'n frase met 'n matige kurwe wat eers op en dan af beweeg, m.a.w. in boogvorm. Daarenteen is in die tweede frase 'n groot toename in energie te bespeur: met 'n stygende beweging bereik die lyn 'n tydelike hoogtepunt op a (wat natuurlik ondersteun word deur die nuut verhoogde leitoon g♯), beweeg effens terug en versnel dan weer na 'n nuwe hoogtepunt b waarna dit in 'n kadens uitloop. Die alt het aanvanklik 'n lyn wat twee maal oor dieselfde afstand daal voordat dit in die tweede frase eweneens met 'n tweede aanloop 'n hoogtepunt bereik en dan in 'n kadens ontspan. In albei stemme mag die ritmiese bydrae tot die melodielyn nie oor die hoof gesien word nie, veral met die oog op die vinnige agstenootbeweging voor die eindelike hoogtepunt, en die langer nootwaardes by die kadens wat in beide stemme voorkom. As 'n mens hierdie

melodiese lyn grafies daarstel dan ontstaan 'n stygende lyn wat sy hoogtepunt in twee stadiums bereik. Elke skerp stygende beweging word deur 'n effense daling gekompenseer.

Die lyne wat tot dusver bespreek is maak almal hoofsaaklik staat op trapsgewyse beweging. Spronge het inherent groter krag as trapsgewyse beweging en wanneer hulle in 'n melodie ingesluit word dan gaan hulle meestal gepaard met 'n toename in melodiese energie. Daarom kan dit voorkom dat 'n sprong deur beweging in die teenoorgestelde rigting gevolg of voorafgegaan word.

VOORBEELD 115 Christ, der du bist der helle Tag (Jahrkreis no.47)

Deur spronge en trapsgewyse beweging met mekaar te kombineer slaag Distler daarin om die melodiese lyn op subtiele wyse in die verlangde rigting te stuur.

VOORBEELD 116 Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren

Met die toonleer aan die begin word 'n dalende beweging tot stand gebring wat deur 'n opwaartse sprong beantwoord word. Op sy beurt gee die opwaartse sprong aanleiding tot 'n kleiner afwaartse sprong om weer deur 'n groter opwaartse sprong gevolg te word. Die sekwens van spronge wat so ontstaan klim geleidelik hoër tot by 'n hoogtepunt wat 'n terts hoër is as die oorspronklike uitgangspunt. Die spanning wat tot by hierdie hoogtepunt opgebou het loop dan oor in 'n dalende toonleer wat oor dieselfde afstand as die laaste sprong strek, daar draai, en op die oorspronklike toon eindig.

Distler wend spesifieke spiltone baie treffend aan om 'n melodie in die verlangde rigting te stuur. In maat 9 van onderstaande voorbeeld het die a♭ , afgesien van harmoniese

oorwegings, die doel om in die volgende maat 'n g te laat volg. Sodra die a♭ in maat 10[4] na 'n a verhoog word stuur die melodiese krag wat daardeur ontketen word die melodiese lyn in 'n opwaartse rigting.

VOORBEELD 117 Jesu, deine Passion (Jahrkreis no.14)

Die bedoeling met al hierdie voorbeelde is om aan te toon dat Distler in sy sentrifugale melodieë baie noukeurig te werk gaan met die kragte wat in 'n melodie werksaam is. In hierdie opsig is daar definitiewe ooreenkomste met vroeëre motet- en ander komponiste. Trouens, die melodiese beginsels wat so pas uiteengesit is, stem in wese ooreen met dié van 16e en 17e eeuse kontrapunt. Dus kan 'n mens op hierdie gebied nie eintlik van groot vernuwinge by Distler praat nie.

'n Kenmerk van byna alle koraalmelodieë is dat hulle melodiese lyn ooreenstem met bogenoemde beginsels van 'n sentrifugale melodielyn. Daarom is dit nie verbasend dat die koraalmotette uit die Jahrkreis ook feitlik almal sentrifugale melodievoering het nie. Die gevolg is 'n versameling van motette in die suiwerste lineêre polifonie.

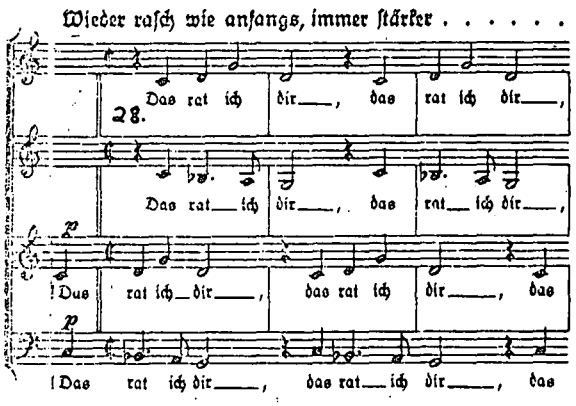
Hierdie tipe melodiese lyn is egter nie so wyd verspreid in die ander werke nie, met die uitsondering van die twee koraalmotette Jesu, deine Passion en Es ist ein Ros entsprungen, gedeeltes van Singet frisch und wohlgemut en Ich wollt, dass ich daheime wär en die meeste van die kleiner koraalmotette soos dié van op.6,2. Die Bybelteksmotette uit die Jahrkreis het bv. oorwegend sentripetale melodievoering. Slegs 'n aantal van hulle tweede temas is volgens sentrifugale beginsels geskryf, soos die aangehaalde tema uit Selig sind die Toten (voorbeeld 112) en die tweede tema uit Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser (Jahrkreis no.39). Dit is veelseggend dat in albei hierdie gevalle 'n teks getoonset word waarin daar op een of ander wyse sprake van beweging is. Ook in die Geistliche

Chormusik is die oorgrote meerderheid temas sentripetaal. Dit geld ook vir die groot koraalmotette Wachet auf, ruft uns die Stimme, Wach auf, du deutsches Reich en tot 'n mate vir Singet frisch und wohlgemut, al is die temas aan die cantus firmus ontleen.

In haar bespreking van die fugatemas wys Ursula von Rauchhaupt daarop dat Distler die neiging het om temas saam te stel uit 'n aantal motiewe wat dan later uit die tema losgemaak en afsonderlik behandel word.[13] Sy raak hier 'n aspek van Distler se styl aan wat nie net tot sy fugatemas beperk is nie, nl. sy voorliefde vir motiwiese arbeid. By elke denkbare geleentheid kom dit te voorskyn. Dit is so dat terwyl Distler oor die algemeen taamlike kort melodiese frases skryf, langer melodieë tot stand gebring word deur aaneenskakeling van verskeie motiewe. Hiervan is die genoemde fugatema dan ook 'n voorbeeld.

Aan die hand van voorbeeld 106 is reeds daarop gewys dat deur herhaling van motiewe op dieselfde toonhoogte die effek van 'n toonas verkry kan word. Veel belangriker in Distler se motette is egter die herhaling van motiewe op verskillende toonhoogtes.

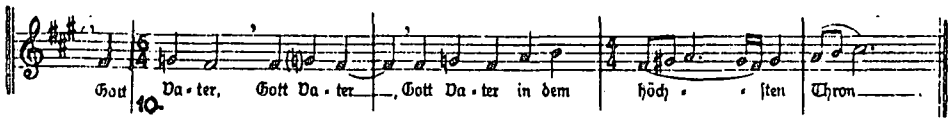
VOORBEELD 118 Wach auf, du deutsches Reich: Sesde vers



Al is die motief rondom 'n toonas gekonstrueer, en dus eintlik sentripetaal, het die herhaling elke keer op 'n hoër toontrap 'n opbou van spanning tot gevolg, sodat die algehele effek dié van 'n stygende lyn is met 'n sterk sentrifugale karakter. Natuurlik veroorsaak hierdie herhaling van motiewe nie altyd 'n stygende lyn nie (vgl. Wachet auf, ruft uns die Stimme, eerste vers vanaf maat 56) maar wanneer dit wel die geval is, dan is dit opvallend dat die interval van 'n reinkwart gewoonlik in die motief vervat is (vgl. voorbeeld 118).

Motiwiese arbeid kom hoofsaaklik in die Bybelteksmotette en die groter koraalmotette voor. In die koraalmotette van die Jahrkreis met hulle voorkeur vir selfstandig bewegende melodielyne, kom Distler se voorliefde om motiewe uit te sonder op 'n ander wyse tot uiting. In plaas daarvan dat hy net stemme skryf wat met eie melodiese momentum hulle gang gaan, verhoog hy dikwels hulle individualiteit en selfstandigheid deurdat hy motiewe laat uitkristalliseer. Die wyse waarop sulke motiewe dan behandel word is tweevoudig van aard: aan die een kant kan die motief onmiddelik op dieselfde toonhoogte herhaal word, aan die ander kant word dit op 'n ander toontrap herhaal sodat 'n sekwens daardeur ontstaan. In beide gevalle geskied dit binne die raam van die melodiese lyn, wat nie daardeur geskaad word nie. Dit is juis deur die herhaling, hetsy op dieselfde of op 'n ander toonhoogte, dat die motief as motief herkenbaar word. Daardeur kry die teks, wat meestal saam herhaal word, ook groter indringendheid, wat veral treffend is in die geval van voorbeeld 119, waar dit gaan om 'n uitroep, of in voorbeeld 120 'n vraag.

VOORBEELD 119 Bescher uns, Herr, das täglich Brot (Jahrkreis no.48)



VOORBEELD 120 Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Jahrkreis no.37)

Die herhaling kan ook daartoe dien om die grammatiese struktuur van die teks oorsigteliker te maak as wat dit in die koraalmelodie die geval is.

VOORBEELD 121 Es ist das Heil uns kommen her (Jahrkreis no.33): Derde vers

Dit is opvallend dat die herhaling dikwels in verkleining van die oorspronklike ritme geskied, wat die indringendheid daarvan verhoog:

VOORBEELD 122 Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld (Jahrkreis no.12)

Wanneer die herhaling sekwensieël is dra dit sterk by tot die momentum van 'n melodiese lyn. Terwyl in Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren (voorbeeld 116) die sekwens deel het aan 'n stygende beweging gaan dit in voor-

beeld 123 gepaard met 'n dalende lyn. Dis betekenisvol dat die motief in hierdie geval eintlik ten opsigte van maatslag van die ander stemme verskil, wat die individualiteit van die melodielyn verder verstewig.

VOORBEELD 123 Nun komm der Heiden Heilend (Jahrkreis no.3)

Vgl. ook Jesu, deine Passion, voorbeeld 117; mate 6^2-8 in die alt van O Mensch, bewein dein' Sünde gross uit die Jahrkreis no.15. Dit moet bygevoeg word dat die sekwense nie so gereeld voorkom soos motiefherhalings op dieselfde toonhoogte nie. Oor die algemeen kan gesê word dat beide tipes motiefherhaling goed aansluit by die imiterende trant van die motette, omdat imitasie self veroorsaak dat sekere melodiese lyne meer as een keer in 'n werk voorkom. Die motiefherhalings laat die kleiner motette buitendien meer "motetties" klink, en wanneer die herhalings op dieselfde toonhoogte plaasvind dan is hulle nie meer ver verwyder van 'n sentripetale karakter nie.

'n Besondere kenmerk van Distler se sentrifugale melodieë is dat bepaalde wendinge herhaaldelik weerkeer. Een van hierdie wendinge kom dikwels by kadense voor en bestaan uit 'n terughouding en oplossing wat in sommige van sy verskyningsvorms grootliks ooreenstem met 'n kadensformule in 16e eeuse polifonie.

VOORBEELD 124 Wie schön leucht't uns der Morgenstern

Vgl. ook Wach auf, wach auf, du deutsches Land, voorbeeld 114.

Dit is eintlik verbasend dat Distler hierdie wending so gereeld gebruik omdat dit tog deur en deur deel is van 'n volmaakte kadens, 'n kadens wat juis die funksionele gebruik van 'n toonaard beklemtoon.

Gedurende die bespreking van die kwart as raaminterval in hoofstuk 4.2 is reeds melding gemaak van die trapsgewys dalende beweging van die tonika na die dominant van 'n toonaard, 'n wending wat veral graag deur die onderste stem gevolg word. In baie gevalle vind hierdie diatoniese kwartval tweemaal direk na mekaar plaas, soos in voorbeeld 57. Vgl. ook die gewysigde weergawe van hierdie wending in die alt van voorbeeld 114. Die wending is egter nie tot die onderste stem alleen beperk nie. Variasies daarvan kom in ander stemme ook voor.

VOORBEELD 125 Wo Gott zu Haus nit gibt sein Gunst (Jahrkreis no.43)

Vgl. ook Es ist das Heil uns kommen her, voorbeeld 121; In der Welt habt ihr Angst, mate 1-2[1], sopraan. Dit wil voorkom asof hierdie wending gebruik word as eenheidgewende middel in Es ist ein Ros entsprungen omdat die alt in 'n aantal van die verse 'n variasie daarvan het.

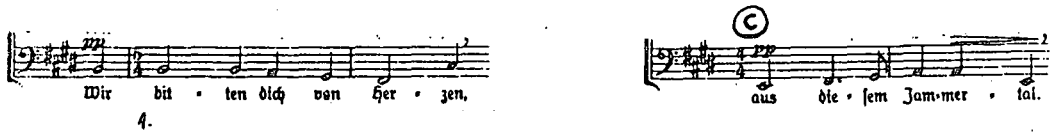
VOORBEELD 126 Es ist ein Ros entsprungen: Derde vers

VOORBEELD 127 Es ist ein Ros entsprungen : Vyfde vers

VOORBEELD 128 Es ist ein Ros entsprungen: Sesde vers

Nog 'n wending wat dikwels in die onderste stem voorkom is 'n toonleerbeweging gevolg deur 'n sprong in die teenoorgestelde rigting. Die derde vers van Es ist ein Ros entsprungen bevat hierdie wending in albei rigtings.

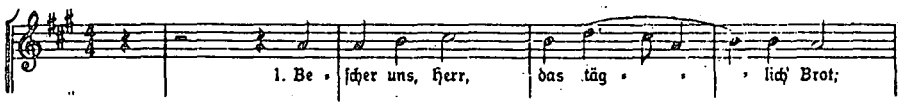
VOORBEELD 129 Es ist ein Ros entsprungen: Derde vers



Vgl. ook Christ, der du bist der helle Tag, voorbeeld 115. Distler gebruik dit graag aan die begin van 'n werk. Beweging in een rigting word deur die sprong in die teenoorgestelde rigting gekompenseer.

Daar is reeds melding gemaak van die wending waarby 'n grootterts betrokke is (hoofstuk 4.2). Die rede hoekom dit bestempel is as effens skurf is omdat 'n dalende kleinsekunde, waarvan die onderste toon ritmies onbeklemtoon is, gevolg word deur 'n groottertssprong in dieselfde rigting. Lg. is 'n onverwagte oplossing van die halftoonbeweging. Die tertssprong word darem na binne opgelos.

VOORBEELD 130 Bescher uns, Herr, das täglich Brot (Jahrkreis no.48)

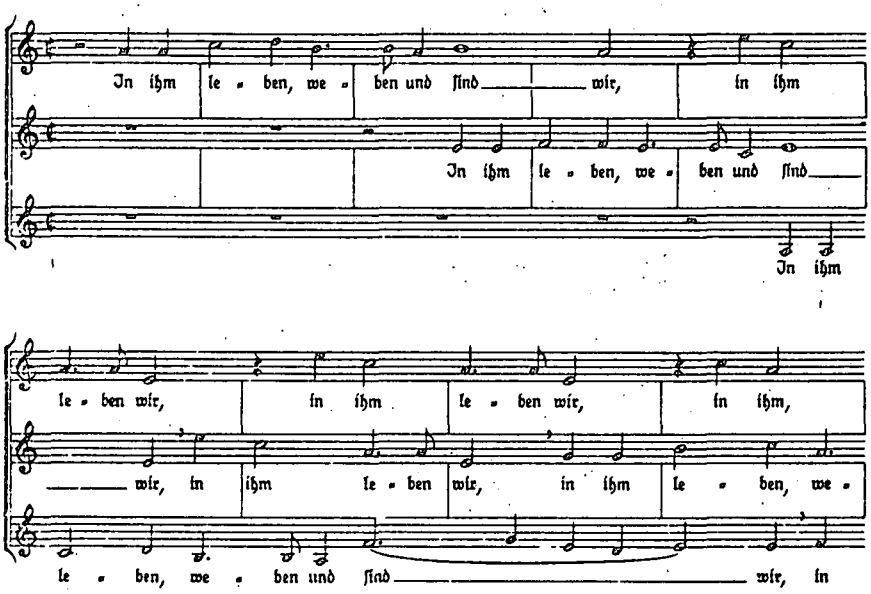


Verdere voorbeelde is Macht hoch die Tür (Jahrkreis no.6), maat 23, alt; Was mein Gott will, das g'scheh allzeit (Jahrkreis no.28), mate 2-3, sopraan.

Alhoewel Distler probeer wegkom het van 'n funksionele hantering van die toonaard, is daar tog melodielyne wat bestaan uit toonlere of gebroke drieklanke. Dit is verbasend omdat albei baie nou verbonde is aan die funksionele benadering. Terwyl toonlere hier en daar hul verskyning maak sonder dat 'n spesifieke motetgroep uitgesonder kan word, kom gebroke drieklanke in die Jahrkreis eintlik nie voor nie. Daar kan ook geen beginsel vasgestel word waarvolgens gebroke drieklanke aangewend word, selfs nie wat die omkering betref nie, behalwe miskien dat hulle help om aan

'n newestem 'n eie profiel of selfs prominensie te gee. Waar in Wachet auf, ruft uns die Stimme en Singet frisch und wohlgemut 'n gebroke drieklank in 'n tema voorkom kan dit teruggevoer word na so 'n figuur in die cantus firmus. In die fugato in Jesus Christus, gestern und heute bestaan die tema se kontrapunt uit 'n gebroke drieklank.

VOORBEELD 131 Jesus Christus, gestern und heute



Verdere voorbeelde is Ich wollt, dass ich daheime wär, maat 21, sopraan; mate 23-24, sopraan; In der Welt habt ihr Angst: Koraal, mate 6-8, alt; mate 10-14, tenoor; Singet frisch und wohlgemut, aanvangsmotief. Ook vir toonlere kan geen algemeen geldige beginsels vasgestel word nie (voorbeeld 132), alhoewel daar soms 'n beeldende bedoeling mag wees, soos die afgaande toonleer op die woorde "wollen stürzen von deinem Thron" in Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort, maat 7.

VOORBEELD 132 Komm, heiliger Geist, o Schöpfer du (Jahrkreis no.23)

Dat deklamasiemelodiek as sentripetaal geklassifiseer is, was te danke aan die prominente rol wat die toonas daarin speel om die gemiddelde toonhoogte op 'n min of meer kon-

stante vlak te hou. Nou is dit egter nie alle melodieë met 'n pratende karakter wat deur hierdie gebruik van die term deklamasiemelodiek gedek word nie. In motette uit die Geistliche Chormusik kom gevalle hier en daar voor wat klink na deklamasiemelodiek maar wat ten opsigte van melodiese lyn eerder 'n sentrifugale karakter het. Dit beteken dat daar wel nog rekening gehou word met die natuurlike buigings van die woordmelodie maar dat daar nie meer teruggekeer word na 'n toonas nie, sodat die melodiese lyn stygend, dalend, in boogvorm ens. kan wees.

VOORBEELD 133 In der Welt habt ihr Angst

Die ondergeskikte woorde "In der" en "ihr" is nie op dieselfde toonhoogte nie, en vorm dus nie 'n toonas nie. Die feit dat die melodiese lyn nie gebonde is aan 'n toonas nie skep die geleentheid vir ekspressiewe intervalle, soos die tritonus by die woorde "ihr Angst". Dit is dan ook 'n kenmerk van hierdie deklamasiemelodiek sonder toonas dat dit gebruik word vir besonder affekgelaaide oomblikke wat hulle leen tot die gebruik van ongewone intervalle. Vgl. in hierdie verband voorbeeld 75 waar intervalle van 'n kleinsekst en 'n kleinseptiem voorkom. 'n Mens sal die melodielyne in die eerste helfte van Also hat Gott die Welt geliebet (Jahrkreis no.16) ook in hierdie verband kan noem. In die derde deel van Singet dem Herrn ein neues Lied word 'n chromaties opgaande lyn, onderbreek deur oktaafspronge, tot stand gebring en dit het geweldige uitdrukkingskrag (mate 28-35). Vgl. ook die sekwens in die 3e deel van Singet frisch und wohlgemut, mate 8-11. Deurdat sentrifugale melodiek uitgebrei word om hierdie tipe deklamasiemelodiek sonder toonas in te sluit kom 'n hele nuwe dimensie by die sentrifugale melodiestyl van Distler wat andersins, soos aangetoon, sterk deur sestiende-eeuse beginsels beïnvloed is. Waarskynlik kan die invloed van resitatief hier bespeur word, maar dit is nuut dat sulke melodiek in meerstemmige a cappella-musiek gebruik word.

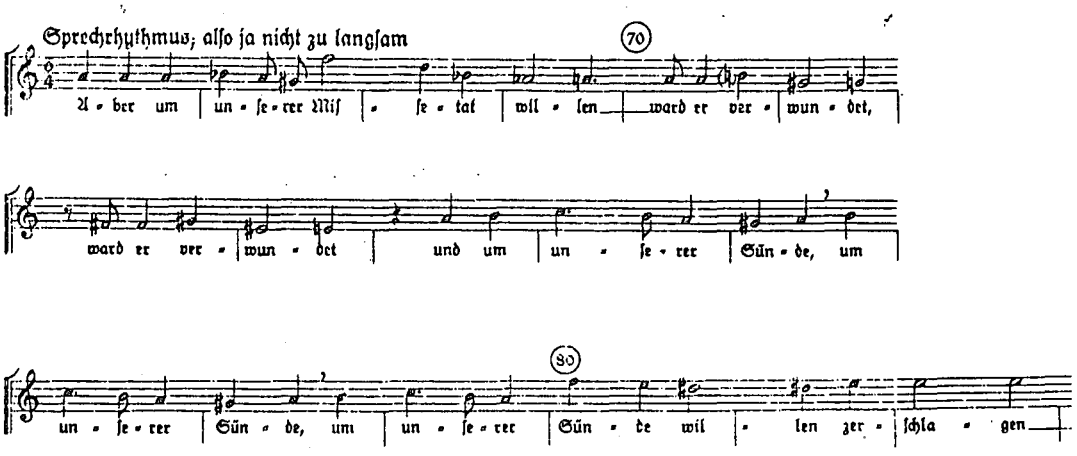
Die twee laaste motette Das ist je gewisslich wahr en Fürwahr, er trug unsere Krankheit vertoon ook ten opsigte van sentrifugale melodiek 'n klemverskuiwing. Trouens, dit is kenmerkend van die melodiek van hierdie motette dat daar byna geen sentrifugale melodielyne voorkom nie. Daar blyk 'n algehele voorkeur vir sentripetale, en dan spesifiek vir deklamasiemelodiek te wees. Hierin bevestig dit die tendens wat vantevore genoem is, naamlik dat daar 'n toenemende konsentrasie op die deklamasie van die woord bespeur kan word gedurende Distler se ontwikkeling as motetkomponis. Selfs die bietjie sentrifugale melodiek wat wel in dié motette voorkom is van die deklamerende tipe sonder toonas. Dit geld bv. vir die tema "Dass Jesus Christus" wat vanaf maat 24 van Das ist je gewisslich wahr deurgevoer word, sowel as vir onderstaande uittreksel uit Fürwahr, er trug unsere Krankheit:

VOORBEELD 134 Fürwahr, er trug unsere Krankheit

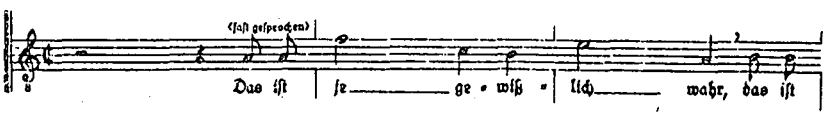
In lg. voorbeeld gaan die deurvoering weer gepaard met 'n geleidelike opwaartse verplasing van die tema. Albei genoemde temas bevat ook ongewone intervalle. Wat die verskil met vroeëre motette egter nog duideliker maak is dat hierdie tipe melodiek nie net meer vir spesiale oomblikke gereserveer word nie maar nou vir belangrike temas aange-

wend word, soos die fugatema in Fürwahr, er trug unsere Krankheit (voorbeeld 135) of die kontrapunt in Das ist je gewisslich wahr (voorbeeld136).

VOORBEELD 135 Fürwahr, er trug unsere Krankheit



VOORBEELD 136 Das ist je gewisslich wahr



Soos reeds by die bespreking oor intervalle genoem is, bevat albei hierdie temas intervalle wat andersins selde voorkom. Die fugatema het ten spyte van sy melodiese momentum tekens van 'n toonas (eers a en dan e) sodat 'n mens dit miskien kan plaas op die grens tussen deklamasiemelodiek met of sonder spiltoon.

Na al die klem wat geplaas is op die deklamatoriese karakter van die melodielyne in hierdie twee motette mag dit vreemd wees om te besef dat die laaste tema wat in Das ist je gewisslich wahr deurgevoer word absoluut drieklankgebonde is. En dit nadat bevind is dat drieklanke meestal in newestemme voorkom.

VOORBEELD 137 Das ist je gewisslich wahr

Hier is dus weer 'n tendens om 'n verskynsel wat vroeër uitsonderlik was nou te behandel asof dit die reël is. Maar selfs hierdie drieklankgebonde tema bly nie deur die deklamatoriese neiging in die res van die motet onaangeraak nie. In die deurvoering word die tema in motiewe opgebreek en deurgevoer op dieselfde wyse as die temas in voorbeelde 135 en 136.

'n Aanhaling uit In der Welt habt ihr Angst (voorbeeld 133) het aangetoon dat die deklamasiemelodiek sonder spiltoon in daardie motet voorkom. Die koraal waarmee hierdie werk afsluit maak op ekstensiewe wyse van dieselfde tegniek gebruik. Die vloeiende, hoofsaaklik trapsgewyse beweging waarmee korale in bv. die Jahrkreis getoonset word maak hier plek vir melodielyne wat grootliks uit spronge bestaan en daarom nie dieselfde mate van momentum het nie. Dit is alles tipies van deklamasiemelodiek sonder toonas. Trouens, daar is selfs gedeeltes waar 'n toonas sy verskyning maak.

VOORBEELD 138 In der Welt habt ihr Angst: Koraal

Die afleiding dat die voorkeur vir deklamasiemelodiek, wat in die twee laaste motette sigbaar is, in In der Welt habt ihr Angst al gedeeltelik te voorskyn kom, lyk dus nie vergesog nie. In Ach Herr, ich bin nicht wert kom dit nog sterker te voorskyn, veral die voorkeur vir deklamasiemelodiek met 'n toonas. Die sekwensiële deurvoering van 'n tema wat in Das ist je gewisslich wahr en Fürwahr, er trug unsere Krankheit uitgewys is (vgl. voorbeeld 134) tree in hierdie motet ook reeds te voorskyn.

VOORBEELD 139 Ach Herr, ich bin nicht wert

Verder loop die tweede seksie met sy eenvoudige deklamasie, wat in een stem in vergroting teenoor die ander stemme gesing word, 'n soortgelyke plek in Das ist je'gewisslich wahr vooruit (vgl. maat 150).

In haar bespreking van die melodiek in Distler se laatstyl skep Ursula von Rauchhaupt 'n verkeerde indruk wanneer sy sê: "Die Melodik ist nun, in seinem Spätstil, beruhigter geworden, mehr nach innen gewandt, wofür sicherlich nicht zuletzt der Grund in einer gewandelten Einstellung des Komponisten zur Kirche zu suchen ist."[15] Met die veranderde houding teenoor die kerk bedoel sy dat Distler in Berlyn nie meer aktief as kerkmusikus werksaam was soos in Lübeck nie. Deur so 'n stelling probeer sy haar bewering staaf dat Distler se styl primêr deur die liturgiese funksie van sy werke bepaal is. Die aangehaalde voorbeelde bewys egter dat die melodiek in die twee laaste motette, wat 1941 voltooi is, nie soseer op 'n skielike verandering in styl berus nie, as wat hulle die eindpunt van 'n ontwikkeling is, wat oor 'n hele paar jaar strek, en waarvan die oorgangskenmerke reeds in Lübeck hul verskyning gemaak het.

4.4 MELISMAS

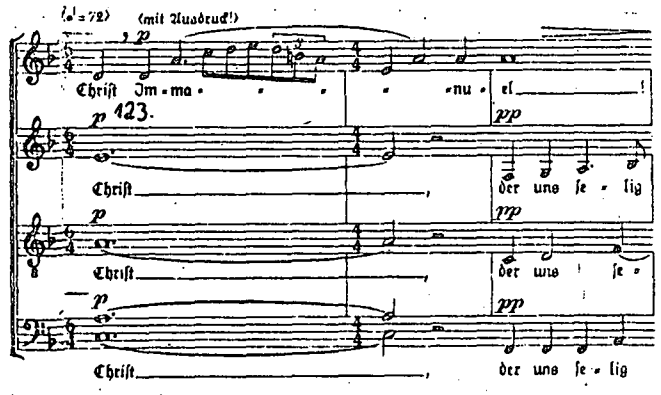
Die luisteraar wat vir die eerste keer 'n Distler-motet hoor sal die dikwelse aanwesigheid van melismas seker as een van die mees opvallende kenmerke van die komponis se styl ervaar. Dit is egter nie net die hoeveelheid nie maar ook die unieke karakter daarvan wat die melismas 'n heel besondere aspek van Distler se motetstyl maak. Ander motetkomponiste het wel ook melismas in hulle melodieë ingesluit, en soos die voorbeelde von Josquin, Lasso en Gabrieli aantoon, was melismatiek geensins net 'n ondergeskikte aspek van hulle melodieë nie. Ook Schütz en Bach het melismas gebruik om bepaalde woorde uit te lig of vir skilderende effekte. Vgl. in hierdie opsig voorbeelde 7 en 8. Brahms en Reger se motette is eweneens nie sonder melismas nie alhoewel die gebruik daarvan meer beperk is as by vroeëre komponiste. Maar by Distler kry die melisma, afgesien van ekspressiewe waarde, 'n belangrike strukturele funksie. Dit is reeds genoem dat in sommige motette tot die helfte van alle tone betrokke is by melismatiese beweging. In die lig hiervan is dit baie verbasend dat in die literatuur nooit dieper op 'n kenmerk ingegaan word wat so tipies van Distler se idioom is nie. Hans Schaeuble praat bv. van melismas wat "in ihrer zarten Klanglichkeit fast impressionistisch, ja oft sogar verschleiert orientalisch anmuten (in ihrer Häufigkeit fast als Manier wirkend)" maar gaan nie verder daarop in nie.[15]

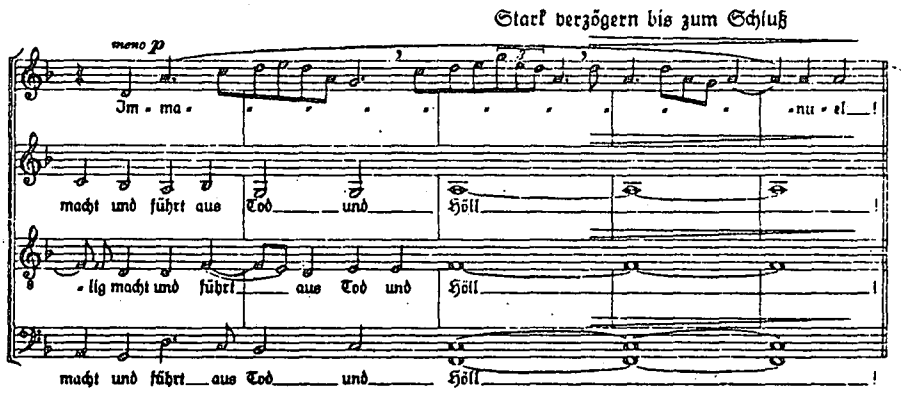
Dat melismas aan die begin van hoofstuk 4.3 in 'n afsonderlike groep ingedeel is, en dus hier afsonderlik bespreek word, is nie omdat hulle ander kragte toon as sillabiese melodieë nie, maar omdat dieselfde kragte op 'n ander wyse te voorskyn tree.

Voordat die breëre betekenis van melismas bespreek word, moet eers gepoog word om 'n oorsig oor hulle verskillende verskyningsvorms te gee. Vanweë die onoorsienbare veelsoortigheid van die melismas en die feit dat 'n poging tot klassifikasie miskien 'n bietjie kunsmatig is, kan so 'n oorsig slegs die oppervlakte raak en probeer om sekere basiese tipes te identifiseer en hulle kombinasies aan te toon. Desondanks bly melismas diskwels onklassifiseerbaar.

Soos by die ander melodielyne is die teenwoordigheid van 'n toonas, al dan nie, 'n betekenisvolle faktor wat die karakter van 'n melisma betref. Melismas wat oor 'n toonas beskik verskil uit die aard van die saak van sillabiese melodiek met 'n toonas in dié opsig dat hulle nie 'n aantal herhaalde tone op die toonas het nie. Wat hier tel is eerder die wyse waarop die toonas omspeel word. Daar is drie faktore wat in hierdie verband van belang is en wat die affektiewe waarde van 'n melisma beïnvloed. Eerstens is daar die verste uitwyking vanaf die toonas. Die meeste melismas rondom 'n toonas het wat dit betref 'n beperkte afstand van hoogstens 'n kwint. Soms word die afstand egter heelwat meer na albei kante uitgebrei. Uiterste uitdrukkingskrag word op hierdie wyse bereik in die volgende aanhaling:

VOORBEELD 140 Singet frisch und wohlgemut: Eerste vers





Tweedens is daar die baie berekende gebruik van die intervalle wat in 'n melisma voorkom. Aangesien besonder baie melismas pentatoniese trekke het is die intervalle gewoonlik grootsekundes of kleintertse en slegs in 'n mindere mate halftone. Hierdie intervalle is in 'n melisma maklik singbaar en klink daarom baie "natuurlik". Ander intervalle kom egter ook gereeld voor, veral waar die teks daardeur besondere betekenis

verkry. Distler gebruik die halftoon graag vir hierdie doel. Dit stem ooreen met wat gesê is oor die waarde van die halftoon in hoofstuk 4.2.

VOORBEELD 141 Totentanz: Neunter Spruch

Deur hierdie voorbeeld kan ook aangetoon word dat groot sprongе, soos 'n kwart of kwint, help om groter indringendheid aan 'n melisma te gee. Veral die kwart word dikwels vir hierdie doel gebruik. Alhoewel Distler nooit die tritonus as sprong in 'n melisma gebruik nie, kom dit op bedekte wyse voor wanneer daar een toon tussenin geplaas word.
Derdens het die verandering in rigting van die beweging rondom die toonas 'n uitwerking op die karakter van die melisma. Die tempo waarteen rigtingverandering plaasvind is van belang m.b.t. hoe gou opwaartse beweging gevolg word deur afwaartse beweging. Op sy vinnigste is dit wanneer die rigting met elke toon verander. Natuurlik speel die tempo van die musiek hierby 'n rol. Verder is die aantal veranderings wat plaasvind van belang. Intensiewe melismas kan meer as sewe of agt rigtingveranderings bevat. In die slot van Singet dem Herrn ein neues Lied word die uiterste bereik met 28 veranderings waarvan 'n hele aantal van toon tot toon geskied (vgl. voorbeeld 27).

Een van die basiese melisma-tipes wat geïdentifiseer kan word is die "wisseltoontipe"[17] wat bestaan uit 'n interval wat eenvoudig 'n paar keer herhaal kan word.

VOORBEELD 142 Also hat Gott die Welt geliebet (Weihnachtsgeschichte)

bl. 39, 4e reël

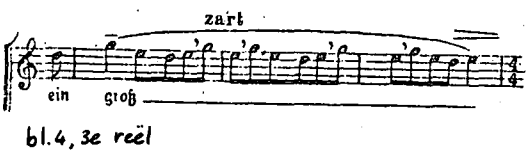
Hier moet bygevoeg word dat die ritme 'n besonder belangrike rol ten opsigte van die karakter van 'n melisma speel. Dit sal in hoofstuk 5 egter nader bespreek word. Op die oomblik

sal daarby volstaan word om te sê dat ritmiese versnelling, sinkopasie en afwisselende beklemtoning grootliks bydra tot die karakter van 'n melisma. Herhaling van intervalle kan ook op 'n intervalgroep van toepassing wees. Soms is daar patrone in so 'n melisma herkenbaar wanneer die herhaling met 'n bepaalde ritme in 'n bepaalde volgorde plaasvind.

VOORBEELD 143 Totentanz: Dritter Spruch

Terwyl in bogenoemde twee voorbeelde sowel die volgorde van intervalle as die omvang konstant bly, word die tone in sommige melismas op onreëlmatige wyse binne 'n raaminterval gerangskik, sodat die algehele omvang, ten spyte van fluktuasies daarbinne, konstant bly.

VOORBEELD 144 Das Volk, so im Finstern wandelt

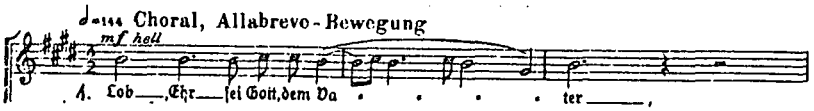


In baie gevalle is die raaminterval in sulke melismas 'n reinkwart. Hierdie voorbeeld demonstreer ook die intervalle van 'n kleinterts en 'n heeltoon wat verantwoordelik is vir die pentatoniese kleur wat kenmerkend van baie melismas is. Wanneer meer as een stem terselfdertyd by so 'n melisma betrokke is dan is die raaminterval nie noodwendig in alle stemme dieselfde nie.

Veel belangriker as al die melismas wat tot dusver bespreek is, is 'n variasie van die "wisseltoontipe", waar die intervalle só om die toonas geplaas is dat die afstand vanaf die toonas geleidelik toe- en afneem. Hierdie melismas is minder stereotiep en in staat om meer of minder intensief te word. Meestal word 'n bepaalde omvang en intervalvolgorde aan die begin gehandhaaf. Mettertyd word dan ander tone bygevoeg wat die melisma laat groei. In voorbeeld 145 kry die melisma slegs

een toon aan die einde by, terwyl in voorbeeld 146 die groei al van die begin af plaasvind.

VOORBEELD 145 Es ist ein Ros entsprungen: Sesde vers



VOORBEELD 146 Es ist ein Ros entsprungen: Derde vers

Vgl. ook die aanvangsmelisma von Singet dem Herrn ein neues Lied, voorbeeld 34.

Die omgekeerde proses, waar 'n melisma van groot omvang al hoe meer krimp tot 'n beperkte omvang, kom net so dikwels voor.

VOORBEELD 147 Totentanz: Vierzehnter Spruch

'n Tweede basiese tipe melisma is die "boogtipe", waar die beweging vanaf die toonas wegbeweeg en dan mettertyd weer terugkeer. Die beweging kan eenvoudig (voorbeeld 148) of meer ingewikkeld wees (voorbeeld 149).

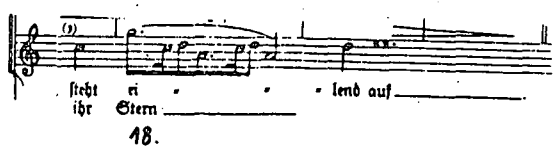
VOORBEELD 148 Singet dem Herrn ein neues Lied: Eerste deel

VOORBEELD 149 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Eerste vers

In melismas sonder toonas word die klem geplaas op beweging,

in plaas van omspeling van 'n toonas. Die drie faktore wat op melismas mét 'n toonas 'n invloed het is hier wel nog van toepassing, al is dit op 'n effens ander wyse: die afstand vanaf die toonas is nou nie meer 'n faktor nie, maar die totale omvang van die melisma wel. Melismas het méer dikwels 'n klein as 'n groot omvang. Lg. word slegs gebruik vir oomblikke van groot intensiteit. Die intervalle waaruit 'n melisma bestaan is hier ook van betekenis. Groot intervalle het steeds groter affektiewe waarde. Voorbeeld 150 illustreer beide hierdie stellings.

VOORBEELD 150 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Tweede vers



Verandering van rigting met betrekking tot 'n toonas is hier natuurlik nie meer so 'n belangrike faktor nie vanweë die groter betekenis wat beweging in 'n spesifieke rigting het. Dit beteken egter nie dat die momentum waarmee 'n melisma in 'n sekere rigting beweeg noodwendig eweredig is aan sy ekspressiwiteit nie. In voorbeeld 150 is daar juis nie sprake van groot momentum nie. Verandering van rigting (sonder betrekking tot 'n toonas) is egter wel nog van belang, soos hierdie voorbeeld eweneens aantoon. 'n Faktor wat bykom is die lengte van die melisma. Baie dikwels bestaan dit uit nie meer as net 'n paar tone nie. Maar in gevalle van besondere waarde skryf Distler graag lang, uitgerekte melismas. Natuurlik speel die tempo van die musiek ook hier weer 'n belangrike rol. Dit kan egter gesê word dat die melismas sonder toonas oor die algemeen nie so lank is soos dié met 'n toonas nie.
'n Basiese melismatipe is dié wat toonleeragtig op- of afwaarts beweeg. Of dit nou met of sonder halftone geskied hang van die toonaard af.

VOORBEELD 151 Jesu, deine Passion

Hierdie basiese tipe kan uitgebrei word wanneer die op- of

afwaartse beweging nie in een stryk deur plaasvind nie maar in meer as een stadium.

VOORBEELD 152 Jesu, deine Passion

'n Ander basiese tipe wat geïdentifiseer kan word is die melisma wat 'n golwende vorm aanneem, sonder dat daar afhanklikheid van 'n toonas is. Gevolglik is die draaipunte van die melisma telkens op 'n ander toonhoogte, wat in die volgende geval op 'n opwaartse rigting neerkom, nl. $^{e}\diagdown_{c}\diagup^{g}\diagdown_{e}\diagup^{g\#}$:

VOORBEELD 153 Jesu, deine Passion

'n Boogvormige melisma kom ook soms sonder toonas voor. Dit bring mee dat die aanvangs- en slottoon nie te naby mekaar ten opsigte van toonhoogte mag wees nie, wat natuurlik verhinder dat die boog simmetries is.

VOORBEELD 154 Jesu, deine Passion

Al die basiese melismatipes wat tot dusver genoem is kom relatief selde in 'n suiwer vorm voor. Van veel groter betekenis is melismas wat uit 'n samestelling van hierdie tipes bestaan, en wat veroorsaak dat melismas apart bespreek moet word. Hierdie samestelling sluit melismas met toonas in wat oorgaan in melismas sonder toonas, of omgekeerd. Die moontlikhede van samestelling is bykans oneindig en dit bring mee dat elke melisma eintlik uniek is. Daarom sal volstaan word by die aanhaling van slegs enkele voorbeelde:

'n Samestelling van die wisseltoon- en die toonleertipe, met toonas. (In hierdie geval gaan die oorgang van die een na die ander gepaard met 'n afname in dinamiek en tempo.)

VOORBEELD 155 Singet frisch und wohlgemut: Eerste vers

'n Samestelling van die wisseltoon- en die toonleertipe eers met, en dan sonder toonas.

VOORBEELD 156 Totentanz: Zweiter Spruch

Baie dikwels is die wisseltoonmelisma in hierdie samestelling aanvanklik pentatonies, maar dan word 'n melodies aktiewe toon ingevoeg (soms in die vorm van 'n halftoon) wat die melodielyn in 'n dienooreenkomstige rigting dwing.

VOORBEELD 157 Wo ist der neugeborne König der Juden? (Weihnachtsgeschichte)

Dieselfde twee tipes, in omgekeerde volgorde.

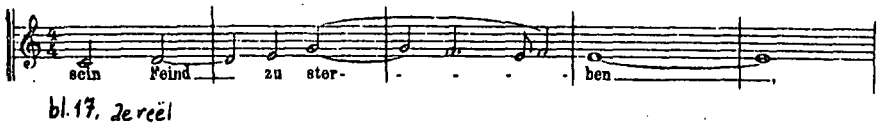
VOORBEELD 158 Totentanz: Erster Spruch

'n Boog- gevolg deur 'n toonleertipe, eers met en dan sonder toonas.

VOORBEELD 159 O Mensch, bewein dein Sünde gross (Jahrkreis no.15)

Dieselfde, albei sonder toonas.

VOORBEELD 160 Jesu, deine Passion



'n Boogtipe wat in sy kruin 'n wisseltoontipe insluit.

VOORBEELD 161 Totentanz: Sechster Spruch

Ook die herhaling van 'n motief kan ingeklee wees in 'n samegestelde melisma.

VOORBEELD 162 Totentanz: Siebter Spruch

Na hierdie kort oorsig oor die verskillende verskyningsvorms van melismas moet die vraag na hulle strukturele betekenis beantwoord word. In die koraalmotette van die Jahrkreis word melismas op verskeie maniere gebruik om 'n cantus firmus uit te brei:

1. Nadat die kopmotief van die cantus firmus-reël gestel is gaan die melodielyn oor in 'n melisma wat dan sonder verdere verband met die cantus firmus voortgespin word.

VOORBEELD 163 Was mein Gott will, das g'scheh allzeit (Jahrkreis no.28)

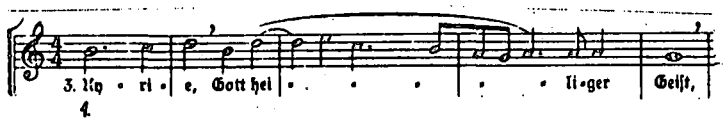
2. Die cantus firmus-reël verskyn volledig, maar in die middel iewers word dit onderbreek en 'n melisma word ingevoeg.

Meestal verskyn die melisma op 'n belangrike woord naby die einde van die frase.

VOORBEELD 164 Es ist das Heil uns kommen her (Jahrkreis no.33)

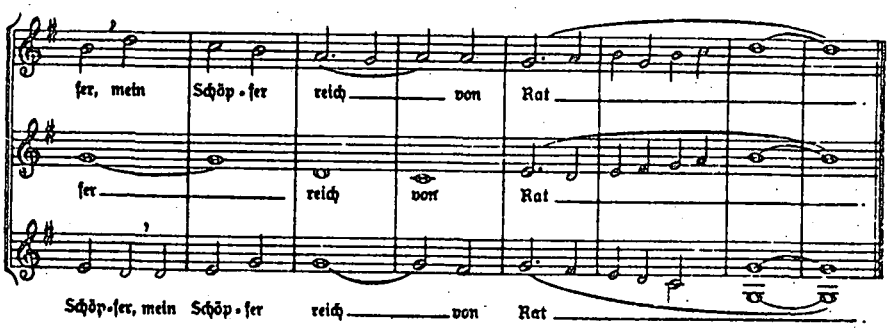
3. Bepaalde tone van die cantus firmus-reël word ingesluit in 'n melisma, wat dan hierdie tone omspeel. Die cantus firmus word dus nie onderbreek nie maar aangevul.

VOORBEELD 165 Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit: Derde vers



4. Die laaste een of twee tone van 'n cantus firmus-reël gaan oor in 'n melisma wat dan die frase op gepaste wyse afsluit. Meestal kom so 'n klein "koda" aan die einde van die laaste cantus firmus-reël voor eerder as in die middel van 'n werk.

VOORBEELD 166 Macht hoch die Tür (Jahrkreis no.6)



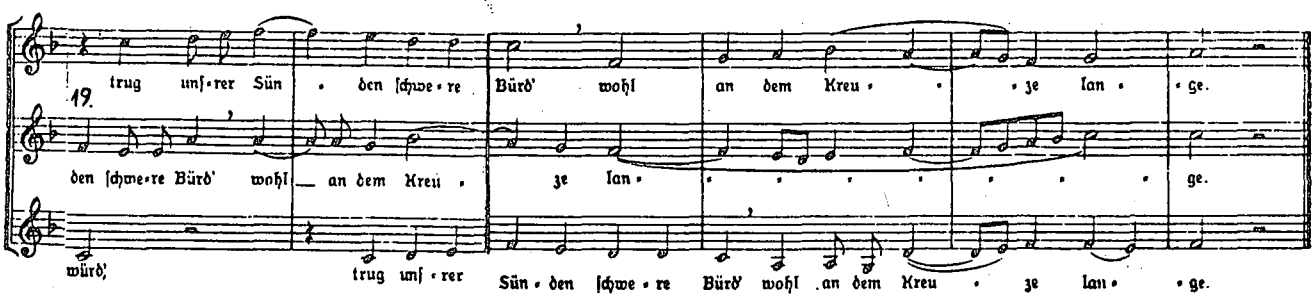
Deur melismas op hierdie verskillende wyses te gebruik is Distler in staat om die lengte van frases aansienlik uit te brei. Buitendien verskaf die melismas baie dikwels die vrye materiaal wat teen imitasie in 'n ander stem te staan kom.

VOORBEELD 167 Steht auf, ihr lieben Kinderlein (Jahrkreis no.45)

Hierdie voorbeeld illustreer ook hoe stemme wat ná mekaar intree, deur middel van melismas gerek word en sodoende terselfdertyd eindig.

Behalwe vir hulle strukturele betekenis lewer al hierdie melismas 'n belangrike bydrae tot die teksdaarstelling. Dit kan aan die een kant geskied deurdat 'n sekere woord deur 'n melisma uitgelig en sodoende sterker beklemtoon word as ander woorde. Aan die ander kant is daar heelwat melismas wat eerder beeldend is soos die lang melisma op die woord "lange" in die volgende voorbeeld.

VOORBEELD 168 O Mensch, bewein dein Sünde gross

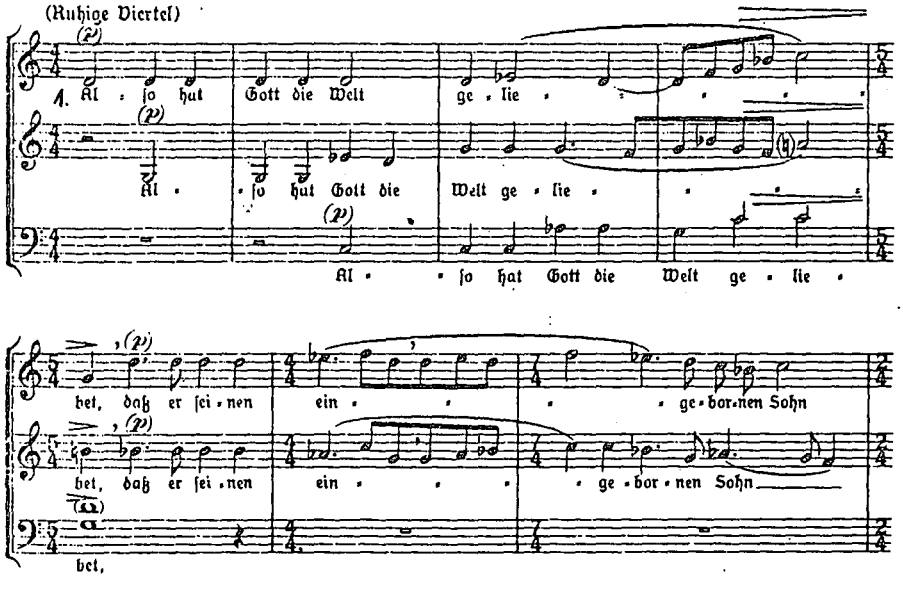


Sodanige melismas kan egter ook voorkom sonder dat hulle eintlik strukturele betekenis het, soos die uitbeelding van die woord "stürzen" in Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort. Sulke melismas is gewoonlik van beperkte lengte.

VOORBEELD 169 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort

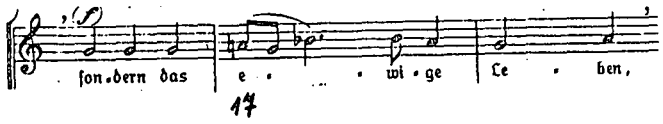
Dit is insiggewend dat 'n meerderheid van die melismas wat in die kleiner koraalmotette voorkom van die tipe sonder toonas is. Dit stem ooreen met die karakter van die sillabiese melodiek in dié motette. Hierdie kenmerk is ook, op 'n paar uitsonderings na, eie aan die twee koraalmotette Jesu, deine Passion en Es ist ein Ros entsprungen. In lg. is dit juis een van die kenmerke wat hierdie verse van die orige kore van die Weihnachtsgeschichte onderskei.
Uit die aard van die saak sal die gebruik van melismas in die Bybelteksmotette verskil van dié in die Jahrkreis-motette. Nogtans bestaan daar ook heelwat ooreenkomste. So kan 'n tema bv. oorgaan in 'n melisma terwyl 'n tweede stem die tema imiteer. Die melismatiese voortspinning neem nie altyd 'n vaste patroon aan nie.

VOORBEELD 170 Also hat Gott die Welt geliebet (Jahrkreis no.16)



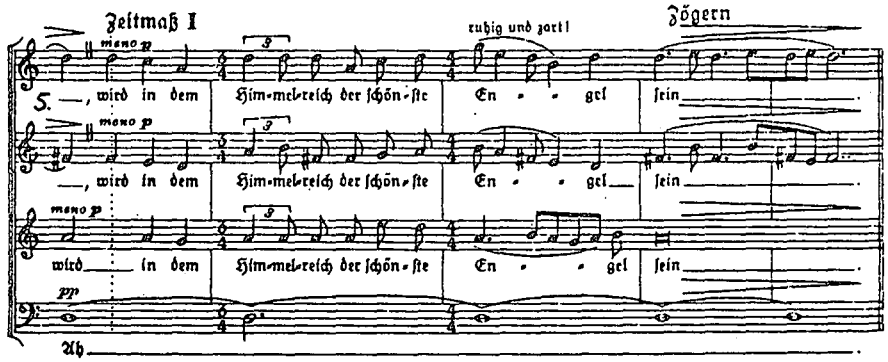
Net so kan melismas in die middel van 'n tema voorkom om 'n bepaalde woord uit te lig.

VOORBEELD 171 Also hat Gott die Welt geliebet (Jahrkreis no.16)



Ook die melisma wat as 'n klein "koda" dien kom voor.

VOORBEELD 172 Totentanz: Dreizehnter Spruch



Van groot belang is die melismas wat gebruik word om 'n bepaalde woord te beklemtoon of uit te beeld. Daar is groot verskeidenheid in hierdie opsig. Dit strek van 'n eenvoudige melismatiese uitwyking in 'n enkelstem (voorbeeld 173) oor temas wat sillabiese en melismatiese elemente integreer (voorbeeld 174) tot by gevalle waar die melisma die omliggende sillabiese melodiedele oorskadu (voorbeeld 175).

VOORBEELD 173 Ach Herr, ich bin nicht wert

VOORBEELD 174 Singet dem Herrn ein neues Lied: Eerste deel

VOORBEELD 175 Das Volk, so im Finstern wandelt

In 'n geval soos voorbeeld 175 is die melisma nie meer 'n onderdeel van 'n origens sillabiese melodie nie, maar 'n selfstandige passasie met tematiese funksie. Sulke passasies kom baie dikwels in Distler se motette voor en verleen groot intensiteit aan teksgedeeltes van besondere betekenis. Die affek is nie altyd eners in sulke gevalle nie; die melismas kan die grootste teerheid uitbeeld sowel as ekstatiese vreugde, mistieke verwondering of ook smartvolle lyding. Sodanige passasies is 'n bewys daarvoor dat Distler die melisma nie net in 'n versierende hoedanigheid sien nie maar op gelyke vlak met sillabiese toonsetting as teëpool vir die deklamasiemelodiek se sterk sillabiese inslag. Struktureel kom dit daarin tot uiting dat sillabiese en melismatiese passasies mekaar dikwels opvolg ter wille van afwisseling of teenstelling. Sodoende word die melisma 'n faktor wat 'n rol in die vorm van die motet speel.

Melismas kom ook voor as imitasietemas, soos in die "Amen" aan die einde van Also hat Gott die Welt geliebet (Weihnachtsgeschichte). In ander gevalle neem dit weer die karakter van 'n vaste kontratema aan, sowel by fugatos as by imitasietemas.

VOORBEELD 176 Wo ist der neugeborne König der Juden? (Weihnachtsgeschichte)

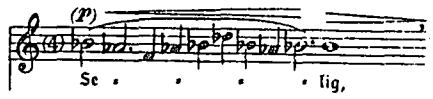
Dit is nie moontlik om, soos by die kleiner koraalmotette, te sê dat alle melismas in die Bybelteksmotette van 'n sekere tipe is nie, want sowel dié met toonas asook dié daarsonder is verteenwoordig. By deur en deur melismatiese passasies is dié met toonas egter effens in die meerderheid. Die kore uit die Weihnachtsgeschichte het die interessante kenmerk dat 'n groot deel van hulle melismas rondom 'n toonas begin maar dan oorgaan in 'n melisma van die toonleertipe en sodoende die toonas verlaat. In die koraalmotette uit die Geistliche Chormusik is albei tipes verteenwoordig.

Wanneer Schaeuble in die aangehaalde uitspraak van melismas as "in ihrer Häufigkeit fast als Manier wirkend" praat, dan raak hy daarmee 'n saak aan wat moontlik teenargumente sou kon uitlok. Die ontleding hierbo het dan juis die verstommende veelvormigheid van Distler se gebruik van melismas aangetoon. Dat Schaeuble dalk nogtans gelyk het blyk uit die feit dat Distler self van hierdie gevaar bewus moes geword het, want in sy latere motette is 'n klemverskuiwing weg van melismas af sigbaar. Reeds in In der Welt habt ihr Angst word die aandeel wat melismas aan die werk het, kleiner. Daar is 'n neiging om melismas te beperk tot die laaste woord van 'n frase. In Ach Herr, ich bin nicht wert word die tendens voortgesit. Melismas in hierdie werk is meer gereserveerd veral deurdat hulle 'n minder gesinkopeerde ritme het. Die twee laaste motette se melismas speel slegs nog 'n ondergeskikte rol èn word beperk tot frase-eindes of tot enkele woorde wat uitgelig word. Die kenmerkende gesinkopeerde melismas van vroeër het dus nou heeltemal verdwyn.

Net soos in die geval van deklamasiemelodiek moet die wortel van Distler se melismatiese melodiek ook in die liturgiese sang gesoek word. Lg. het nog altyd wye ruimte aan melismatiek gegee. Dit is reeds genoem dat Distler, in sy poging om die klein Bybelteksmotette in die liturgie te integreer, die werke soms met 'n inleiding in die styl van liturgiese sang begin het. 'n Voorbeeld van so 'n inleiding is reeds aangehaal in verband met deklamasiemelodiek. Die inleiding tot Selig sind die Toten (Jahrkreis no.35) toon dat die verskil tussen liturgiese sang in 'n melismatiese styl en Distler se eie melismas baie klein is en dat daar definitiewe verband tussen die

twee bestaan.

VOORBEELD 177 Selig sind die Toten (Jahrkreis no.35)



Aangesien melismatiek en deklamasiemelodiek van die vernaamste kenmerke van Distler se melodiestyl is, is dit belangrik om te besef dat beide hulle oorsprong in die liturgiese sang het. Bruno Grusnick deel hierdie siening sonder om dit verder toe te lig wanneer hy praat van die "Einwirkung des liturgischen Gesanges. Es gibt wohl kaum ein Werk, worin nicht, ohne dass eine bestimmte liturgische Vorlage verwandt wird, diese Einwirkung in den rezitierenden oder melismatischen Charakter der Linien sichtbar würde. Es ist ein sehr eigentümlicher und den Geist Distlerscher Musik wesentlich mitbestimmender Zug, wie im Stimmengeflecht Linien, die auf einen Ton hinrezitieren, erfüllt von melodischer Intensität sind, oder wie immer wieder eine liturgische Melismatik aufblüht."[18] Die Melismas is dus 'n stylkenmerk van Distler se motette wat, net soos sy deklamasiemelodiek, op 'n unieke wyse deur liturgiese sang geïnspireer is, en wat meebring dat die motette by uitstek musiek vir die erediens is. In hierdie opsig het Distler 'n hoogs persoonlike bydrae tot die motetkuns gemaak, 'n bydrae wat nie tot sy voorgangers teruggevoer kan word nie.

SAMEVATTING

In hierdie bespreking van die melodiek in Distler se motette is aangetoon dat die toonleer wat as toonvoorraad vir die musiek dien, die karakter van die melodiek wesentlik beïnvloed. Verskillende toonlere, soos die doriese, frigiese, majeur, mineur en pentatoniese, kom voor en stel elk 'n bepaalde reeks intervalle beskikbaar. Dit gee dan aan die melodieë wat op dié toonlere gebaseer is 'n spesifieke kleur. Hierdie feit dra tot die geweldige veelsoortigheid van Distler se musiek by. Vervolgens word die gebruik van intervalle in die melodiek deeglik behandel. Daar word vasgestel dat die verskillende intervalle elk op 'n individuele wyse gebruik word. Die aaneenskakeling van intervalle tot melodieë word deur sentripetale en sentrifugale kragte beheer. 'n Vorm van sentripetale

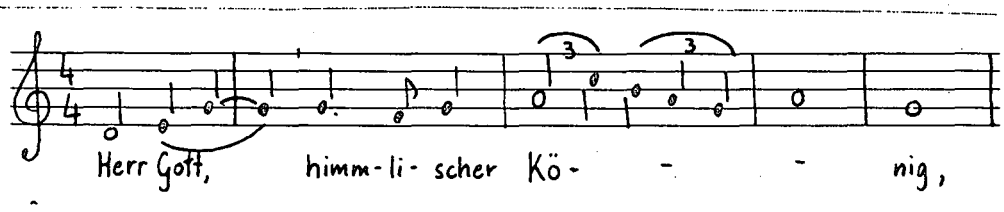
melodiek wat in 'n groot aantal van die motette voorkom is die vir Distler besonder kenmerkende deklamasiemelodiek. Die beginsel is dat daar 'n gemiddelde toonhoogte is (nl. die toonas) waarvan dan na bo of onder afgewyk word om lettergrepe meer of minder te beklemtoon. Dit kan op heel eenvoudige manier plaasvind of meer uitgebrei wees, soos in die geval van imitasietemas. Met sy deklamasiemelodiek kan 'n melodiese lyn so klink asof dit gespreek word. Dit dra by tot die besondere intensiteit wat vir Distler se musiek kenmerkend is. Terselfdertyd slaag Distler daarin om aan die musiek 'n kerklike karakter te gee omdat die deklamasiemelodiek sterk ooreenkomste met die liturgiese resitasie (veral die psalmodie) toon. Sentripetale melodielyne kom egter ook in stemme voor wat nie 'n deklamerende karakter het nie. In sulke gevalle is die toonas eerder 'n oriënteringspunt as 'n toon wat gedurig herhaal word. Wanneer Distler sentrifugale melodieë skryf, soos veral in sy koraalmotette, dan is dit duidelik dat sy meesterlike hantering van die sentrifugale kragte nie veel verskil van dié van bv. die 16e eeuse komponiste nie. Melodielyne kan in die vorm van óf 'n boog óf 'n toonleer wees, of andersins in veelsoortige kombinasies van die twee. Dikwels kom daar motiefherhalings in die melodieë voor. Daar is bepaalde melodiese wendings wat gereeld voorkom. Ook interessant is die voorbeelde van sentrifugale deklamasiemelodiek. Melismas speel in Distler se musiek 'n besonder belangrike rol. Die aanwesigheid van 'n toonas, al dan nie, is 'n belangrike faktor wat die karakter van 'n melisma betref. Wanneer 'n toonas wel teenwoordig is, is die verste uitwyking vanaf hierdie toonas, die grootte interval wat gebruik word en die verandering in rigting wat in die melisma plaasvind ook nog van belang. Basiese patrone wat in die melismas geïdentifiseer kan word, help om die melismas te klassifiseer. Sulke basiese patrone is die "wisseltoontipe" en die "boogtipe". By melismas sonder 'n toonas is die ambitus sowel as die beweging in 'n sekere rigting van belang. Basiese patrone is dié wat die vorm van 'n toonleer, 'n golf (sonder toonas) of 'n onsimmetriese boog aanneem. Al die genoemde basiese tipes kom egter relatief selde in 'n suiwer vorm voor. Van veel groter betekenis is die melismas wat uit hierdie basiese patrone saamgestel word. Die kombinasiemoontlikhede is so veelsoortig dat elke melisma eintlik uniek is. Enkele voor-

beelde word dan aangehaal om dit te illustreer. Melismas vervul in Distler se musiek 'n strukturele funksie. Hulle word gebruik om 'n cantus firmus-reël uit te brei of om 'n bepaalde woord uit te lig. Ook in cantus firmus-vrye werke kan melismas gebruik word om groter lengte aan 'n bepaalde frase te verleen of om as kontrapuntale teenstem op te tree. Dit word gewoonlik gekoppel aan een of ander belangrike woord. Sodoende kan melismas bydra tot die affekdaarstelling in die musiek. Terselfdertyd dien hulle as teëpool vir die deklamasiemelodiek met sy sterk klem op die woord. Dit is egter opvallend dat melismas in die laaste motette slegs nog 'n ondergeskikte rol speel. Met sy gebruik van melismas sluit Distler, soos in die geval van deklamasiemelodiek, by die liturgiese sang aan, wat tot die unieke karakter van sy musiek bydra.

5. RITMIEK

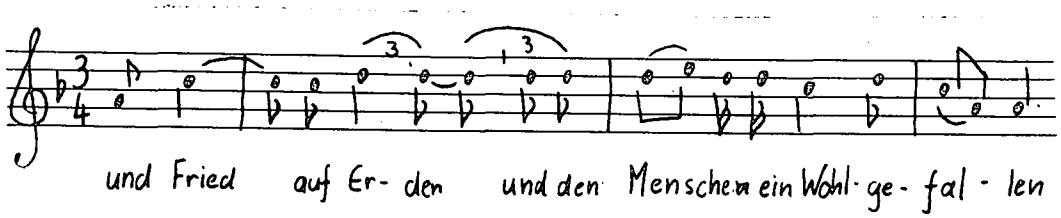
Dat Distler se komposisiestyl nie so onmiskenbaar sou gewees het sonder die bydrae van 'n hoogs persoonlike ritmiek nie, sal elke oplettende luisteraar bevestig. Verskeie skrywers verwys in hulle beskrekings eweneens na hierdie aspek van Distler se styl. Bruno Grusnick praat van "einem höchst eigenwilligen, vielgestaltigen Rhythmus. ....Wäre nicht der oft so ungewöhnliche Rhythmus, man könnte sich kaum eine in ihrer Diatonik einfachere Melodik vorstellen. Unkörperliche Geistigkeit und geladene Vitalität umfasst die Distlersche Melodik zugleich."[1] Terwyl Grusnick se opmerkings betrekking het op Distler se a capella-werke in die algemeen, verwys Werner Bieske na die orrelwerke wanneer hy praat van 'n "Prägnanz in der figurativen Rhythmik" wat deur "ostinate Figuren, deren Schwerpunkte auf leichte Taktzeiten verschoben werden und umgekehrt wechseln" bereik word.[2] In 'n bespreking van Distler se klawesimbelkonsert, opus 14, lê Joachim von Hecker hoofsaaklik klem op "eine (allerdings sehr expressiv durchglühte) 'neo-barocke' Motorik, wie wir sie in den entsprechenden Werken Hindemiths und Stravinskys (Violinkonzert!) finden."[3] Daarenteen wys Ursula von Rauchhaupt herhaaldelik daarop dat die ritme van 'n gegewe woord die musikale ritme nie net direk beïnvloed nie, maar ook vir 'n dieperliggende betekenis verantwoordelik is. As een van haar voorbeelde haal sy die volgende aan:[4]

STRASSBURGER GROSSES GLORIA 1525



Die triole in die derde maat veroorsaak poliritmiek: twee verskillende teleenhede word bo- of langsmekaar geplaas sodat verskillende metriese vlakke tot stand kom (in hierdie geval met die teleenhede 𝅗𝅥 en ♩). Die twee vlakke staan in 'n eenvoudige proporsie teenoor mekaar. 'n Derde vlak word in die volgende

aanhaling bereik:[5]
STRASSBURGER GROSSES GLORIA 1525



Die triole het in werklikheid 'n 3/4-tydmaat tot gevolg waarvan die teleenheid nie in 'n eenvoudige verhouding tot die teleenheid van die aanvanklike 3/4-tydmaat staan nie. Afgesien van die woordritme, wat treffend in musikale ritme weergegee word, word die verskillende metriese vlakke gebruik om die hemelse sfeer ("König") van die aardse sfeer ("Erde") simbolies te onderskei.

Nadat die bogenoemde sienings omtrent Distler se ritmiek aangehaal is word dit duidelik dat die ritmiek van die motette, wat uit die aard van die saak vir hierdie studie van belang is, glad nie aangeraak word nie, en dat 'n nadere ondersoek dus noodsaaklik is. Twee uitsprake van Distler self mag help om hierdie ondersoek toe te lig. In die voorwoord tot sy Mörike-Chorliederbuch skryf hy: "Was mich als Chorkomponisten gerade zu Mörike hingezogen hat, ist zunächst seine innerhalb des 19. Jahrhunderts, ja überhaupt in der neueren Zeit einzig dastehende elementare rhythmische Kraft und Freizügigkeit ....."[6] Die gevolgtrekking is seker geregverdigd dat hierdie twee eienskappe dan ook in die musiek sy neerslag vind. Met betrekking tot sy Spielstücke für Positiv skryf Distler: "Eine entscheidende Bedeutung kommt der Orgel des altklassischen Types zu für den Sieg eines der Hauptträger unserer musikalischen Neuorientierung: für den Durchbruch des rhythmischen Elements in der neuen Musik. Der Rhythmus ist für uns nicht mehr genialisch-ungebundene, oft rabiat ausbrechende Kraftäusserung, sondern- etwa im Sinne der alten niederländisch-nordischen Polyrhythmik - Ausdruck der Selbständigkeit (man möchte sagen: Selbstverantwortlichkeit) der Struktur im einzelnen mit dem Zweck einer Steigerung der grossen architek-

tonischen Gesamtwirkung. Er ist also das Gegenteil des vorausgehenden Entwicklungszustandes: Ausdruck gebändigter, gebundener Kraft. Gerade aber die Unmöglichkeit der Deutung rhythmischer Selbständigkeit im Sinn der Synkope lässt die Orgel als das prädestinierte Tonwerkzeug zur Darstellung freischwebender Rhythmik erscheinen."[7] Met hierdie uitsprake raak Distler twee grondliggende aspekte van sy ritmiek aan: aan die een kant 'n elementêre oerkragtigheid en aan die ander kant 'n vryswewende, lineêr-selfstandige poliritmiek. Wat hier van belang is, is dat die twee aspekte mekaar nie uitsluit of twee opponerende pole vorm nie, maar dat hulle terselfdertyd teenwoordig kan wees, dat hulle mekaar aanvul.

5.1 RITME EN METRUM

Nou sal ondersoek word hoe hierdie karakteristieke ritmiek sy neerslag in die motette vind. Grondliggend aan so 'n ondersoek is die kwessie van ritme en metrum. Wanneer die partiture van die motette bekyk word, dan kom 'n mens reeds as gevolg van die uiterlike voorkoms gou agter dat Distler met hierdie probleem geworstel het, want die musiek is nie op eenvormige wyse neergeskryf nie. In sommige werke word van maatlyne gebruik gemaak wat óf op konvensionele wyse vir alle stemme terselfdertyd geld, óf vir elke stem afsonderlik ingevoeg is ooreenkomstig die woordaksente. Der Jahrkreis, Jesu, deine Passion, Es ist ein Ros entsprungen en die ander motette wat in die Weihnachtsgeschichte voorkom, kan in hierdie verband genoem word. In sy "battle against the barline"[8] gaan Distler dan ook so ver om in ander werke die maatlyne heeltemaal weg te laat. Komm Heiliger Geist, Herre Gott, Es ist das Heil uns kommen her en sommige dele uit Jesu, deine Passion is voorbeelde daarvan. Maar ook dít moes Distler nie bevredig het nie, want in die Geistliche Chormusik en ander kleiner motette gebruik hy mensuurlyne, iets wat hy waarskynlik in nuwe edisies van ou musiek teëgekom en van daar af oorgeneem het.

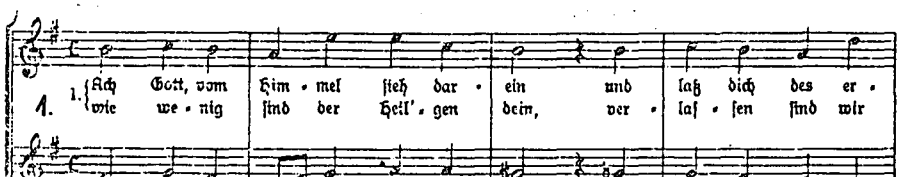
Vir die analitikus is die probleem egter nie daarmee opgelos nie. Ten spyte van die gedifferensieerde notasiewyse is dit so dat die woordaksente, die melodiese aksente en die maat-

aksente nie altyd saamval nie. Dit bring mee dat ritme en metrum in verskillende grade van spanning teenoor mekaar verkeer.

5.1.1 ISOMETRIESE RITME

Dit kom baie selde voor dat Distler in sy motette ritme en metrum op isometriese wyse gebruik, terwyl die melodiek tog heelwat meer konvensioneel is. Daar is slegs een volledige werk waarvan die metrum en ritme by hierdie beskrywing pas, en dit is die eerste vers van Ach Gott, vom Himmel sieh darein. Die rede daarvoor is dat die twee bykomende stemme feitlik deurgaans die ritme van die cantus firmus in die sopraan volg.

VOORBEELD 178: Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Jahrkreis no.29)



Verder kom hierdie isometriese gebruik van ritme slegs in klein fragmente van werke voor. Weereens kan dit die gevolg wees van noue aansluiting by 'n cantus firmus (bv. die derde variasie van Ich wollt, dass ich daheime wär; mate 13-16 van die eerste vers en mate 1-4 van die derde vers van Singet frisch und wohlgemut; mate 16-18 van Mit Ernst, o Menschenkinder) of dit kan veroorsaak word deur 'n motief wat doelbewus by die reëlmatige herhaling van swaar en ligte maatslae aansluit, soos die volgende fragment toon:

VOORBEELD 179 Totentanz: Elfter Spruch

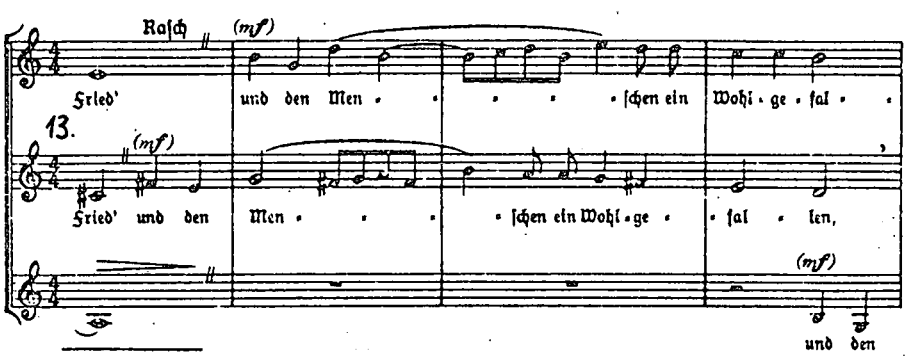
Die byskrif "wie ein Signal" is veelseggend.

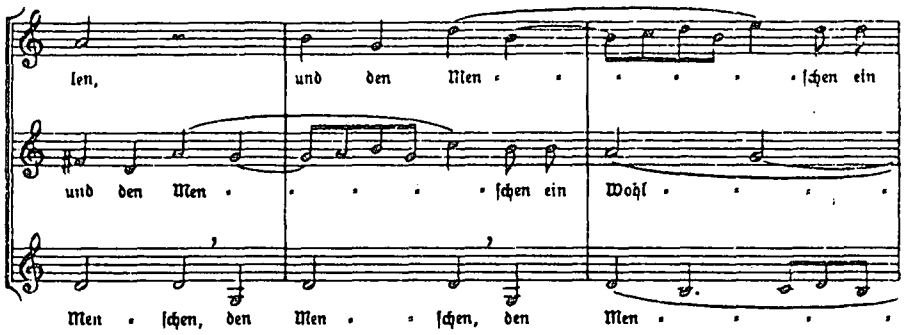
5.1.2 WOORDRITME WAT MET METRUM OOREËNSTEM

In die vorige hoofstuk het dit duidelik geword dat Distler hom dikwels laat lei het deur die woordmelodie, trouens, dit was juis die beginsel van sy deklamasiemelodiek. Daarom sou dit verbasend wees as die woord nie ook 'n invloed op die ritmiek gehad het nie.

'n Aantal voorbeelde kan aangehaal word om te wys hoe Distler sorg dra dat die woordritme korrek en natuurlik weergegee word, maar terselfdertyd seker maak dat die metrum tot sy reg kom, m.a.w. dat beklemtoonde lettergrepe saamval met beklemtoonde note. Meestal gaan dit in sulke gevalle om motiewe wat moet dien as imitasiemotiewe. In onderstaande voorbeeld word die lettergrepe "und" en "Menschen" aanvanklik opsetlik beklemtoon.

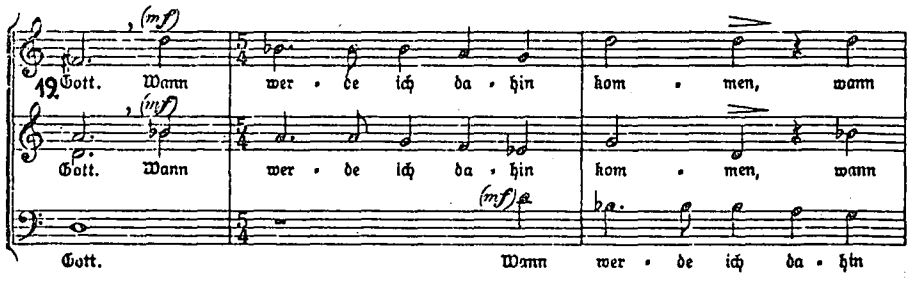
VOORBEELD 180 Ehre sei Gott in der Höhe (Jahrkreis no.9)





By sulke motiewe is natuurlik nie net die korrekte woordritme op die spel nie, maar is daar ook skryftegniese oorwegings wat 'n rol speel. Lg. het betrekking op die imitasie van die motief deur ander stemme. Op plekke waar so 'n motief deurgeïmiteer word, bly die metrum as dodanig altyd duidelik herkenbaar, sodat die motief se identiteit duidelik behoue bly. Die verskillende stemintredes bly by hulle spesifieke metrum sodat 'n motief wat met 'n opmaat begin, altyd op 'n ligte slag van die maat intree, al is dit 'n ongewone maatsoort soos 5/4:

VOORBEELD 181 Wie der Hirsch schreiet (Jahrkreis no.39)



Wanneer die woordritme dit vereis, word dikwels die maatsoort verander om daarby aan te pas. In baie ouer koraalmelodieë is dit 'n tipiese kenmerk, en in soverre volg Distler maar net 'n erkende praktyk.

VOORBEELD 182 Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren

Vgl. ook Nun bitten wir den heiligen Geist (Jahrkreis no.22)

'n Uiterste word in die volgende voorbeeld bereik, sodat met reg die vraag ontstaan of mens hier nog kan praat van metrum in die gewone sin van die woord, en of nie alle gevoel vir tydmaat (wat tog in 'n mate op reëlmatige herhaling berus) verdwyn nie:

VOORBEELD 183 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Eerste vers

5.1.3 POLIRITMIEK

In sy voorwoord tot die Weihnachtsgeschichte skryf Distler: "Im vorliegenden Werk ist das Prinzip der vom Wortakzent her bestimmten polyrhythmischen Notierungsweise konsequent durch alle vier Stimmen durchgeführt; diese Schreibweise bedeutet für den Chor, gegenüber der üblichen, im selben Augenblick eine Erleichterung bei der Erfassung und Gestaltung der linearen Thematik, wo er sich an das neuartige einer solchen Notierungsart gewöhnt hat."[9] Die selfstandigheid en die selfverantwoordelikheid van die stemme kom dan ook in die notasie tot uitdrukking. Onderstaande voorbeeld wys hoe die stemme wat die c.f. vergesel, elkeen 'n eie wetmatigheid het waarvolgens sy beweging plaasvind: die bas hou vol

met 'n ostinate herhaling van 'n ritmiese figuur in 'n 3/4-tydmaat, terwyl die sopraan voorlopig in 'n konstante 4/4-tydmaat beweeg. Intussen wissel die tenoor en alt tussen enkelvoudige en saamgestelde tydmate. Dieselfde woorde word dus in verskillende rimes weergegee, terwyl daar steeds met die natuurlike woordaksente rekening gehou en die metrum dienooreenkomstig aangepas word. Die algehele effek is een van ware polifonie.

VOORBEELD 184 Es ist ein Ros entsprungen: Tweede vers

Imitatoriese polifonie word ook dikwels gekenmerk deur poliritmiek. Terwyl elke stem min of meer die ritme van die vorige een volg, word die stemme op so 'n wyse bo mekaar gerangskik dat die swaar maatslae nie saamval nie.

VOORBEELD 185 O Heiland, reiss die Himmel auf (Jahrkreis no.1)

'n Interessante effek word verkry in die volgende geval, waar die stemme so gerangskik is dat die sopraan se swaar maatslag konsekwent saamval met die mezzosopraan se ligte maatslag.

VOORBEELD 186 Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (Jahrkreis no.10)

Ook waar die imitasiemotiewe 'n meer ingewikkelde ritmiese karakter het, sorg die genoteerde poliritmiek daarvoor dat die motief se identiteit behoue bly. Die maataksente is nie eweredig versprei soos in isometriese metrum nie, maar kom in wisselende konsentrasie voor. Te danke aan hierdie noteringswyse kan daar by die koor en koorleier geen misverstand ontstaan omtrent Distler se bedoeling nie.

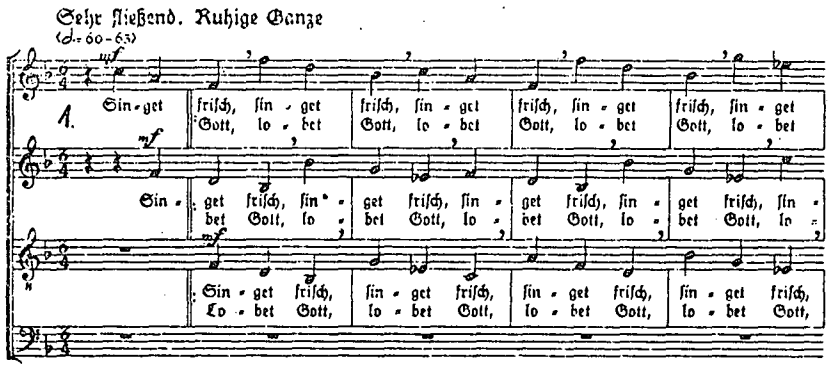
VOORBEELD 187 Lasset uns nun gehen gen Bethlehem (uit Weihnachtsgeschichte)

Op bladsy 4 van Der Jahrkreis skryf Distler die volgende voetnoot: "Nur bei einigen besonders typischen Sätzen wurde in der Notierung auf die polyrhythmische Selbständigkeit der einzelnen Stimmen Rücksicht genommen." Dit beteken dus dat poliritmiek ook daar teenwoordig is waar dit nie uitdruklik in die notasie aangedui word nie. Distler het seker gemeen dat die poliritmiek in die werke wat nie so genoteer is nie, maklik genoeg herkenbaar sou wees aan die woordbeklemtonings. In die meeste gevalle is dit ook so, hoewel daar plekke voorkom waar dit moeilik is om te oordeel wat die komponis wou gehad het.

Na die Weihnachtsgeschichte het Distler opgehou om sy motette in poliritmiese notasie te laat druk. Waarskynlik het die stelsel hom nie meer bevredig nie, want hy het nou meer en meer van mensuurlyne gebruik gemaak. 'n Meerderheid van sy motette het dus sonder poliritmiese notasie verskyn, sonder dat dit op die afwesigheid van poliritmiek dui.

Poliritmiek wat nie in die notasie weergegee is nie kom op verskillende maniere voor. Eerstens is daar heelwat gevalle waar die deurvoering van 'n motief op 'n poliritmiese wyse plaasvind ten spyte van die plasing van maatlyne of mensuurlyne. Gewoonlik gee die woordritme of die melodie 'n duidelike aanduiding van waar die metriese aksent voorkom, en by die sing daarvan kom die poliritmiek dan van self tot sy reg.

VOORBEELD 188 Singet frisch und wohlgemut: Eerste vers



Vgl. ook Wachet auf, ruft uns die Stimme: Erste vers, 69-73; Wachet auf, ruft uns die Stimme: Derde vers, 29-32; Singet dem Herrn ein neues Lied: Eerste deel, 31-34 en 41-45.

Teen die einde van Lobt Gott ihr Christen, allzugleich (Jahrkreis no.10) kom soortgelyke imitasie voor. Dit is eienaardig dat Distler dit in dié geval nie in die notasie aangedui het nie, alhoewel hierdie motet juis een van dié is waar wel poliritmiese notasie gebruik word. Dit toon dat Distler nie altyd in alle opsigte konsekwent met die tydmaattekens en maatlyne te werk gegaan het nie.

VOORBEELD 189 Lobt Gott ihr Christen, allzugleich (Jahrkreis no.10)

'n Effens meer komplekse geval van dieselfde tegniek verskyn in onderstaande voorbeeld, waar twee ietwat langer motiewe gedurig herhaal word. Die woorde "es scheint die Sonn" val in 'n 3/4- of 6/4-tydmaat en "die Sonn" in 'n 5/4-tydmaat.

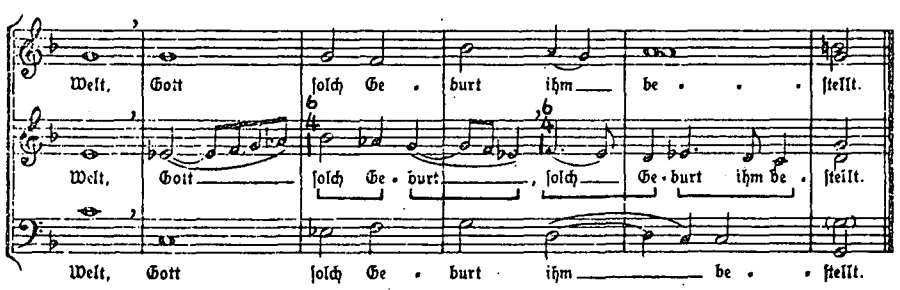
VOORBEELD 190 Wach auf, du deutsches Reich: Tweede vers

Al hierdie voorbeelde het een ding in gemeen, naamlik die opeenhoping van relatief kort motiewe wat 'n hoë konsentrasie van swaar maatslae tot gevolg het. Daardeur bereik sulke passasies 'n hoë mate van ritmiese intensiteit en aktiwiteit, 'n karakteristieke tegniek van Distler wat 'n vitale, by tye nerveuse ritmiek tot gevolg het.
Tweedens kan poliritmiek tot stand kom deur die wyse waarop note groepe met 'n eie maatsoort vorm sonder dat dit inten-

siewe motiefverwerking tot gevolg het. Sulke gevalle kom baie dikwels in koraalmotette voor in stemme wat nie die cantus firmus het nie. Soms word die patroon herhaal sodat die selfstandige metriese indeling duidelik na vore tree, en die betrokke stem sodoende 'n sterker individualiteit kry. Dit dra natuurlik by tot die polifoniese selfstandigheid van die stemme, maar terselfdertyd tot die opbou of afname in spanning, soos die volgende twee aanhalings illustreer:

VOORBEELD 191 Mit Ernst, o Menschenkinder (Jahrkreis no.5)

VOORBEELD 192 Nun komm, der Heiden Heiland (Jahrkreis no.3)

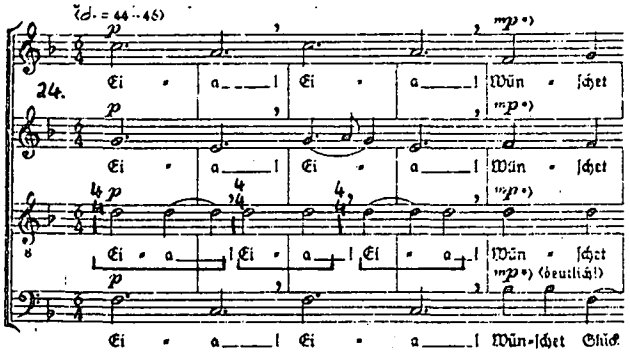


Vgl. ook Lobt Gott, ihr Christen allzugleich (op.6,II) vierde vers, 9-11; Erschienen ist der herrlich Tag (Jahrkreis no.17), 11-13; Was mein Gott will, das g'scheh allzeit (Jahrkreis no.28), 5-6.

Hierdie ritmiese verselfstandiging van bykomstige stemme hang ten nouste saam met die melodiese verselfstandiging wat in hoofstuk 4 beskryf is.[10]

Gewoonlik hou sulke poliritmiek nie langer aan as 'n paar mate nie. Dit geld nie net vir die kort Jahrkreis-motette nie, maar ook vir die groter werke.

VOORBEELD 193 Singet frisch und wohlgemut: Derde vers

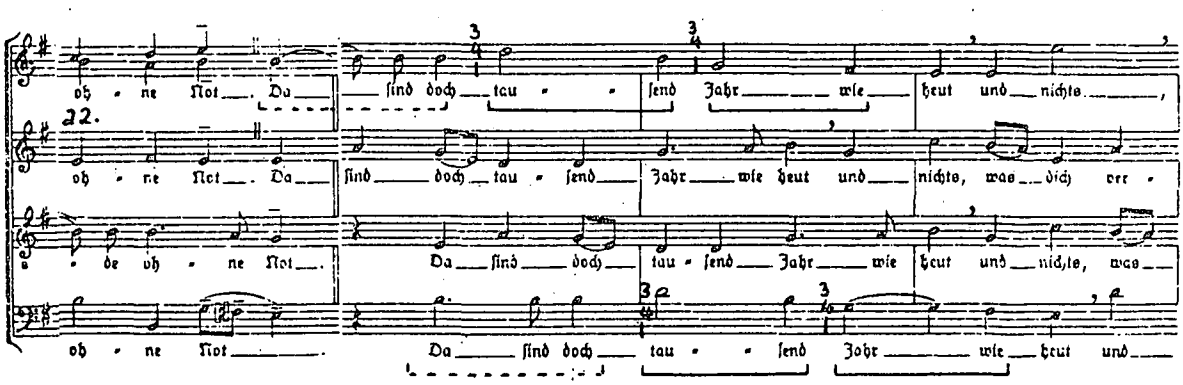


Ook in 'n verband waar daar nie 'n cantus firmus is nie, verskyn patrone met 'n eie ritmiese profiel en metrum:

VOORBEELD 194 Totentanz: Siebter Spruch

Sulke poliritmiek behels nie noodwendig die herhaling van 'n ritmiese patroon wat motiwiese karakter aanneem nie. Dit kan ook gewoonweg ontstaan as gevolg van die groepering van woordaksente in 'n eie metrum. Die volgende aanhaling is 'n voorbeeld hiervan. Dit is interessant dat die sopraan en bas in kanon is waarvan die beklemtoonde note van hulle 3/4-metrum nie saamval nie, teenoor 'n kanon tussen die alt en die tenoor in 4/4.

VOORBEELD 195 Ich wollt, dass ich daheime wär

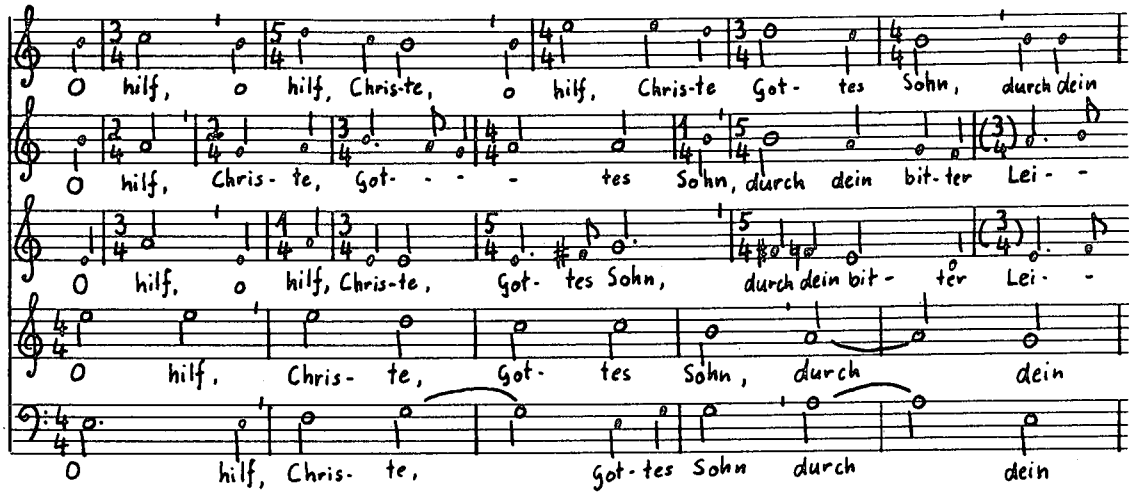


In die volgende voorbeeld is die poliritmiek in die alt nie baie maklik herkenbaar nie, omdat dit nie bestaan uit die herhaling van dieselfde tydmaat nie, maar eerder uit twee verskillende tydmate agtermekaar, naamlik 5/4 en 3/4. Dit is duidelik dat die woordaksent op "Prediger" saam met die melodievorming in mate 11-13 vir hierdie maatsoortvolgorde verantwoordelik is. Trouens, in al die voorbeelde wat tot dusver aangehaal is mag die rol van die melodievorming t.o.v. die totstandkoming van poliritmiek nie oor die hoof gesien word nie.

VOORBEELD 196 Christ, der du bist der helle Tag (Jahrkreis no.47)

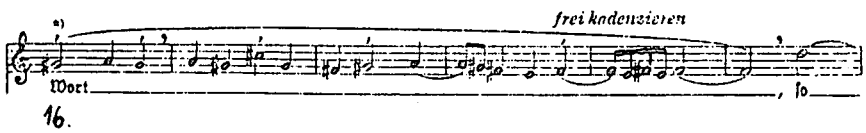
In sommige motette word bogenoemde soort poliritmiek op 'n veel breër skaal toegepas. Die maatlyne of mensuurlyne vervul dan glad nie meer die funksie van verdeling in ligte en swaar maatslae nie. Aksente word suiwer deur die teks en die melodie veroorsaak. Die verskillende verse van veral Jesu, deine Passion word hierdeur gekenmerk. In onderstaande voorbeeld word nou 'n poging aangewend om die metriese indeling uiteen te sit suiwer volgens teks en melodiese oorwegings. Die oorspronklike notering in 4/4 word vooraf gegee.

VOORBEELD 197 Jesu, deine Passion: Derde vers



Die vraag wat nou ontstaan is of sodanige indeling (afgesien van die onvolmaaktheid daarvan) reg laat geskied aan die musiek. Want van hier af is dit net een stap verder om die maatlyne heeltemaal uit te laat, en dit is wat Distler toe in ander verse van hierdie motet gedoen het, sowel as in o.a. Es ist das Heil uns kommen her en Komm, heiliger Geist, Herre Gott, albei op.6,II. Die tweede vers van Es ist das Heil uns kommen her verskyn in identiese vorm as tweede vers van die motet met dieselfde titel in die Jahrkreis (no.33), in laasgenoemde egter nog met maatlyne. Die gevolgtrekking is dus dat die gebruik van maatlyne al dan nie, nie altyd vir die aksentgewing van deurslaggewende betekenis is nie, want per slot van sake is dit die inherente ritme van die stemme wat van belang is. Om hierdie gevolgtrekking te staaf kan nog twee voorbeelde genoem word. Aan die begin van die negende Spruch van Totentanz is die sopraan se melodie in 'n 3/4-tydmaat ingedeel. Wanneer die sopraan hierdie selfde frase aan die einde van die Spruch herhaal is die indeling 4/4. By 'n melisma in Ach Herr, ich bin nicht wert het Distler selfs so ver gegaan om aksenttekens in te skryf wat nie met die tydmaat ooreenstem nie, en sodoende die aksentwaarde van die maatlyne opgehef.

VOORBEELD 198 Ach Herr, ich bin nicht wert



Voorbeeld 197 illustreer nog 'n verdere kenmerk van Distler se ritmiek, nl. die verdeling van die koor in stemme wat 'n reëlmatige metrum volg en sodaniges wat poliritmies daarteen beweeg. Hierdie tegniek kan ook dikwels in Singet frisch und wohlgemut aangetref word:

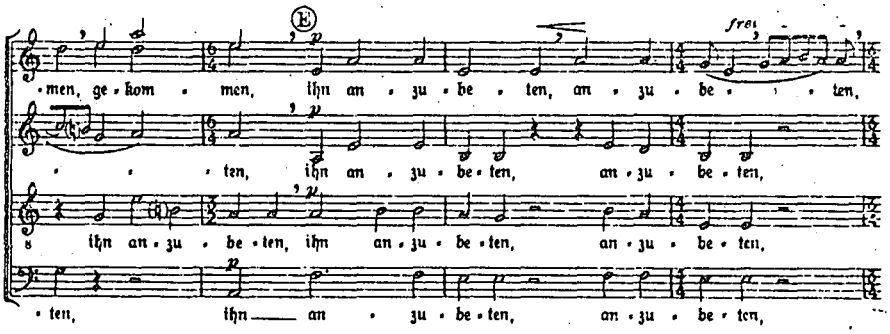
VOORBEELD 199 Singet frisch und wohlgemut: Eerste vers

'n Verskynsel wat vermelding verdien is die soms noukeurige en soms onnoukeurige gebruik van die 3/2- en 6/4-tydmaatekens. Alhoewel albei tydmate ewe veel kwartnote in 'n maat bevat, lê die verskil tussen die twee in die feit dat eersgenoemde 'n enkelvoudige drieslagmaat aandui en laasgenoemde 'n saamgestelde tweeslagmaat. Maar Distler gebruik die tekens dikwels sonder om hierdie onderskeid te tref. Dit beteken egter nie dat hy die twee tekens as sinoniem beskou het, of die verskil tussen hulle geïgnoreer het nie. Daar is drie verskillende bewyse daarvoor. 1) In Wie schön leucht't uns der Morgenstern (Jahrkreis no.11) voeg hy speiaal in woorde by dat hy die betrokke ritme "Quasi 6/4" wil hê.

VOORBEELD 200 Wie schön leucht't uns der Morgenstern (Jahrkreis no.11)

In Erschienen ist der herrlich Tag (Jahrkreis no.17) se instrumentale ritornello verskyn die byskrif "quasi 6/8" alhoewel die tydmaatteken 3/4 is. 2) In die Weihnachtsgeschichte met sy poliritmiese notering word die 6/4 en 3/2 dikwels langs- of bomekaar aangetref. In onderstaande voorbeeld is dit duidelik dat die sopraan en alt in 'n saamgestelde tydmaat sing, terwyl die tenoor en bas 'n enkelvoudige tydmaat het.

VOORBEELD 201 Wo ist der neugeborne König der Juden?



Vgl. ook Totentanz: Siebter Spruch, 17-19.

3) In 'n aantal werke word daar oor 'n hele aantal mate heen konsekwent 'n saamgestelde tweeslagmaat volgehou, soos bv. in die tweede helfde van die derde vers van Jesu, deine Passion.

Nogtans is daar gevalle waar Distler 'n 3/2-teken skryf maar die musiek eerder in 6/4 pas, en omgekeerd 6/4 skryf terwyl die musiek beter in 3/2 pas.

VOORBEELD 202 Wie schön leucht't uns der Morgenstern (Jahrkreis no.11)

VOORBEELD 203 Totentanz: Zwölfter Spruch

Dit alles dui op 'n sekere mate van onnoukeurigheid by die plasing van 3/2-en 6/4- (of 3/4-en6/8-) tydmaattekens wat miskien verklaar kan word op grond van die volgende: 1) Ter wille van eenvoud. Die stemme wat teen die bas geskryf is in voorbeeld 200 is wel in egte 3/2-tydmaat en dis seker makliker om sommer in al drie stemme dieselfde tydmaatteken te skryf. 2) Gevalle waar 3/2 onnoukeurig gebruik word kom relatief selde voor, terwyl 6/4 beslis nie altyd 'n saamgestelde tweeslagmaat beteken nie. 6/4-mate word met veel groter vryheid gebruik en is soms seker nie meer as 'n blote indeling nie, veral wanneer die teleenheid in die omliggende mate 'n kwartnoot is. 3) In die metrisering van baie ouer korale word eweneens nie altyd streng onderskei tussen 3/2 en 6/4 nie. Vgl. die koraal Nun lasst uns Gott dem Herren in die EKG 227. Distler is seker hierdeur beïnvloed.

Wanneer 6/4- en 3/2-mate egter in mekaar se onmiddellike omgewing voorkom is daar meestal 'n noukeurige onderskeid getref. Selfs in onderstaande voorbeeld is die 6/8- en 3/4-tekens by die woord "Schulter" m.i. nie die gevolg van onnoukeurigheid nie, maar eerder 'n poging om enige aksente in die middel van die maat in die sopraan en tenoor uit te skakel. Dit word bevestig deur die groot sorg waarmee in die vorige mate gedifferensieër is tussen 3/4 en 6/8.

VOORBEELD 204 Das Volk, das im Finstern wandelt

bl. 6, 2e reël

Die tweede vers van Singet frisch und wohlgemut bevat ook

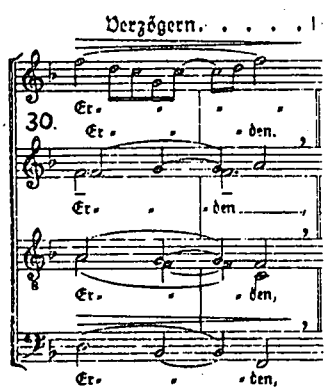
poliritmiek op breë skaal sonder dat dit in die motiewe aangedui word. Dit word egter in hierdie vers op 'n baie effektiewe wyse toegepas. Die aksente is so gerangskik dat hulle in minder as die helfde van alle mate in albei stemme tegelyk voorkom. Buitendien volg die stemme albei 'n patroon waar hulle aksente vir 'n ruk lank reëlmatig voorkom en dan weer nie, sodat 'n element van onvoorspelbaarheid gedurig teenwoordig is. 'n Goeie voorbeeld hiervoor is die imitasie in mate 12-16 waar die sopraan in 'n 3/4-tydmaat naboots wat die alt vantevore in 2/4 gehad het; of ook die onreëlmatige ritme van die alt op die woorde "Eia" wat op besondere wyse ritmiese krag uitstraal:

VOORBEELD 205 Singet frisch und wohlgemut: Tweede vers

Die spanning tussen reëlmatige en onreëlmatige, voorspelbare en onvoorspelbare woordaksente, tussen homo- en poliritmiek is een van die faktore wat oor die algemeen bydra tot die geweldige ritmiese vitaliteit en veelsydigheid van Distler se motette.

In hierdie verband kan seker ook genoem word dat Distler somtyds van 'n hemiola gebruik maak by die afsluiting van frases. Dit kan in alle stemme tegelyk wees (voorbeeld 206) of slegs in 'n enkele stem (voorbeeld 207):

VOORBEELD 206 Singet frisch und wohlgemut: Eerste vers

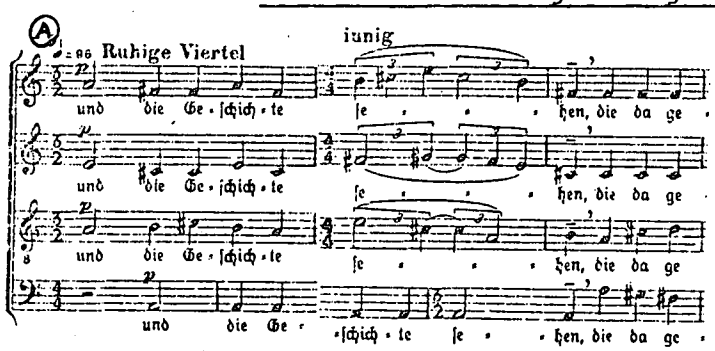


Vgl. ook mate 78-87

VOORBEELD 207 Es ist das Heil uns kommen her (Jahrkreis no.33): Eerste vers

Al die poliritmiek wat tot dusver bespreek is stem in een opsig ooreen, nl. dat, wat ook al die ordening van swaar en ligte maatslae, daar steeds 'n eenvormige teleenheid ten gronde lê. Dit wil sê, as daar 'n 4/4-, 'n 5/4- en 'n 3/2-maat bo- of langsmekaar verskyn, dan is die lengte van bv. 'n kwartnoot in al drie die tydmate dieselfde. Daar is egter gevalle van poliritmiek in Distler se motette waar die grondliggende maatslag van twee verskillende groepe van note nie identies is nie. 'n Sprekende voorbeeld, afgesien van die 3/2 en 6/4 tegelyk, kom voor na letter A in Lasset uns nun gehen gen Bethlehem waar daar triole in 'n 4/4-tydmaat verskyn. Dit sou nie noemenswaardig gewees het nie, as dit nie was dat sommige note van die triole op so 'n wyse oorgebind was, dat in die alt en tenoor as't ware 'n 3/2-maat binne 'n 4/4-maat tot stand kom, met verskillende teleenhede. Teen die vier teleenhede van 'n kwartnoot elk in die bas staan dus nou ses teleenhede van 'n kwartnoot elk in die alt en tenoor. 'n Gemeenskaplike teleenheid vir al die stemme in al die mate gaan dus hier verlore.

VOORBEELD 208 Lasset uns nun gehen gen Bethlehem



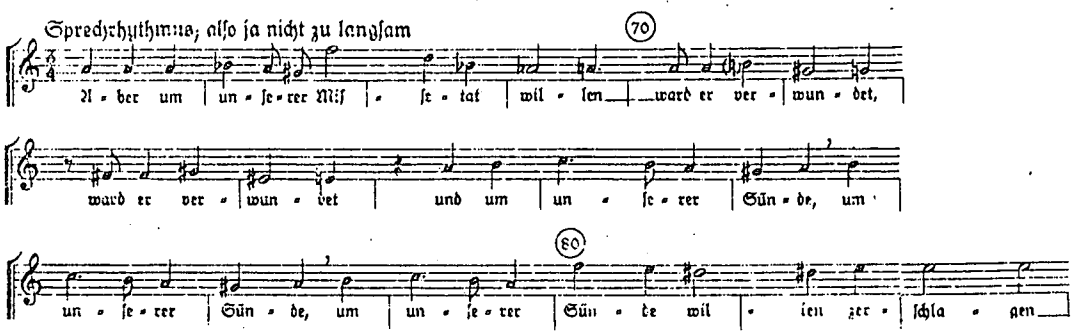
Soos reeds genoem het Ursula von Rauchhaupt soortgelyke plekke in die Liturgische Sätze über altevangelische Kyrie- und Gloriaweisen ontdek. Sy beweer dat Distler sodoende verskillende ritmiese vlakke tot stand bring wat die hemelse en die aardse sfeer simboliseer.[11] Hierdie interpretasie sal ook vir die paar soortgelyke gevalle wat in die motette voorkom, aanvaar kan word. Tekste soos "Im Himmel ist der Tag" (Totentanz: Erster Spruch) en "Ich mein daheim im Himmelreich" (Ich wollt, dass ich daheime wär, 6-7) kom in dié verband voor. Ten opsigte van voorbeeld 208 sal 'n moontlike interpretasie dan kan wees dat die Hemel vir die herders daar in Bethlehem se stal sigbaar geword het.

In die vorige hoofstuk is gedurig melding gemaak van die wyse waarop sekere melodiese kenmerke verander het namate Distler se styl ontwikkel het. Sonder om op veranderinge in die ritmiese stylkenmerke te wys, sou hierdie analise van Distler se ritmiek ook onvolledig wees. Die bespreking het tot dusver verwysings na die laaste motette vermy omdat die ritmiek daar nie meer in alle opsigte ooreenstem met dié van die vroeë motette nie.

Dit val onmiddelik op dat in Das ist je gewisslich wahr en Fürwahr, er trug unsere Krankheit die tydmaattekens relatief lank onveranderd bly, en dat die musiek grotendeels by die metrum inpas. Dat die musiek tot 'n groot mate uit imitasiemotiewe bestaan wat dan deurgevoer word is seker een rede daarvoor. Dit is al vroeër genoem dat imitasiemotiewe gewoonlik konsekwent in hulle nabootsing is, en hierdie beginsel geld ook nog vir die laaste motette. Dit is verder opvallend dat poliritmiek in albei motette 'n belangrike kenmerk van die fugatos is. Die tydmaat is in beide gevalle 3/4, maar albei temas wyk gedeeltelik daarvan af ten gunste van 'n tweeslag-tydmaat.

VOORBEELD 209 Das ist je gewisslich wahr

VOORBEELD 210 Fürwahr, er trug unsere Krankheit



By die deurvoering van die temas kom die twee tydmate dan teen mekaar te staan, en verhinder sodoende 'n eenvormig volgehoue maatslag. In vergelyking met die vroeëre motette met hulle spontane poliritmiek skep die poliritmiek hier meer die indruk van geordendheid. Dit pas by die strenger styl wat hierdie motette deurgaans kenmerk.

5.1.4 DEKLAMASIERITMIEK

As ware motetkomponis het Distler by die toonsetting van 'n teks steeds die woord vooropgestel. Hy doen groot moeite om ook die ritmiese nuanses van 'n woord in die musikale ritme weer te gee. Dit behels nie net die blote rangskikking van 'n teks se beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepe in swaar en ligte maatslae nie, maar veral ook die toekenning van spesifieke nootwaardes vir elke lettergreep. Daardeur word dit moontlik om deur die lengte en beklemtoning van note die spesifieke betekenis van die teks tot sy reg te laat kom, en selfs op bepaalde wyse te interpreteer. Musikale ritme wat op so 'n wyse deur die woordritme geïnspireer is word vir die doel van hierdie studie deklamasieritmiek genoem, na aanleiding van die term deklamasiemelodiek wat in die vorige hoofstuk geformuleer is. Die doel van deklamasieritmiek is om so na as moontlik te kom aan natuurlike spraak sodat die woord sodoende met groter intensiteit oorgedra kan word. Daarom is hierdie soort ritmiek dan gewoonlik 'n onlosmaaklike deel van deklamasiemelodiek, wat hier egter om analitiese redes afsonderlik bespreek word.

'n Tegniek wat ooreenkoms toon met dié van deklamasiemelodiek

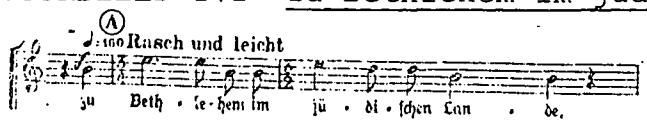
word vir deklamasieritmiek gebruik. Daar word uitgegaan van 'n gemiddelde nootwaarde wat gebruik word vir die gemiddelde lettergreep. Lettergrepe kan spesiaal uitgelig word deur 'n langer nootwaarde of deur 'n swaarder maataksent, en minder belangrike lettergrepe kan in korter note weergegee word. Saam met die gebruik van die melodiese middele wat in die vorige hoofstuk bespreek is, is daar dan oneindig veel moontlikhede om 'n teks te toonset. Daarby kom ook nog die verskillende polifoniese kombinasiemoontlikhede.

Op sy eenvoudigste bestaan deklamasieritmiek uit 'n aantal ewe lang note wat die gemiddelde waarde verteenwoordig. Slegs deur die maataksent word 'n rangorde dan onder die lettergrepe teweeggebring. Die volgende stap is om een van die note langer te maak. Wanneer die langer noot ook nog op 'n swaar maatslag is, dan is die beklemtoning soveel meer. Ondergeskikte lettergrepe wat met korter nootwaardes getoonset word is 'n verdere stap tot differensiasie. Al drie hierdie stappe word in onderstaande voorbeeld geïllustreer. Dit sal opval dat die melodiese en ritmiese tegnieke om 'n lettergreep of woord uit te lig hand aan hand gaan, dat bv. die note wat deur die maataksent beklemtoon word terselfdertyd ook met 'n verandering in toonhoogte gepaard gaan. Dat die opeenvolging van die stappe in hierdie geval 'n toename in spanning meebring is vir die oomblik nie ter sake nie.

VOORBEELD 211 Gott ist unsere Zuversicht (Jahrkreis no.31)

Deklamasieritmiek kan egter ook bestaan uit 'n groter verskeidenheid nootwaardes. Daardeur ontstaan dan die moontlikheid om die verskillende woorde elkeen op 'n karakteristieke wyse te ritmiseer. In voorbeeld 212 het die woorde "Bethlehem", "jüdischen" en "Lande" elkeen 'n eie ritmiese profiel.

VOORBEELD 212 Zu Bethlehem im jüdischen Lande



Hoe groot die verskeidenheid in nootwaardes kan wees word deur die volgende aanhaling getoon. Nie net is die woorde "Mensch", "Figur", "Welt", "vergehet" en "Zeit" elkeen individueel gekarakteriseer nie, maar die frase bevat ook 'n baie sterk beeldende element, wat die verganklikheid van die wêreld met suiwer ritmiese middele probeer daarstel. Die onstabilitiet van maatslag wat deur die triole en die byskrif "Zögern" veroorsaak word, dra hiertoe by.

VOORBEELD 213 Totentanz: Zweiter Spruch

Die woorde "Welt" en "vergehet" word op 'n wyse uitgelig wat nog nie genoem is nie. By "vergehet" word 'n melisma gebruik om die beklemtoonde lettergreep te karakteriseer, as't ware in die plek van 'n lang noot. Dit is so dat melismas dikwels in samehang met deklamasieritmiek voorkom en dat die een graag in die ander oorgaan. By "Welt" is dit, behalwe die melisma, ook nog sinkopasie wat die woord ritmies uitlig.
Deklamasieritmiek wat terselfdertyd beeldend is kan egter ook op veel eenvoudiger wyse voorkom. So word die begrip "Unruhe" (onvergenoegdheid), afgesien van die uitstekende weergawe van die woordritme, treffend op die volgende wyse uitgebeeld:

VOORBEELD 214 Der Mensch vom Weibe geboren (Jahrkreis no.36)

Die wyse waarop die deklamasieritmiek in 'n meerstemmige verband verskyn, is ook baie veelsydig. So kom dit voor dat bv. alle stemme deelneem aan die deklamasieritmiek, met dieselfde ritmiek terselfdertyd:

VOORBEELD 215 Herr schicke was du willt (Jahrkreis no.50)

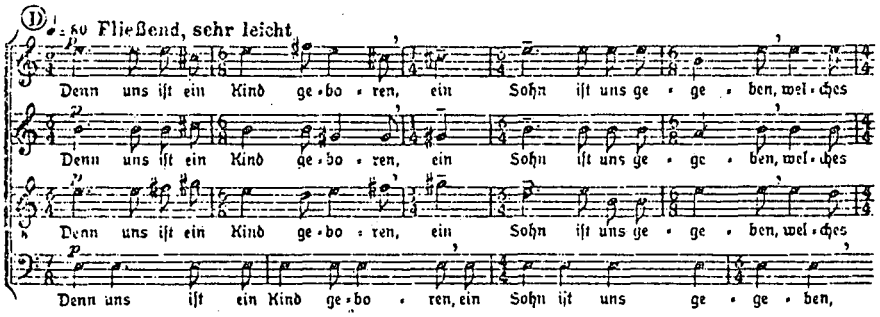
Vgl. ook Singet dem Herrn ein neues Lied: Derde deel. 'n Ander moontlikheid is dat 'n stem met deklamasieritmiek alleen te staan kom teen die res van die koor, soos die tenoor in onderstaande voorbeeld:

VOORBEELD 216 Ich wollt, dass ich daheime wär

'n Amper teenoorgestelde verhouding kom in Das Volk, so im Finstern wandelt voor waar drie stemme in dieselfde ritme tegelyk deklameer teenoor 'n vierde wat 'n eie deklamasieritme daarteen het. In hierdie geval moet gelet word op die wyse waarop Distler weer eens bepaalde woorde karakteriseer, maar veral ook op die noukeurigheid waarmee hy die deklamasieritmiek in verskillende tydmate indeel. So word die woorde "Kind geboren" deur middel van die 6/8 maatsoort veel meer

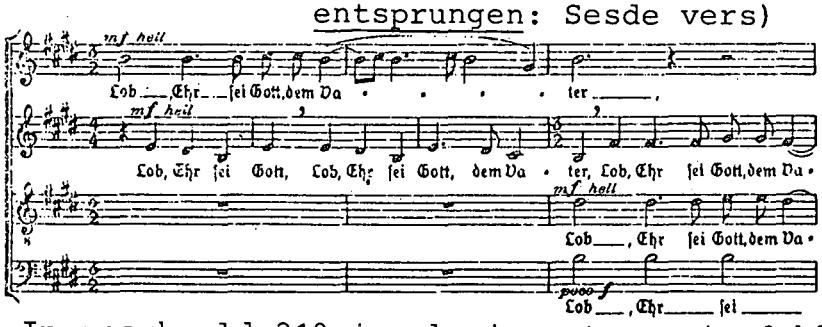
vloeiend geritmiseer as "Sohn ist uns gegeben", wat eerder hoekig is, om die kinderlike eienskap sowel as die krag, as Seun van God, van die Kind Jesus te beskryf.

VOORBEELD 217 Das Volk, so im Finstern wandelt



Twee kontrasterende patrone van deklamasie kom aan die begin van Lob, Ehr sei Gott, dem Vater (Es ist ein Ros entsprungen: Sesde vers) voor. Terwyl die sopraan probeer om met gedifferensieerde nootwaardes te deklameer, het die alt 'n ritme in feitlik gelyke nootwaardes, alhoewel albei presies dieselfde woorde het. Aan die een kant beteken dit dat dieselfde woorde op meer as een manier in die styl van deklamasieritmiek getoonset kan word. Aan die ander kant word die stemme hier só met mekaar verbind dat hulle mekaar aanvul. So help die alt bv. om die woord "Gott", wat in die sopraan miskien nie genoeg beklemtoon word nie, duideliker na vore te bring, terwyl "Vater" in die sopraan deur die melisma heelwat meer aandag trek as waar dit in die alt verskyn.

VOORBEELD 218 Lob, Ehr sei Gott dem Vater (Es ist ein Ros entsprungen: Sesde vers)

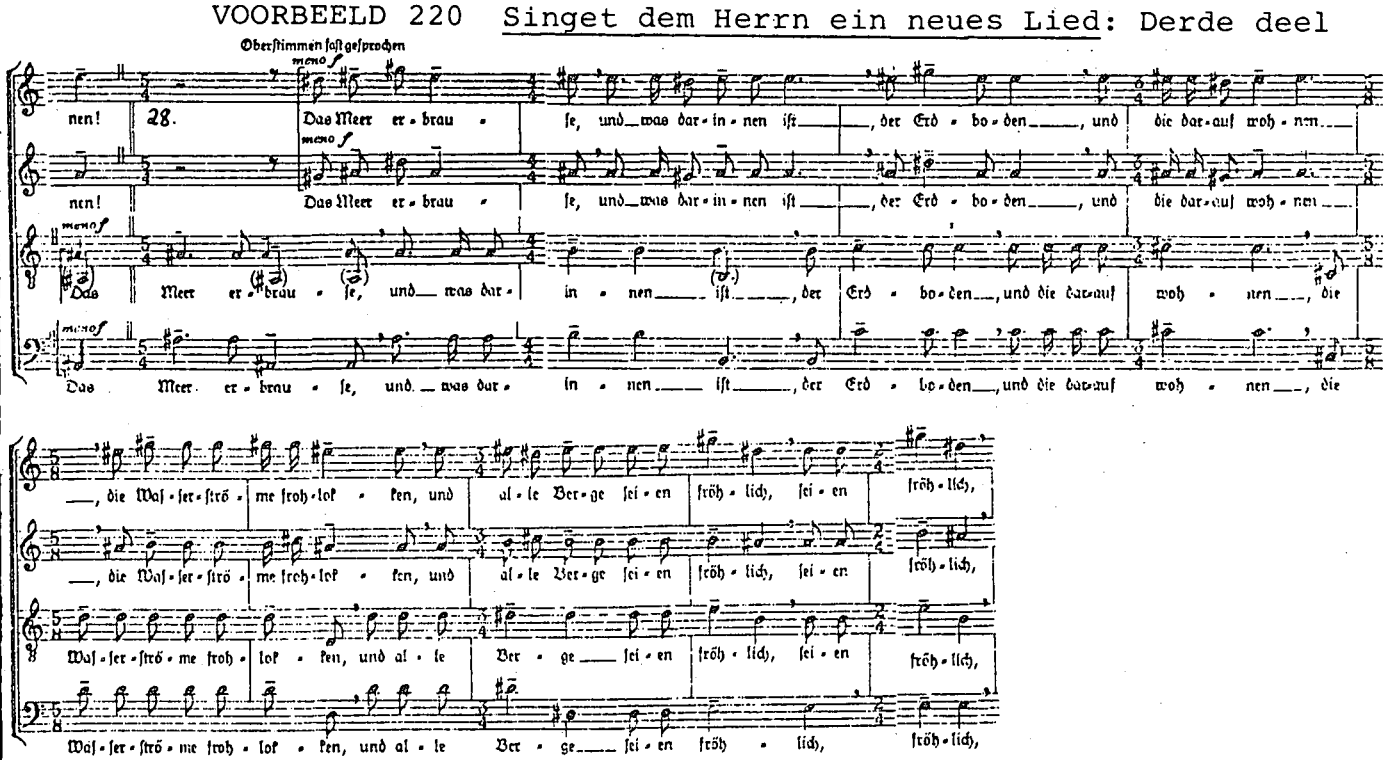


In voorbeeld 219 is al vier stemme in deklamasieritmiek geskryf. Die sopraan se ritme word deur die ander drie stemme nageboots in wat 'n mens miskien sou kan beskryf as 'n ritmiese kanon. Die deklamerende karakter word dan daardeur verhoog dat 'n mens dit tweemaal na mekaar hoor.

VOORBEELD 219 Totentanz: Vierzehnter Spruch

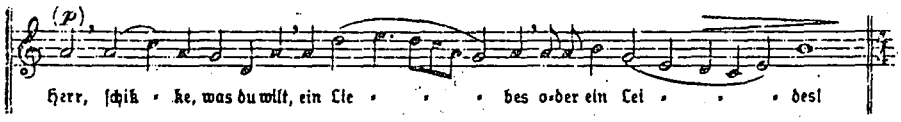
'n Voorbeeld van deklamasieritme waar die vier stemme in twee verskillende groepe verdeel is, kom in die derde deel van Singet dem Herrn ein neues Lied voor. Die ritmiese imitasie is hier nie so streng toegepas nie, die nootwaardes is meer gedifferensieerd en die maatsoorttekens verander gedurig. Die aksenttekens in die hoë stemgroep dui buitendien daarop dat die maatlyne werklik vir die lae stemgroep geld en dat ons hier eintlik met poliritmiek te doen het. Dit dra alles daartoe by dat die deklamasieritmiek in hierdie gedeelte 'n geweldige intensiteit bereik, waar die woord amper letterlik gesprêêk word (vgl. die byskrif "Oberstimmen fast gesprochen"), en, wanneer die hoogtepunt bereik word, eenvoudig in 'n melisma oorgaan.

VOORBEELD 220 Singet dem Herrn ein neues Lied: Derde deel



In talle motette kan passasies in deklamasieritmiek aangetref word sonder maat- of mensuurlyne. Dit getuig van Distler se strewe om enige gebondenheid aan metrum heeltemal te verbreek en die ritme heeltemal vry vanuit die teks te konsipieer.

VOORBEELD 221 Herr, schicke was du willt (Jahrkreis No.50)



Ook hier gebruik Distler die geleentheid om besondere aandag aan spesifieke woorde te gee, soos in die geval van "Liebes" en "Leides". Die verskil tussen die twee melismas se ritme spreek vanself: 'n vloeiende, vinniger wordende ritme teenoor 'n stadiger, meer uitgerekte ritme. Dit is ook insiggewend dat die melodiese lyn en die raaminterval hierdie teenstelling onderstreep.

Deklamasie van hierdie soort kom uit die aard van die saak veral in Bybelteksmotette uit die Jahrkreis voor. In Selig sind die Toten (no.35) is die deklamasie selfs driestemmig. In die passasie wat nou aangehaal word volg die stemme nie almal dieselfde ritme nie. Dit bevestig nog eens die stelling wat gemaak is dat dieselfde woorde op meer as een manier gedeklameer kan word.

VOORBEELD 222 Selig sind die Toten (Jahrkreis no.35)

In hierdie geval veroorsaak die verskillende stemme 'n interessante algehele ritmiese effek, wat meer is as net aanvullend. Sommige woorde, nl. dié wat na die 𝄾 kom, word op so 'n wyse gerangskik dat hulle op agtereenvolgende agstenote in die verskillende stemme voorkom. Die gevolg is dat so 'n woord (of lettergreep) dan driekeer onmiddelik na mekaar gehoor word en daardeur groter intensiteit kry. Op dié

wyse tree die uitspraak van die woorde sterk op die voorgrond.

Verwant aan bg. middel, maar nie identies daarmee nie, is Distler se gebruik om soms 'n aantal woorde in een stem in kort nootwaardes te ritmiseer, meestal agstenote, terwyl die ander stemme in langer nootwaardes geskryf is. Hy wend hierdie middel op drie verskillende maniere aan: enersyds kan dit definitief as deklamasieritmiek bestempel word, met die agstenote as gemiddelde nootwaardes. 'n Mens wil dit amper deklamasieritmiek in verkleining noem. Dit gaan dan ook meestal met deklamasiemelodiek gepaard, soos die tenoor in onderstaande voorbeeld:

VOORBEELD 223 Jesu, deine Passion: Eerste vers

Vgl. ook Ich wollt, dass ich daheime wär, 15-18 (voorbeeld 216) In der Welt habt ihr Angst: Koraal.

Andersyds is die ooreenkoms met deklamasieritmiek wel opvallend maar eerder "toevallig". In sulke gevalle volg die agstenote soms die melodiese lyn van die cf, hetsy as direkte verkleining (Vater unser (Jahrkreis no.49), Tweede vers, maat 7, alt), of as vae nabootsing daarvan (Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (Jahrkreis no.32), maat 1, bas). In die derde plek is hulle onafhanklik van enige ander stem,

en meestal is dit net 'n paar agstenote wat betrokke is, soos die bas in voorbeeld 224:

VOORBEELD 224 Allein Gott in der Höh sei Ehr (Jahrkreis no.26)

Wat ook al die aard van hierdie ritmiese middel, dit dra by tot 'n sprekende effek vanweë die meer intensiewe wyse waarop die woorde gespreek word, as't ware in 'n vinniger tempo, dus moet dit in verband met deklamasiemelodiek genoem word.

Soos in die geval van deklamasiemelodiek, duik in hierdie verband ook weer die vraag op na die oorsprong van wat hier genoem is deklamasieritmiek. En ook hierdie keer moet die antwoord gesoek word by die psalmodie van die kerk. Die duidelikste bewys daarvoor is die eenstemmige resitasie in die middel van Gott ist meine Zuversicht met sy byskrif "frei psalmodierend".

VOORBEELD 225 Gott ist meine Zuversicht (Jahrkreis no.31)

'n Soortgelyke byskrif, nl. "gleichsam psalmodierend" verskyn in die voetnoot by die vierde variasie van Ich wollt, dass ich daheime wär (sien voorbeeld 216). Die beginsel van 'n gemiddelde nootwaarde vir alle lettergrepe behalwe dié wat spesiaal uitgelig word, word voldoende in voorbeeld 225 geïllustreer. Dat Distler met hierdie tipe ritme noue aansluiting by die liturgiese resitasie soek, spreek vanself. Maar wat belangriker is, is dat hy daarin slaag om meer as net 'n gewyde verband tot stand te bring, dat hy naamlik die

liturgiese resitasie se beginsel oorneem en dit in sy styl integreer om 'n resiterende karakter te weeg te bring. Dit is een van die mees uitstaande kenmerke van Distler se motet-styl en een van sy vernaamste en mees persoonlike bydraes tot die motetkuns.

In voorbeeld 222 is verwys na die effek wat veroorsaak word deurdat dieselfde lettergreep kort agtereenvolgend in verskillende stemme gehoor word. Dit is 'n tegniek wat Distler op 'n baie breë skaal toepas om 'n sprekende effek te verkry wat dan die indruk van 'n kwasie-deklamasieritmiek skep. Aan die een kant kan dit gepaard gaan met 'n poliritmiese behandeling van die stemme, hoewel dit niks aan die effek daarvan verander nie.

VOORBEELD 226 Was mein Gott will, das g'scheh allzeit (Jahrkreis no.28)

Vgl. ook Hinunter ist der Sonne Schein (Jahrkreis no.46), 1-5; Nun freut euch, lieben Christen g'mein: Tweede seksie

Aan die ander kant kan dit ook plaasvind sonder dat poliritmiek tot stand kom. Dit veroorsaak selfs dikwels dat woorde onnatuurlik geritmiseer word:

VOORBEELD 227 Jesu, deine Passion: Sewende vers

Ook die res van die vers maak gebruik van hierdie middel. Dit is in maat twee herkenbaar dat die afstand tussen 'n woord in een stem en sy herhaling in 'n ander stem 'n kwartnoot en selfs 'n agstenoot kan wees. Vgl. ook die begin van Wach auf, du deutsches Reich (maat 2) waar die woord "Majestät" op vier agtereenvolgende kwartnote van 'n 4/4-maat deur die stemme beweeg. Deur hierdie tegniek is Distler in staat om groter intensiteit aan werke te gee as wat deur tradisionele imitasie moontlik is, waar bv. twee beklemtoonde lettergrepe nie nader aan mekaar kan kom as twee opeenvolgende swaar maatslae nie. Wanneer 'n koraal in 'n motet in min of meer ritmies-gelyke styl geskryf word, dan gebruik Distler ook graag hierdie tegniek om weg te kom van 'n te sterk noot-teen-noot-effek. Daarom word in onderstaande aanhaling op twee plekke die noot-teen-noot-styl verbreek.

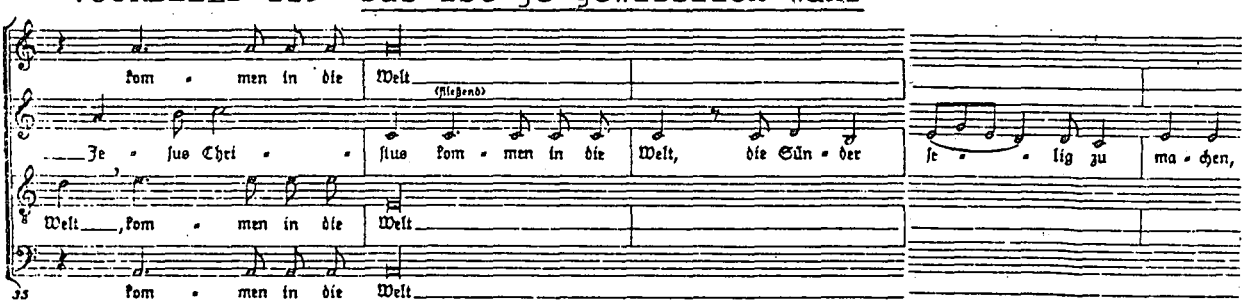
VOORBEELD 228 Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Jahrkreis no.29)

Vgl. ook die begin van Vater unser (Jahrkreis no.49). Ons het hier te doen met een van die mees verspreide ritmiese middele in Distler se motetstyl. Dit kom in feitlik alle

motette voor. Myns insiens is dit ook een van die mees karakteristieke kenmerke van Distler se motetstyl, wat, net soos sy deklamasieritmiek, dui op sy opvatting dat die woord ook in die musiek as woord gehoor moet word.

Na aanleiding van die bevinding in hoofstuk 4 dat deklamasiemelodiek 'n besonder sterk rol gespeel het in die latere motette kan 'n soortgelyke bevinding ook in verband met deklamasieritmiek verwag word. Dit is dan ook so dat, hoewel dit reeds in die vroeë werke teenwoordig is, deklamasieritmiek in die latere werke 'n toenemend vername rol speel. Die hoogtepunt in hierdie opsig word seker bereik in Das ist je gewisslich wahr. Hierdie motet is feitlik van begin tot einde, behalwe vir die fugato, in deklamasieritmiek geskryf. 'n Mens kan amper dink dat Distler in hierdie werk 'n kompendium wou gee van wat alles met die tegniek gedoen kan word. Die uiteindelike resultaat is dan egter 'n werk wat in sy redende karakter so 'n vlak van intensiteit bereik dat dit moeilik oortref kan word. Die mees uiteenlopende tipes deklamasieritmiek word in die werk verenig wat dan elk op sy eie wyse tot die sprekende effek bydra.
'n Voorbeeld van deklamasie in alle stemme tegelyk kom voor by die woorde "aber darum" (mate 53-59). Deur die herhaling elke keer op 'n hoër toonhoogte word 'n toename in intensiteit bewerkstellig. Die hantereing van die 3/4-tydmaat is besonder interessant. Daar is ook 'n aantal passasies waar 'n enkele stem op sy eie deklameer teen die agtergrond van lang aangehoue of stadig veranderende akkoorde. Wanneer so 'n passasie voorafgegaan word deur 'n polifoniese passasie, dan is die trefkrag daarvan des te groter.

VOORBEELD 229 Das ist je gewisslich wahr



Ook deklamasieritmiek van 'n eenvoudige aard, wat dan deur verskillende stemme nageboots word, kom voor. 'n Voorbeeld hiervan is mate 9-16, waar die spesifieke rangskikking van die tenoor vir 'n sprekende effek sorg.

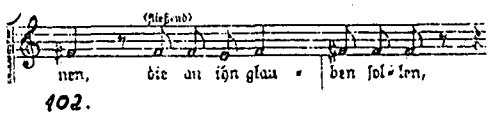
Vanweë die konsentrasie op die woord bly die melodiese aspekte in hierdie werk tot 'n groot mate ondergeskik aan die ritmiese aspekte. Dit is die ritme wat die aandag trek en die musiek laat voortbeweeg. So bevat die eerste motief van die motet net twee verskillende toonhoogtes:

VOORBEELD 230 Das ist je gewisslich wahr

Maar die ritme met sy agste- en kwartnote is so pregnant dat mens die gebrek aan verskeidenheid in toonhoogte glad nie agterkom nie. Wanneer dit polifonies uitgewerk word (saam met die teenmotief) dan is die algehele ritmiese uitwerking nog so veel meer pregnant omdat die agstenote nou mekaar deur die verskillende stemme imiteer, en sodoende gedurig teenwoordig is. Die paar s-klanke wat voorkom dra by tot die onmiddelikheid waarmee 'n mens die ritme ervaar.

Op die oog af lyk die deklamasieritmiek van die volgende motief baie eenvoudig:

VOORBEELD 231 Das ist je gewisslich wahr

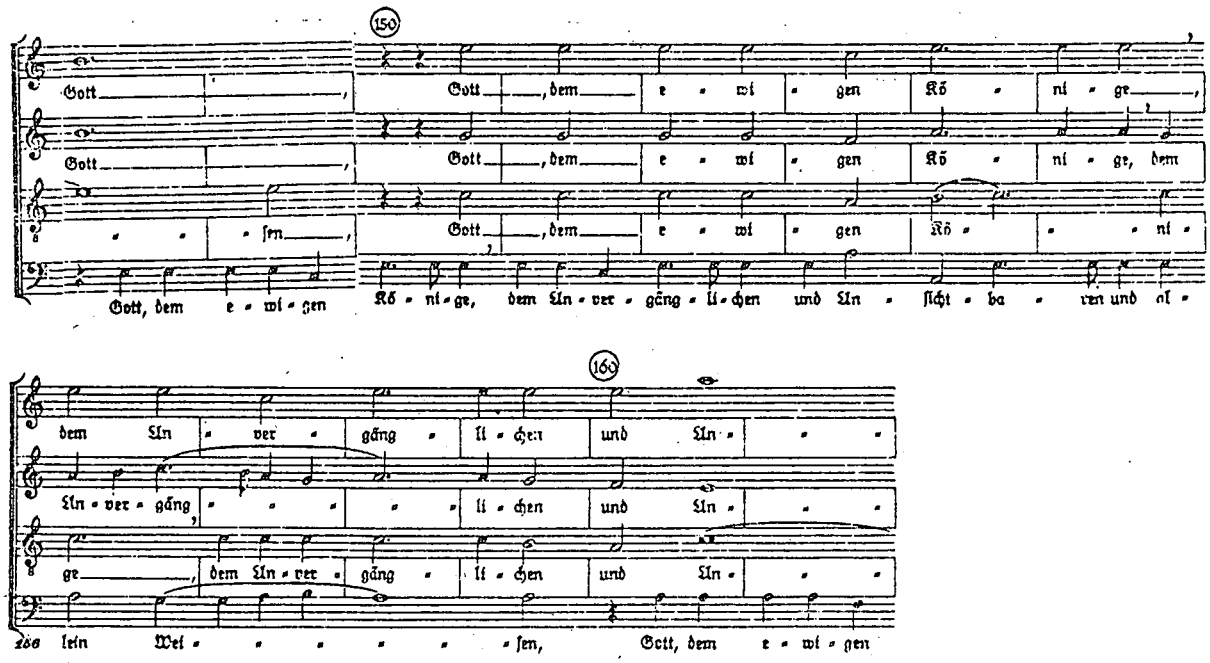


Omdat die woordritme se aksente egter nie deurgaans met die maataksente ooreenstem nie, ontstaan 'n mate van onstabiliteit tussen die twee, wat aan die motief 'n besondere ritmiese spanning gee. Wanneer die motief dan imiterend deurgevoer word kom daar 'n interessante wisselwerking tussen die stemme tot stand, omdat die wyse waarop die motief gerangskik word, van maat tot maat wissel vanweë die verskille in rustekens tussen die intredes. Die saamval van woordaksente in verskillende stemme is dus aan gedurige verandering onderworpe terwyl die maataksent konstant bly.

VOORBEELD 232 Das ist je gewisslich wahr

'n Verdere tegniek wat Distler gebruik, is om een stem te laat deklameer met kwartnote as gemiddelde nootwaarde en die ander stemme hierdie ritme te laat imiteer, maar in vergroting, d.w.s met 'n halfnoot as gemiddelde nootwaarde.

VOORBEELD 233 Das ist je gewisslich wahr



Die teenoorgestelde verhouding kom voor vanaf maat 60 waar die vergroting in die enkelstem is.

Dit sal uit al die aangehaalde voorbeelde duidelik wees dat deklamasieritmiek in hierdie motet byna alle ander vorms van ritme oorheers, so veel so dat die talle imiterende motiefdeurvoerings eintlik almal gegrond is op 'n motief met deklamasieritme, trouens, dat imitasiemotief en deklamasieritme 'n sintese ingaan wat in die vroeë werke nog nie daar was nie. Dáár het die imitasiemotief juis verskil

van die frases in deklamasieritme. In die lig van hierdie sintese word dit nou ook duidelik hoekom die verhouding tussen ritme en metrum so anders is as in vroeëre werke: enige teenstelling tussen metrum en ritme wat vanweë die deklamasieritme mag ontstaan, kry onmiddelik vaste beslag omdat dit terselfdertyd deel is van die imitasiemotief.

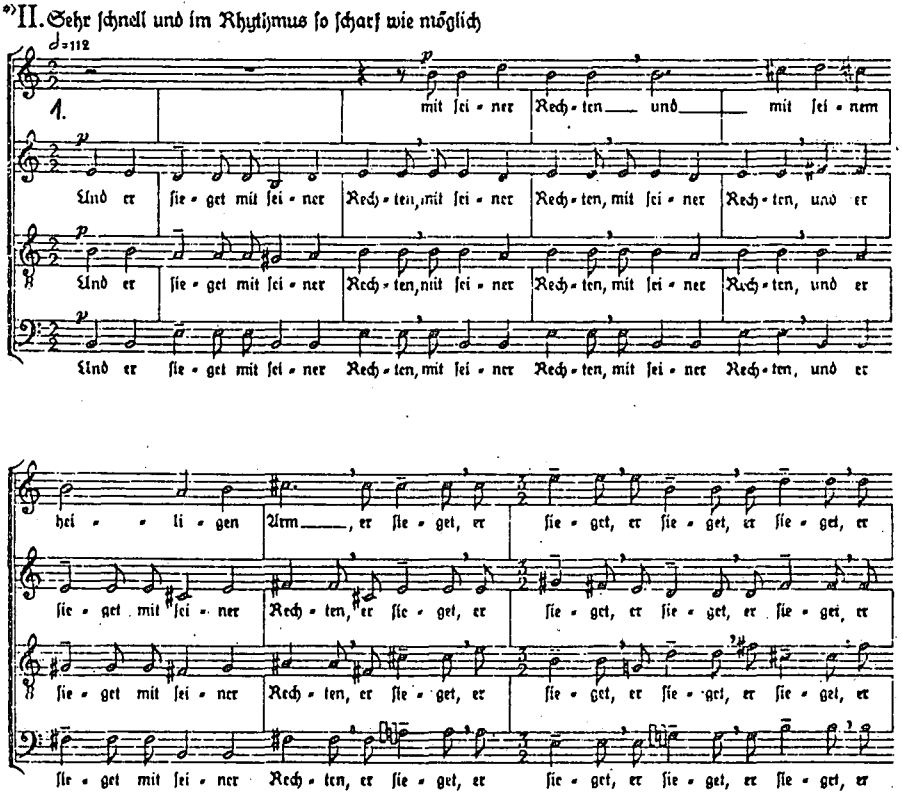
'n Verdere aspek kom ter sprake wanneer 'n mens na die motet as geheel kyk. Dan blyk dit dat die werk bestaan uit 'n aaneenryging van kontrasterende seksies, elkeen met 'n eie soort deklamasieritmiek, wat dan op rondo-agtige wyse aanmekaar geskakel word. Sodoende kry deklamasieritmiek ook op die vormvlak 'n besondere betekenis.
Dit sal te ver gaan om die deklamasieritmiek in Fürwahr, er trug unsere Krankheit ook so breedvoerig te behandel. Dis genoeg om te sê dat die werk in amper dieselfde mate daardeur oorheers word, alhoewel die omstandighede effens verskil. Wat egter spesiale vermeldig verdien is die wyse waarop die gebrek aan metriese eenvormigheid in die fugatotema veroorsaak word deur afwykings van die gemiddelde nootwaarde ter wille van lettergrepe wat spesiale of ondergeskikte beklemtoning verdien.
Soos in hoofstuk 4 vermeld, is die stylverandering wat in die twee laaste motette aangetref word, nie 'n skielike verandering wat aan Distler se nuwe omstandighede in Berlyn toegeskryf moet word nie, maar eerder die eindpunt van 'n ontwikkeling wat geleidelik plaasgevind het, en terugvervolg kan word tot in sy tyd in Lübeck. Hierdie opvatting word verder bevestig deur die ritmiese kenmerke van die motette wat voor die laastes ontstaan het. Die ritmiek van In der Welt habt ihr Angst kan, behalwe vir die koraal, uitsluitlik as deklamasieritmiek beskryf word. Ook hier word reeds verskillende tipes aaneengeryg alhoewel die kontraste nie so sterk is as in Das ist je gewisslich wahr nie. In soverre die motief vanaf maat 10 as 'n imitasiemotief beskou kan word, moet vasgestel word dat dit ook gebaseer is op deklamasieritmiek. In Ach Herr, ich bin nicht wert kom hierdie tendens dan reeds duidelik te voorskyn: die imitasiemotiewe is in hulle ritme baie beslis deklamerend van aard. In die tweede helfte van die motet word daar selfs die beginsel

van vergroting op soortgelyke wyse toegepas in Das ist je gewisslich wahr (vgl. voorbeeld 233).
Die sprekende effek wat deur die herhaling van 'n lettergreep op agtereenvolgende maatslae in verskillende stemme veroorsaak word, kom nog steeds in die laaste motette voor. Afgesien van sommige plekke in die motiefdeurvoerings is dit weereens veral die koraaltoonsettings wat deur hierdie ritmiese tegniek geraak word. Daar is min verskil in die wyse waarop dit bv. in Ach Gott, vom Himmel sieh darein (voorbeeld 228) en in die koraal van Das ist je gewisslich wahr toegepas word.

5.1.5 MOTORIEK [12]

'n Mens koppel motoriek miskien eerder aan instrumentale as aan vokale musiek. Motoriek is dan ook een van die opvallende eienskappe van Distler se klawesimbelkonsert. Na die voorafgaande bespreking, wat klem geplaas het op die subtiliteit waarmee hy woorde ritmiseer, of verskillende maatsoorte bo- en langsmekaar plaas, sal 'n mens wonder of daar in sy motette plek is vir so 'n skynbaar onvokale element. Dit is egter so dat daar wel 'n aantal motette is wat deur motoriek gekenmerk word. Twee verskillende tipes motoriek kan onderskei word, na gelang van die sterktegraad waarin dit voorkom. Eerstens is daar diè passasies waar motoriek sterk op die voorgrond tree. Dit is altyd die gevalle waar dit direk uit die teks verklaar kan word. M.a.w. dit is nooit 'n doel op sigself nie, maar altyd ter wille van die bepaalde affek. So kan die teks bv. van so 'n aard wees dat Distler dit met mars- of dansagtige ritmiek toonset. Vgl. in hierdie verband Totentanz: Siebter Spruch en Sechster Spruch onderskeidelik. Die beste voorbeeld van motoriek in al die motette kom in Singet dem Herrn ein neues Lied voor waar die teks van oorwinning praat.

VOORBEELD 234 Singet dem Herrn ein neues Lied: Tweede deel



Die s-klanke in "sieget" en "seiner" dra daartoe by dat beklemtoonde maatslae duidelik geartikuleer word. Die hoekige ritme met sy streng volgorde van kwart- en agstenote, wat oor en oor herhaal word, bring die motoriese effek te weeg. Vgl. ook Wachet auf, ruft uns die Stimme: Eerste vers, 73^{3}... en 9... (sien voorbeeld 241), waar die gedurige opeenvolging van opmaat en daaropvolgende swaar maatslag op die woorde "wachet auf" verantwoordelik is vir 'n konstante ritmiese impuls.

Tweedens is daar gevalle waar die motoriek nie so 'n heel prominente plek inneem nie. En gewoonlik kan dit net op indirekte wyse vanuit die teks verklaar word. Dit is veral tekste wat 'n vreugdevolle strekking het of van lof aan die Here praat, wat in hierdie verband voorkom.

VOORBEELD 235 Singet frisch und wohlgemut: Eerste vers

Vgl. ook Erstanden ist der Herre Christ (Jahrkreis no.19), Halleluja; die derde Amen in Jahrkreis no.52.

Passasies wat motories is het almal 'n paar eienskappe in gemeen. Die maatsoort bly minstens 'n ruk lank konstant om die ritmiese impuls wat die motoriek veroorsaak eers gevestig te kry. Verder word daar altyd 'n gegewe ritmiese patroon oor en oor herhaal. En die woord se aksente val altyd saam met 'n sterk maatslag. In diè sin is voorbeeld 235 interessant omdat daar vanaf maat 112 poliritmiek tussen die sopraan en alt voorkom, wat die motoriek nie noodwendig belemmer nie, maar dit dan vanaf maat 115 soveel sterker maak.

5.1.6 SINKOPASIE

Talle voorbeelde kan aangehaal word om te toon dat die woordaksente en die maataksente nie altyd ooreenstem nie. Aangesien Distler slegs enkele werke konsekwent poliritmies genoteer het, maar nogtans die bestaan van poliritmiek in konvensioneel genoteerde werke nie uitgesluit het nie, kan baie sulke skynbaar verkeerde aksente op grond van poliritmiek verklaar word. Ten spyte daarvan bly daar heelwat gevalle oor waar so 'n verklaring nie moontlik is nie. Dit sou dus 'n verkeerde indruk skep as daar beweer word dat

Distler sonder uitsondering alle onnatuurlike ritmisering van woorde vermy het, en dat woordaksente altyd saamval met metriese aksente. Alhoewel Ursula von Rauchhaupt nooit uitdruklik so 'n bewering maak nie, is dit tog die indruk wat 'n mens kry uit haar bespreking oor die algemeen.
Dikwels is dit ook moeilik om met sekerheid te sê of die teks op 'n sekere plek skynbaar onnatuurlik geritmiseer is en of dit maar net die gevolg van poliritmiek is, soos by die woord "alle" in die sopraan:

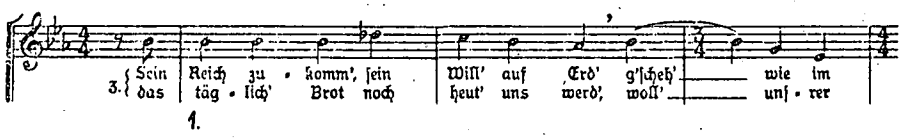
VOORBEELD 236 Nun komm der Heiden Heiland (Jahrkreis no.3)

Die enigste ander verklaring vir hierdie ritme sou wees dat mens dit as sinkopasie sien. Maar dan ontstaan daar onmiddelik die vraag of daar wel sinkopasie in Distler se motette voorkom, in die lig van sy uitspraak wat aan die begin van hierdie hoofstuk aangehaal is, en wat praat van "Unmöglichkeit der Deutung rhythmischer Selbständigkeit im Sinn der Synkope".[13] Behoort alle ritmes wat soos sinkopasie lyk nie in werklikheid as vorms van poliritmiek beskou te word nie? Die antwoord is nee. Bogenoemde uitspraak is gemaak met betrekking tot orrelmusiek en die orrel as musiekinstrument, en daarom kan dit slegs met voorbehoud op koormusiek van toepassing gemaak word. Die tweede rede is dat daar musiek in die motette voorkom wat sonder enige twyfel sinkopasie bevat:

VOORBEELD 237 Christ fuhr gen Himmel (Jahrkreis no.21)

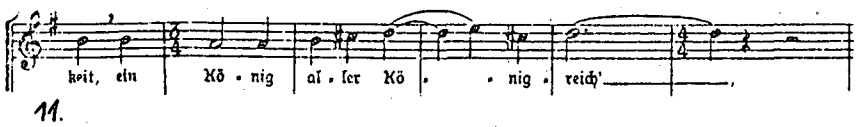
Vanweë die gedifferensieerde maatsoorttekens wat hier voorkom sowel as vanweë die aksentteken > op "Christ" kan daar geen twyfel wees dat Distler sinkopasie bedoel het nie, veral wanneer 'n mens dit vergelyk met die soortgelyke plek in maat 12. Met die sinkopasie wou Distler klaarblyklik 'n besondere soort ritmiese klem op die woord "Christ" plaas. Ook in die volgende aanhaling kan daar geen twyfel oor die bedoeling van sinkopasie op die woord "g'scheh" wees nie, omdat die maatlyn tussen maat 2 en 3 nie as toevallig beskou kan word nie.

VOORBEELD 238 Es ist das Heil uns kommen her (Jahrkreis no. 33)



Na aanleiding van hierdie voorbeelde kan die gevolgtrekking gemaak word dat Distler wel sinkopasie gebruik om 'n spesifieke woord uit te lig en te beklemtoon, soos dit ook uit die genoemde voorbeelde blyk. In onderstaande aanhaling dien dit ook hierdie doel, maar kom nou in die middel van 'n frase voor ("König"), en nie aan die begin nie.

VOORBEELD 239 Macht hoch die Tür (Jahrkreis no.6)



Vgl. ook Jesu, deine Passion: Tweede vers, 4-5; en Also hat Gott die Welt geliebt (Weihnachtsgeschichte), 7-8, tenoor.

'n Interessante kenmerk van sommige imitasiemotiewe is dat hulle met 'n onbeklemtoonde noot begin wat na 'n beklemtoonde noot oorgebind word, en sodoende 'n gesinkopeerde effek veroorsaak. Daardeur word aan die begin van die motief ritmiese energie vrygestel wat momentum aan die res van die motief verskaf.

VOORBEELD 240 Singet dem Herrn ein neues Lied

Alhoewel die deurvoering van hierdie imitasiemotief die 3/4-tydmaat nie streng volg nie, is dit opvallend dat elke keer wanneer die motief intree, dit op 'n onbeklemtoonde agste begin wat gesinkopeerd is. Op die wyse kry die betrokke passasie 'n baie opgewonde ritmiese karakter. Die verskil tussen hierdie vorm van sinkopasie en diè wat aan hand van voorbeeld 237 en 238 beskryf is, is dat dit hier nie in die eerste plek gaan om die woord wat uitgelig moet word nie, maar om die ritmiese krag van die motief. Dit is daarom seker ook nie toevallig dat sulke motiewe meestal 'n motoriese karakter het nie, en dat Distler byskrifte byvoeg soos "streng im Zeitmass" of "sehr rasch" soos in Singet frisch und wohlgemut: Eerste vers, maat 60.... Vgl. ook die motief "auf dass seine Herrschaft" na letter F in Das Volk, so im Finstern wandelt; Wachet auf, ruft uns die Stimme: Derde vers, 1-3, mezzo sopraan.

Oor sinkopasie in die algemeen kan gesê word dat dit aan die musiek 'n ontbrandende vitaliteit gee, veral wanneer dit met motoriek gekoppel word. Hiervan getuig die volgende aanhaling, waar sinkopasie op die woorde "ruft uns" saamval met motoriek wat aan die gang gehou word deur die ritmiese figuur op "wachet auf".

VOORBEELD 241 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Eerste vers

Maar ook as sinkopasie voorkom sonder gelyktydige motoriek dan veroorsaak dit 'n baie spanningsvolle ritme. Omdat Distler se ritmiek nie net op die treffende weergawe van woordritme berus nie, bestaan daar 'n gedurige spanning tussen woordaksente en maataksente in die musiek. Of hierdie spanning as sinkopasie beskou word en of dit eerder die gevolg van poliritmiek is, maak op die ou end nie so baie saak nie, want albei berus op die onreëlmatige en soms onvoorspelbare plasing van aksente. Miskien is dit ook een van die redes hoekom Distler later opgehou het met konsekwente poliritmiese notasie. 'n Illustrasie hiervan is die poging wat by voorbeeld 197 aangewend is om 'n weergawe van 'n uittreksel uit Jesu, deine Passion in poliritmiese notasie weer te gee. Nadat alle beklemtoonde lettergrepe in ag geneem was, was dit nog nodig om hier en daar 'n 1/4-teken in te voeg waar twee aksente langs mekaar voorkom. En twee aksente direk langs mekaar is mos ook een van die eienskappe van sinkopasie. Of mens die ritmiek in Distler se motette nou as vitaal en kragtig, of as onrustig flikkerend en nerveus beskryf (want musiek kon nog nooit heeltemal met woorde beskryf word nie), dit kan alles teruggevoer word na hierdie spanning tussen woordritme en metrum. Dit is juis hierdie eienskap wat die ritmiek in Distler se motette so uniek maak dat 'n mens dit maklik van dié van 'n ander komponis kan onderskei.

Sinkopasie is ook in die laaste motette teenwoordig. In vergelyking met die vroeëre motette wil dit voorkom asof dit in hierdie werke effens meer gedifferensieerd is en meer dikwels aangetref word. Hierdie bevinding strook ook met die opmerking wat vroeër gemaak is, nl. dat maatlyne in die laaste motette tog weer 'n meer definitiewe karakter blyk aan te neem.[14]

Beide tipes sinkopasie, dié aan die begin sowel as dié in die middel van 'n frase, kom voor. Dis interessant dat lg. altyd teruggevoer kan word na twee beklemtoonde lettergrepe in die teks wat direk langs mekaar staan. Die woorde "er trug unsere Krankheit" is 'n voorbeeld hiervan. Dit word dan op die volgende wyse geritmiseer:

VOORBEELD 242 Fürwahr, er trug unsere Krankheit

Interessantsheidshalwe kan genoem word dat die volgende sinsnede op identiese wyse behandel word. Presies dieselfde oorsaak kan aangehaal word vir die gedurige sinkopasie in die eerste seksie van In der Welt habt ihr Angst. In die fugatotema in Das ist je gewisslich wahr ontstaan 'n beklemtoonde lettergreep op "in Ewigkeit, in Ewigkeit" (bv. alt 175-179), wat as sinkopasie aangevoel word, ongeag daarvan of die bedoelde tydmaat 3/4 of 4/4 is. In elke geval is sinkopasie 'n baie belangrike aspek van die passasie tussen mate 190 en 220.

Die sinkopasie wat in Das ist je gewisslich wahr op "dass Jesus Christus" (24-28) voorkom, moet seker as middel beskou word wat die woord "Jesus" uitlig, want in die herhaling van hierdie paar mate later in die werk (98-102) met 'n ander teks, ontbreek die sinkopasie.
'n Aantal voorbeelde sou aangehaal kon word om sinkopasie wat aan die begin van 'n frase voorkom, te illustreer. Wesentlik verskil hulle egter nie van sodaniges in vroeëre motette nie, en bevestig dus slegs hierdie stylkenmerk. Daarom word volstaan by die verwysing na enkeles daarvan: In der Welt habt ihr Angst, 4-5 en 10-11; Fürwahr, er trug unsere Krankheit, 22-26.

5.2 MELISMAS

Die rede hoekom melismas in 'n afsonderlike deel van hierdie hoofstuk bespreek word is van praktiese aard. Omdat melismas so 'n kenmerkende eienskap van Distler se styl is, verg hulle deeglike bespreking sodat 'n samehangende beeld gevorm kan word. Dit sou nie die geval kon gewees het as hulle as deel van die

ander besprekingspunte behandel is nie. Terselfdertyd sal dit nodig wees om die melodiese aspekte in aanmerking te neem, omdat dié 'n onlosmaaklike deel van die ritmiek van melismas is.

Terwyl deklamasieritmiek getuig van Distler se subtiele toonsetting van woorde om so naby as moontlik aan spraak te kom, word in sy melismas presies die teenoorgestelde bereik. Die woordritme gaan heeltemal verlore en daarmee saam die sprekende effek. Die vraag wat nou onwillikeurig ontstaan , is hoe die melismas in die lig hiervan by sy styl inpas. Weerspreek die sillabiese en melismatiese aspekte mekaar nie? Die antwoord lê myns insiens daarin dat die twee mekaar aanvul, en dat die een die ander nodig maak. Buitendien sit die melismas slegs die intensiteit wat deur die sillabiese ritmiek bereik word op 'n ander wyse voort. Want dit is die opvallendste eienskappe van melismas, nl. dat hulle die musiek in 'n toestand van opwinding plaas wat kan wissel vanaf ekstatiese opgewondenheid tot by mistieke teruggetrokkenheid. Sodoende verteenwoordig melismas die een kant van 'n ritmiese styl waarvan die ander kant deur sillabiese ritmiek verteenwoordig word.

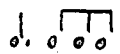
Dit is moeilik om alle melismas ten opsigte van hulle ritme te klassifiseer, vanweë hulle veelsoortigheid. Daar kan egter 'n breë indeling in vier verskillende tipes gemaak word: 1.) Kort melismas wat die doel het om 'n woord uit te lig, of die funksie van deurgangstone, wisseltone ens. het. 2.) Melismas wat op herhaling van een of ander patroon berus. 3.) Vrye melismas. 4.) 'n Kombinasie van lg. twee. Dit moet genoem word dat 2.) en 3.) oor die algemeen saamval met die sentripetale en sentrifugale melodietipes wat in hoofstuk 4 geïdentifiseer is.

5.2.1 KORT MELISMAS

Hierdie melismas is meestal taamlik kort; hulle bestaan selde uit meer as vyf of ses note en dikwels uit minder. Dit is egter nie moontlik om in hierdie opsig 'n perk vas te stel nie vanweë hulle veelsoortigheid.

'n Melsima van hierdie tipe wat dikwels aangetref word is een wat bedoel is om spesifieke beklemtoning aan 'n sekere woord te verskaf. Dit kom nie net in deklamasieritmiek voor nie (vgl. voorbeeld 213) maar in enige verband, in veral in stemme wat 'n cf bevat of vergesel.

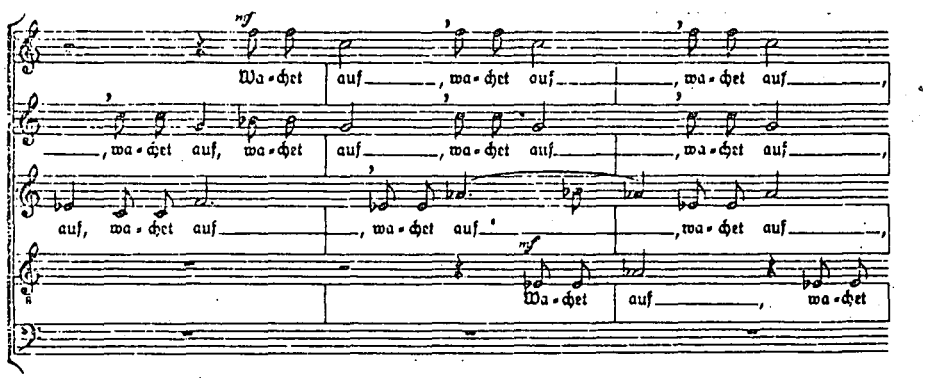
VOORBEELD 243 Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Jahrkreis no.37)

Een van die ritmiese patrone wat dikwels voorkom in kort melismas wat die funksie het om 'n sekere interval op te vul of te omspeel is  of variasies daarvan.

VOORBEELD 244 Bei stiller Nacht (Jahrkreis no.13)

'n Voorbeeld van 'n melisma wat dieselfde funksie vervul as 'n wisseltoon kom in die alt van die volgende voorbeeld voor:

VOORBEELD 245 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Eerste vers



Uit die voorbeelde word dit duidelik dat Distler vir melismas graag 'n groter verskeidenheid nootwaardes gebruik as vir die omliggende sillabiese melodiedele, waarby byna altyd een of ander vorm van gepunteerde noot ingesluit is. Die laaste voorbeeld dui ook daarop dat hy by 'n noot, wat andersins lank sou gewees het, 'n melisma byvoeg om die beweging aan die gang te hou. Dieselfde kan gesê word van melismas wat gapings opvul, soos dié in voorbeeld 244.

Alhoewel melismas van hierdie tipe in enige motet kan voorkom, word hulle veral in die Jahrkreis en in die ander kleiner koraalmotette aangetref. Uit die aard van die saak het hulle min strukturele betekenis, net soos dit moeilik is om hulle as sentripetaal of sentrifugaal te klassifiseer.

5.2.2 MELISMAS WAT OP HERHALING BERUS

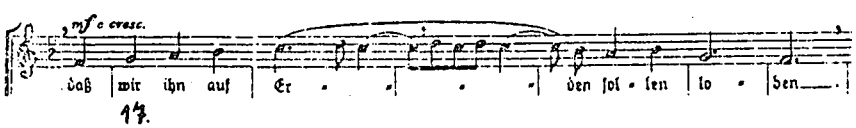
Die herhaling waarvan in hierdie melisma-tipe sprake is, is uiteenlopend van aard. Aan die een kant kan dit herhaling van dieselfde nootwaarde of dieselfde ritmiese figuur wees, en aan die ander kant herhaling van dieselfde tone of melodiese figuur.

Uit 'n ritmiese oogpunt is die eenvoudigste vorm dié wat dieselfde nootwaardes vir die duur van die melisma herhaal. Maar in hierdie graad van eenvoud kom daar geen melismas voor nie. Daar is slegs enkele gevalle wat naby daaraan kom.

VOORBEELD 246 Wacht auf, es tut euch not!

Die volgende stadium word bereik wanneer die twee melodietone verskillende nootwaardes kry:

VOORBEELD 247 Singet frisch und wohlgemut: Tweede vers



Vgl. ook Wachet auf, ruft uns die Stimme: Eerste vers, 33-34
Dieselfde ritmiese opset kan gepaard gaan met groter ritmiese verskeidenheid t.o.v. toonhoogte.

VOORBELD 248 Singet frisch und wohlgemut: Eerste vers

Wanneer die verskillende nootwaardes uitkristalliseer tot gedefinieerde ritmiese patrone, dan word 'n verdere stadium bereik. So kom dit voor dat die ritmiese patroon presies herhaal word (voorbeeld 250) of andersins by die herhaling uitgebrei word (voorbeeld 251).

VOORBEELD 249 Also hat Gott die Welt geliebet (Weihnachtsgeschichte)

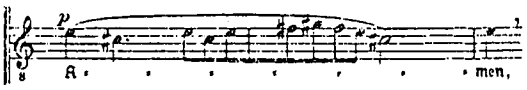
VOORBEELD 250 Also hat Gott die Welt geliebet (Jahrkreis no.16)

VOORBEELD 251 Totentanz: Sechster Spruch

'n Melisma kan egter ook 'n spesifieke interval bevat wat as kerninterval gedurig omspeel word deur uiteenlopende nootwaardes. Die kerninterval, wat nie noodwendig die raaminterval hoef te wees nie, druk sy stempel op die hele melisma af omdat dit deurlopend voorkom en 'n spanningsveld skep wat die ander tone aantrek. Dikwels word die betrokke interval aan die begin van die melisma in langer note gegee, waarna

die korter note, met of sonder sinkopasie, maar in elk geval met gepunteerde note, volg. Een van die interval se tone vervul dan meestal die funksie van 'n toonas.

VOORBEELD 252 Also hat Gott die Welt geliebet (Weihnachtsgeschichte)



bl. 42, 2e reël

Die aanwysing "Ganz ruhig und heiter" wat Distler by hierdie seksie van die motet skryf, weerspieël die rustige ritme van die melisma. Melismas wat meer beweeg, word dikwels gekenmerk deur sinkopasie en/of die opeenvolging van verskillende nootwaardes, of nootgroepe van verskillende lengte. Die mate van herkenbaarheid van die maatslag is ook nog 'n faktor. In die volgende voorbeeld val die maatslag telkens op dieselfde toonhoogte. Deur die asemhalingsteken 𝄾 word die melisma verdeel in eenhede van wisselende lengte wat almal minstens die kerninterval bevat. Deur die 𝄾 kry die herhaling van die eenhede telkens nuwe momentum. Die 𝄾 is dus nie slegs 'n asemhalingsteken nie, maar het ook ritmiese betekenis.

VOORBEELD 253 Das Volk, so im Finstern wandelt

Vgl. ook Singet dem Herrn ein neues Lied: Tweede deel, maat 47...

Melismas wat bestaan uit die herhaling van 'n ritmiese patroon het 'n soortgelyke ooreenkoms tussen maatslag en toonhoogte.

Die teenoorgestelde kom egter ook dikwels voor, wanneer die maatslag telkens weer met 'n ander toonhoogte saamval. In hierdie melismas is sinkopasie dan ook meestal 'n belangrike faktor.

VOORBEELD 254 Ehre sei Gott in der Höhe (Weihnachtsgeschichte)

Die wisselende nootwaardes en die sinkopasie kan so sterk op die voorgrond wees, dat die maatsoort, en selfs tot 'n mate die maatslag, verdwyn:

VOORBEELD 255 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Derde vers

Dit het in hierdie geval 'n jubelende affek tot gevolg. Vgl. egter ook Ich wollt dass ich daheime wär (mate 34-37, sopraan) waar die affek eerder een van verganklikheid is. In beide melismas word die een kerninterval later deur 'n ander vervang.

'n Kenmerk van baie melismas wat op herhaling berus, is dat die ritmiese spanning baie deeglik beheer word. Meestal veroorsaak die herhaling van 'n figuur 'n toename in spanning, veral wanneer dit 'n uitgebreide herhaling is. Maar ook wanneer dit gaan om die herhaling en omspeling van 'n kerninterval dan word die toename in spanning algaande bewerkstellig deur langer nootwaardes wat met korteres opgevolg word. Aan die einde neem die spanning dan weer af deur die invoeging van langer nootwaardes. Soms gaan hierdie toe- en afname in spanning gepaard met 'n styging en daling in toonhoogte, soos in onderstaande voorbeeld:

VOORBEELD 256 Ehre sei Gott in der Höhe (Weihnachtsgeschichte)

5.2.3 VRYE MELISMAS

Dit is interessant dat melismas wat 'n min of meer sentrifugale melodielyn volg, in ritmiese opsig verskil van melismas wat op herhaling berus. Die herhaling van ritmiese of melodiese figure ontbreek hier, en dit bring mee dat die melismas 'n veel vryer ritmiek het. Daarom vind 'n mens dikwels dat hulle 'n volgehoue verskeidenheid nootwaardes bevat.

VOORBEELD 257 Jesu, deine Passion

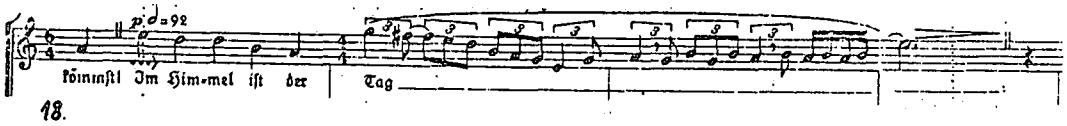
Die feit dat hierdie aanhaling geen maatlyne het nie, weerspieël die tendens van sulke melismas om die maatsoort en selfs die maatslag te laat verdwyn. In voorbeeld 257 bestaan die melisma uit soveel verskillende nootwaardes dat die twee agstenote aan die begin die enigste nootwaarde is wat meer as een keer voorkom. Dit beteken egter nie dat in ander melismas wat aan hierdie tipe behoort, ook nooit dieselfde nootwaarde herhaal word nie, maar net dat 'n verskeidenheid in nootwaardes kenmerkend van hierdie melismas is. Vgl. Singet frisch und wohlgemut: Eerste vers, 123-124; Wachet auf, ruft uns die Stimme: Eerste vers, 88...
Ook in hierdie melisma-tipe word die nootwaardes meestal so gerangskik dat hulle die styging en daling van die melodielyn weerspieël. Onderstaande aanhaling is 'n baie goeie voorbeeld daarvan. Die melisma begin op 'n relatief lang noot wat terselfdertyd die laagste toon is. Met die twee agstenote word die opwaartse beweging aan die gang gesit. Deur sinkopasie word die hoogtepunt dan baie gou bereik. Daar hou die beweging effens stil, voordat met 'n huiwerende gepunteerde agstenoot en ander kort note die daling begin. Die afwaartse beweging word egter nog eens deur 'n halwe noot opgevang, voordat dit uiteindelik op die laaste noot van die frase tot rus kom. Ook in hierdie voorbeeld speel tydmaat en maatslag 'n ondergeskikte rol; trouens, in maat 25 kom daar nie eers 'n swaar maatslag voor nie. Dit dra natuurlik by tot die swewende effek van die ritmiese progressie. Dit is hierdie swewende karakter wat eie is aan so baie van die melismas van hierdie tipe.

VOORBEELD 258 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Tweede vers

5.2.4 SAAMGESTELDE MELISMAS

Melismas behoort nie net altyd suiwer tot 'n spesifieke tipe nie. Dit is dikwels so dat hulle in 'n mengvorm voorkom wat uit 'n samestelling van die verskillende tipes bestaan. In die meeste gevalle is die melisma so saamgestel dat 'n vrye deel oorgaan in 'n deel wat 'n herhaling van een of ander patroon bevat. In melodiese opsig stem dit ooreen met 'n sentrifugale deel wat oorgaan in 'n sentripetale deel. In onderstaande voorbeeld is die herhaling die van 'n kerninterval.

VOORBEELD 259 Totentanz: Erster Spruch



Vgl. ook Wachet auf, ruft uns die Stimme: Eerste vers, 50-56; Es ist das Heil uns kommen her (Jahrkreis no.33): Derde vers, 11-13.

Daar kan egter ook voorbeelde van die teenoorgestelde volgorde gevind word:

VOORBEELD 260 Totentanz: Zweiter Spruch

Die volgende is 'n baie interessante geval van 'n saamgestelde melisma omdat dit eers een figuur herhaal en dan 'n ander een wat uit die eerste afgelei is voordat dit oorgaan in 'n vrye vorm. Die ritmiese aksente wat bo sommige note bygevoeg is, is ook ongewoon.

VOORBEELD 261 Totentanz: Siebter Spruch

Die aansienlike lengte van saamgestelde melismas verleen aan hulle besondere betekenis. Die woord wat deur so 'n melisma getoonset word gaan in die proses feitlik verlore. Terwyl die sillabiese ritmiek in sy mees intensiewe vorm byna die grens tussen musiek en spraak oorsteek, word die ander uiterste deur hierdie lang melismas bereik, naamlik die grens tussen teksgebonde en nie-teksgebonde musiek. Die laaste paar melismas in die tweede vers van Wachet auf, ruft uns die Stimme word deur die solostemme glad nie meer op 'n woord gesing nie, maar slegs nog op die vokaal "a", dus net nog op 'n klank sonder woorde. Dat Distler die moontlikhede van vokale musiek tot beide hierdie voorpunte uitgebrei het, verleen aan sy spektrum van ekspressie 'n breedte wat by min ander motetkomponiste gevind sal word.

5.2.5 MELISMAS IN MEERSTEMMIGE VERBAND

'n Wye reeks ritmiese kombinasies kan geïdentifiseer word, wanneer na melismas in hulle meerstemmige verband gekyk word. 'n Aantal moontlikhede word nou aangehaal. Die een uiterste

is waar alle stemme deelneem aan die melisma, en almal gelyktydig presies dieselfde ritme het. Daardeur word die melisma se ritme natuurlik des te sterker deur die luisteraar ervaar. Meestal het ons dan te doen met die melisma-tipe wat op herhaling berus.

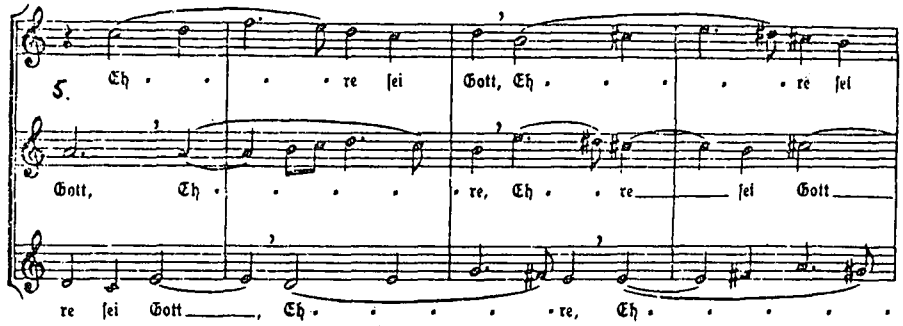
VOORBEELD 262 Singet dem Herrn ein neues Lied: Derde deel

Die ander uiterste is waar elke stem 'n melisma het wat onafhanklik van die ander stemme sy gang gaan. In onderstaande voorbeeld het die vyf stemme slegs beperkte ooreenkoms, die boonstes is meer sentripetaal en die onderstes meer sentrifugaal. Die stemme vul mekaar ritmies aan omdat hulle nie almal terselfdertyd beweeg nie.

VOORBEELD 263 Jesu, deine Passion: Agste vers

'n Soortgelyke effek word verkry waar 'n imitasietema melismaties is en alle stemme dit deurvoer. In so 'n geval is die algehele effek meer georden omdat die imitasie steeds herkenbaar bly, en omdat die melisma-tipe, vanweë die eenvormige tema, groter eenvormigheid in alle stemme bewerkstellig.

VOORBEELD 264 Ehre sei Gott in der Höhe (Jahrkreis no.9)



Tussen hierdie uiterstes is daar oneindig baie tussenstadia. In plaas daarvan dat die hele koor dieselfde melisma-ritme terselfdertyd sing, kom dit baie voor dat bv. twee stemme t.o.v. ritme aanmekaar gekoppel word. Dikwels beweeg hulle dan nog in parallele intervalle ook. So 'n stemgroep kan dan ook op verskeie maniere met ander stemme gekombineer word. In onderstaande voorbeeld verskyn daar twee stemgroepe teen mekaar wat elkeen sy eie melisma het. Die wyse waarop hulle mekaar ritmies komplementeer is duidelik herkenbaar.

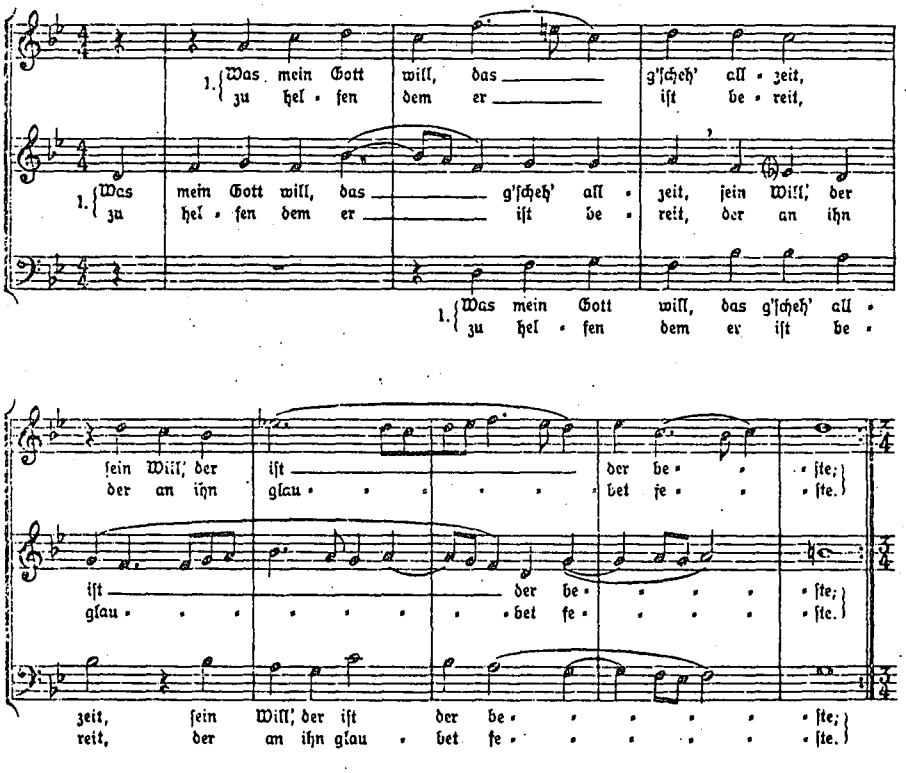
VOORBEELD 265 Totentanz: Neunter Spruch

In die volgende aanhaling word die gekoppelde sentripetale alt en tenoor ritmies aangevul deur 'n vrye melisma in die sopraan en sillabiese sang in die bas.

VOORBEELD 266 Singet dem Herrn ein neues Lied: Tweede deel

Melismas kom verder voor as enkelstem wat teen sillabiese sang in die ander stemme staan (vgl. voorbeeld 261), teen lank aangehoue note (vgl. voorbeeld 259) of ook as een van die stemme in 'n polifoniese verband.

VOORBEELD 267 Was mein Gott will, das g'scheh allzeit (Jahrkreis no.28)



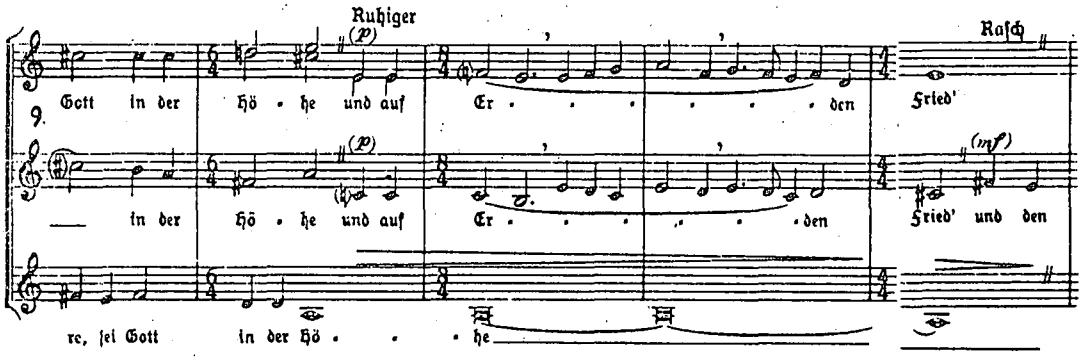
In ritmiese opsig loop melismas óf parallel óf hulle is komplementêr, en vanweë hulle groter ritmiese verskeidenheid staan hulle altyd duidelik teen die sillabiese omgewing uit. Die gedurige wisseling tussen sillabiese en melismatiese passasies is een van die wesenlike kenmerke van die ritmiek van Distler se motette. Hierdie wisseling kan op kleiner

skaal plaasvind binne die verloop van een frase, waar 'n sillabiese begin meestal opgevolg word deur 'n melisma na die middel of einde se kant toe, en wel op 'n woord wat dit verdien om uitgelig te word.

VOORBEELD 268 Also hat Gott die Welt geliebet (Jahrkreis no.16)

Op groter skaal kan die wisseling plaasvind tussen die verskillende seksies van 'n motet. So kan bv. een seksie hoofsaaklik sillabies wees en die een onmiddelik daarna hoofsaaklik melismaties.

VOORBEELD 269 Ehre sei Gott in der Höhe (Jahrkreis no.9)



Die melisma wat in mate 11 en 12 voorkom is die tweede van die drie seksies waaruit hierdie kort motet bestaan.

Op dié wyse verryk melismas die polifonie se algehele ritmiese effek, soos dit ook baie duidelik deur voorbeeld 267 geïllustreer word. Trouens, in werke waar die melismas eerder van die kort tipe is, en dus min strukturele betekenis het, soos bv. in baie van die Jahrkreis se koraalmotette, is dit een van die vernaamste bydraes wat melismas tot die polifonie maak.

By die bespreking oor poliritmiek is melismas glad nie genoem nie. Daarom moet daar nou na hierdie aspek gekyk word.

Daar is heelwat gevalle waar poliritmies genoteerde melismas voorkom. Hulle is (minstens teoreties) ondubbelsinnig.

VOORBEELD 270 Es ist ein Ros entsprungen: Derde vers

Waar poliritmiese notasie egter ontbreek word dit veel moeiliker om poliritmiek by melismas uit te ken as by sillabiese ritmes, en wel om die volgende redes: 1.) Omdat die woordritme in 'n melisma ontbreek, is 'n baie belangrike ritmiese faktor van vokale musiek afwesig. Die gevolg is dat melodiese faktore alleen oorbly - soms aangevul deur die asemhalingsteken 𝄾, wat ook ritmiese betekenis dra - en dat die tydmaat dus taamlik vaag kan wees. 2.) As die tydmaat om hierdie rede in die individuele stemme vaag is, dan sal die meerstemmige kombinasie noodgedwonge ook vaag wees. Want geslaagde poliritmiek hang daarvan af of die stemme sterk genoeg is om hulle eie gang te gaan. 3.) Vanweë die dikwels gepunteerde, en oor die algemeen korter nootwaardes, verloor die melisma sy metriese identiteit baie maklik. Sinkopasie vind meestal binne 'n kleiner orde plaas, naamlik op 'n halwe maatslag. So is daar baie gevalle waar die sinkopasie tussen onderverdelings van die maatslag plaasvind, soos 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥𝅗𝅥 in plaas van 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥. . Gevolglik is dit nie so seer die tydmaat nie maar veel eerder die maatslag wat ter sake is. Veral by melismas wat op herhaling berus is die toehoorder se aandag eerder daarop gevestig of die maatslag behoue bly as om die maatslae in 'n spesifieke metrum in te deel. Vgl. in diè verband voorbeeld 27.

Voorbeeld 271 toon dat selfs waar poliritmiese notasie gebruik word die poliritmiek nie noodwendig herkenbaar is nie: dieselfde ritme kom in albei stemme voor, maar in die alt is die melisma op "geliebet" in 3/4 en in die sopraan is dit in 4/4 genoteer.

VOORBEELD 271 Also hat Gott die Welt geliebet (Weihnachtsgeschichte)

Hierdeur word ook geïllustreer dat 'n mens eerder van die maatslag bewus is en nie so seer van die tydmaat nie. Waar "geliebet" in die tweede reël voorkom begin die melisma op 'n gesinkopeerde noot in die alt en tenoor. Dit is 'n kenmerk wat eie is aan heelwat melismas, en dui geensins op poliritmiek wat dalk net nie in die notasie weergegee is nie, maar eerder op die sinkopasie wat al in voorbeeld 235 bespreek is.

5.2.6 MELISMAS IN DIE LAASTE MOTETTE

In die laaste motette is melismas baie skaars. Die klem is veel sterker op sillabiese en deklamasieritmiek. Daardeur word die balans, wat in vroeëre werke tussen melismatiese en sillabiese ritmiek gehandhaaf is, versteur. Dit is een van die opvallendste stylveranderings in die laat motette. Daar is reeds oor hierdie aspek van Distler se laatstyl geskryf in hoofstuk 4.
Dit is egter interessant dat die melismas wat wel voorkom in ritmiese opsig glad nie anders is as die melismas in vroeëre werke nie.

VOORBEELD 272 Das ist je gewisslich wahr

In die stylverandering gaan dit dus eerder oor die kwantitatiewe as oor die kwalitatiewe aspek van melismas.

5.3 RITME IN DIE MUSIKALE VERLOOP

Aan die begin van hoofstuk 4 is gesê dat ritme en melodie moeilik van mekaar geskei kan word.[15] Die verband tussen die twee het dan ook tot dusver in hoofstuk 5 duidelik geword. So het die deklamasieritmiek en melismatiek, om maar net twee aspekte te noem, beide sekere melodiese implikasies wat daarmee saamhang: deklamasieritmiek sou ondenkbaar wees sonder gelyktydige deklamasiemelodiek; en vrye melismas sowel as melismas wat op herhaling berus hang teen nouste saam met sentrifugale en sentripetale melodiek. 'n Paar verdere opmerkings oor die rol van ritmiek in die musikale verloop sal egter nie onvanpas wees nie.

Twee modelvoorbeelde word aangehaal om die verband tussen ritmiese en melodiese aspekte verder te verduidelik.

VOORBEELD 273 Lobt Gott, ihr Christen allzugleich (Jahrkreis no.10)

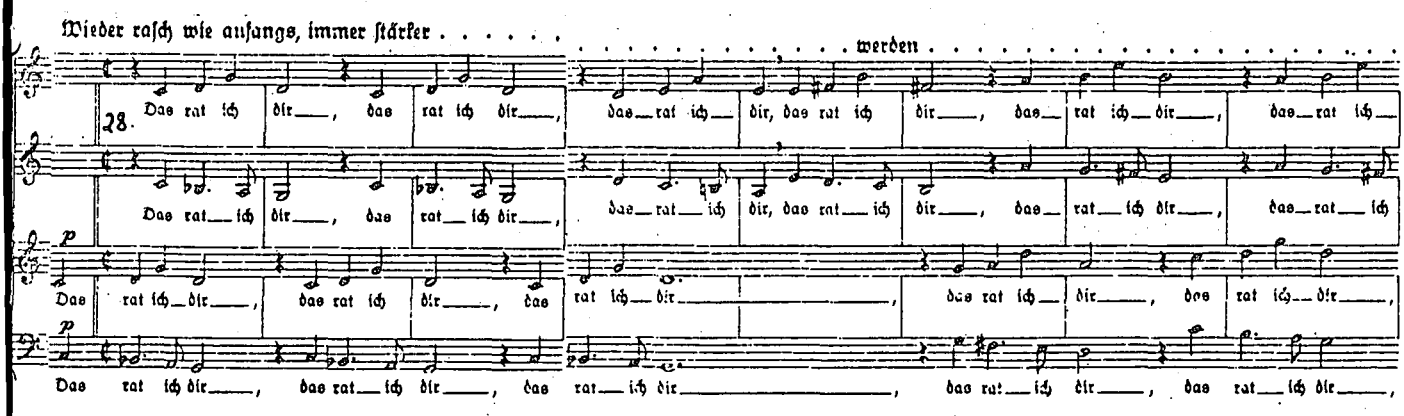
VOORBEELD 274 Wie der Hirsch schreiet (Jahrkreis no.39)

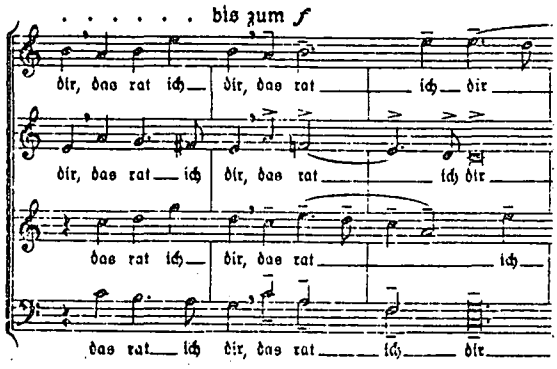
In voorbeeld 273 is die ambitus van die melodie 'n sekst, wat in twee stadia van onder na bo opgevul word: eers oor die

afstand van 'n rein kwart in kwartnote en dan in 'n tweede aanloop, weer eens oor 'n rein kwart, in agstenote. Die tweede aanloop se sterker ritmiese momentum word vereis deur die hoër toonhoogte wat bereik moet word. Daar is twee draaipunte in die melodie, nl. op die eerste e en die eerste g, wat albei 'n langer nootwaarde het om aan die tydelike, en daarna die uiteindelike hoogtepunte ook ritmiese gewig te gee. Die afwaartse beweging se nootwaardes word geleidelik langer (𝅗𝅥, dan 𝅗𝅥 , dan 𝅗𝅥.) om die beweging momentum te laat verloor. Daar is dus sowel 'n melodiese as 'n ritmiese boogvorm teenwoordig. Dieselfde geld vir voorbeeld 274. Ook hier neem die momentum na die hoogtepunt heen toe, vertoef daar en neem dan weer af.

Ook in breë verband werk ritmiek en melodiek saam om spanning op te bou. Die toename in ritmiese momentum, wat met die toename in toonhoogte gepaard gaan, berus dan bv. op die voortdurige herhaling van 'n imitasiemotief waarvan die intredes al hoe nader aan mekaar voorkom. In voorbeeld 275 kan hierdie intensiveringsproses duidelik gevolg word. Aanvanklik is daar 'n dialoog tussen die sopraan en alt aan die een kant en die tenoor en bas aan die ander kant. Die dialoog word in maat 32 onderbreek omdat die hoë stemgroep te vinnig weer inval. Daarna word die dialoog weer hervat totdat die groepe in mate 36 en 37 so naby aan mekaar is dat hulle terselfdertyd sing.

VOORBEELD 275 Wach auf, du deutsches Reich: Sesde vers





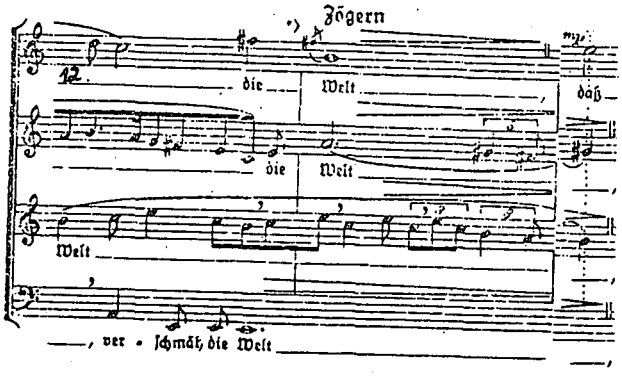
Ritmiese kragte is nie beperk tot net styging en daling in toonhoogte nie. Hulle deurvleg veel eerder die hele verloop van 'n komposisie. Dit is egter onmoontlik om hulle in elke opsig te beskryf, en daarom sal net enkele aspekte uitgesonder word.

Een van die ooglopendste maniere waarop ritmiese kragte werksaam is, is wanneer hulle gebruik word om die beweging van die musiek te vertraag of te versnel. In dié opsig hang ritmiek en tempo ten nouste saam, en die beweging kan dus eenvoudig verander word deur 'n nuwe tempo te laat begin. Dit is dan ook so dat Distler se motette meestal vol tempo-aanwysings is. Maar vertraging en versnelling word nie alleen deur 'n tempo-verandering teweeggebring nie. Baie dikwels gaan dit gepaard met, of word vervang deur 'n verandering in die nootwaardes wat in die musiek voorkom. So kan versnelling bv.te weeg gebring word deur korter nootwaardes meer en meer te laat oorweeg, en vertraging deur die gebruik van al hoe langer nootwaardes. 'n Goeie voorbeeld van hierdie tegniek is die eerste seksie van Gott ist unsere Zuversicht waar die musiek met half- en kwartnote begin, oorgaan na net kwartnote (maat 5), wat aangevul word deur agstenote (mate 7-9), en weer oorgaan na halwe- en heelnote (mate 11-12).

VOORBEELD 276 Gott ist meine Zuversicht (Jahrkreis no.31)

Die teenoorgestelde kom egter ook dikwels voor, naamlik dat 'n vertraging gepaard gaan met korter nootwaardes:

VOORBEELD 277 Totentanz: Erster Spruch



Die korter nootwaardes help om die maatslag te vertraag soos vereis deur die "Zögern", maar om nogtans die beweging aan die gang te hou. Vgl. ook Totentanz: Erster Spruch, maat 20; Totentanz: Achter Spruch, 8-9; Singet frisch und wohlgemut: Derde vers, 47-49. Dikwels word 'n pedaalpunt saam met hierdie veranderings in nootwaarde gebruik om vertraging te weeg te bring, veral as dit aan die einde van 'n motet of motetdeel is. Op hierdie wyse word die kadens dan nog bietjie omspeel. In baie gevalle is dit melismas wat in die stemme bokant die pedaalpunt verskyn:

VOORBEELD 278 Totentanz: Neunter Spruch

Verlenging of verkorting van mate kan ook die effek van vertraging of versnelling tot gevolg hê. So kan die musiek vertraag word deur bv. 'n reeks 2/4-mate wat met 'n 3/4- en 'n 4/4-maat opgevolg word.

VOORBEELD 279 Singet dem Herrn ein neues Lied

In hierdie verband moet ook Fürwahr, er trug unsere Krankheit (45 en 63) genoem word. Die byskrif "noch ruhiger und immer ruhiger werden" beklemtoon die vertraging van die musiek wat aanvanklik in 2/2 geskryf was (maat 1) maar hier oorgaan

in 3/2 en dan 4/2. Versnelling of vertraging deur middel van tydmaatverandering hoef egter nie net deur verlenging of verkorting te geskied nie, maar kan ook deur bv. die oorgang van 'n enkelvoudige na 'n saamgestelde tydmaat veroorsaak word. In Jesu, deine Passion maak Distler 'n aantal kere van hierdie tegniek gebruik. Die eerste helfte van die derde vers is in 4/4, die tweede helfte daarenteen in 6/4, maar met die tydsduur per maat onveranderd. Distler skryf hier " ♩. = vorher ♩ ". Die einde van die vers word weer vertraag met die terugkeer na 4/4, " ♩ = vorher ♩. ". Dat Distler hier werklike versnelling of vertraging in gedagte gehad het, word bewys deur die byskrif "gesteigert" by 'n soortgelyke geval in Das ist je gewisslich wahr (maat 53).

Beweging in die musiek kan ook beïnvloed word deur die afstand wat tussen herhalings van dieselfde motief voorkom. 'n Modelvoorbeeld hiervan is die begin van Wachet auf, ruft uns die Stimme.

VOORBEELD 280 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Eerste vers

In die eerste agt mate bestaan die musiek, met een uitsondering, net uit herhaling van dieselfde kort motief sonder verandering van toonhoogte. Die afstand van twee mate tussen die eerste twee motiefintredes word verkort tot onmiddelike herhaling in maat 4, en dan weer verleng tot 'n halwe maat. Ook die lengte van die noot op "auf" gaan van 'n 𝅝 oor 'n 𝅗𝅥 en 'n 𝅗𝅥 na 'n 𝅘𝅥 . In die mate na A word die beweging eweneens geïntensiveer deurdat die imitasie-afstand al hoe korter word. Eers is dit 'n halwe maat (9-11), dan slegs 'n kwart van 'n maat (12; Stretto!) en dan verdwyn die afstand heeltemal wanneer die motief in alle stemme gelyk voorkom (14-15), wat dan die hoogtepunt verteenwoordig. Saam met hierdie intensivering gaan 'n toename in die aantal deelnemende stemme gepaard.

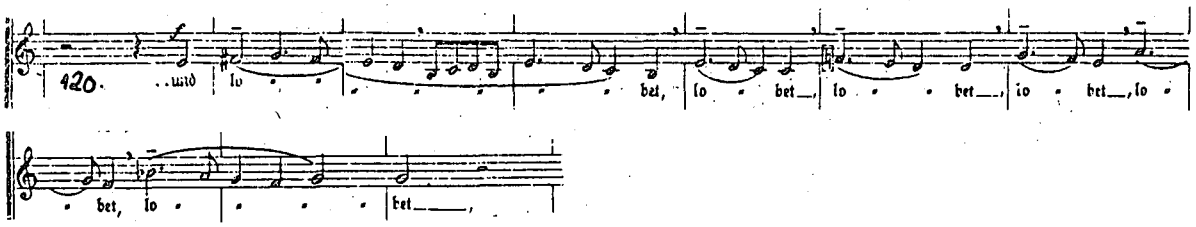
'n Soortgelyke effek word bereik in die deklamasie aan die einde van Singet dem Herrn ein neues Lied (sien voorbeeld 220) waar die beklemtoonde woord, met 'n ‾ aangedui, aanvanklik in die twee stemgroepe taamlik ver uitmekaar is, maar al hoe nader skuif totdat dit aan die einde in altwee stemgroepe terselfdertyd voorkom.

Vergelenging of verkorting van 'n frase of motief kan dieselfde effek hê as die verlenging of verkorting van 'n maat. In onderstaande voorbeeld word die motief sodanig verkort dat dit naderhand net nog uit twee tone bestaan. Dit is ook interessant hoe die verkorting veroorsaak dat die sopraan en alt al hoe nader aan mekaar beweeg totdat hulle in maat 115 dieselfde woorde tegelyk uitspreek.

VOORBEELD 281 Singet frisch und wohlgemut: Eerste vers

Die volgende aanhaling wys hoe die verkorting van die motief gepaard gaan met 'n styging in toonhoogte, en hoe dit nà bereiking van die hoogtepunt weer in lengte toeneem.

VOORBEELD 282 Singet dem Herrn ein neues Lied: Tweede deel



Vervolgens word nog 'n voorbeeld aangehaal waar verlenging van die motief plaasvind.

VOORBEELD 283 Wach auf, du deutsches Reich: Tweede vers

Vgl. ook Das Volk, so im Finstern wandelt, na letter A; In der Welt habt ihr Angst, 12-19.

Ritmiek word dikwels deur Distler gebruik om verskillende seksies van 'n motet, of deel van 'n motet, met mekaar te kontrasteer. In Totentanz: Neunter Spruch kan twee duidelike seksies onderskei word, wat veral in ritmiese opsig van mekaar verskil. Die eerste is in 'n vinnige 2/2 tydmaat ($\mathbf{d}$ = 108), met sinkopasie en 'n sterk motoriese element, geskryf, terwyl die tweede gekenmerk word deur 'n stadige 3/1 tydmaat ($\mathbf{o}$ = 69), met die aanwysing "ruhig feierlich" en dienooreenkomstige ritmiek. Die drie verse van Es ist das Heil uns kommen her (Jahrkreis no.33) verskil ook van mekaar, en wel so dat die eerste en derde verse 'n sterk melismatiese inslag het teenoor

die suiwer sillabiese karakter van die tweede vers. Die meeste motette toon sulke verskille in hulle ritmiese behandeling van die onderskeie dele of seksies.
Ritmiese eienskappe kan egter ook gebruik word om 'n verband tussen verskillende dele van 'n motet te skep. So bevat die eerste en derde verse van Singet frisch und wohlgemut telkens sterk ooreenkomste t.o.v. die tipe poliritmiek (mate 13-31 en 5-15 onderskeidelik). Die toonsetting van die woord "Eia" in albei verse stem ook ooreen t.o.v. die ritmiese behandeling (mate 35-59 en 24-27). In Singet dem Herrn ein neues Lied word 'n verband geskep tussen die imitasiemotief van die begin (maat 4) en die fugatotema in die tweede deel (maat 19). Albei begin met 'n gesinkopeerde noot en albei het ook dieselfde kenmerkende gepunteerde ritme. Die ooreenkoms geld dan ook vir die openingsfrase se herverskyning aan die einde van die motet (40,42...). Die ritmiese patroon, wat op hierdie wyse meermale in die motet voorkom, moet dan as net so 'n belangrike faktor beskou word as die raamkwint waarvan in hoofstuk 4 melding gemaak is.[16]
Die eerste vers van Wachet auf, ruft uns die Stimme toon op nog 'n ander wyse Distler se meesterskap in die gebruik van ritmiek. Die subtiele manier waarop hy versnelling van die beweging aan die begin van die vers tot stand bring, is reeds in voorbeeld 280 geïllustreer. Dit is egter so dat dit maar net die begin is van 'n ritmiese intensiveringsproses wat oor die hele vers heen strek. Die vers kan in vier seksies verdeel word, nl. van die begin tot maat 50 (as mens die inleiding 1-8 bytel), van maat 50 tot 73, van 73 tot 87 en van 87 tot 92. Hierdie seksies word telkens deur 'n dubbele maatlyn van mekaar geskei. Dit is ook insiggewend om op te let dat die seksies elke keer korter word, terwyl die gemiddelde dinamiese vlak vir elkeen sterker is. Dit onderstreep die intensivering wat plaasvind, en verklaar ook hoekom die tweede seksie soveel korter is as die eerste, terwyl die ooreenstemmende frases in die koraal identies is. Die eerste seksie word oorheers deur gedurige herhaling van die "wachet auf"-motief wat reeds in voorbeeld 280 bespreek is. Dit is ook reeds genoem dat hierdie motief vir die sterk motoriese karakter verantwoordelik is. Die tweede seksie begin met 'n ritmies pregnante eenstemmige melisma wat dan oorgaan in inten-

siewe deklmasie, eers van die woord "Mitternacht" (56...) en later van "wo seid ihr" (69...). Alle stemme neem nou hieraan deel. Die derde seksie herhaal die opset van die tweede seksie, net op 'n meer intensiewe vlak, met sterker klem op motoriek en melismas. Die hoogtepunt van die intensivering word aan die einde van hierdie seksie bereik. Die vierde seksie staan dan in sterk kontras hiermee, omdat dit 'n stadiger tempo het wat na die einde toe verder vertraag word. Die motoriek van voorheen vervloei in vrye swewende melismas. Deur die voorkoms van triole wat gedurig oorgebind word, verdwyn die sterk gevoel vir 'n maatslag wat die vorige seksies gekenmerk het. Die bas sing in lang nootwaardes daarteen. Die vers eindig dan in 'n breë negestemmige slot, met melismas oor 'n pedaalpunt.

Afgesien van die treffende wyse waarop die ritmiek die beweging van die musiek beheer, is dit ook 'n besonder plastiese uitbeelding van wat in die teks gesê word. Aanvanklik is dit die gedurige oproep om te ontwaak en gereed te wees. Dit klink asof die oproep vanuit alle oorde opklink soos die bruilofsgaste (die maagde) wakker word en dan nader kom, en al hoe meer stemme intree. In die derde seksie word hulle aangesê om hulle lampe gereed te hê omdat die bruidegom enige oomblik gaan opdaag. Dit duur dan ook nie lank nie voordat die gaste hom in die vierde seksie almal tegemoet gaan. Die triole het hier nie net ritmiese funksie nie maar dui ook, soos al vantevore bevind, simbolies op die hemelse sfeer. Hulle gee dus 'n duidelike aanduiding van waar die gaste op pad heen is en waar die bruilof gaan plaasvind. Dit is waarlik 'n voortreflike uitbeelding van hierdie vers se teks.

5.4 WYSIGING VAN CANTUS FIRMI EN VERGROTING EN VERKLEINING

Wysiging van 'n cantus firmus is 'n tegniek wat gewoonlik sowel 'n ritmiese as 'n diastematiese aspek het. By Distler oorweeg die ritmiese aspek verreweg, 'n feit wat weereens die sentrale betekenis van ritmiek in sy styl bevestig. Om daardie rede word cantus firmus-wysiging in hierdie hoofstuk bespreek.

In sy motette wat op 'n cantus firmus gebaseer is, is dit eerder die uitsondering as die reël dat die cantus firmus onveranderd verskyn. Een van die min gevalle waar dit wel gebeur, is in die eerste vers van Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Jahrkreis no.29). Dat Distler so baie aandag aan die omvorming van 'n cantus firmus gee, kan as 'n uitstaande kenmerk van sy styl beskou word, want daar is min ander komponiste wat dit met sulke konsekwentheid doen. Dit is seker een van die redes hoekom selfs die eenvoudigste werk soos 'n volwaardige komposisie en nie net soos 'n harmonisasie of verwerking klink nie.

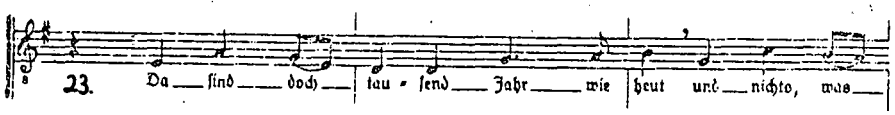
Die wysiging van 'n cantus firmus is by Distler nooit blote variasie of 'n doel opsigself nie. Dit is veel eerder 'n assimilasieproses waardeur hy die cantus firmus, wat altyd uit 'n ander stylperiode dateer, en dus eintlik "vreemd" is, in sy persoonlike styl opneem. Hoewel die cantus firmus altyd herkenbaar is, staan dit dus nooit uit as 'n stylvreemde element nie. Dit is dan ook so dat motette waarin die cantus firmus glad nie of relatief min verander is, 'n sterker argaïese karakter het as ander (bv. Vater unser (Jahrkreis no.49) of Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Jahrkreis no.29)). Hoe ver Distler daarin geslaag het om die cantus firmus in sy styl te integreer word daardeur geïllustreer dat dit in sommige werke baie moeilik is om te sê watter van die stemme nou eintlik die cantus firmus bevat en watter imiterende stemme is.

VOORBEELD 284 Komm Heiliger Geist, Herre Gott

Twee dinge word hieruit duidelik: 1.) Dieselfde ritmiese en melodiese kenmerke wat vir die ander stemme geld, geld ook vir die stem met die cantus firmus. 2.) Juis hierdie eenvormigheid het dit vir Distler moontlik gemaak om op uitgebreide skaal van deurimitasie gebruik te maak, m.a.w. dit was moont-

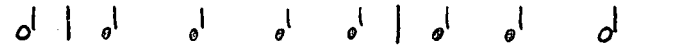
lik om materiaal wat deur die omvormde cantus firmus voorsien is, ook as basis vir die ander stemme te gebruik, eerder as om altyd vrye stemme teen die cantus firmus te moet skryf. Dit beteken egter nie dat die karaktereienskappe van 'n cantus firmus nie ook hulle stempel op die res van die werk afgedruk het nie.[17] Dat Distler in staat was om hierdie integrasie suksesvol deur te voer verhef hom bo baie van sy tydgenote. Daar is verskeie maniere waarop 'n cantus firmus gewysig word. Die eenvoudigste is om die toonhoogte onveranderd te laat en een van die note langer te maak ten koste van 'n ander een. Sodoende trek die langer noot meer aandag en kan dit gebruik word om 'n woordritme te beklemtoon of om 'n spesifieke woord uit te lig, 'n prosedure wat ook al in verband met deklamasie-ritmiek beskryf is.

VOORBEELD 285 Ich wollt dass ich daheime wär



Die oorspronklike cantus firmus het by "tausend Jahr wie heut" net kwartnote. (Die rede hoekom die cantus firmus in Ich wollt dass ich daheime wär relatief onveranderd bly is nie om 'n argaïese effek te verkry nie, maar om 'n ostinato-agtige herhaling daarvan deur die hele variasiesiklus te kry.) Die verlenging en verkorting van note wat in voorbeeld 285 geïllustreer is, is terloops 'n middel wat ook dikwels gebruik word om die ritme van ewe lang opeenvolgende blokakkoorde losser te maak, soos in die koraal van Das ist je gewisslich wahr.

Wysiging geskied baie dikwels ter wille van beter teksverdeling. In talle korale stem die woord- en musikale aksente nie altyd ooreen nie, en dit is hierdie foute wat Distler dan regstel. Die laaste reël van die koraal Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort het bv. die volgende ritme:



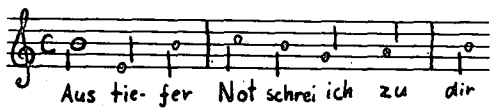
Distler ritmiseer dit as volg:

VOORBEELD 286 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (Jahrkreis no.32)

Dit is meer sinvol as die oorspronklike, maar is ook terselfdertyd 'n treffende uitdrukking van die teksinhoud.
Sinkopasie is ook 'n middel wat dikwels gebruik word om 'n cantus firmus te wysig, veral met die doel om 'n bepaalde woord te beklemtoon, of om 'n sekere interpretasie aan die teks te gee. Onderstaande aanhaling bevat albei hierdie elemente.

VOORBEELD 287 Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Jahrkreis no.37)

Die oorspronklike cantus firmus lui as volg:



Sinkopasie kan egter ook momentum aan 'n cantus firmus gee wat dit oorspronklik nie het nie.

VOORBEELD 288 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Derde vers

Oorspronklike cantus firmus:

Die ritme $|\,\mathbb{o}\,\mathbb{o}\,\cdot\,\mathbb{o}\,\mathbb{o}\,|$ of $\mathbb{o}\,\mathbb{o}\,\cdot\,|\,\mathbb{o}\,\mathbb{o}$ is een van Distler se geliefkoosde ritmiese patrone, wat met variasies soos bv. $|\,\mathbb{o}\,\mathbb{o}\,\cdot\,\mathbb{o}\,\mathbb{o}\,\mathbb{o}\,|$ baie dikwels in sy motette aangetref kan word.
Melismas kom gereeld voor om 'n cantus firmus-frase te verleng met die gevolg dat ook 'n aantal addisionele tone bygevoeg moet word. Oor die wyse waarop sulke melismas by die cantus firmus ingelyf word is reeds breedvoerig vanaf voorbeeld 163 tot 176 geskryf. T.o.v. hulle ritmiek stem hulle ooreen met die verskillende tipes wat in hoofstuk 5.2 geïdentifiseer is. Dit is egter interessant om te weet dat sulke cantus firmus-melismas in ritmiese opsig geweldige ingewikkeldhede kan bevat. In hierdie verband kan genoem word: Es ist das Heil uns kommen her (Jahrkreis no.33): Eerste vers, 3-4; Wachet auf, ruft

uns die Stimme: Derde vers, 3-5. Terselfdertyd kan daar ook 'n bepaald beeldende element in so 'n melisma teenwoordig wees:

VOORBEELD 289 Verleih uns Frieden gnädiglich (Jahrkreis no.50)

Oorspronklike cantus firmus:

Omdat daar in die motette sonder 'n cantus firmus 'n sterk voorliefde is vir deklamasieritmiek, verbaas dit nie om ook kenmerke hiervan in die wysiging van 'n cantus firmus te vind nie. In Erstanden ist der Herre Christ word die saamgestelde tydmaat vervang deur 'n vrye tydmaat en deklamasieritmiek.

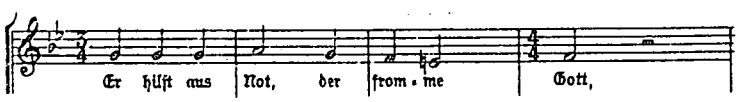
VOORBEELD 290 Erstanden ist der Herre Christ (Jahrkreis no.19)

Oorspronklike cantus firmus:

Vgl. ook Christ fuhr gen Himmel (Jahrkreis no.21), 5-8.

Effens onverwagte ritmiese wysigings wat nie noodwendig die teks beter beklemtoon nie, maar nogtans tipies van Distler se ritmiek is, kom ook af en toe voor:

VOORBEELD 291 Was mein Gott will, das g'scheh allzeit (Jahrkreis no.28)

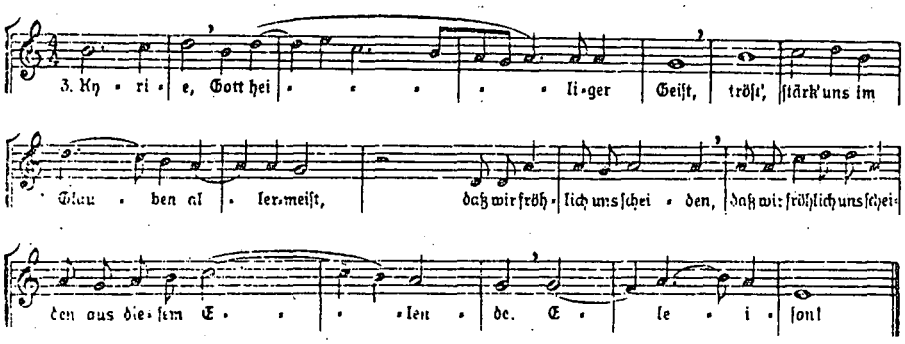


'n Kombinasie van al hierdie middele kom in onderstaande aanhaling voor. Dit is kenmerkend van alle tweestemmige verse in Distler se koraalmotette dat hulle baie interessante wysigings van die cantus firmus bevat, met die oog op imitasie deur die tweede stem.

VOORBEELD 292 Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Jahrkreis no.29): Tweede vers

Nog 'n insiggewende voorbeeld van hoe Distler 'n cantus firmus na sy sin vorm is die Kyrie, Gott Vater waarvan die oorspronklike in koraalnotasie geskryf is, en waarvoor hy dan meer vryheid vir sy eie weergawe het. Die derde vers is veral interessant vanweë die treffende weergawe van die teksbetekenis. Die woorde "tröst, stärk uns im Glauben allermeist" word baie gedifferensieerd geritmiseer om aan elkeen 'n eie ritmiese identiteit te gee. By "dass wir fröhlich uns scheiden" weerspieël die ritme en die herhaling van die woorde 'n vrolike affek.

VOORBEELD 293 Kyrie, Gott Vater (Jahrkreis no.38): Derde vers



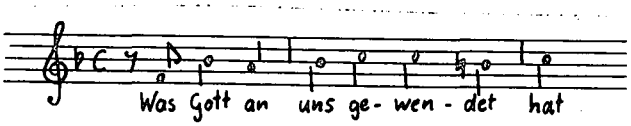
Ander werke wat baie interessant is t.o.v. hulle cantus firmus-behandeling is Singet frisch und wohlgemut: Tweede vers; Wir glauben an Gott,den Vater (Jahrkreis no.27), wat drie verskillende weergawes van dieselfde cantus firmus bevat; en Jesu, deine Passion, waar variasie van die cantus firmus 'n ooheersende beginsel is.

'n Verdere interessante verskynsel is dat Distler heel dikwels cantus firmus-frases gebruik as basis vir 'n imitasiemotief.

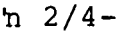
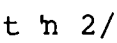
Soms bly so 'n frase redelik onveranderd (bv. Singet frisch und wohlgemut: eerste vers, 60-65), maar soms word dit ook taamlik ingrypend verander:

VOORBEELD 294 Nun freut euch lieben Christen g'mein

Oorspronklike cantus firmus:



Vgl. ook Lob Ehr sei Gott dem Vater (voorbeeld 143); Wachet auf, ruft uns die Stimme: derde vers (voorbeeld 288)

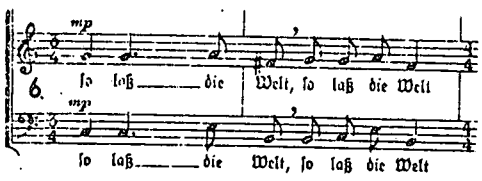
Af en toe maak Distler van vergroting of verkleining gebruik om 'n cantus firmus te behandel. Dit is egter nooit op die hele cantus firmus van toepassing nie, maar meestal net op 'n frase of twee. Die gevolg is dan dat 'n cantus firmus in verskillende tempi binne een werk voorkom. 'n Treffende voorbeeld van hierdie tegniek kom in die derde vers van Wachet auf, ruft uns die Stimme voor. In die eerste helfte van die vers het die tenoor die cantus firmus in lang nootwaardes vergeleke met die ander stemme en dit is terselfdertyd 'n vergroting van hulle voorimitasie, waarvan die begin in voorbeeld 283 aangehaal is. In die tweede helfte word die cantus firmus in die bas eers gedeeltelik verklein (24-29), terwyl die laaste frase in die alt (39-41 dan heeltemal in verkleining is. Ook in die ander verse is die teleenheid van die cantus firmus nie vir alle frases dieselfde nie. Dit geld ook bv. vir die agste vers van Jesu, deine Passion en Christ fuhr gen Himmel (Jahrkreis no.21). In die tweede vers van Singet frisch und wohlgemut is daar 'n baie interessante geval van verkleining in die een stem teenoor die normale nootwaardes in die ander. Die verkleining is egter nie 'n suiwer halvering nie maar 'n verandering van 'n 3/4- na 'n 2/4-tydmaat, waardeur die 3/4  patroon vervang word met 'n 2/4  .

VOORBEELD 295 Singet frisch und wohlgemut: Tweede vers

Vergelyk ook Vater unser: Tweede vers, 6-8.

Vergroting en verkleining kom nie net voor in verband met cantus firmi nie en volledigheidshalwe word hier ook na enkele ander gevalle verwys. Onpresiese verkleining of vergroting kan hier en daar aangetref word.

VOORBEELD 296 Totentanz: Dritter Spruch



In Lasset uns nun gehen (Weihnachtsgeschichte) is die bas voor A 'n onpresiese vergroting van die imitasiemotief. Dit is interessant dat die weergawe van 'n frase in twee verskillende teleenhede terselfdertyd, waarna in voorbeeld 295 verwys is, in Das ist je gewisslich wahr en Ach Herr, ich bin nicht wert 'n belangrike stylmiddel word wat op uitgebreide skaal toegepas word.

VOORBEELD 297 Ach Herr, ich bin nicht wert

Vgl. ook Das ist je gewisslich wahr, 60-70 en 138-170

Die korale in Distler se laatmotette vervul 'n heeltemal ander funksie as in die vroeëre motette, omdat hulle as aanvulling of afsluiting van 'n Bybelteksmotet bedoel is. Dit is seker om daardie rede dat die cantus firmi in hierdie werke onveranderd oorgeneem is. Dit mag egter ook as 'n teken van Distler

se strenger benadering wat sedert sy op. 12,7 meer na vore getree het, geld.

SAMEVATTING

In hierdie bespreking van die ritmiek in Distler se motette word genoem dat daar 'n gedurige spanning tussen metrum en ritme bestaan. Uiterlik word dit duidelik in die verskillende maniere van notasie wat Distler gebruik. Dit sluit in konvensionele maatlyne, poliritmiese notasie, die afwesigheid van enige aanduiding van metrum, en mensuurlyne. Die ritme van die teks is 'n baie belangrike faktor in die totstandkoming van die musikale ritme. Slegs in enkele gevalle is die musiek heeltemal isometries. Origens is daar 'n gedurige wisseling van tydmaat, of andersins is die musiek poliritmies. Poliritmiek is in sommige gevalle maklik herkenbaar omdat dit in die notasie aangedui word. Meer dikwels is dit egter nie aangedui nie, maar kan nogtans uit die samehang afgelei word. Dit is veral die melodievorming en die woordaksente wat in hierdie verband van belang is. Die gevolg is dat die stemme 'n groot mate van selfstandigheid kry. 'n Baie interessante en vir Distler se motette baie belangrike ritmiese kenmerk is die gebruik van 'n deklamasieritmiek wat die doel het om die musikale ritme naby aan dié van natuurlike spraak te bring. Dit word gewoonlik verbind met deklamasiemelodiek en kom in verskillende grade van kompleksiteit voor. Die beginsel is dat daar 'n gemiddelde nootwaarde is wat dan afgewissel word met langer en/of korter note na gelang van die betekenis van die betrokke lettergrepe. Klaarblyklik is hierdie tegniek afgelei van die kerklike psalmodie. In die laaste motette neem dit in belang toe, en dra sodoende by tot die stylverandering wat in hierdie werke opmerklik is. In sommige motette is daar 'n sterk motoriese element teenwoordig. Maar ook sinkopasie is daarvoor verantwoordelik dat die ritmiek by tye 'n ontbrandende vitaliteit kry. Dit kan teruggevoer word tot die spanning tussen woordritme en metrum wat so kenmerkend van Distler se ritmiek is. By melismas, wat 'n besondere rol in die musiek speel, gaan die woordritme verlore, maar in die plek daarvan tree 'n verskeidenheid van nootwaardes wat sorg vir 'n geweldige ritmiese veelsoortigheid. Verskeie tipes kan egter onderskei word. So is daar kort melismas wat die doel het om 'n spesifieke lettergreep te beklemtoon, melismas wat op

herhaling van een of ander patroon berus, vrye melismas en saamgestelde melismas. Daar bestaan 'n verband tussen melismas wat op herhaling berus en sentripetale melodiekragte aan die een kant en tussen vrye melismas en sentrifugale melodiekragte aan die ander kant. Wanneer melismas in hulle meerstemmige verband ontleed word, kan twee uiterstes onderskei word. Aan die een kant kan alle melismas gelyktydig dieselfde ritme hê, of aan die ander kant kan elke stem onafhanklik beweeg van die ander. Daartussen is dan baie verskillende moontlikhede. Aangesien melismas so 'n belangrike rol in Distler se vroeëre motette speel is dit opvallend dat hulle in die laaste motette byna verdwyn en sodoende bydra tot die belangrikheid van die deklamasieritmiek. In die bespreking word verder verwys na die belangrike rol wat ritmiek in die verloop van 'n motet speel. Dit dra 'n groot deel by tot die vorming van melodielyne. Daarbenewens is dit 'n belangrike middel om versnelling en vertraging van die musiek te bewerkstellig. Dit kan sowel die volgorde van nootwaardes insluit as die plasing van tydmaattekens of die wyse waarop motiewe na mekaar intree. Verder kan die ritmiek bydra tot die kontras tussen verskillende seksies (of passasies) in 'n motet. Cantus firmi wat in die motette voorkom word meestal ritmies gewysig. Die cantus firmus, wat altyd uit 'n ander tydperk en styl afkomstig is, word sodoende in Distler se styl geassimileer en skep gevolglik nie meer die indruk van 'n vreemde element nie. Wysiging geskied deur verandering in nootwaardes, deur invoeging van sinkopasie of deur uitbreiding met behulp van melismas. Vergroting en verkleining is 'n middel wat nie net tot die wysiging van 'n cantus firmus beperk is nie maar ook andersins voorkom. Al die kenmerke wat in hierdie hoofstuk bespreek is dra daartoe by dat ritmiek die mees individuele aspek van Distler se motetstyl is.

6. HARMONIEK

Dit sou onmoontlik wees om binne die bestek van hierdie studie die bevindings van 'n diepgaande harmoniese analise van Distler se motette breedvoerig en sistematies te behandel. In die plek daarvan sal slegs enkele styleienskappe en besondere kenmerke genoem word.
Enige bespreking moet daarmee rekening hou dat die motette in harmoniese opsig nie almal eners is nie. Die verskille kan bv. bepaal word deur die affek van die werk, of aan die ander kant deur sulke uiterlike omstandighede soos die besetting. So sal die sameklank van 'n tweestemmige motet, waarvan daar 'n aantal in die Jahrkreis voorkom, taamlik baie verskil van dié van 'n agtstemmige werk, soos bv. die 5e vers van Es ist ein Ros entsprungen, al is die grondliggende harmonieë in baie opsigte eners. Hierdie feit het seker daartoe bygedra dat Distler so dikwels vir 'n driestemmige koor gekomponeer het. Die deursigtige, leë klank van hierdie besetting het moontlikhede ingehou wat nuut ontgin kon word. Dit spreek vanself dat in 'n driestemmige verband die kombinasiemoontlikhede beperk is en dat daar gevolglik baie sameklanke voorkom wat net uit een of twee tone bestaan. Daarom is baie van die drieklanke sonder 'n terts of kwint. Buitendien bevorder die deursigtige tekstuur die waarneembaarheid van die dikwels kompromislose stemleiding. Die gevolg is dat hierdie werke 'n ietwat skurwe, objektiewe klank het wat miskien met 'n houtsnee vergelyk kan word.

Die skryftegniek wat vir 'n werk gebruik word, bepaal ook in 'n mate die harmoniese implikasie van die sameklanke. In deur en deur polifoniese musiek kan die vertikale aspek dalk effens na die agtergrond verskuif sodat die oor eerder die verskillende lyne volg, en die sameklanke as "toevallig", as resultaat van die stemleiding, hoor. Wanneer die musiek meer homofonies is, is die aandag uit die aard van die saak dan ook op die sameklanke gevestig.

Die lengte en omvang van 'n motet het eweneens 'n invloed op die harmoniek. So kan dit voorkom dat 'n kort werk in harmoniese opsig meer beperk is, terwyl in 'n lang werk 'n breër spektrum van harmonie weens die groter skaal ontvou kan word.
Op die ou end is die werk se teks van deurslaggewende betekenis, omdat dit die affek bepaal, en omdat harmoniek as uitdrukkingsmiddel op sy beurt weer deur die affek bepaal word. Daarmee hang

ook die keuse van 'n toonvoorraad saam, soos dit eweneens by melodiek van toepassing is, en in hoofstuk 4.1 as keuse van toonlere bespreek is.
Al bogenoemde faktore dra dan uiteindelik by tot die harmoniek en veroorsaak dat dit as stylelement op veelvuldige wyses neerslag vind.

6.1 TONALITEIT

Daar bestaan geen eenvormigheid ten opsigte van die gebruik van die term tonaliteit nie. Willi Apel definieer dit as "loyalty to a tonic, in the broadest sense of the word."[1] In hierdie sin is al Distler se motette tonaal. Hy self bevestig dit wanneer hy in die derde deel van Singet dem Herrn ein neues Lied deur middel van 'n voetnoot verskoning maak vir 'n toon wat andersins miskien as atonaal sou opgevat kan word. In sy Funktionelle Harmonielehre spreek hy hom nog duideliker uit ten gunste van musiek wat 'n toonsentrum het, en haal later niemand minder nie as Hindemith aan om sy standpunt te ondersteun:
"Teiltöne (sind) die physikalischen Bestandteile des Klanges, ... deren Ordnung eine elementare, unwandelbar-kosmische ist... Die Kenntnis des Aufbaus der Obertonpyramide ist als Voraussetzung zum Studium des musikalischen Satzes unerlässlich, da aus ihm heraus die wesentlichsten Grundlagen dessen, was wir Abendländer "Tonalität" nennen, ihre natürliche Bestätigung finden. Unter Tonalität versteht man den gesamten Umkreis einer Tonart...zu dem also nicht nur die sieben Grundstufen der Leiter und deren Drei-, Vier- und Fünfklänge gehören, sondern darüber hinaus ein weitgezogener Kreis "verwandter" Klänge 1., 2. und selbst 3.Ordnung. Unser Begriff der Tonalität entspricht den Naturgegebenheiten des Klanges als solchen. "Atonalität" ist naturwidrig.
Die ungeheure Bedeutung der abendländischen Musik für die gesamte Menschheitskultur liegt wesentlich in dem Umstand begründet, dass sie es vermocht hat, ihr gewaltiges Lehrgebäude aufzuführen auf den Grund einer offenbar ganz frühen, rätselhaften Einsicht in das Elementare des Klanges, das in dem mittelalterlichen Begriff der "musica mundana", der astralen "Sphärenmusik" mystischen Ausdruck gefunden hat. Eine zeitgenössische Auslegung des Begriffs betont, dass wir...zwischen

musica mundana und humana heute mehr auf das gemeinsame als auf das Trennende achten dürfen. Nicht so wie es die alten taten, indem sie die irdischen Verhältnisse in den Weltraum übertrugen, sondern indem wir bis in den geringsten musikalischen Baustein hinein Kräfte sich ausbreiten fühlen, die denen gleichen, welche den Himmel bis in die entferntesten Sternnebel in Bewegung erhalten."[2]

Dat Distler ten spyte van sy geesdriftige drang na vernuwing, en ten spyte van die soeke na nuwe weë deur sy tydgenote, nog steeds aan die beginsel van tonaliteit vashou is betekenisvol. Dít moet beklemtoon word voordat enigsins verder oor sy harmoniek gepraat kan word, omdat dit grondliggend vir sy ganse opvatting van harmonie is. Maar hy verwerp terselfdertyd die funksionele benadering tot harmonie as nie meer relevant vir eietydse komposisie, hoe seer hy dit ook as doeltreffende teorie vir tradisionele harmonieonderrig prys. "Die Akkordik... der zeitgenössischen Musik ist mit Mitteln der Harmonielehre nicht zu erfassen; sie unterliegt andern Gesetzen."[3]

Die gevolgtrekking moet dus gemaak word dat, hoewel Distler se musiek nog tonaal is, sy harmoniek nie meer onderworpe is aan die tradisionele hanteringsnorme nie, en dat hy dus deel het aan die algemene strewe van sy tyd om weg te breek van o.a. die met chromatiek oorlaaide harmoniek van die voorafgaande Romantiese tydperk. Dat sy breuk minder radikaal was as dié van bv. Schönberg kan daar gelaat word.

Daar is al in hoofstuk 4 verwys na die feit dat Distler oor die algemeen hoofsaaklik diatonies te werk gaan, met ander woorde tone uit die chromatiese spektrum selekteer om as toonvoorraad vir die komposisie te dien. Hierdie stelling kan grootliks ook op sy harmoniek van toepassing gemaak word. Die gekose toonvoorraad toon altyd ooreenkoms met bekende toonlere, soos die doriese, frigiese, mixolidiese, majeur of mineur. Dit kom egter ook baie voor dat een of meer addisionele tone bygevoeg word.

Van toonaarde in die tradisionele sin kan daar egter meestal nie sprake wees nie, omdat die hiërargie van tone wat eie is aan sodanige toonaarde nie meer geld nie. Dit gaan dus eerder om 'n bepaalde aantal tone wat rondom 'n sekere toon, wat as toonsentrum dien, gerangskik is.

6.2 SAMEKLANKE

Akkoorde wat bestaan uit die opeenstapeling van tertse vorm die grondslag van Distler se harmoniek. Dit beteken dat gewone majeur- en mineurdrieklanke orals in die musiek voorkom. Terselfdertyd maak hy egter ook baie dikwels van sameklanke gebruik wat wel nog uit tertse opgebou is maar nie drieklanke is nie, sodat 'n mens kan sê dat die tradisionele drieklank sy uitsluitlike voorrang verloor het. Aan die een kant kom sameklanke voor wat net uit 'n leë kwint, d.w.s. sonder terts, bestaan, en aan die ander kant is daar baie vier- en selfs vyfklanke. Al hierdie akkoorde kan in enige omkering wees. In onderstaande tabel word die drieklanke wat in voorbeeld 298 voorkom opgenoem.

VOORBEELD 298 Wie schön leucht't uns der Morgenstern (Jahrkreis no.11)

1. onvolledige drieklank, 2e omkering
2. majeurdrieklank, grondposisie
3. mineurdrieklank, onvolledig: kwint ontbreek
4. drieklank, terts ontbreek aanvanklik
5. vierklank met kleinseptiem sonder terts
6. onvolledige drieklank, 2e omkering
7. mineurdrieklank, onvolledig: kwint ontbreek
8. majeurdrieklank, 1e omkering
9. mineurdrieklank, grondposisie
10. verminderde drieklank, 1e omkering
11. vierklank met grootseptiem sonder terts
12. mineurdrieklank, 1e omkering
13. majeurdrieklank, grondposisie
14. leë oktaaf
15. verminderde drieklank, 2e omkering
16. majeurdrieklank, onvolledig: kwint ontbreek
17. majeurdrieklank, grondposisie
18. vierklank met grootseptiem sonder terts
19. majeurdrieklank
20. leë oktaaf.

Hier volg nog voorbeelde van 'n vyfklank met grootnone in eerste omkering (voorbeeld 299) en 'n majeurdrieklank in tweede omkering (voorbeeld 300).

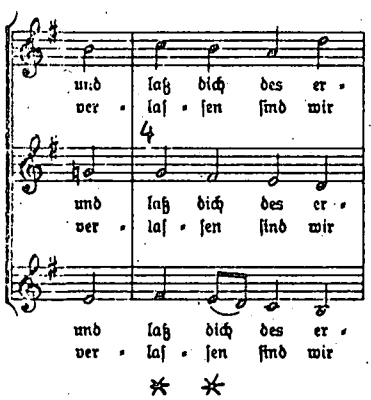
VOORBEELD 299 Totentanz: Neunter Spruch

*

VOORBEELD 300 O Heiland, reiss die Himmel auf (Jahrkreis no.1)

Die motette bevat egter baie sameklanke wat nie as tertsakkoorde ontleed kan word nie. Enersyds kan sulke sameklanke dikwels verklaar word as tertsakkoorde met 'n akkoordvreemde toon daarby. So 'n verklaring sou bv. vir die vyfklank in voorbeeld 299 gevind kon word, wanneer die b in die tenoor as 'n deurgangstoon beskou word. Inderdaad is so 'n verklaring in baie gevalle moontlik, veral in die lig van die polifoniese skryfwyse wat juis akkoordvreemde tone op groot skaal gebruik t.w.v. die stemleiding maar veral ook t.w.v. die dissonansies wat daardeur moontlik word.

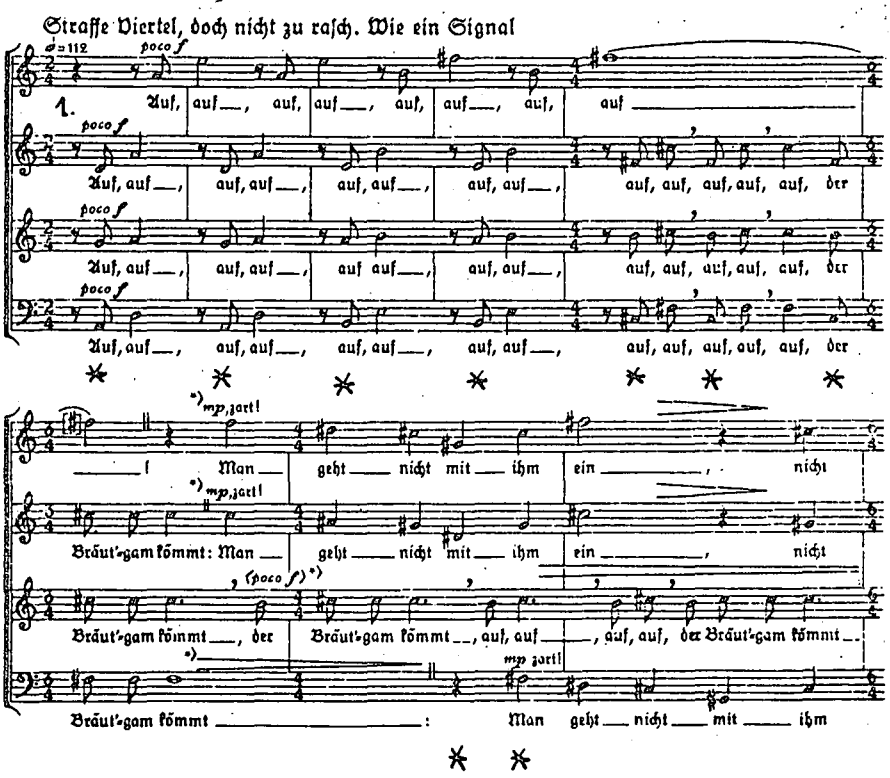
VOORBEELD 301 Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Jahrkreis no.29)



Andersyds is daar sameklanke wat nie so maklik in terme van tertsakkoorde ontleed kan word nie. 'n Groot aantal van hulle bestaan nie uit tertse nie maar uit 'n opeenstapeling van twee tot vier kwarte. Sulke kwartakkoorde kan tot stand kom as 'n gevolg van die stemleiding, sodat die oor hulle as "toevallig" ervaar:

VOORBEELD 302 Es kommt ein Schiff geladen (Jahrkreis no.4)

VOORBEELD 303 Totentanz: Elfter Spruch



Dit is veral die kleurwaarde van hierdie sameklanke wat van belang is. Hierdie kleur kan as neutraal, staties, swewend of selfs mistiek beskryf word. Distler gebruik dit dan ook dikwels by toepaslike teksgedeeltes. In samehang met 'n stadige tempo en vierklanke met 'n grootterts en grootseptiem kom die akkoord dikwels by tekste voor waar van wonderwerke die rede is, en veral dan die wonderwerk van Christus se geboorte. Miskien kan 'n mens so ver gaan om te beweer dat dit ook saamhang met

die melodiese gebruik van die kwart waarna in hoofstuk 4 in verband met die Weihnachtsgeschichte verwys is. 'n Baie treffende sodanige gebruik van die kwartakkoord (met 'n vier- en 'n vyfklank by) kom voor in Singet dem Herrn ein neues Lied.

VOORBEELD 304 Singet dem Herrn ein neues Lied

Vgl. ook Singet frisch und wohlgemut: eerste vers, 13; Lasset uns nun gehen gen Bethlehem (Weihnachtsgeschichte), ná letter A. Dit moet egter bygevoeg word dat nie alle kwartakkoorde altyd in 'n soortgelyke verband gebruik word nie.

6.3 KADENSE

In sy Funktionelle Harmonielehre beskryf Distler kadense as "das ausser dem diatonischen Dreiklank wichtigste Fundament der Tonalität, ... nicht nur als Schlussformel, sonder als harmonischer Pfeiler des tonalen Raumes als solchem."[4] Aangesien kadense volgens hom dan so 'n belangrike aspek van tonaliteit is, kan 'n mens verwag dat sy eie gebruik van kadense heelwat lig sal werp op sy harmoniek.

Die eerste vraag wat ontstaan is of Distler nog tradisionele teksboek-kadens-formules gebruik. Dit kan slegs met voorbehoud positief beantwoord word want sulke kadense is nie eweredig oor alle motette versprei nie: hulle kom uitsluitlik in

sommige klein koraalmotette van die Jahrkreis en elders voor. Waarskynlik kan hulle verstaan word vanuit die tradisionele karakter van die betrokke cantus firmi. In die meeste gevalle is dit 'n volmaakte kadens wat hier ter sprake is; onvolmaakte kadense in die tradisionele sin van die woord kom selde voor.

VOORBEELD 305 Mit Ernst, o Menschenkinder (Jahrkreis no.5)

Die feit dat die oorgrote meerderheid kadense in Distler se motette egter nie aan die voorskrifte van tradisionele teksboeke gebonde is nie is veelseggend. Die geykte volmaakte kadens word nie deur 'n ander kadensformule vervang nie, want die idee van 'n stereotipe kadens verval ten gunste van 'n wye verskeidenheid kadensmoontlikhede. Dienooreenkomstig word elke kadenspunt individueel behandel, sodat min sulke punte identies is. Gevolglik is daar kadense wat net eenmaal in die hele motetwerk voorkom, soos die een in voorbeeld 300. Dit is egter so dat sekere kadensprosedures voorkeur bo ander geniet. Een van hierdie is die praktyk om voor 'n finale tonika-akkoord 'n akkoord met 'n subdominantkarakter te gebruik (dit sluit ook submediant- en supertonika-akkoorde in). Dikwels vind so 'n kadens bo of onder 'n tonikapedaalpunt plaas.

VOORBEELD 306 Nun komm, der Heiden Heiland (Jahrkreis no.3)

VOORBEELD 307 Lobt Gott, ihr Christen allzugleich (sonder opusnommer): Vierde vers

Hierdeur word die gebruik van die leitoon - onmisbaar in die tradisionele volmaakte kadens - vermy, en dit het 'n sterk invloed op die kleurkarakter van die kadens. Dieselfde strewe word ook duidelik uit kadense waar die sewende trap van die toonleer teenwoordig is. In sulke gevalle neem die sewende trap meestal die vorm van 'n subtonika aan deurdat óf die akkoord op die verlaagde sewende trap gebruik word, óf die akkoord op die vyfde trap geen terts bevat nie.

VOORBEELD 308 Maria durch ein Dornwald ging (Jahrkreis no.2): Derde vers

VOORBEELD 309 Christ, der du bist der helle Tag (Jahrkreis no.47)

Meer kadense kan vanweë die groot verskeidenheid nie aangehaal word nie. Die genoemde voorbeelde dui egter daarop dat dit vir Distler in die eerste plek gegaan het om die kleurwaarde van 'n kadens. Dit geld ook vir middelkadense, waarvan daar in die meeste werke baie voorkom.

VOORBEELD 310 Bei stiller Nacht (Jahrkreis no.13)

By kadense aan die einde van 'n stuk word 'n gevoel van finaliteit egter nie vanweë die kleurwaarde prysgegee nie, omdat daar so dikwels van pedaalpunte gebruik gemaak word.

Die voorlopige gevolgtrekking wat op grond van hierdie ondersoek na kadense gemaak kan word is dat die musiek baie definitief rondom 'n toonsentrum opgebou is, en dat dit deur kadense, ook in die middel van 'n stuk, bevestig word. M.a.w. die toonsentrumgebondenheid word geensins verbloem deur bv. so min as moontlik middelkadense te skryf nie. Verder kan gekonstateer word dat die kleureffek van 'n akkoordopeenvolging 'n baie vername aspek word.

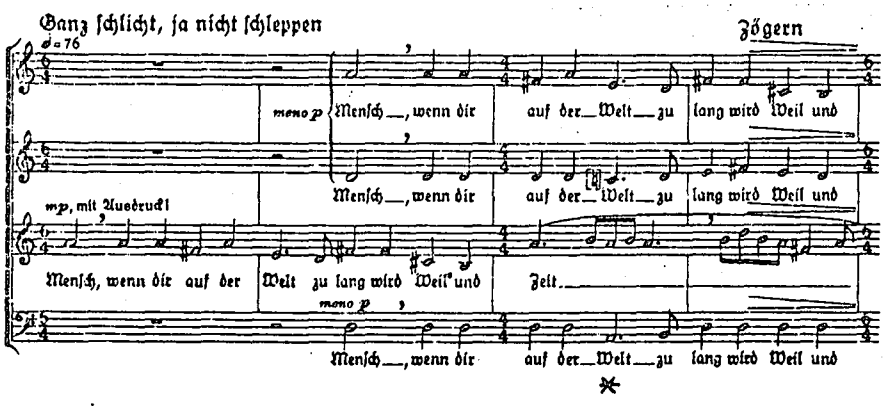
6.4 AKKOORDPROGRESSIE

In die lig van wat hierbo oor kadense gesê is ontstaan die vraag na die aard van akkoordprogressies in die algemeen. Enkele kenmerke sal uitgewys word.
Afgesien van 'n klein aantal homofoniese tradisionele kadensformules volg die hantering van alle ander akkoordopeenvolgings norme wat nie in tradisionele terme verduidelik kan word nie. Die rol wat selfstandige stemleiding by die totstandkoming van sameklanke speel mag nie onderskat word nie, maar nogtans was Distler altyd deeglik bewus van die klank- of kleurwaarde ook van akkoorde wat oënskynlik "toevallig" ontstaan. En myns insiens is hierdie kleurwaarde juis die mees kenmerkende element van sy harmoniek, 'n eienskap wat sy motette onmiskenbaar maak.Bruno Grusnick skryf: "Die Harmonik folgt den melodischen Forderungen, deren Konsequenzen sich in ihr auswirken. Wo sie holzschnittartig herb und hart ist, wird man sie gerechtfertigt finden aus der melodischen Logik. Die Sekund-

reibungen und Septimspannungen wie auch die Quart- und Quintklänge sind ihr gemäss. Doch vermögen dieselben Dissonanzen auch einem ganz entkörperlichten Klangausdruck dienstbar zu werden."[5] Maar hy noem ook "die stärkere Hinwendung zum Klang, die sich in den letzten Jahren bei Distler findet. In ihr impressionistische Züge zu sehen, heisst sie völlig missverstehen. Was der Impressionismus nicht kennt, als Ausdruck einer aus der Endlichkeit nicht herausfindenden und herausverlangenden Weltanschauung, nicht kennen kann, was aber eben das Wesentliche der Distlerschen Klangwelt ausmacht, ist ihre Transparenz: durch die inbrünstigen Klanggebilde leuchtet der Hintergrund hindurch, oder mehr theologisch ausgedrückt: durch diese Farbenwunder bricht das Licht der neuen Schöpfung."[6]
Hoe word hierdie kleureffek bereik? Aan die een kant deur die karakter van die individuele sameklanke, wat gewone majeur- en mineurdrieklanke insluit, hetsy volledig of onvolledig, sowel as dissonansies wat die gevolg is van 'n groot hoeveelheid akkoordvreemde tone. Aan die ander kant het die hantering van akkoordopeenvolgings en hulle omkerings besonder interessante en soms selfs onverwagte effekte tot gevolg.

Die dikwelse gebruik van kerktoonaarde stel akkoorde beskikbaar wat weens bv. hulle verlaagde leitone nie in die majeur- en mineurtoonaarde voorkom nie. Die gevolg is dat die akkoorde, bevry van hulle funksionele bande, meer bewegingsruimte het en op meer verskillende maniere gekombineer kan word. Hierdie vryheid verhoog dan terselfdertyd die kleurwaarde van gealtereerde akkoorde. Hier volg nou 'n aantal voorbeelde van akkoorde en akkoordprogressies wat as gevolg van hulle onverwagte kleur besonder opmerklik is. (Elkeen is met 'n * gemerk.)
'n Voorbeeld van 'n mineurdrieklank op die vyfde trap wat onverwags is vanweë die c♯ in die vorige maat:

VOORBEELD 311 Totentanz: Zwölfter Spruch



Die woord "Welt" trek besondere aandag vanweë sy donkerder kleur in vergelyking met die omliggende akkoorde. Dit staan in kontras met die harmonieë rondom die woorde "Gott" en "Ewigkeit" in die volgende paar mate. Vgl. ook Lobe den Herren, den mächtigen König (op.6,2): tweede vers, maat 11.
Distler vervang die mineurdrieklank op die vierde trap waar dit van toepassing is dikwels met 'n majeurdrieklank. Hierdie akkoord is eie aan die doriese kerktoonaard, maar kom ook as gealtereerde akkoord in ander toonaarde voor. Die woord "Jesus" verskyn as gevolg daarvan in 'n heel besondere lig:

VOORBEELD 312 Maria durch ein Dornwald ging (Jahrkreis no.2)

Net so kan 'n mineurdrieklank 'n majeurdrieklank op die vierde trap vervang. Sien maat 13 van voorbeeld 306.

Wanneer 'n majeurdrieklank op die verlaagde sewende trap verskyn, dan kry die musiek 'n interessante mixolidiese karakter. In hierdie voorbeeld word die eb in dieselfde maat weer opgelos.

VOORBEELD 313 Wo Gott zu Haus nit gibt sein Gunst (Jahrkreis no.43)

Vgl. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren: Eerste vers, maat 18.

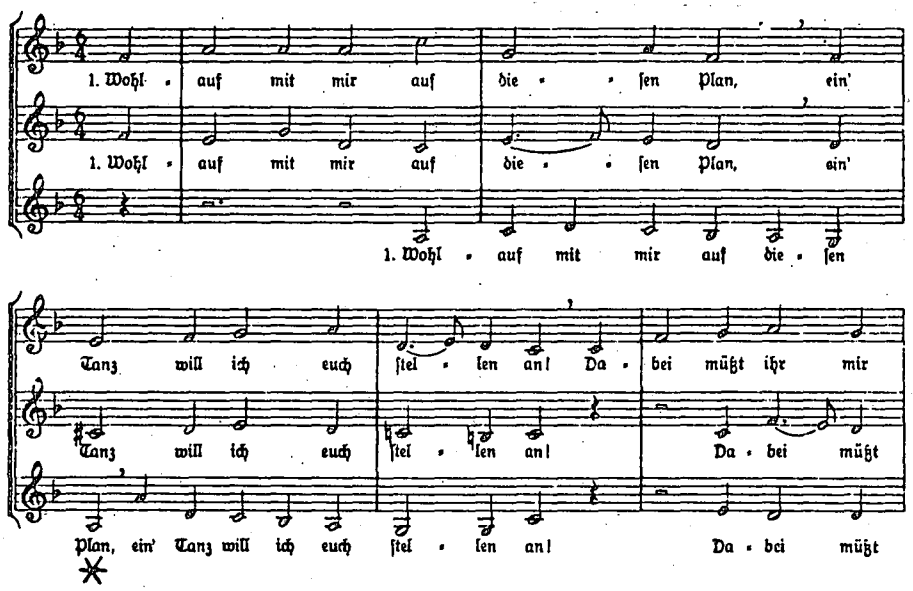
Die verlaagde tweede trap in die sopraan veroorsaak twee onverwagte akkoorde in die volgende voorbeeld. Eers is dit 'n

mineurdrieklank op die subtonika en dan 'n verminderde drieklank op die dominant.

VOORBEELD 314 Jesu deine Passion (Jahrkreis no.14)

Die majeurdrieklank op die derde trap gee hier 'n besondere atmosfeer aan die woord "Tanz":

VOORBEELD 315 Wohlauf mit mir auf diesen Plan (Jahrkreis no.34)



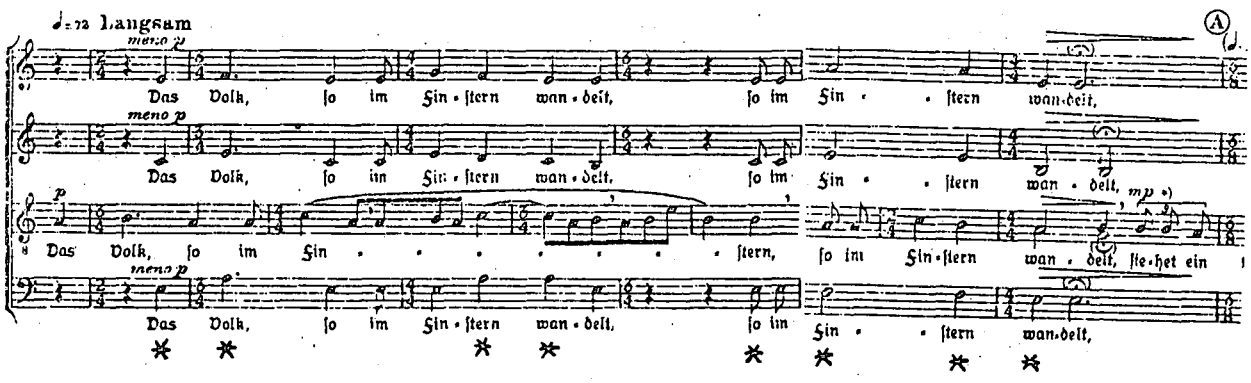
Een van die skoonste opeenvolgings in al Distler se motette kom in die volgende voorbeeld voor:

VOORBEELD 316 Christ fuhr gen Himmel (Jahrkreis no.21)

Dit is onnodig om 'n volledige akkoordanalise te gee, genoeg om te sê dat die skoonheid van die opeenvolging toegeskryf kan word aan die wyse waarop sommige akkoorde opgevolg word deur sulkes waarvan die grondtoon 'n trap laer as dié van die vorige is. Die betrokke plekke word met 'n * aangedui. Noemenswaardig is verder die treffende voorkoms van akkoorde sonder terts, asook die parallelle beweging tussen die stemme.

Dissonante sameklanke is 'n belangrike deel van die harmoniek in Distler se motette. Behalwe waar hulle tot "toevallige" kwartakkoorde teruggevoer kan word, iets wat in elk geval nie so gereeld moontlik is nie, is die meeste dissonansies die gevolg van akkoordvreemde tone wat teen 'n drieklank verskyn. Een van die maniere waarop sulke dissonansies tot stand kan kom is wanneer een toon van 'n drieklank eenvoudig 'n trap op of af verplaas word. Of dit nou in die vorm van 'n deurgangstoon, 'n appoggiatura, antisipasie of wisseltoon is, is minder belangrik. Wat wel van belang is, is dat Distler sodoende dissonansies skryf wat vir sy styl besonder kenmerkend is. Op sy kenmerkendste is hierdie middel wanneer die dissonansie deur 'n kleinsekunde of grootseptiem veroorsaak word, in soverre die grootseptiem nie reeds deel van 'n vierklank is nie. Musiek van ernstige en intense uitdrukkingskrag is die doel van hierdie middel. In onderstaande voorbeeld is sodanige dissonansies met 'n * aangedui.

VOORBEELD 317 Das Volk so im Finstern wandelt (Weihnachtsgeschichte)



Vgl. ook Der Mensch, vom Weibe geboren (Jahrkreis no.36); Wie der Hirsch schreiet (Jahrkreis no.39); Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Jahrkreis no.37). In lg. twee gevalle dien hierdie dissonansies om woorde soos "schreien" en "rufen" uit te beeld. Dit is opmerklik dat uit 'n melodiese oogpunt dikwels

die teenwoordigheid van 'n toonas daarvoor verantwoordelik is dat die indruk ontstaan van 'n stem wat opbeur teen die dissonansie maar geen uitweg vind nie, altyd weer terugval. Daardeur word die hele situasie so veel meer onverbiddelik. Besonder treffend word hierdie tegniek by die toonsetting van die woorde "den müssen z'vor allhier die Dornen g'nugsam stechen" in voorbeeld 318 gebruik.

VOORBEELD 318 Totentanz: Zehnter Spruch

Die polifoniese stemleiding veroorsaak dikwels sameklanke wat moeilik vanuit 'n vertikale oogpunt verklaar kan word. Dit is dan ook so dat die oor sulke sameklanke nie noodwendig as akkoorde ervaar nie, maar eerder as raakpunte tussen die stemme. Wanneer daar dan in so 'n passasie 'n drieklank voorkom (soos in die laaste maat van onderstaande voorbeeld) dan maak dit soveel meer indruk.

VOORBEELD 319 Das Volk, so im Finstern wandelt (Weihnachtsgeschichte)

Die selfstandigheid waarmee die stemme hier beweeg word beklemtoon deur die wyse waarop hulle ná mekaar intree:daar is geen vaste imitasie-afstand nie, dit is asof die stemme uit 'n harmoniese oogpunt in enige kombinasie sou kon intree. Hierdie indruk word deur latere deurvoerings van die tema verder versterk. 'n Soortgelyke prosedure kan o.a. in die eerste 25 mate van Singet dem Herrn ein neues Lied opgemerk word.

'n Baie interessante kenmerk van Distler se harmoniek is die koppeling van twee of meer stemme ter wille van die besondere kleur wat daardeur ontstaan. By die bespreking van parallelle kwinte skryf hy in sy Harmonielehre:"In der Kompositionspraxis kommen sie ausser in ganz früher Zeit erst in der neuern Musik vor. Möglichkeiten des Vorkommens paralleler reiner Quinten in der neuern Musik: 1. Quintparallelen im Sinn von Klangverstärkern, Klang"mixturen" ähnlich wie bei der Orgel.

2. "Chorquinten":...Die neue Musik, vor allem die junge deutsche Chormusik, verwendet wieder mit Vorliebe die reinen Intervalle, vor allem die Quint, auch in Parallelen, als Ausdruck der lautersten, strengsten Konsonanz ganz im Sinn und mit der beabsichtigten Wirkung archaischer Befangenheit, wie sie der frühmittelalterlichen Musik eigen ist. 3. "Koloristische" Quinten: Quintparallelen, meist in höheren Oktaven geführt, kommen als reiner Farbwert, mit tonmalerischer Tendenz, schon seit der Jahrhundertwende (Impressionisten, Französische Schule) vor. 4. Parallele Quinten (und Oktaven) finden sich ferner neuerdings als Kennzeichen einer robusten, rücksichtslos-unbekümmerten Stimmführung."[7]

In die praktyk word stemme egter nie net in parallelle kwinte en oktawe nie maar meer dikwels nog in kwarte, soms ook in tertse of sekste, gekoppel. Vervolgens word 'n aantal voorbeelde aangehaal om hierdie tegniek te illustreer.

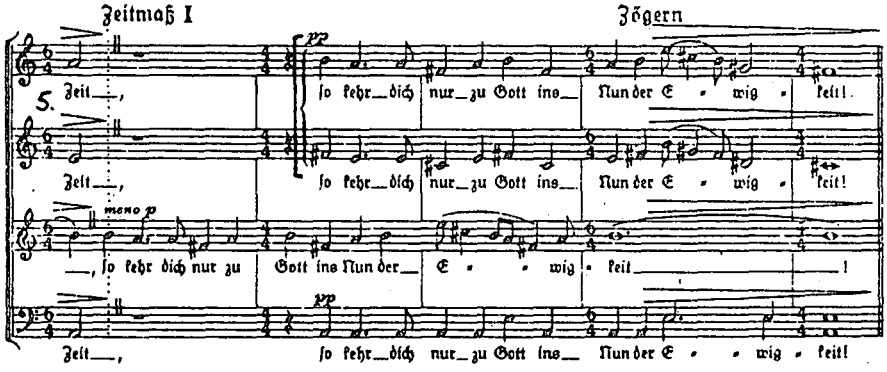
VOORBEELD 320 Jesus Christus unser Heiland (Jahrkreis no.41)

Hier bestaan die mikstuurklank uit 'n kwint en 'n oktaaf bokant die bas. Sien ook Gott ist meine Zuversicht (Jahrkreis no.31), voorbeeld 276, en Totentanz: Zweiter Spruch voorbeeld 20. Maar mikstuurklanke kom ook voor met tertse as bestanddeel, in onderstaande geval bokant 'n pedaalpunt:

VOORBEELD 321 Singet dem Herrn ein neues Lied: Derde deel

'n Besondere kleur word verkry deur twee stemme wat in 'n meerstemmige verband gekoppel word, meestal parallelle kwarte (voorbeeld 322), maar dikwels ook kwinte (voorbeeld 323).

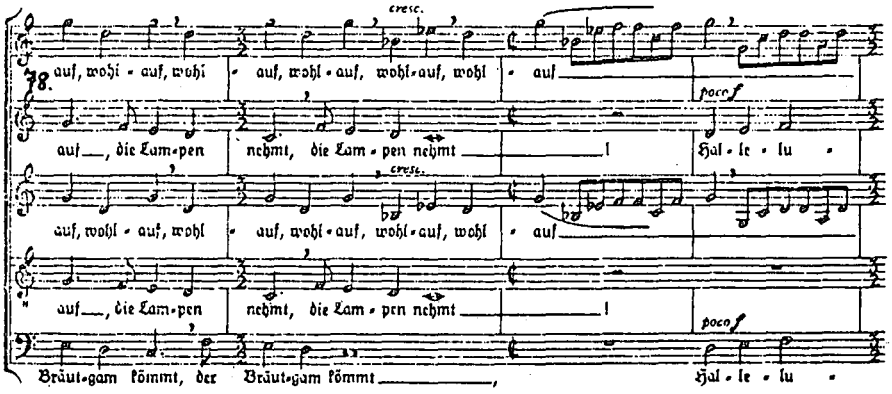
VOORBEELD 322 Totentanz: Zwölfter Spruch



VOORBEELD 323 Totentanz: Achter Spruch

'n Baie indrukwekkende gebruik van twee groepe parallelle oktawe kom in die eerste vers van Wachet auf, ruft uns die Stimme voor. Die vyf- en vierstemmigheid word dus effektief tot drie- en tweestemmigheid gereduseer. (Hierdie bymekaarkom van die stemme pas baie goed in die beeld wat in hoofstuk 5.3 beskryf is.)

VOORBEELD 324 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Eerste vers



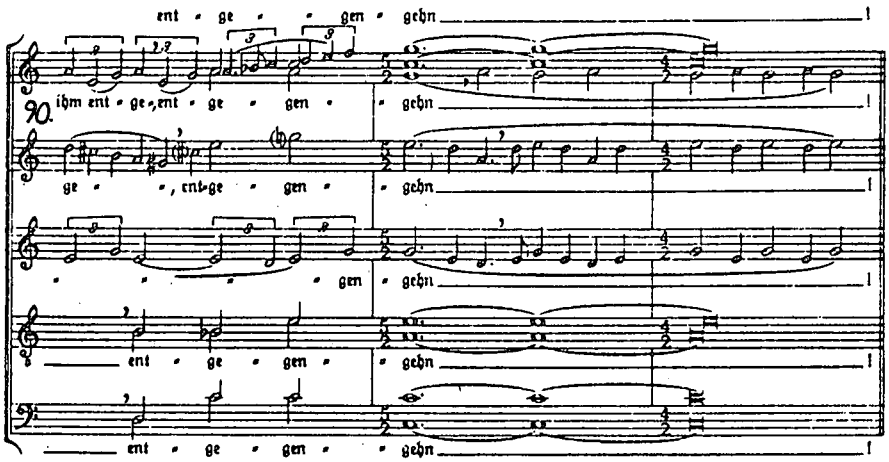
Hiermee word 'n stylmiddel aangeraak wat veral van toepassing is op parallelle kwinte en kwarte, nl. die verdeling van die koor in twee groepe wat dan teen mekaar te staan kom, deur middel van koppeling. Voorbeelde 322 en 323 illustreer gevalle waar slegs die een stemgroep gekoppel is en die ander groep uit vrye stemme bestaan. 'n Geval waar albei groepe gekoppel is, die een in kwarte en die ander in kwinte, kom in Totentanz: Neunter Spruch voor. Die polifoniese behandeling van die groepe hier veroorsaak terselfdertyd 'n baie interessante kleureffek sowel as dissonansies.

VOORBEELD 325 Totentanz: Neunter Spruch

Twee praktyke wat streng gesproke nie as parallelle koppeling beskryf kan word nie, moet nogtans hier genoem word omdat die harmoniese effek verwant is aan dié van stemkoppeling. Die eerste is die gebruik om twee stemme in gelyke rigting te laat beweeg sonder dat die interval tussen hulle konstant bly. Groter kleurvolheid vervang dan die effekleurigheid van gekoppelde stemme. Nog meer as in die geval van gekoppelde parallelle intervalle word hierdie tipe harmoniese effek in verband met

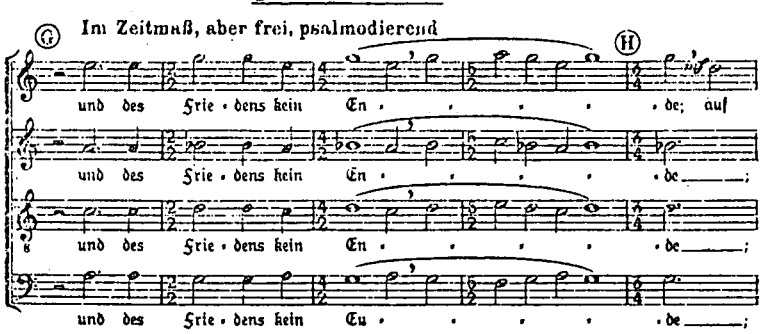
melismas gebruik.

VOORBEELD 326 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Eerste vers



Die tweede het 'n argaïese inslag en herinner aan die organum-praktyk van die vroeë middeleeue. Dit is wanneer die hele koor dieselfde ritme het, maar in plaas daarvan dat al die stemme soos in 'n mikstuur parallel beweeg, beweeg een of meer van hulle in teenoorgestelde rigting. Uit die aard van die saak is dit meestal die buitestemme wat dan in spieëlbeweging geskryf is. Uit 'n harmoniese oogpunt is hierdie tegniek baie interessant omdat 'n verskeidenheid van konsonante en dissonante akkoorde deur die beweging van die stemme veroorsaak word. Buitendien ontstaan daar 'n spanning tussen die oorspronklike akkoord, wat 'n soort van toonas vorm, en dié wat volg, sodat daar gedurige heen en weer beweging tussen hulle is. In die meeste gevalle word hierdie tegniek minstens gedeeltelik in verbinding met 'n melisma gebruik. Voorbeeld 327 illustreer die onbeskryflike skoonheid van harmonie wat op dié wyse tot stand kan kom.

VOORBEELD 327 Das Volk, so im Finstern wandelt (Weihnachtsgeschichte)



Die tegniek kan ook sterker dissonansies tot gevolg hê, wat egter niks aan die skoonheid verander nie:

VOORBEELD 328 Also hat Gott die Welt geliebet (Weihnachtsgeschichte)

Vgl. ook Totentanz: Erster Spruch, 5-7; Singet dem Herrn ein neues Lied: Derde deel 1-5 (voorbeeld 262); Es ist das Heil uns kommen her op.6,2: Derde vers, laaste twee reëls. In die derde vers van Es ist ein Ros entsprungen word hierdie middel ook gebruik maar sonder dat die middelstemme ritmies gelyk met die buitestemme beweeg:

VOORBEELD 329 Es ist ein Ros entsprungen: Derde vers

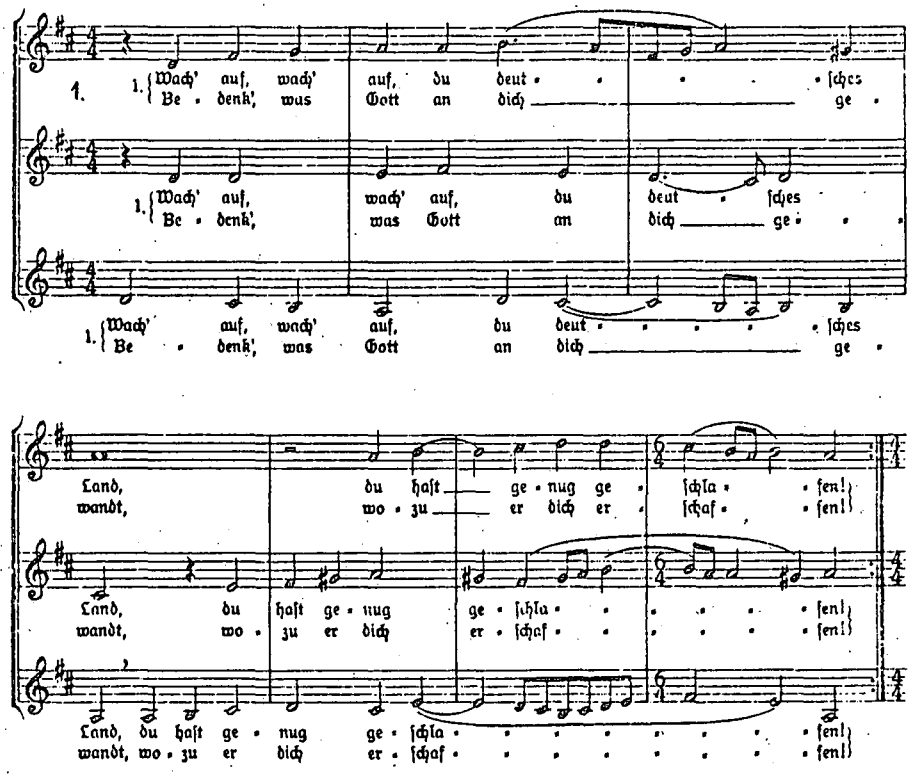
6.5 MODULASIE

Modulasie is die vervanging van een toonsentrum deur 'n ander een. Dit is 'n baie belangrike aspek van musikale vorm in die musiek van die 18e en 19e eeue, omdat vorm en modulasie nie sonder mekaar kan bestaan nie. In sulke musiek is modulasie dus afhanklik van akkoorde wat deur hulle funksie, deur hulle ver-

houding tot die toonsentrum die nuwe toonaard bevestig. Kadense het 'n nie geringe deel hieraan nie.

In die lig daarvan dat Distler sy akkoordhantering juis probeer bevry van die funksionele dwang ontstaan die vraag of modulasie nou nog moontlik is, en ook of die musikale vorm kan klaarkom sonder modulasie.
Modulasie in die tradisionele sin van die woord kom taamlik selde, en dan eintlik net in die vorm van uitwykings voor. Dit vind altyd plaas omdat die cf dit vereis.

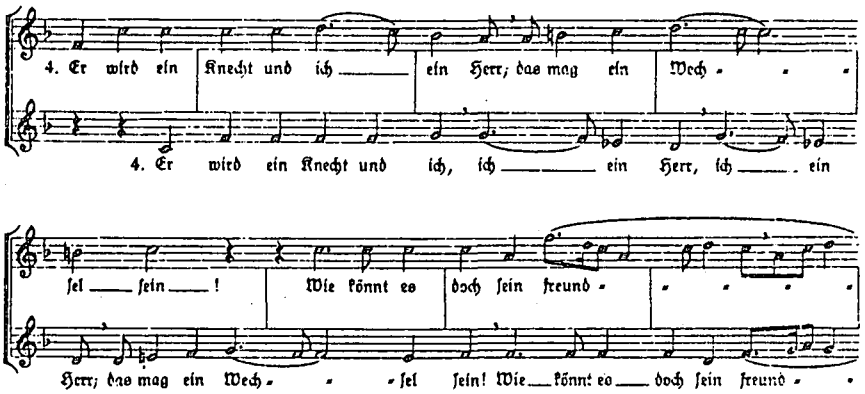
VOORBEELD 330 Wach auf, du deutsches Land (Jahrkreis no.40)



Vgl. ook Wie schön leucht't uns der Morgenstern (Jahrkreis no.11), 5; Mit Ernst, o Menschenkinder (Jahrkreis no.5), 16-18. 'n Interessante geval kom in Komm, heilger Geist, o Schöpfer du, maat 3^1 voor, waar die uitwyking, as 'n mens dit so kan noem, nie deur 'n dominantakkoord nie, maar deur 'n subdominantaakkoord teweeggebring word.
Uitwykings word soms 'n middel waarmee die inhoud van die teks weerspieël word. 'n Voorbeeld hiervan is Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (sonder opusnommer), waar die uitwyking wat in die cf voorkom in die tweede en vierde verse met groot sorg uitgekomponeer word, terwyl dit in die eerste vers verbloem word. Die rede daarvoor is bv. in die vierde vers die woorde "das mag ein Wechsel sein". Die wisseling tussen kneg en

heer gaan gepaard met 'n wisseling in toonsentrum.

VOORBEELD 331 Lobt Gott, ihr Christen,allzugleich: Vierde vers (sonder opusnommer)



'n Soortgelyke verklaring kan miskien vir die tweede helfte van Allein Gott in der Höh sei Ehr (Jahrkreis no.26) gevind word.

Hierdie uitwykings is die naaste wat Distler aan tradisionele modulasie kom. Dit beteken egter nie dat daar bv. in die groot motette deurgaans slegs een toonsentrum teenwoordig is nie. Dit word reeds bevestig deur die kadense waarmee die verskillende seksies of dele afsluit. In Singet dem Herrn ein neues Lied is die slotakkoorde soos volg:

Eerste deel:	maat	15		25		36	
		A majeur		B majeur		E	
Tweede deel:		10		19		54	
		G majeur		A majeur		F majeur	
Derde deel:	5		12		17	27	40	55
	a	C majeur		G majeur		a	E majeur	E majeur

Dit is interessant om op te let hoe Distler hierdie verskuiwings van toonsentrum teweegbring. Omdat die akkoorde nie so 'n vaste verbintenis met 'n toonsentrum het nie is dit maklik om "vreemde" akkoorde langs mekaar te plaas sonder 'n spilakkoord. Op die wyse skuif die harmonieë aan todat 'n nuwe toonsentrum bereik word. Maar die nuwe word dan net so gou weer verlaat soos dit bereik is, sodat 'n mens miskien eerder van akkoorde wat swaartepunte verteenwoordig, moet praat. In die eerste deel van Singet dem Herrn ein neues Lied sou 'n mens die volgende verskuiwing van swaartepunte kan onderskei:

Mate 1-2 die e-drieklank as swaartepunt
4-6 Die F-drieklank as swaartepunt

mate 7- 8 die C-drieklank as swaartepunt
9-10 die d-drieklank as swaartepunt
11-14 trapsgewys stygende motiefherhalings wat nie duidelik herkenbare drieklanke maak nie
15 die A-drieklank as swaartepunt.

Die seksie van mate 16-25 begin op f# en eindig op B, dus bloot 'n trap hoër as in mate 1-15, alhoewel die akkoorde tussenin verskil. Die derde intrede van die melisma in maat 25 geskied nog 'n trap hoër om dan deur a die deel op E af te sluit. Wanneer 'n mens nou die swaartepunte aan die begin, middel en einde van elke seksie vergelyk, dan word die volgende volgorde herkenbaar.

Maat:	1	4	15^3	15^4	19	25^3	25^4	29	36
Toonsentrum:	e	f	A	f#	g	B	g#	a	E
	eerste seksie			tweede seksie			derde seksie		

Dit dui op 'n duidelik beplande volgorde wat homself telkens op 'n hoër trap herhaal. Hierdeur word 'n toename in spanning teweeggebring wat eers aan die einde weer afneem, en presies ooreenstem met die algemene musikale spanningsboog van hierdie deel van die motet. Verder is dit verantwoordelik vir 'n konsekwente verandering in kleur.

In sterk polifoniese passasies, waar 'n mens nie so bewus is van die onderliggende akkoorde nie, vind daar nogtans verskuiwing van toonsentrum plaas. Dit gebeur deurdat die imitasie-motiewe nie almal in 'n tonika-dominant verhouding intree soos in die tradisionele fuga nie. In die fugato van Singet dem Herrn ein neues Lied is elke intrede op 'n ander toonsentrum:

Maat:	19	22	27	28	30	35	37	39
Toonsentrum:	A	G	C	F	E♭	E♭	F	G

'n Soortgelyke prosedure word in die derde vers van Wachet auf, ruft uns die Stimme gevolg. Dáár is die toonsentra waarop die imitasie-motief intree soos volg:

Maat:	1^2	1^4	5^2	5^4	7	9
Toonsentrum:	C	G	e	b	C	G

'n Moontlike verband tussen hierdie toonsentra en die teksbetekenis sou miskien daarin lê dat die verskillende intredes 'n uitbeelding van die woorde "mit Menschen- und mit Engelzungen" kon wees. Dit is veral interessant om twee sentra so gou na mekaar te hoor dat hulle nog terselfdertyd teenwoordig is, soos in

mate 1 en 5. Dalk is dit 'n daarstelling van die hemelse en aardse sfeer. 'n Soort dubbelsinnigheid in toonsentrum kom voor in die tweede vers van Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (Jahrkreis no.32), waar die twee stemme op c en op g gesentreer is en eers die slotakkoord wys dat c die sterker een was alhoewel die toonsoorttekens dié van g was.

'n Belangrike aspek van toonsentrumverskuiwing is tot dusver slegs terloops genoem, nl. die kleurwaarde wat daaraan verbonde is. Wanneer Distler in sy akkoordprogressies so sterk gelet het op kleurwaarde, dan sal 'n mens verwag dat hy dit ook sou doen wanneer dit by toonsentra kom. Dit is dan ook so dat kleurverskille oor groter afstande heen op hierdie wyse tot stand kom. 'n Werk wat dit treffend illustreer is Ehre sei Gott in der Höhe (Jahrkreis no.9). Die musiek begin met G as toonsentrum, beweeg deur die toonsentrum E (7-8) en eindig die eerste seksie op A. Teen die helder kleur hiervan staan die donker a mineur van die tweede seksie (11-13) wat egter by die woord "Fried" 'n helder drieklank het. Die laaste seksie is dan weer hoofsaaklik op G. In die teks is daar 'n duidelike rede vir hierdie kleurkontras: die helder eerste seksie praat van die hemel as kontras teen die donker aarde van die tweede seksie (sien voorbeeld 269). Dis nie net die kontras wat hier opvallend is nie, maar ook hoe daar in die eerste seksie toenemende verheldering plaasvind vanaf die sentrum G tot by E, wat ooreenstem met die spanningsboog van die musiek. Die teenoorgestelde prosedure word in Also hat Gott die Welt geliebet (Jahrkreis no.16) gevolg, waar daar vanaf die begin toenemende verdonkering is, veroorsaak deur verskuiwing van die toonsentrum vanaf d (1) deur c (8) na b♭ (13).
In die groter motette vind die verheldering of verdonkering oor groter afstande heen plaas. Dit word deur die ontleding van Singet dem Herrn ein neues Lied hierbo bevestig. In Das Volk, so im Finstern wandelt word dit op 'n besonder indrukwekkende wyse toegepas. Die toonsentrum van die seksie voor A is op e en die musiek het 'n donker kleur wat a.g.v. die lae tweede trap 'n frigiese inslag het. Alhoewel die seksie tussen A en B nog steeds e as sy sentrum het, is daar 'n sterk verheldering a.g.v. die verhoogde 2e (en soms 6e) trap, die gebruik van die C majeur drieklank by die melisma, en die einde op die E majeur drieklank. Vir die seksies tussen B en C, en C en D geld die-

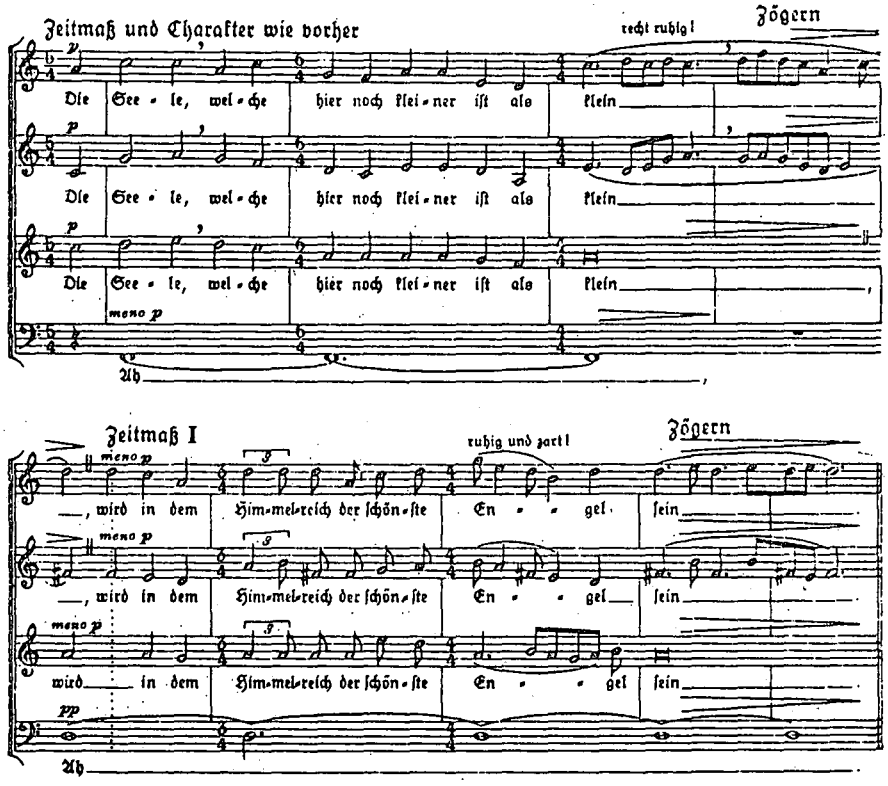
selfde verhouding. Die verdonkering in eersgenoemde is net nog meer pertinent teenwoordig vanweë die verlaagde 5e trap in die tenoor. Lg. seksie stem t.o.v. tematiek met die seksie tussen A en B ooreen, maar ook hier is die verheldering meer pertinent omdat die toonsentrum nie meer op e bly nie, maar geleidelik na G♯ verskuif. Die kleurverskille in die musiek is terselfdertyd 'n treffende uitbeelding van die teks, waar dit gaan om 'n teenstelling tussen die begrippe "Finstern" en "Licht", wat hier in 'n figuurlike sin bedoel word. Donker en helder kleurvlakke kom ook in die res van die werk voor, al is die teks op 'n meer indirekte wyse daarvoor verantwoordelik. So is daar in die musiek by die woorde "und er heisst Wunderbar" 'n verdonkering vanaf die voorafgaande, terwyl "Friedefürst" weer met verheldering gepaard gaan.

Of 'n mens nou 'n parallel in die teks wil sien of nie, dit is duidelik dat verheldering of verdonkering 'n belangrike musikale vergestaltingsmiddel is wat verskuiwing van toonsentrum verbind met verskille in kleurvlakke. Dat Distler uitdruklik harmonieë met kleure geassosieer het word bewys deur sy bespreking van parallelle intervalle wat vroeër aangehaal is, maar ook deur sy opvatting van mineur as "lichtloses Spiegelbild, die Nachtseite des Dur".[8] Hy vervang dus die konsep van modulasie, waar die spanningsverhouding betrekking het op die verwantskapsgraad tussen die nuwe en die oorspronklike toonaard, met 'n konsep waar kleurverhouding die deurslaggewende faktor is, wat nie beteken dat dit nie ook tot 'n spanningsverhouding lei nie.

Dit kom heel dikwels voor dat 'n werk op een toonsentrum begin en op 'n ander een eindig. In sulke gevalle kry die kleurverskille nog 'n addisionele betekenis by, wat ooreenstem met die gebruik om d.m.v. modulasie 'n verandering in situasie, waarvan in die teks sprake is, uit te beeld. 'n Aantal van die Sprüche in Totentanz toon hierdie eienskap. Die teks bevat dan 'n vergelyking tussen die situasie hier op aarde en dié in die hemel. Die treffendste voorbeeld hiervan is die dertiende Spruch met die teks "Die Seele, welche hier noch kleiner ist als klein, wird in dem Himmelreich der schönste Engel sein". Die eerste teksfrase word getoonset met die toonsentrum op F, terwyl die tweede oorgaan na die sentrum op D, waardeur die aardse en die hemelse sfeer van mekaar afgegrens word, met lg.

as die helderder een.

VOORBEELD 332 Totentanz: Dreizehnter Spruch



'n Soortgelyke effek word o.a. in die vierde en twaalfde "Spruch" verkry. Dat Wo ist der neugeborne König (Weihnachtsgeschichte) op 'n ander toonsentrum eindig as waarop dit begin het, kan seker verklaar word as 'n poging om die beweging "und sind gekommen, ihn anzubeten" letterlik, en miskien selfs ook figuurlik (in die sin van bekering) uit te beeld. Die verskuiwing van toonsentrum wat in Ach Herr, ich bin nicht wert miskien die opvallendste harmoniese kenmerk is, het beslis te doen met die bede vir 'n wonderwerk: "sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund", en die vervulling daarvan.

6.6 HARMONIEK IN DIE LAASTE MOTETTE

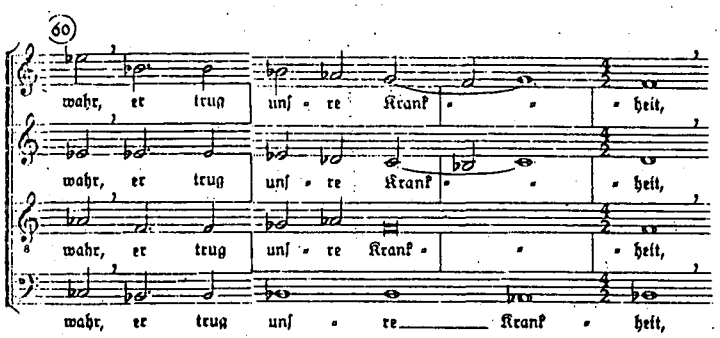
Die klankbeeld van die laaste twee motette verskil drasties van dié van die vroeëre werke. By die bespreking oor melodiek en ritmiek is al reeds gewys op dié stylverandering, nogtans kon daar steeds baie ooreenkomste aangetoon word. Maar dit is veel moeiliker by die harmoniek omdat Distler hierin sy

grootste ontwikkeling toon; in sommige opsigte mag dit selfs voorkom as 'n radikale ommeswaai. Dit is daarom dat enige verwysing na hulle harmoniek tot dusver vermy is.

'n Oorgangsfase kan weereens in In der Welt habt ihr Angst en Ach Herr, ich bin nicht wert vasgestel word. Maar die laaste twee motette toon die ingrypendste veranderinge, waarvan slegs enkeles hier uitgesonder sal word.
Aan die een kant is dit opvallend dat sommige harmoniese middele wat so tipies in die vroeëre motette is, hier ontbreek. Omdat daar so min melismas verskyn is daar geen mikstuurklanke nie, en slegs by uitsondering stemme wat in parallelle kwinte of kwarte gekoppel is:

VOORBEELD 333a Fürwahr, er trug unsere Krankheit

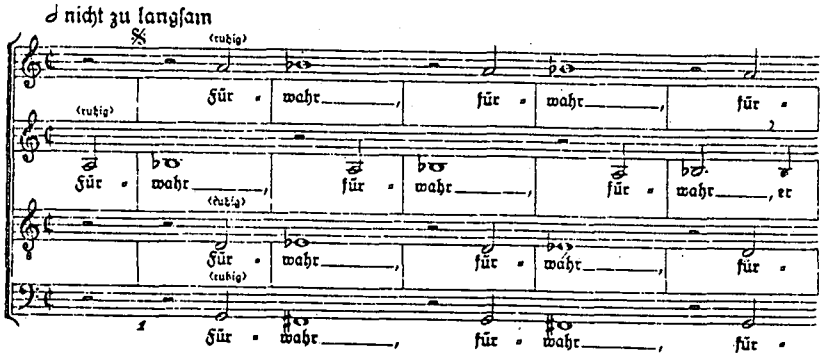
VOORBEELD 333b Fürwahr, er trug unsere Krankheit



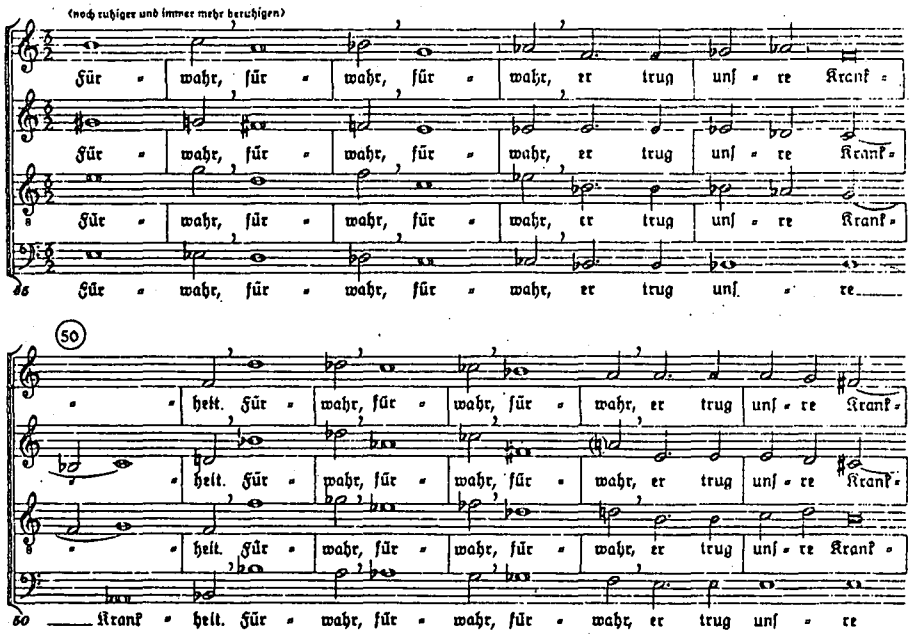
Die tegniek wat met middeleeuse organum vergelyk is ontbreek eweneens. Dit kom alles daarop neer dat dié stylelemente wat enigsins 'n argaïese karakter het nou heeltemal uit die motette verdwyn, wat myns insiens dui op 'n poging om weg te kom van enige historisme wat daar dalk nog in die vroeëre motette mag gewees het.

Aan die ander kant is daar harmoniese elemente wat beslis nie tipies van die vroeëre motette is nie. Oor die algemeen word die diatoniek, waardeur die vroeëre motette gekenmerk was, nou vervang deur 'n veel sterker chromatiese inslag. Dit bring mee dat die ou kleurverhoudings tussen die akkoorde verlore gaan. Dit wil ook voorkom asof Distler nuut onder die besef gekom het van die uitdrukkingsmoontlikhede van akkoorde, sowel wat individuele akkoorde (voorbeeld 334) as opvolgings (voorbeeld 335) betref.

VOORBEELD 334 Fürwahr, er trug unsere Krankheit



VOORBEELD 335 Fürwahr, er trug unsere Krankheit



Vanweë die sterker chromatiese inslag is enharmoniese veranderinge niks ongewoons meer nie:

VOORBEELD 336 Fürwahr, er trug unsere Krankheit

Uit 'n harmoniese oogpunt is hierdie uittreksel baie interessant, nie net vanweë die enharmoniese herbenaming van akkoorde nie, maar veral vanweë die insig wat dit gee in die wyse waarop akkoordprogressies nou hanteer word. Ten spyte daarvan dat die imitasie en die motiewe vanaf die begin van hierdie seksie nie volgehou word nie is daar tog 'n harmoniese sekwens wat regdeur gevoer word, al verskil die akkoorde soms ten opsigte van hulle samestelling. Noemenswaardig is die gedurige tertsverhoudings tussen die grondtone. Die sekwens sien so daaruit:

G_4^6 eb f# A_4^6 f g# b_4^6 g^7 a# Db_4^6 (A^7) a c

Hier herken 'n mens onmiddelik die tegniek van volgehoue snelle toonsentrumverskuiwing wat in die vorige deel van die hoofstuk beskryf is. Sulke verskuiwings is dan ook 'n tipiese kenmerk van die harmoniek van die laatmotette. Maar veral opvallend is die planmatigheid waarmee dit geskied. Die indruk ontstaan dat alles vooraf uitgereken is, en inderdaad het ons seker hier te doen met die strenger benadering wat hierdie motette ook in ander opsigte kenmerk. Vgl. ook voorbeeld 335, waar die stemme van die sekwens in die volgende mate 2 maal omgekeer word; Das ist je gewisslich wahr 81.. en 190... . Genoemde passasies met hulle beweeglike harmonieritme staan dan ook in sterk kontras teen passasies waar die harmonie staties bly, soos bv. Fürwahr, er trug unsere Krankheit, 0^2-5 (voorbeeld 334)..

Verskuiwing van hierdie aard is ook die grondliggende beginsel van die fuga in Fürwahr, er trug unsere Krankheit. 'n Mens sal dit as 'n permutasiefuga kan klassifiseer. Omdat die tweede deel van die tema op die dominant eindig en omdat alle imitasies reëel is, beweeg die toonsentrum met elke intrede 'n kwint op. Die volgorde van toonsentra lyk dan so:

Mate:	66	74	82	90	101	109	117	118
Toonsentra:	a	e	b	f♯	f	c	g	g

Vgl. in hierdie verband ook Das ist je gewisslich wahr, 24-28 en veral 81-98.

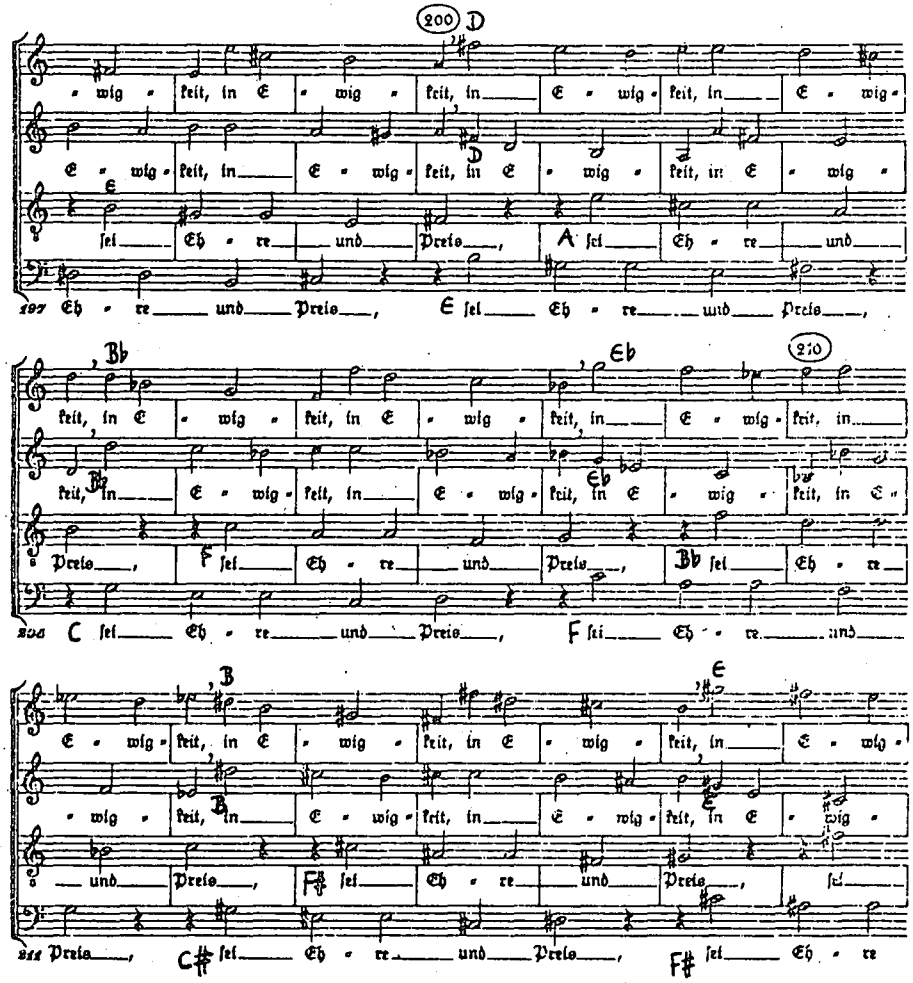
Die verskuiwing van motiewe op- of afwaarts volgens 'n oënskynlik voorafbepaalde plan neem in onderstaande voorbeeld 'n effens ander vorm aan. Omdat alle motiewe nie in dieselfde rigting en tegelyk verskuif nie kom daar nie 'n sekwens tot stand nie. Die harmonieë wat sodoende ontstaan is dus eerder die gevolg van 'n permutasie van die kombinasiemoontlikheide.

VOORBEELD 337 Das ist je gewisslich wahr

Die konsekwente deurvoering van 'n motief in die slotgedeelte van Das ist je gewisslich wahr lei tot 'n baie interessante

harmoniese effek. Die motief verskyn by elke nuwe intrede op 'n ander toonsentrum, sonder enige oorgang. So beweeg die musiek dan planmatig van die een toonsentrum na die volgende, soos in die volgende voorbeeld aangedui:

VOORBEELD 338 Das ist je gewisslich wahr



Wat die harmonie so interessant maak is die feit dat die verskillende stemme op 'n gegewe oomblik nie almal dieselfde toonsentrum het nie, en dat hulle mekaar oorvleuel sodat die verskuiwing van een toonsentrum na die volgende nie in alle stemme gelyk geskied nie. Die dwarsstande wat só ontstaan veroorsaak 'n gedurige kleurverandering en vereis telkens 'n heroriëntering aan die kant van die luisteraar. Die gevolg is polifoniese politonaliteit. Omdat dit hier gaan oor 'n lofgesang wat die werk afsluit, "sei Ehre und Preis in Ewigkeit", word 'n mens onwillekeurig herinner aan die lofgesang "Gloria sei dir gesungen" wat Wachet auf, ruft uns die Stimme afsluit, waar ook so 'n oorvleueling van verskillende toonsentra voorkom. Op grond daarvan sou 'n mens by hierdie teks ook kan praat van

'n veelstemmige lofgesang (vgl. ook die bespreking van die derde vers van Wachet auf, ruft uns die Stimme in hoofstuk 8.4.6 sowel as in hoofstuk 6.5).

Die gevolg van hierdie beredeneerde deurvoering van imitasiemotiewe is dat die harmonieë wat tot stand kom ook beredeneerd klink, en daardeur aan spontaneïteit verloor. Die gevolg is 'n hoogs ekspressiewe maar terselfdertyd gedissiplineerde klankbeeld. En dit is presies hier waar die verskil met die vroeëre motette lê. Die harmoniek was daar spontaan, vol van kontraste en subtiele kleurskakerings, terwyl hier, ter wille van die dikwelse permutasies, dieselfde harmoniese kombinasies oor en oor herhaal word, en dus 'n meer effekleurige effek ontstaan. Dit is nie 'n negatiewe waarde-oordeel nie, slegs 'n beskrywing van die ingrypende verskil, want hierdie laaste motette is alles behalwe kleurloos of onsubtiel. Dit is interessant om op te let dat passasies wat nie hierdie streng benadering vertoon nie, soos bv. Fürwahr, er trug unsere Krankheit, 6-9, 125-132 en Das ist je gewisslich wahr 70-79 die sterkste ooreenkoms met vroeëre werke opwys (vgl. ook voorbeeld 333).

As 'n mens in voorbeeld 338 van tonaliteit kan praat, dan sou dit beteken dat tradisionele toonaardgebondenheid 'n kenmerk van die melodiese lyne is. As 'n mens na ander dele in hierdie fugato luister dan is dit inderdaad duidelik dat Distler hier teruggekeer het na 'n tonaal-funksionele akkoordhantering. Die begin (170...) en die einde (220...) van die fugato kan as bewys daarvoor dien. Ook in die koraal van Fürwahr, er trug unsere Krankheit kom daar funksionele akkoordhantering voor. Die laaste frase kan nie nader daaraan wees nie.

VOORBEELD 339 Fürwahr, er trug unsere Krankheit: Koraal

Dit verteenwoordig nog 'n ingrypende verandering in harmoniek vergeleke met dit wat in die vroeëre motette nagestreef is. Myns insiens is die verklaring daarvoor dat Distler daarmee alle argaïese trekke wou uitvee en die weg wou oopmaak vir nuwe moontlikhede. Hoe jammer dat dit hom nie vergun was om hierdie pad verder te loop nie.

SAMEVATTING

In hierdie kort bespreking van die harmoniek in Distler se motette word beweer dat die harmoniek nie in alle werke eners is nie omdat dit beïnvloed word deur die affek van die werk, sy besetting, skryftegniek, lengte en omvang. Hierdie faktore word op hulle beurt weer beïnvloed deur die teks, omdat harmoniek by Distler 'n belangrike uitdrukkingsmiddel is. Die harmoniek bly in alle gevalle gebonde aan 'n toonsentrum en is dikwels diatonies, ten spyte van die soeke na nuwe harmoniese hanteringsnorme. Hoewel drieklanke die grondslag van die harmoniek vorm, kom daar 'n groot verskeidenheid ander sameklanke ook voor wat wissel van onvolledige drieklanke, vier- en vyfklanke tot by sulke konstruksies soos "toevallige" kwartakkoorde met hulle statiese, swewende of mistieke kleur. Slegs enkele teksboek-kadensformules kom voor, andersins skram Distler weg van 'n stereotipe formule, en skryf eerder gedurig weer nuwe kadenskonstruksies waarin die kleurwaarde van besondere belang is. In sy hantering van akkoordopvolgings breek Distler weg van funksionele norme om sodoende besonder kleurvolle samestellings te kry. Dissonansies maak 'n belangrike deel van sy harmoniese paletuit en veral halftoon- en septiemdissonansies is tipies. In sterk polifoniese passasies word opeenvolgende sameklanke dikwels nie as akkoordprogressies ervaar nie omdat die horisontale beweging van die stemme so sterk op die voorgrond staan. 'n Besondere harmoniese effek word verkry deur die koppeling van twee of meer stemme, meestal in parallelle kwarte of kwinte. Daarbenewens maak Distler ook dikwels gebruik van 'n tegniek waar die stemme homoritmies, maar in teenoorgestelde rigting beweeg sodat 'n argaïese, organum-agtige effek ontstaan. Modulasie in die tradisionele sin van die woord kom taamlik selde voor en word altyd deur 'n cantus firmus veroorsaak. Sulke uitwykings word dikwels gebruik om 'n verandering van situasie in die teks te weerspieël. Verskuiwing van toonsentrum sonder volmaakte kadense kom egter

dikwels voor en is veral opvallend vanweë die kleurveranderings wat dit tot gevolg kan hê en wat dikwels die betekenis van die teks· weerspieël. In die laaste motette vind 'n ingrypende verandering in die harmoniek plaas. Argaïese effekte verdwyn tot 'n groot mate en maak plek vir chromatiek en soms vir funksionele akkoordhantering. Oor die algemeen blyk die harmoniek minder spontaan te wees omdat dit dikwels die gevolg is van oënskynlik berekende stemleiding en motiefbehandeling. Dit weerspieël die strenger benadering wat ook in ander opsigte by hierdie motette aangetref kan word.

7. SKRYFTEGNIEK

Nadat Hans Schaeuble in sy bespreking oor Hugo Distler 'n paar algemene kenmerke van die komponis se komposisiestyl genoem het, voeg hy by: "Dazu ein stupendes satztechnisches Können von einer bezaubernden Durchsichtigkeit der Faktur."[1] Met hierdie uitspraak oor "Satztechnik" raak Schaeuble 'n baie belangrike aspek van Distler se styl aan, wat in 'n stylanalise beslis aandag verdien. By gebrek aan 'n juiste vertaling van "Satztechnik" sal die woord "skryftegniek" daarvoor gebruik word. Dit kom myns insiens baie nader aan die begrip as bv. "tekstuur", want dit gaan nie net oor die kwessie van polifonie en homofonie in die algemeen nie, maar oor die verskillende soorte polifonie en homofonie, oor die wyse waarop die verskillende stemme met mekaar verbind is, en die tegniek daaraan verbonde.
Ursula von Rauchhaupt identifiseer 'n aantal verskillende tipes skryftegniek, soos kanon, deurimitasie, vrye kontrapunt ens. Ongelukkig kan hierdie indeling nie sonder meer oorgeneem word nie, omdat dit eerstens nie net beperk is tot motette nie, maar bv. die turbae van die Choralpassion insluit, en tweedens omdat nog verdere tipes kon geïdentifiseer word wat nie by haar indeling sou inpas nie. Daarom word, voordat enige verdere bespreking volg, 'n nuwe indeling verstrek.

7.1 POLIFONIESE SKRYFTEGNIEK: IMITASIE

7.1.1 KANON

Kanon is 'n tegniek wat af en toe in die motette aangetref kan word. In die meeste sulke gevalle is slegs twee stemme vir 'n beperkte aantal mate daarby betrokke, soos in hierdie voorbeeld die sopraan en tenoor, terwyl die ander stemme hulle eie gang gaan:

VOORBEELD 340 Wach auf, du deutsches Reich: Eerste vers

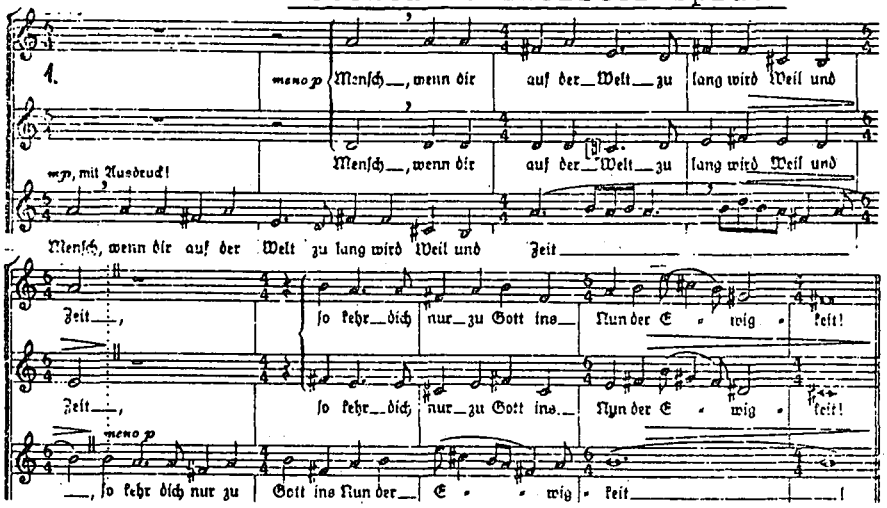
*) *cantus firmus* im Baß, kanonisch zum Sopran geführt, hervorheben.

In Wachet auf, ruft uns die Stimme: eerste vers (69-73) is daar 'n driestemmige kanon, met die intredes slegs 'n kwartnoot uitmekaar, bokant die tenoor en bas. Die naaste voorbeeld van 'n kanon waaraan alle stemme deelneem kom voor in Ich wollt dass ich daheime wär alhoewel die tematiek nie in alle stemme dieselfde is nie. Maar ook hier duur dit nie baie lank nie:

VOORBEELD 341 Ich wollt dass ich daheime wär

Sien ook Wachet auf, ruft uns die Stimme: tweede vers (40-52) waar die kanon ook nie in al vier stemme identies is nie, alhoewel hulle op dieselfde motief gebaseer is. Ook in die werke sonder cantus firmus word kanoniese skryftegniek aangewend. In voorbeeld 342 hou die kanon tussen die tenoor en sopraan vir die hele Spruch aan.

VOORBEELD 342 Totentanz: Zwölfter Spruch



Onwillekeurig ontstaan die vraag of Distler kanoniese skryftegniek altyd aanwend in verband met 'n spesifieke teks, of om 'n spesifieke interpretasie aan 'n teks te gee. Hier dink 'n mens bv. daaraan dat Bach die begrip "gehoorsaamheid" dikwels met 'n kanon simboliseer. Rauchhaupt beantwoord hierdie vraag beslis positief wanneer sy sê dat "Distler die kanonische Satztechnik jeweils in ganz bestimmter Nuancierung in seiner vokalen Kirchenmusik einsetzte."[2] Sy onderskei tussen werke met of sonder cantus firmus wanneer dit by kanoniese skryftegniek kom. Met betrekking tot eersgenoemde sê sy: "So ist ein charakteristischer Zug die freiwillige Bindung des Komponisten an eine strenge Ordnung."[3] Terselfdertyd dien die kanon as "Mittel gemeinschaftlicher Aussage."[4] Beide faktore word volgens haar in baie van die koraalmotette in die Jahrkreis aangetref. "Die Bindung an den Cantus firmus ist dem Komponisten... in vielen... Choralbearbeitungen verpflichtendes Gesetz. Darin zeigt sich aber wiederum die gleiche Haltung des Komponisten wie in seinen kanonisch gearbeiteten liturgischen Sätzen: Das Kirchenlied ist Gemeinschaftslied; so wollen die Kirchenlied-Motetten des Jahrkreises mit ihrer intensiven Bindung an den Cantus firmus durch die kanonische Nachahmung in besonderer Weise der Gemeindeantwort im Gottesdienst Ausdruck verleihen."[5] Met betrekking tot die Bybelteksmotette beweer sy daarenteen dat die kanon nie so streng gehandhaaf word nie: "In den Schriftwort-Kompositionen dagegen ist die "Strenge" des Kanons gelockert, um Ausdrucksqualitäten weiteren Raum zu geben."[6] Dit kom dus daarop neer dat slegs wanneer 'n werk die antwoord van die gemeente

in die erediens verteenwoordig, of waar een of ander vorm van strengheid of gebondenheid gesimboliseer word, die keuse op kanoniese skryfwyse val. Wanneer hierdie uitspraak vergelyk word met die voorbeelde wat tot dusver aangehaal is, dan moet 'n mens tot die gevolgtrekking kom dat sy die gebruik van kanon, om die minste te sê, oorinterpreteer. Dat dit simbolies vir die gemeenskap van gelowiges kan wees word nie betwyfel nie. Dit is egter so dat die meeste gevalle van kanon in die Geistliche Chormusik voorkom, werke wat volgens haar hele hipotese juis nie die funksie van antwoord deur die gemeente het nie. Want ook die koraalmotette uit hierdie versameling dien volgens haar as verkondiging van die Woord eerder as wat hulle die gemeente se antwoord verteenwoordig, soos dit reeds op bladsy 12 uiteengesit is.
Op grond hiervan moet die omvattende geldigheid van haar stelling betwyfel word. 'n Mens moet eenvoudig daarmee rekening hou dat Distler kanoniese skryftegniek ook soms om suiwer musikale redes, sonder noodwendige simboliese betekenis gebruik. Dit word daardeur bevestig dat kanon juis in werke met 'n variasiekarakter voorkom, soos Ich wollt dass ich daheime wär, Wachet auf, ruft uns die Stimme of Wach auf, du deutsches Reich, waar skryftegniese verskeidenheid natuurlik is. Dit sou ook vir die voorbeeld uit Totentanz kon geld.
Buitendien skep haar gebruik van die term "kanon" verwarring. "Kanon" word tog allerweë beskou as die strengste vorm van imitasie maar die motette wat sy as voorbeelde noem (sien bl.141 en 142) voldoen allermins aan hierdie vereiste.
In die hele Jahrkreis is daar nie een motet wat deurgaans streng kanonies geskryf is nie, en die enigste werk wat naby daaraan kom is Erschienen ist der herrlich Tag, maar ook dit bevat nie streng kanon nie, en daarom het ek dit onder die kategorie "Deurimitasie" ingedeel. Daarenteen is, ten spyte van wat Rauchhaupt beweer, kanon in die groter motette streng.
Hierdie verwarring rondom die begrip "kanon" maak haar stelling nog meer aanvegbaar.

7.1.2 FUGA

In sy motette gebruik Distler net eenmaal die term "fuga", en dit is in sy heel eerste motet Herzlich lieb hab ich dich, o Herr. Hierdie fuga word voldoende deur Rauchhaupt beskryf (bl.124), sodat niks daaroor hoef bygevoeg te word nie. In die latere werke is daar 'n aantal imiterende passasies wat kenmerke van 'n fuga dra. Hiervan kan 'n mens slegs die een in Fürwahr, er trug unsere Krankheit as 'n volwaardige fuga beskryf, en wel as 'n permutasiefuga, soos dit op bl.259 beskryf is. Die ander is wat hulle vormstruktuur betref nie volledig uitgewerkte fugas nie. Maar wanneer 'n mens daaraan dink dat 'n fuga eerder 'n komposisietegniek as 'n musikale vorm is, dan moet jy die betrokke passasies tog onder hierdie kategorie noem. Kenmerkend van die passasies (o.a. Ehre sei Gott in der Höhe, Jahrkreis no.9, 13-22; Also hat Gott die Welt geliebet, Jahrkreis no.16, 16-28; Ein neu Gebot gebe ich euch, Jahrkreis no.24, 20-31; Singet dem Herrn ein neues Lied, tweede deel, 19-40; Wach auf, du deutsches Reich, tweede vers, 29-52; Nun freut euch, lieben Christen gmein 16-45) is dat vir 'n taamlike lang tyd een tema met 'n hele aantal intredes deurgevoer word. Gewoonlik volg die intredes taamlik gou op mekaar sodat kontratemas onnodig word, en die tema dus gedurig in verbinding met homself gehoor word. Daar word slegs van die volledige tema afgewyk om een of ander klein motief uit die tema as 'n teenstem te laat optree, of ter wille van motiwiese ontwikkeling. Episodes is daar nie. Daarom is hierdie passasies, naas die plekke wat kanon bevat, dié met die strengste imitasie in al die motette.

'n Verdere interessante skryftegniese punt is dat om hierdie rede die imitasies in die meeste gevalle juis is, en dat die intredes nie meer net tussen tonika en dominant afwissel nie. Daardeur word die oorspronklike toonsentrum taamlik gou verlaat. So is elke intrede in onderstaande voorbeeld 'n kwart hoër as die vorige een.

VOORBEELD 343 Ein neu Gebot gebe ich euch (Jahrkreis no.24)

7.1.3 VOLGEHOUE DEURIMITASIE

Volgehoue deurimitasie is 'n tegniek waar die klem minder op die strengheid as op die konsekwentheid van die imitasie val. By werke wat dit bevat is die imitasie nie altyd in elke opsig juis soos in 'n kanon of fuga nie, maar die stemme bevat tog almal min of meer dieselfde materiaal. Sulke motette is relatief seldsaam, maar nogtans noemenswaaridg omdat hulle nie eintlik van vrye materiaal gebruik maak nie. Enersyds is dit 'n beperking, maar andersyds verkry die stemme daardeur so 'n mate van selfstandigheid dat dit moeilik is om te bepaal watter stem die leiding gee en watter imiteer. Die meeste werke wat Rauchhaupt as voorbeelde van kanon opnoem sou dus eintlik hier tuishoort. Werke wat hier genoem kan word is o.a. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld (Jahrkreis no.12), Erschienen ist der Herrlich' Tag (Jahrkreis no.17) en Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (Jahrkreis no.32), tweede vers.

7.1.4 ANDER VORME VAN IMITASIE

Dit is egter wanneer imitasie met 'n mate van vryheid hanteer word dat Distler se meesterlike vakmanskap die duidelikste word. Die rede hiervoor is die feit dat verreweg die meeste musiek wat imitasie bevat volgens hierdie tegniek geskryf is, en dat dit uit die aard van die saak dus 'n tegniek is wat aan die vereistes van die uiteenlopendste omstandighede moet voldoen. Daarom kan 'n mens hierdie tegniek nie aan enige spesifieke simboliek koppel nie. Drie verskillende stadia van imitasie kan in hierdie verband onderskei word, nl. vrye imitasie, kopmotiefimitasie, en skynimitasie.

Vrye imitasie

Vrye imitasie stel die komponis in staat om die gegewe stem só na te boots dat die intervalle, ritme en lengte daarvan gewysig word sonder dat dit onherkenbaar word. Hierdeur word ruimte geskep vir verskillende grade van vryheid. Daar

sal nou drie voorbeelde aangehaal word, in volgorde van toenemende vryheid, om dit te illustreer. In voorbeeld 344 is die imiterende stem se frase verkort sodat dit terselfdertyd as die ander een eindig. Klein veranderinge in die intervalle is aangebring en verder is dit belangrik dat die imitasie nie in die oktaaf of kwint plaasvind nie, maar in die terts.

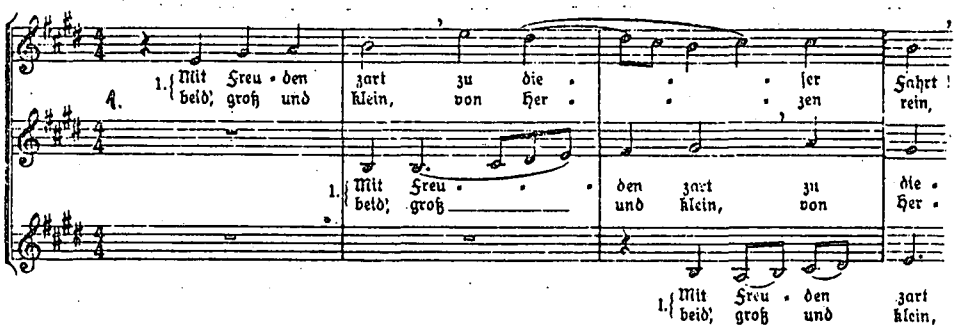
VOORBEELD 344 Nun bitten wir den Heiligen Geist (Jahrkreis no.22)

In voorbeeld 346 word die ritmies versierde cantus-firmus-frase "deine Angst und Bande" in die sopraan gesing terwyl die bas en tenoor 'n imitasie, oftewel voorimitasie, daarvan het. Die groter vryheid van hierdie imitasie vind sy neerslag hoofsaaklik in die ritme, wat dan ook wysigings in toonhoogte veroorsaak. Al drie die stemme verskil van mekaar en so kry elkeen 'n eie individualiteit, wat by streng imitasie natuurlik nie moontlik is nie. Dit skep terselfdertyd die geleentheid vir verskillende teksbeklemtoning: die melismas lig elkeen 'n ander woord uit.

VOORBEELD 346 Jesu, deine Passion: Vyfde vers

In voorbeeld 347 word die versreël "Mit Freuden zart" van die sopraan met nog groter vryheid deur die ander stemme nageboots. Die verskil in intervalle, ritme en lengte van die frase is so groot dat herkenbaarheid slegs nog gewaarborg word deur die algemene kontoer wat behoue bly.

VOORBEELD 347 Mit Freuden zart (Jahrkreis no.18)



Kopmotiefimitasie

Kopmotiefimitasie kom met veel groter gereeldheid in Distler se motette voor as enige ander imitasietegniek. Daarom moet dit as 'n baie kenmerkende eienskap van sy motetstyl beskou word. Soos die term aandui word in hierdie imitasietipe minstens die begin van die leidende stem deur die imiterende stem oorgeneem voordat dit vry aangaan. Die begin, of kopmotief, van die imitasietema of cantus firmus-frase bly dus in die imiterende stem behoue. In hierdie sin word die term ook deur Rauchhaupt gebruik.[7]

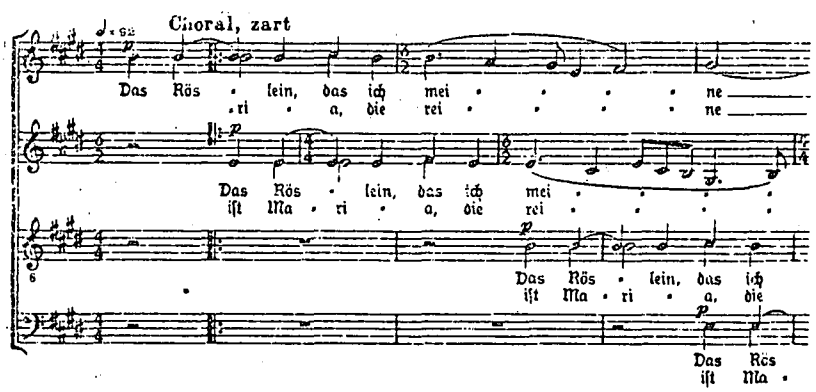
In beginsel kom Distler met hierdie skryftegniek taamlik na aan die soort imitasie wat gewoonlik aan die sogenoemde tradisionele motetstyl gekoppel word. Terwyl dit by komponiste soos Josquin, Lasso en Palestrina 'n middel is wat taamlik streng toegepas word, soveel so dat dit soms kanonies is, kry dit in die hande van Distler veel groter vryheid en aanpasbaarheid. Daardeur knoop hy enersyds by die tradisionele motetstyl aan, maar laat hom nie daardeur bind nie; hy ontwikkel dit op 'n individuele wyse tot 'n tegniek wat by die ander aspekte van sy styl aanpas.

In hoofstuk 4 is melding gemaak van die wyse waarop 'n tema of koraalmelodie deur melismas uitgebrei word (vgl. voorbeelde 163 -167). Daar is toe bevind dat 'n cantus firmus-

frase bv. deur 'n melisma onderbreek kan word voordat dit sy afsluiting bereik, of andersins eenvoudig in 'n melisma oorgaan wat óf die cantus firmus se kernintervalle volg óf vry is. In baie gevalle word 'n soortgelyke proses deur kopmotiefimitasie veroorsaak, met die verskil dat die vrye materiaal nie noodwendig melismaties hoef te wees nie. So kan dit gebeur dat die nabootsende stem taamlik gou tot vrye materiaal oorgaan, of dit gebeur eers nadat die imitasie al 'n hele end gevorder het. Hoe dit ookal sy, wanneer die imiterende stemme oorgaan tot vrye materiaal dan gaan elkeen sy eie pad en die komponis word in staat gestel om aan elkeen 'n eie profiel te gee. Die volgende ses voorbeelde illustreer verskillende maniere waarop kopmotiefimitasie toegepas kan word, en wat met die vrye materiaal alles kan gebeur.

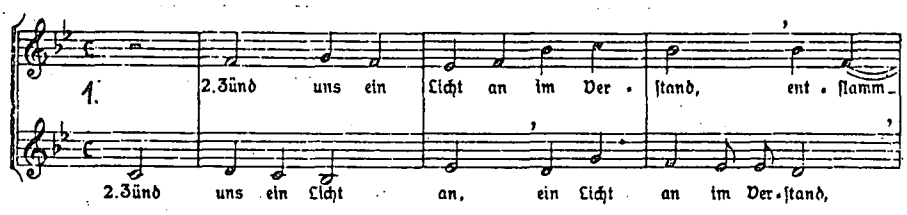
In voorbeeld 348 word die grootste deel van die sopraan se cantus firmus-frase streng deur die ander stemme nageboots. Slegs vanaf die woord "meine" gaan elke stem sy eie gang. Die afstand tussen die verskillende stemintredes is nie eenvormig nie. Daarom gebeur dit dat die tenoor eers intree wanneer die alt met die melisma as teenstem begin. Daarenteen tree die alt in nog voordat die sopraan met sy melisma gereed is, sodat die cantus firmus in twee stemme terselfdertyd teenwoordig is, en 'n soort stretto tot stand bring.

VOORBEELD 348 Es ist ein Ros entsprungen: Tweede vers



Die imitasie in voorbeeld 349 is beperk tot 'n veel kleiner deel van die cantus firmus-frase: die voorimitasie in die mezzosopraan bevat slegs die eerste helfte van die sopraan se cantus firmus. Die vrye materiaal wat dan volg herhaal die laaste paar woorde in 'n vrye teenstem, 'n teenstem wat dus nie melismaties is soos in so baie ander gevalle nie.

VOORBEELD 349 Komm, heiliger Geist, o Schöpfer du (Jahrkreis no.23): Tweede vers



Mate 11-17 van Totentanz: Sechster Spruch is n voorbeeld van kopmotiefimitasie wat nie op 'n cantus firmus berus nie. Nogtans kan bepaal word dat die kopmotief korrek deur alle stemme nageboots word, telkens in die onderkwart. Die vrye teenstemme is in hierdie geval sowel melismaties as sillabies.

Daar is voorbeelde van kopmotiefimitasie wat beperk is tot slegs 'n paar tone, dikwels net die aanvangsinterval en -nootwaardes. 'n Voorbeeld van sulke imitasie word hieronder aangehaal. Die voorimitasie van die bas in die oktaaf bevat slegs die eerste twee tone voordat dit vry aangaan.

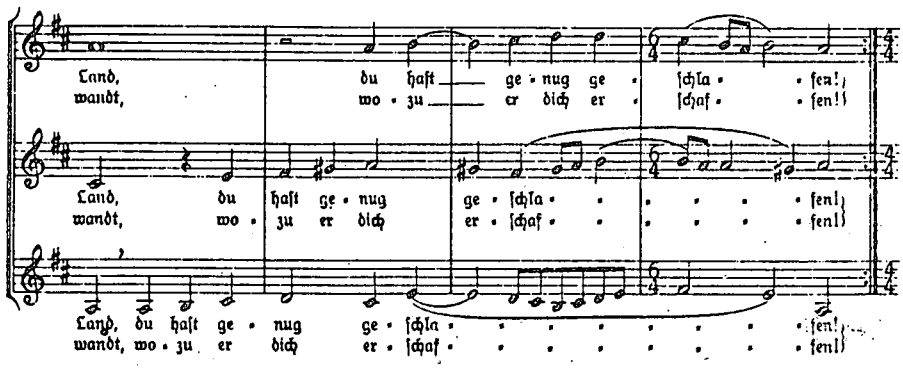
VOORBEELD 350 Allein Gott in der Höh sei Ehr (Jahrkreis no.26): eerste vers

Die moontlikhede van kopmotiefimitasie word nog groter wanneer die imitasie, hoe lank dit ookal mag duur, nie streng is nie maar vry. Daardeur kry die stemme dan groter individualiteit en versterk dit sodoende hulle polifoniese selfstandigheid. In voorbeeld 351 duur die imitasie tussen die stemme taamlik lank voordat hulle tot vrye materiaal oorgaan. Die imitasie is nie streng nie, hoewel die intredes ewe ver uitmekaar is. Die kopmotief is in alle stemme egter nie ewe lank nie. Ook hier berus die imitasie nie op 'n cantus firmus nie.

VOORBEELD 351 Totentanz: Dritter Spruch

In voorbeeld 352 stem die voorimitasie nie met die cantus firmus ooreen nie. Hier bestaan die kopmotief slegs uit die eerste helfte van die betrokke cantus firmus-frase. Die melismas wat dan volg is so lank dat hulle einde saamval met die einde van die sopraan. In hierdie opsig verskil hulle van die prosedure wat in 'n aantal van bg. voorbeelde gevolg is.

VOORBEELD 352 Wach auf, wach auf, du deutsches Land (Jahrkreis no.40)



Met die weergawe van slegs die ritme en kontoer van die kopmotief in die imiterende stemme, sonder dat die intervalle behoue bly, word 'n verdere stadium van vryheid bereik. Die eenvormige kort afstand tussen die stemintredes bevorder die herkenbaarheid van sodanige imitasie in onderstaande voorbeeld.

VOORBEELD 353 Christ fuhr gen Himmel (Jahrkreis no.21)

Skynimitasie

In voorbeeld 354 word die grens betree tussen imitasie en vrye polifonie. Die blote feit dat die bas kort na die sopraan in die oktaaf intree skep by die luisteraar die afwagting dat daar imitasie gaan wees, wat dan egter uitbly.

Daarom sou 'n mens hier weliswaar van skynimitasie kon praat. Ritmies stem dit ooreen met die sprekende effek wat rondom voorbeeld 226 bespreek is.

VOORBEELD 354 Allein Gott in der Höh sei Ehr (Jahrkreis no.26)

Vgl. 'n soortgelyke geval in Auf diesen Tag bedenken wir (Jahrkreis no.20), mate 10-11.

Uit die aangehaalde voorbeelde word dit duidelik dat hierdie tipes imitasie baie geskik is vir koraalmotette, hoewel dit nie uitsluitlik tot sodanige werke beperk is nie. Die cantus firmus bevat 'n groot voorraad aan materiaal wat vir die imitasie ontgin kan word. In dié sin het Rauchhaupt gelyk wanneer sy sê: "Der Cantus firmus bleibt stets die entscheidende Satzgrundlage."[8] Maar die verband waarin hierdie stelling voorkom lok kritiek uit. Daarom word dit hier volledig aangehaal: "Auch in den kleinen Choralarbeiten des Jahrkreises konnte Distler den Textinterpreten, den Meister des motettischen Satzes nicht verleugnen. Oft reizte ihn ein einzelnes Wort zu melismatischer Überhöhung oder zu freier, bzw. imitierender Motivwiederholung. Doch treten diese Ausweitungen des Cantus-firmus-Satzes keineswegs in dem Masse auf, dass man von einer musikalischen Predigt im Sinne der grossen Choralmotetten sprechen könnte, sondern sie ordnen sich organisch innerhalb des ganzen Satzes in die Cantus-firmus-Imitationen ein. Der Choral-Cantus-firmus bleibt stets die entscheidende Satzgrundlage, ist doch die Aufgabe des Kirchenliedes im Gottesdienst vor allem, die Antwort der Gemeinde auf die Frohe Botschaft zum Ausdruck zu bringen. Dieser Funktion entsprechen die Choralkompositionen des Jahrkreises, da sie sich nicht als Predigt an die Gemeinde wenden, sondern im Gegenteil ebenso durch die Wahrung des Kirchenliedes wie durch ihren schlichten polyphonen Stil die Gemeinde-Antwort stellvertretend übernehmen wollen.

Die wenigen angeführten Beispiele zeigen noch einmal, mit welcher Vielfältigkeit Distler eine Satztechnik abwandelte, wie er auf diese Weise der Gemeinde-Antwort vielseitige Ausdrucksmöglichkeiten einräumte, sei es in der Anrufung Gottes oder im Lobpreis. Dass diese kleinen Kunstwerke 'aus kirchenamtlicher Praxis heraus entstanden' sind, dass sie einem 'allgemeinen Bedürfnis nach ... gottesdienstlicher de-tempore-Musik 'entsprechen, ist gerade durch die strenge Cantus-firmus-Bindung allenthalben zu spüren ."[9] 'n Mens kan nie van die indruk ontslae raak nie dat Rauchhaupt haar skuldig maak aan 'n te breë veralgemening. Hoewel daar meriete mag wees in die stelling dat gebondenheid aan 'n cantus firmus verteenwoordigend vir die gemeente is, mag dit nie te ver gevoer word nie. Want dit sou beteken dat alle koraalmotette in die Jahrkreis aan hierdie kenmerk sou moet voldoen, terwyl die groter koraalmotette nie die cantus firmus as "Satzgrundlage" sou mag hê nie. Maar hierteen spreek die feit dat 'n groot aantal van die Jahrkreis se koraalmotette nie die cantus firmus imiteer nie, en dat 'n aantal van die groot koraalmotette die cantus firmus wel as basis het. Voorbeelde hiervan is Singet frisch und wohlgemut: veral die tweede vers, Wach auf du deutsches Reich: eerste vers, sowel as die koraalvariasies Ich wollt dass ich daheime wär, Es ist ein Ros entsprungen en Jesu, deine Passion (vgl. voorbeeld 348).

Om een of ander onverklaarbare rede verswyg sy dan ook in haar bespreking van homofoniese skryftegniek dat daar werke in die Jahrkreis voorkom wat homofonies is en dus nie die cantus firmus as grondslag vir alle stemme het nie. Dat die liturgiese funksie wat 'n bepaalde motet moet vervul 'n invloed op sy karakter sal hê word nie betwyfel nie, trouens, daar is in hoofstuk 3 breedvoerig op hierdie aspek ingegaan, en hierin het Rauchhaupt dus heeltemal gelyk. Waar sy egter fouteer is om te beweer dat hierdie funksie die skryftegniek wat vir 'n bepaalde werk aangewend word, bepaal. Hierdie funksie het eerder 'n uitwerking op die omvang en die vormstruktuur, soos in die volgende hoofstuk nog aangedui sal word. So is daar bv. weinig verskil in die skryftegniek tussen die tweede verse van Es ist das Heil uns kommen her

(Jahrkreis no.33) en Singet frisch und wohlgemut, maar wel ten opsigte van die omvang van die werke.

Ook die volgende stelling lok kritiek uit: "Nicht selten bewahren die beiden imitierenden Stimmen nur eine lockere melodische Verwandtschaft zum Cantus firmus. Stets muss auch diese satztechnische Weitung als eine Textinterpretation aufgefasst werden. So wirkt zum Beispiel der betende Anruf "Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" in allen drei Stimmen jeweils wie eine ganz persönliche Anrede."[10] Dit sou beteken dat alle vrye kopmotiefimitasie (want dit is hoe mens hierdie motet se begin sou bestempel) beskou moet word as 'n persoonlike bede. Dat dit oordrewe veralgemening is, word deur die aangehaalde voorbeelde 348-353 geïllustreer. Buitendien hou Rauchhaupt nie rekening daarmee dat die Jahrkreis-motette strofies is nie, en dat gevolglik dieselfde musiek vir meer as een teks geskryf is. Hierdie foutiewe veronderstelling van Rauchhaupt word veral duidelik in die voorbeeld wat sy direk ná bogenoemde aanhaling noem, nl. Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Jahrkreis no.37) en wat bedoel is om haar argument te staaf.

7.1.5 MOTIWIESE IMITASIE

Die verskillende vorms van imitasie wat tot dusver bespreek is het dít almal in gemeen dat hulle 'n leidende stem het wat die materiaal vir die imitasie verskaf. Hierdie "tema" kan die vorm van 'n imitasiemotief aanneem, dit kan 'n frase uit die betrokke cantus firmus wees, of dit kan 'n cantus firmus-frase wees wat tot 'n imitasiemotief omskep is. In elk geval is die "tema" daardie melodiesnit waarvan die streng of vrye, volgehoue of gedeeltelike imitasie afhanklik is. As daar nie so 'n gegewe tema was nie sou daar dus niks wees om van af te wyk nie.

Maar in Distler se motette kom baie imiterende passasies voor wat nie op so 'n "tema" berus nie. Daarom kan die graad van ooreenstemming met afwyking van die "tema" nie meer die uitgangspunt vir sulke imitasie wees nie. Dit gaan hier eerder om 'n motief van beperkte lengte wat die materiaal vir die imitasie beskikbaar stel. Dit word dan in twee of

meer stemme 'n aantal keer herhaal. Die klem is nou op herhaling van die motief, en as sodanig verskil motiwiese imitasie van die meer lineêre polifonie wat tot dusver bespreek is. Daarom hou dit ook heeltemal ander potensiaal in ten opsigte van musikale uitdrukkingskrag en intensiteit as wat met lineêre polifonie moontlik is.

Hierdie motiwiese imitasie wend Distler op verskeie maniere aan, afhanklik van die verband waarin dit voorkom. Omdat herhaling 'n essensiële element van dié tegniek is, hou dit ook die potensiaal vir passasies van aansienlike lengte in. Om hierdie rede is dit 'n middel wat die meeste in motette aangewend word wat plek het daarvoor, en minder in die korter werke.
Op sy eenvoudigste bestaan dit uit blote herhaling van die motief op dieselfde toonhoogte in een stem met imitasie daarvan in 'n ander stem. In onderstaande voorbeeld is die motief uit die cantus firmus afgelei:

VOORBEELD 355 Lobt Gott, ihr Christen allzugleich (Jahrkreis no.10)

Omdat hierdie voorbeeld 'n aanhaling uit 'n Jahrkreis-motet is, motette wat oor die algemeen gekenmerk word deur 'n baie gekonsentreerde styl, kan 'n mens verwag dat die motiwiese polifonie 'n middel is wat vir besondere oomblikke gereserveer word, soos wanneer daar van vreugde sprake is. Verdere voorbeelde van hierdie tegniek kan in die volgende motette aangetref word: Jahrkreis no.16, 19, 27 (tweede vers), 27 (derde vers), 31, 33, 36, 45 en 48.

Wanneer die motief nie net in 'n bepaalde volgorde deur die stemme herhaal word nie, maar by elke intrede op 'n ander toonhoogte verskyn, word die tegniek al meer ingewikkeld.

In onderstaande voorbeeld word die baie interessante motief skynbaar willekeurig op verskillende toonhoogtes herhaal tussen die toonsentra C (maat 12) en G (maat 18):

VOORBEELD 356 Singet dem Herrn ein neues Lied: Derde deel

Met verwysing na die begin van Wachet auf, ruft uns die Stimme is in voorbeeld 280 al daarop gewys hoe Distler die spanning van die motiefimitasie laat toe- of afneem deur die variëring van die afstand tussen die verskillende stemintredes. Een aspek wat toe nie genoem is nie is die uitwerking wat die koppeling van stemme in hierdie verband het. Die feit dat die 1e en 2e sopraan vanaf maat 12 in parallele kwarte beweeg is uit 'n skryftegniese oogpunt belangrik omdat die twee stemme nou as 'n eenheid fungeer met 'n ander kleur as die enkelstem van die alt en die tenoor.

Die spanningsopbou van die motiefimitasie kan nog meer berekend wees wanneer die ritmiese intensivering gepaard gaan met 'n styging in toonhoogte. 'n Voorbeeld van hierdie tegniek is al in hoofstuk 5 bespreek (sien voorbeeld 275). As verdere voorbeeld sou 'n mens Totentanz: Elfter Spruch kon noem (sien voorbeeld 303).

Die voorbeeld wat nou genoem is, toon 'n toenemende volgorde van kompleksiteit, maar hulle het nog almal berus op onveranderde herhaling van die motief. Wanneer die motief egter effens langer is dan breek Distler dit na 'n paar herhalings op in een of meer kleiner eenhede wat op hulle beurt dan weer as motiewe herhaal kan word. Die imitasie berus dus aanvanklik op die eerste motief en later op die res van die melodiesnit. 'n Goeie voorbeeld van hierdie soort imitasie word vervolgens aangehaal:

VOORBEELD 357 Singet dem Herrn ein neues Lied: Eerste deel

Van die oorspronklike 1½-maat motief het in maat 9 net nog twee note oorgebly wat dan in die tenoor nog in opwaartse rigting nageboots word. Daarna word dit weer verleng tot 'n viernootmotief wat in dialoog tussen die bas en die ander stemme geïmiteer word. 'n Mens sou amper geneig wees om hier

van 'n klein ontwikkelingsseksie te praat.

Die volgende voorbeeld is interessant omdat die imitasie tussen die sopraan en die alt aanvanklik kanonies is, ook dáár nog waar die kwartsprong op "so viel" verselfstandig word. Die bas en die tenoor het hulle eie verkorte weergawe van die oorspronklike motief. Met die ongelyke lengtes van die motiefdele werk die imitasie so uit dat die stemme naderhand nie meer ná mekaar intree nie maar terselfdertyd. Daar is dus progressiewe ontwikkeling vanaf kanoniese tot by suiwer homofoniese skryftegniek.

VOORBEELD 358 Totentanz: Zweiter Spruch

Distler kombineer 'n aantal van die bogenoemde tegnieke op treffende wyse in die laaste "Spruch" van Totentanz. Die sopraan en alt begin met 'n taamlike lang frase, aanvanklik in streng imitasie, met die woorde "keine wahre Ruh in Dingen dieser Zeit". Maar reeds by die imitasie deur die tenoor en bas in mate 12 en 13 is die laaste gedeelte daarvan uitgelaat. Vervolgens word die afstand tussen die verskillende intredes verkort (maat 14...) en die sopraan en alt selfs gekoppel in parallelle kwarte. Vanaf maat 17 is die motief nie meer in alle stemme ewe lank nie. Dit gaan

gepaard met styging in toonhoogte. Terwyl die tenoor en bas dan teen die einde kans kry om die volledige teks te sing, bly in die alt en sopraan net nog die drie lettergrepe "keine Ruh" oor. Dit is seker skaars nodig om te sê dat met hierdie imitasie- en ontwikkelingstegniek die spanning in die musiek op treffende wyse opgebou word.

VOORBEELD 359 Totentanz: Vierzehnter Spruch

7.2 POLIFONIESE SKRYFTEGNIEK: VRYE KONTRAPUNT

Hoewel vrye kontrapunt nie heeltemal so dikwels in Distler se motette voorkom soos imiterende polifonie nie, word dit op net so 'n interessante wyse gebruik. Soos aan die hand van voorbeeld 347 gewys is, is dit soms moeilik om te bepaal of 'n stem nabootsend is of eerder vry. En soos in hoofstuk 7.3 ook genoem sal word is die grense tussen polifoniese en homofoniese skryftegniek ook nie duidelik afgebaken nie. Maar tussen hierdie twee uiterstes is daar 'n hele aantal verskillende maniere waarop vrye kontrapunt in 'n motet kan voorkom.
Vrye kontrapunt verskyn telkens as voortsetting van stemme wat aan kopmotiefimitasie deelneem. Wanneer die stem wat eerste intree oorgaan na vrye materiaal dan dien dit as kontrapunt teen die kopmotief van die volgende stem. In baie gevalle is hierdie kontrapunt melismaties geskryf sodat dit in melodiese en ritmiese opsig 'n eie karakter kry en dus van die imiterende stem onderskei kan word.

VOORBEELD 360 Was mein Gott will das g'scheh allzeit (Jahrkreis no.28)

Daar is egter ook reeds voorbeelde aangehaal waar sodanige vrye kontrapunt nie melismaties is nie, soos voorbeelde 349 en 353. Vrye kontrapunt van hierdie soort kom so dikwels voor

omdat dit altyd met kopmotiefimitasie gepaardgaan.

Ursula von Rauchhaupt noem in haar bespreking van vrye kontrapunt slegs die werke waarin alle stemme terselfdertyd vry is en sê dat werke waarin sodanige kontrapunt voorkom skaars is. Dit is inderdaad so. Maar sy maak glad nie melding van die vrye kontrapunt wat so pas aan hand van voorbeeld 360 bespreek is nie, en ook nie van gevalle waar 'n aantal van die stemme vry is en nie aan enige imitasie deelneem nie. As 'n mens sulke gevalle byreken, wat myns insiens wel geregverdig is, dan neem vrye kontrapunt proporsioneel 'n groter plek in as wat sy te kenne gee.

By vrye kontrapunt kom daar uiteenlopende onderlinge verhoudings tussen die verskillende stemme tot stand. Met die volgende paar voorbeelde sal gepoog word om hierdie verhoudings te illustreer.

Aan die een kant kan die vrye stemme taamlik eners wees sonder dat hulle mekaar naboots, terwyl hulle terselfdertyd by die styl van die cantus firmus aansluit. Die gepunteerde ritme wat in maat 13 van onderstaande voorbeeld in die alt voorkom is in mate 2 en 3 ook al deur die sopraan gebruik.

VOORBEELD 361 Mit Freuden zart (Jahrkreis no.18)

Aan die ander kant neem die vrye stem(me) ook dikwels 'n meer selfstandige karakter aan, sodat 'n mens nie enige ooreenstemming met die ander stemme kan vasstel nie. Gevolglik kan die stemme dan duidelik van mekaar onderskei word, soos in onderstaande voorbeeld die alt van die ander twee stemme:

VOORBEELD 362 Nun komm der Heiden Heiland (Jahrkreis no.3)

Vgl. ook Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld (Jahrkreis no.12), 24-27.

'n Verdere graad van verselfstandiging word bereik wanneer die stemme so geskryf is dat hulle doelbewus sterk met mekaar kontrasteer. In voorbeeld 363 is daar vier stemme wat almal van mekaar verskil. Die kontrastering gaan so ver dat die stemme selfs in 'n poliritmiese verhouding teenoor mekaar staan.

VOORBEELD 363 Totentanz: Achter Spruch

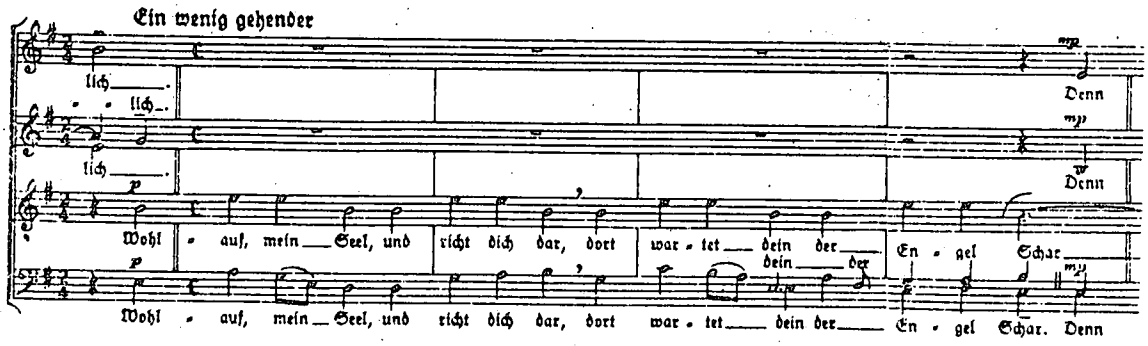
Vgl. ook Ich wollt dass ich daheime wär, 6-9.

'n Stem wat in vrye kontrapunt geskryf is kan ook sy selfstandigheid verkry daardeur dat dit een of ander motief bevat wat herhaal word. Oor die motiewe wat in 'n melodiese lyn uitkristaliseer is al rondom voorbeelde 118-123 geskryf. Uit 'n skryftegniese oogpunt is hierdie middel miskien verwant aan imiterende motiefherhaling, behalwe dat dit net in een stem voorkom en daar dus geen sprake van imitasie is nie. In onderstaande voorbeeld herhaal beide die alt en die bas hulle onderskeie motiewe sekwensieël.

VOORBEELD 364 Mit Ernst, o Menschenkinder (Jahrkreis no.5)

In hierdie verband moet ook melding gemaak word van die herhaling van 'n motief op een en dieselfde toonhoogte. Wanneer die herhaling ook ritmies konstant is, dan kan 'n mens van 'n ostinato praat.

VOORBEELD 365 Ich wollt dass ich daheime wär



Vgl. ook die "Amen" van Also hat Gott die Welt geliebt (Jahrkreis no.16)

In teenstelling hiermee is daar ook 'n besondere liefde vir vry kontrapuntiese stemme in 'n meer melismatiese styl te bespeur, soos die alt vanaf maat 3:

VOORBEELD 366 Mit Ernst, o Menschenkinder (Jahrkreis no.5)

Hoewel nie alle stemme in vrye kontrapunt melismaties is nie, is dit tog opvallend dat die meeste melismatiese stemme vry kontrapunties is. Natuurlik is daar gevalle waar 'n imitasiemotief melismaties is, soos die begin van Ehre sei Gott in der Höhe (Jahrkreis no.9), maar dit is eerder die uitsondering as die reël. In hoofstuk 5 is al gesê dat melismas die teksbetekenis nie so duidelik kan oordra soos sillabiese musiek nie. Verder is ook gesê dat melismas tot groter ritmiese verskeidenheid neig. Uit 'n skryftegniese oogpunt is dit baie belangrik omdat hulle so dikwels as vrye kontrapunt diens doen. Die vryheid van sodanige stemme word dus nie net veroorsaak deur die afwesigheid van imitasie nie, maar ook reeds deur die ritmiese eienskappe van die melisma.

Heeltemal tereg stel Rauchhaupt vas dat die gebruik van vrye kontrapunt in die groter sowel as in die kleiner motette nie wesentlik verskil nie. Maar sy gaan dan verder en sê dat Distler tekste wat die "wêreld" as onderwerp het dikwels met vrye kontrapunt in alle stemme getoonset het.[11] Die drie voorbeelde wat sy dan aanhaal oortuig egter nie. So haal sy bv. die laaste variasie van Ich wollt dass ich daheime wär aan, wat die teks "Ade, Welt, Gott gesegne dich" het, om haar stelling te bewys. Maar sy noem nie dat dit 'n herhaling van die eerste variasie van hierdie motet is nie, waar daar in die teks 'n ander gedagte uitgespreek word. Ook die tweede bewys wat sy aanhaal, nl. die agste Spruch van Totentanz (voorbeeld 363), kan weerlê word deur daarop te wys dat die hele motet vol is van die teenstelling tussen die wêreldlike en die hemelse sfeer, maar dat dit slegs hierdie een keer in vrye kontrapunt getoonset word. So word die begrip "Welt" in Totentanz: Dritter Spruch bv. in streng imitasie tussen sopraan en alt getoonset.

7.3 HOMOFONIESE SKRYFTEGNIEK

By homofoniese skryftegniek gaan dit eerder om stemme wat in 'n mindere of meerdere mate homoritmies gerangskik is, sonder dat hulle egter hulle melodiese waarde inboet, as om 'n melodie wat deur ondergeskikte stemme in funksioneel-harmoniese akkoorde begelei word. Dit weerspieël die sterk vokale inslag wat die musiek selfs nog onder hierdie omstandighede het. Homofoniese skryftegniek kom nie so gereëld in Distler se motette voor soos polifoniese skryftegniek nie, maar dit is net so uiteenlopend van aard soos lg. Aan die een kant pas Distler dit baie streng toe, sodat alle stemme terselfdertyd vorentoe beweeg in ewelang nootwaardes, of verskillende nootwaardes mekaar opvolg met gekoppelde stemme. Aan die ander kant word die stemme met groot vryheid behandel sodat hulle soms nie van polifonie onderskei kan word nie. Dienooreenkomstig is daar dan ook 'n wisselende mate van selfstandigheid van die stemme. Tussen hierdie uiterstes is daar natuurlik baie graadverskille waarvan 'n paar nou geïllustreer sal word.
Passasies waar die stemme streng homoritmies in ewe lang nootwaardes beweeg is baie skaars en hou nooit baie lank aan nie. In onderstaande voorbeeld beweeg die stemme vanaf die helfte van die eerste maat streng in kwartnote:

VOORBEELD 367 Vater unser im Himmelreich (Jahrkreis no.49)

Die ander uiterste in strengheid word bereik wanneer daar wel verskillende nootwaardes is, maar alle stemme in parallelle intervalle van een noot na die volgende beweeg. Oor die harmoniese karakter van sulke "mikstuurklanke" is al in hoofstuk 6 geskryf. Die selfstandigheid van die individuele stemme verval nou heeltemal, alhoewel dit nie beteken dat hulle onmelodies word nie.

VOORBEELD 368 Jesus Christus, unser Heiland (Jahrkreis no.41)

Wanneer die stemme nie almal parallel nie, maar sommiges in teenbeweging is, dan beteken dit 'n eerste stap weg van volkome strengheid. Ritmies is daar geen verskil nie, maar melodies en harmonies wel. In voorbeelde 329-331 is reeds na die harmoniese eienskappe van sulke passasies verwys. Vgl. ook Ein neu Gebot gebe ich euch (Jahrkreis no.24), 9-10 en 31-35; Also hat Gott die Welt geliebet (Jahrkreis no.16), 13-15.

In die volgende voorbeeld is die stemme nog steeds homoritmies, maar hulle is nie meer in ewe lang note geskryf nie en beweeg ook nie streng parallel of in teenbeweging nie.

VOORBEELD 369 Singet frisch und wohlgemut: Eerste vers

Vgl. ook Totentanz: Dreizehnter Spruch, 1-2.

Die harmoniese karakter van so 'n akkoordreeks beïnvloed ook die stemleiding sodat daar hier en daar ook klein ritmiese verskille tussen die stemme voorkom. In sommige gevalle is die akkoorde wat gebruik word baie na aan 'n funksioneel-harmoniese progressie, met die gevolg dat een van die stemme uitstaan en die ander die indruk van ondergeskikte stemme skep. Dikwels verskyn sulke akkoordprogressies in koraalmotette

waar die cantus firmus dan as leidende stem optree. Meestal het die bas dan 'n melodiese lyn wat spronge insluit soos dit vir sodanige harmonisering karakteristiek is.

VOORBEELD 370 Es ist das Heil uns kommen her: Eerste vers

Daar is egter ook gevalle met 'n soortgelyke skryftegniek waar die akkoordkeuse beslis afwyk van die koraalstyl-akkoorde, soos in die laaste helfte van Totentanz: Siebter Spruch of Ach Gott, vom Himmel sieh darein (voorbeeld 178).
Die baslyn is dan soos die ander stemme ook meer lineêr gekonsipieer. Distler gebruik hierdie selfde tegniek ook om opsetlik dissonante harmonieë te skryf. Die akkoorde wat so ontstaan, klink dan nie soos die produk van "toevallige" dissonante stemleiding nie.

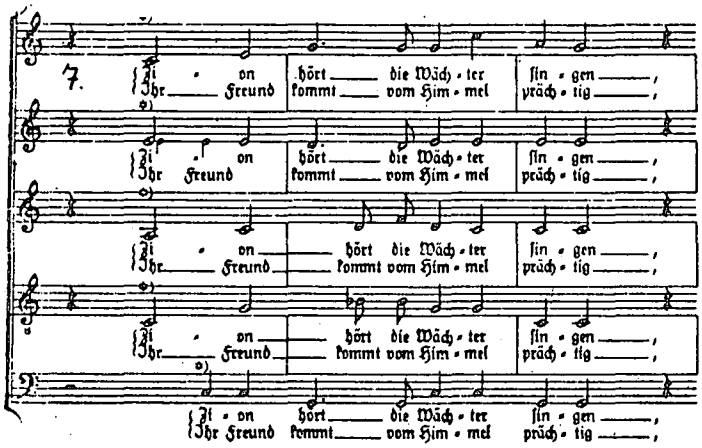
VOORBEELD 371 Singet dem Herrn ein neues Lied: Eerste deel

Vgl. ook Bei stiller Nacht (Jahrkreis no.13) en Jesu, deine Passion: tweede vers.

'n Belangrike verdere stap is wanneer die homoritmiek deurbreek word deur kleiner of groter ritmiese verskille tussen die betrokke stemme. Daar kan 'n veelvoud melodiese en harmoniese verklarings daarvoor wees. Dis egter genoeg om te sê

dat die stemme daardeur groter selfstandigheid kry. Natuurlik is die ritmiese vryhede in verskillende grade teenwoordig. 'n Eenvoudige voorbeeld is die volgende:

VOORBEELD 372 Wachet auf, ruft uns die Stimme: Tweede vers



Daarenteen kan die homofonie ook baie vry geskryf wees:

VOORBEELD 373 Kyrie Gott Vater in Ewigkeit (Jahrkreis no.38): Derde vers

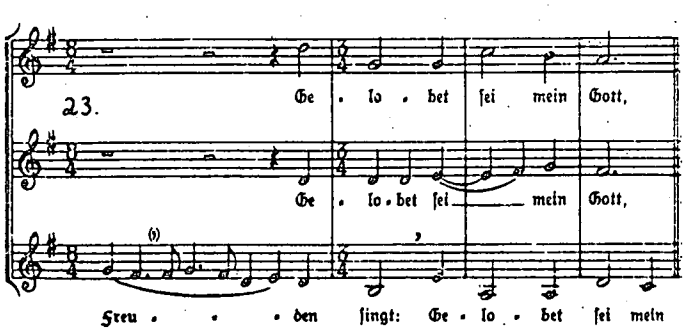
Die grens tussen sulke vrye homofonie en polifonie is nie duidelik afgebaken nie, sodat dit moeilik is om altyd te kan sê of die skryftegniek in die betrokke geval homofonies of polifonies is. Dikwels is die algehele indruk wat 'n stuk skep homofonies terwyl dit by nadere betragting blyk dat daar tog 'n aantal plekke is wat miskien eerder polifonies is. Voorbeelde hiervan is Auf diesen Tag bedenken wir (Jahrkreis no.20), Erhalt uns Herr bei deinem Wort (Jahrkreis no.32) en tot 'n sekere mate miskien selfs die derde vers van Singet frisch und wohlgemut. Homofoniese en polifoniese skryftegniek vloei dus in mekaar oor sonder duidelike grens. (Dit beteken nie dat die twee nie teenoor mekaar gestel kan word vir kontras nie.) So kan 'n mens bv. ook passasies aantref waar die homofonie so vry, die stemme so selfstandig is dat jy miskien net so wel

van vrye kontrapunt kan praat (voorbeeld 374). In ander gevalle tree die stemme ná mekaar in maar verskuif so dat hulle aan die einde almal saam is, m.a.w. polifonie gaan ongemerk oor in homofonie (voorbeeld 375). Die omgekeerde is ook waar (sien Totentanz: Fünfter Spruch, 1-4). Derdens is daar passasies wat ten opsigte van hulle hele harmoniese struktuur homofonies is maar wat nogtans 'n imiterende stem bevat (voorbeeld 376).

VOORBEELD 374 Es ist ein Ros entsprungen: Derde vers

VOORBEELD 375 Wach auf, wach auf, du deutsches Land (Jahrkreis no.40)

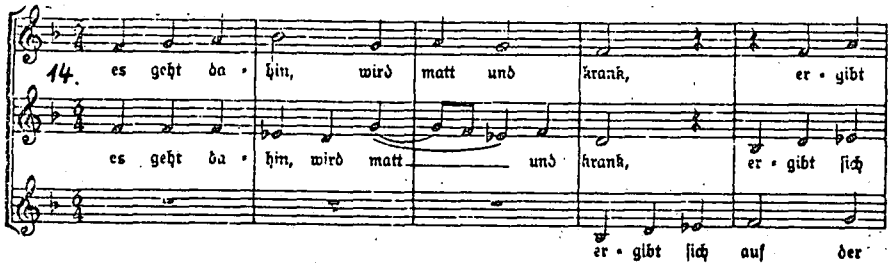
VOORBEELD 376 Macht hoch die Tür (Jahrkreis no.6)



In die Jahrkreis kom 'n hele aantal motette voor waar die gewone driestemmigheid vir 'n rukkie plek maak vir tweestemmigheid. Behalwe dat sulke tweestemmige passasies in imiterende

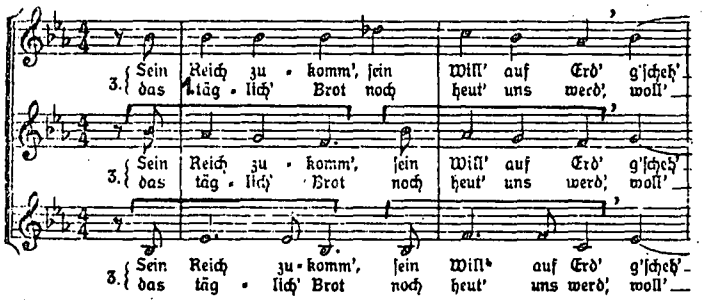
polifonie kan wees, is hulle dikwels ook in 'n vrye homofonie. Voorbeeld 377 illustreer hoe die stemme saam begin, hoe die mezzosopraan dan vir 'n oomblik wegbreek, en hoe die twee dan weer saam eindig. Vgl. ook Nun bitten wir den heiligen Geist (Jahrkreis no.22) en Was mein Gott will, das g'scheh allzeit (Jahrkreis no.28). Ook in hierdie tweestemmige passasies het ons voorbeelde van musiek wat op die grens tussen homofonie en polifonie is.

VOORBEELD 377 Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld (Jahrkreis no.12)



In die bespreking oor polifoniese skryftegniek is aangetoon dat die imiterende herhaling van 'n motief aanleiding kan gee tot uitgebreide polifoniese passasies. Op 'n soortgelyke wyse kan ook in 'n homofoniese konteks die herhaling van 'n motief 'n besondere effek teweegbring. Op 'n klein skaal kan hierdie tegniek gebruik word as begeleiding vir 'n cantus firmus:

VOORBEELD 378 Es ist das Heil uns kommen her: Derde vers (Jahrkreis no.33)



Vgl. ook die bespreking oor motiefvorming in hoofstuk 4, voorbeelde 118-121.

Op groter skaal word die betrokke motief heelwat meer dikwels herhaal en wel so dat alle stemme daaraan deelneem, m.a.w. die

motiefherhaling dien nie bloot as begeleiding vir 'n belangrike stem nie:

VOORBEELD 379 Singet dem Herrn ein neues Lied: Tweede deel

'n Vraag wat opkom wanneer 'n mens na al die voorbeelde kyk wat tot dusver in hierdie hoofstuk aangehaal is, en wanneer die inherente vokaliteit van Distler se musiek in aanmerking geneem word, is wat die verhouding tussen polifoniese en homofoniese skryftegniek is. Is homofonie in hierdie werke werklik die teenoorgestelde van polifonie, soos dit in die Harvard Dictionary beskryf word?[12] In die besprekings oor sowel polifonie as homofonie is by die streng toepassing van die skryftegnieke begin en is dan geleidelik die vryer toepassings daarvan bygevoeg. Voorbeelde 374-377 het aangetoon dat die grens tussen die twee vloeiend is, dat die een geleidelik in die ander oorgaan. Dit wil dus voorkom asof die verskil tussen

homofoniese en polifoniese skryftegniek nie op 'n onoorbrugbare teenstelling berus nie, maar dat dit eerder 'n kwessie van graadverskil is. Hierdie beskouing word onderskraag deur die feit dat die vokaliteit van die individuele stemme nooit verlore gaan nie, maar dat daar wel 'n graduele verskil in hulle selfstandigheid is. So is in 'n kanon die stemme op hulle manier net so afhanklik van die leidende stem as in 'n mikstuurklank. Die twee verteenwoordig die uiterste punte waartussen dan veelvuldige moontlikhede bestaan.

Rauchhaupt sluit in haar bespreking van homofoniese skryftegniek ook Distler se liturgiese werke sowel as die Choralpassion in. Ahoewel sy oor die skryftegniek as sodanig niks sê wat hier nie ook reeds genoem is nie, kom sy tot 'n gevolgtrekking wat weer eens onaanvaarbaar is: "Ebenso wie Distler die polyphone Gestaltungsweise für Schriftwort- und Choralkompositionen in ihren völlig verschiedenartigen Möglichkeiten ausschöpfte, so charakterisierte er auch - um noch einmal die Ausführungen zusammenzufassen - durch eine deutliche Differenzierung des homophonen Stils die den Textgattungen eigenen gottesdienstlichen Funktionen: Eine Homophonie, die die Linearität der Einzelstimme weitgehend berücksichtigt und unmerklich hinüberleitet zur Polyphonie, die aber einer musikalischen Textauslegung nur wenig Raum bietet, abstrahiert die Musik in den Bearbeitungen der Kyrie- und Gloriaweisen zu liturgischem Gebet. Die Akkordik in den Turbae der Choralpassion dagegen schränkt das Eigenleben der Stimmen zugunsten einer dramatisch eindringlichen Deklamation weitgehend ein. Zwischen diesen beiden Extremen steht die Art homophoner Gestaltung in den Schriftwort-Kompositionen, in denen sie vor allem dem verkündigenden Moment dient."[13] Om haar uitsprake oor liturgiese werke en die Choralpassion krities te ondersoek sou buite die bestek van hierdie studie val, maar wat sy oor homofonie in die motette sê, skep weer eens die indruk dat sy die skryftegniese kenmerke selektief aanbied sodat hulle by haar breë gevolgtrekking inpas. So maak sy bv. slegs melding van homofonie in die Bybelteksmotette, terwyl die voorbeelde wat hier aangehaal is grootliks uit koraalmotette kom. Sy ignoreer dus die meerderheid van die relevante passasies. Want as homofonie slegs in diens van die verkondigende moment in die Bybelteksmotette sou wees, dan sou dit in die groter koraal-

motette nie mag voorkom nie, om nie eers van die kleiner koraalmotette te praat nie. Sy probeer dus om 'n funksie aan hierdie skryftegniek toe te ken wat dit nie het nie. Wat wel waar is, is dat uit die aard van die saak homofonie nie so geskik is vir uitgebreide passasies nie, tensy daar herhaling plaasvind. Daarom is dit baie bruikbaar vir kort passasies, en dit kom dus baie voor in die minder omvangryke werke. Hierdie is 'n suiwer tegniese oorweging wat Rauchhaupt glad nie as 'n bepalende faktor in aanmerking neem nie, terwyl dit tog iets is waaraan die komponis moet dink as hy oor die omvang van sy komposisie besluit. En dit is die omvang wat tog op die ou end deur die liturgiese funksie bepaal word.

7.4 MEERSTEMMIGE DEKLAMASIE

Omdat deklamasie vir besondere melodiese en ritmiese eienskappe van Distler se motetstyl verantwoordelik is, moet spesiale aandag gegee word aan die meerstemmige kombinasie van deklamatoriese stemme. Dit word hier afsonderlik gedoen omdat sowel homofoniese as polifoniese skryftegniek daarby betrokke is.

'n Hoë intensiteitsgraad word bereik wanneer alle stemme op homofoniese wyse aan die deklamasie deelneem. Daardeur bly die kenmerke van eenstemmige deklamasie grootliks behoue, veral wanneer die stemme tot 'n mikstuurklank saamgevoeg is, soos aan die begin van Totentanz: Zweiter Spruch (voorbeeld 20). Maar homoritmiese deklamasie word meestal in akkoorde gerangskik wat die ekspressiwiteit verder verhoog. Daar is nie 'n spesifieke prosedure wat ten opsigte van die harmonieë gevolg word nie. So is daar gevalle waar die deklamerende stemme op soortgelyke wyse gerangskik is as wat in voorbeelde 329-331 bespreek is. 'n Voorbeeld hiervan is die einde van Totentanz: Dritter Spruch. 'n Meer statiese harmonie word daarenteen in Totentanz: Dreizehnter Spruch (voorbeeld 332) en Totentanz: Vierzehnter Spruch (vanaf maat 27) verkry. In onderstaande voorbeeld maak Distler op treffende wyse gebruik van dissonansies om die woorde wat melodies deur hoër toonhoogte en ritmies deur langer note uitgelig word verder te beklemtoon. Die dissonansie wat ontstaan is 'n kenmerkende akkoord in Distler se motette en is

al aan die hand van voorbeelde 319 en 320 bespreek.

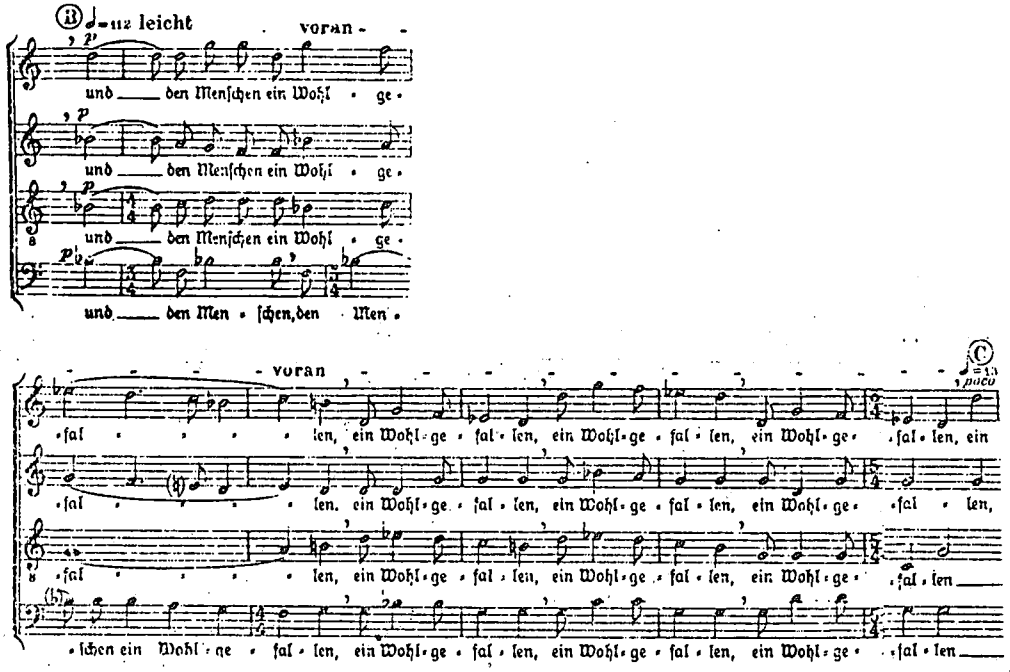
VOORBEELD 380 Ein neu Gebot gebe ich euch (Jahrkreis no.24)

In Selig sind die Toten word die akkoorde op subtiele maniere ingespan om die deklamasie te ondersteun. Die woorde "Selig" en "Herren" kry die enigste mineur drieklanke in die passasie, terwyl hulle ook die woorde is wat melodies en ritmies uitgelig word. "Toten" word op die eerste lettergreep met 'n dissonansie geharmoniseer, soos mens miskien sou verwag. Maar die dissonansie los by die tweede lettergreep na 'n majeurdrieklank op, wat seker bedoel is om 'n positiewe interpretasie aan die teks te gee. Die paar drieklanke word dus in hierdie passasie, met sy origens dissonante en leë akkoorde, geplaas in direkte aansluiting by die teks.

VOORBEELD 381 Selig sind die Toten (Jahrkreis no.35)

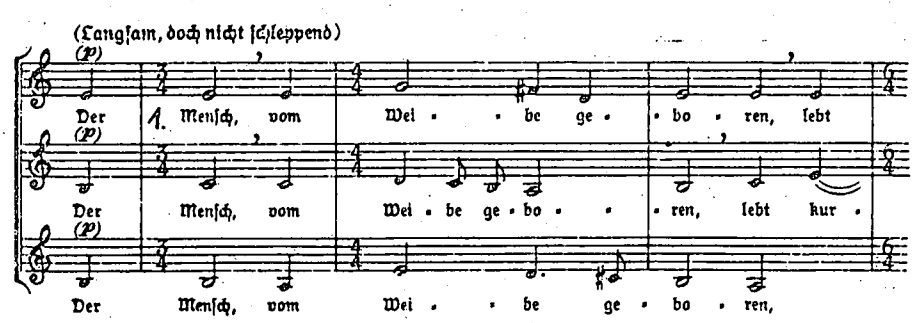
Deur herhaling van kort teksgedeeltes kan die homoritmiese deklamasie se intensiteit nog verder verhoog word:

VOORBEELD 382 Ehre sei Gott in der Höhe (Weihnachtsgeschichte)



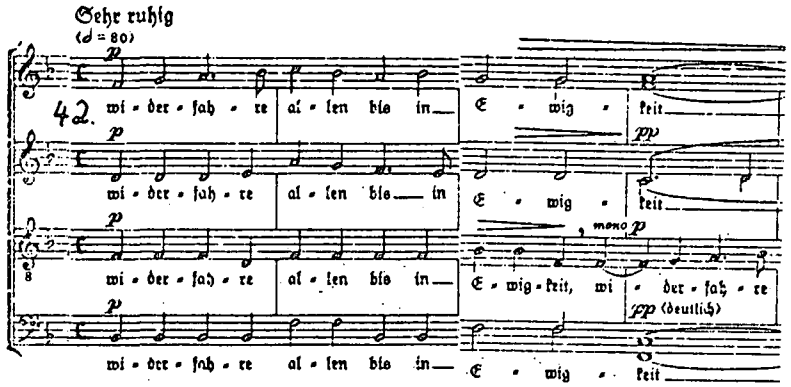
Dit sluit aan by die homofoniese herhaling van motiewe wat met betrekking tot voorbeeld 379 beskryf is. Trouens daardie voorbeeld is eintlik ook deklamerend van aard.
Ander gevalle van deklamasie wat nog as homofonies beskryf kan word, maar waar al die stemme nie dieselfde ritme het nie, kom ook voor. Die skryftegniek is minder streng, en die stemme kry groter selfstandigheid sodat die deklamasie effens meer gedifferensieerd is.

VOORBEELD 383 Der Mensch, vom Weibe geboren (Jahrkreis no.36)



Hoe 'n belangrike element deklamasie in Distler se motetstyl is word daardeur bewys dat hy selfs by die toonsetting van cantus firmi somtyds van deklamasie gebruik maak. So skep die begin van die derde vers van Maria durch ein Dornwald ging (Jahrkreis no.2) die indruk van homoritmiese deklamasie. Of die stemme wat 'n cantus firmus begelei word so geskryf dat hulle wesenlik ooreenkom met deklamerende stemme:

VOORBEELD 384 Singet frisch und wohlgemut: Derde vers



Baie polifoniese musiek het egter ook 'n deklamatoriese inslag. Dit is miskien een van die grootste prestasies van Distler se styl dat die unieke deklamerende karakter wat enkelstemme deur ritmiese en melodiese middele kon kry terselfdertyd die potensiaal vir polifoniese behandeling ingehou het. Die sprekende effek wat deur deklamasiemelodiek en -ritmiek ten opsigte van 'n enkelstem terweeggebring word, word daardeur op die hele betrokke passasie oorgedra, en skep die besonder plastiese effek wat Distler se musiek so uniek maak. So het 'n hele aantal van die motiewe waarop imiterende passasies gebaseer is, 'n deklamerende karakter. Dit is verbasend hoe dikwels kanoniese imitasie by sulke motiewe gebruik word. Voorbeeld 342 illustreer so 'n geval. Vgl. ook Totentanz: Zweiter Spruch, 5-8 en Totentanz: Vierter Spruch, 1-4. Maar dit is veral wanneer dit kom by vrye imitasie dat deklamasiemotiewe dikwels gebruik word:

VOORBEELD 385 In der Welt habt ihr Angst

Baie kere vind die imitasie plaas tussen twee stemgroepe. In die meeste gevalle is dit 'n enkele stem wat die leiding neem en dan nageboots word deur die orige stemme wat onderling min of meer homoritmies is.

VOORBEELD 386 Totentanz: Vierzehnter Spruch

'n Soortgelyke skryftegniek word ook in mate 22-25 van Totentanz: Erster Spruch, aan die begin van Das Volk, so im Finstern wandelt en aan die begin van In der Welt habt ihr Angst gebruik. Met betrekking tot lg. skryf Rauchhaupt: "Der erste Abschnitt beginnt mit der Gegenüberstellung einer Einzelstimme und eines Stimmverbandes aus den drei übrigen Stimmen. Da der Alteinsatz quasi solistisch erfolgt, wird Distlers Vorstellung deutlich, dass ein einzelner einer Gemeinschaft etwas zu sagen habe."[14] Daaropvolgend beweer sy dat kontras tussen die "ek" en die "ons" in hierdie motet sterk op die voorgrond staan. Die gebruik van hierdie prosedure in o.a. die voorbeelde wat so pas genoem is, suggereer egter dat dit 'n algemene skryftegniese middel is, en gevolglik moet Rauchhaupt se interpretasie betwyfel word, want dieselfde middel word vir uiteenlopende tekste gebruik.

Selfs in koraalmotette vind die imitasie van 'n deklamasiemotief toepassing:

VOORBEELD 387 Verleih uns Frieden gnädiglich (Jahrkreis no.51)

Die gebruik van deklamasie in polifoniese skryfwyse is nie net beperk tot imitasie nie. In 'n hele aantal motette word verskillende deklamerende stemme gekombineer sonder dat hulle mekaar imiteer. Elke stem het dan sy eie deklamasie en die algehele effek is meer gedifferensieerd as by nabootsende passasies. Nogtans vul die stemme mekaar goed aan.

VOORBEELD 388 Totentanz: Neunter Spruch

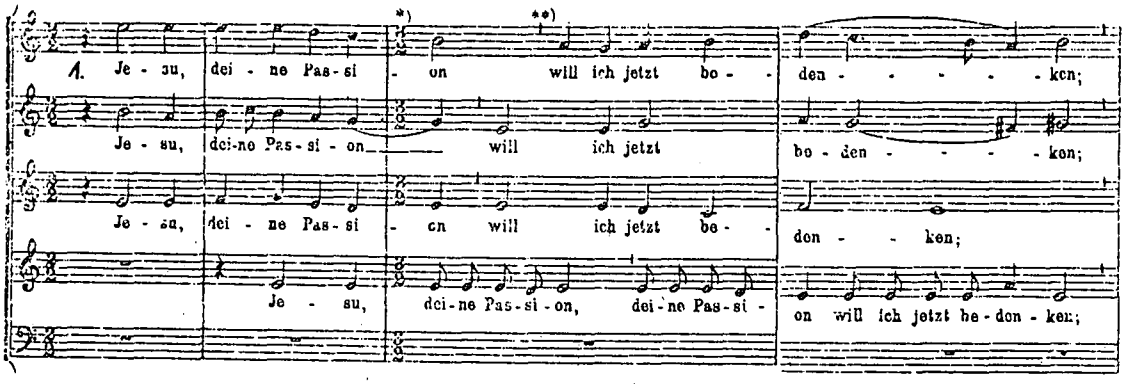
Maar ook by hierdie vrye deklamasie voeg Distler die stemme dikwels tot stemgroepe bymekaar. So 'n geval word in voorbeeld 217 geïllustreer. Vgl. ook Also hat Gott die Welt geliebet (Weihnachtsgeschichte), 6 mate na G, en Singet dem Herrn ein neues Lied: derde deel, 28-36 (voorbeeld 220).

'n Verdere stap is die doelbewuste kontrastering van verskillende deklamerende stemme. Hierdie effek word veral teweeggebring deur 'n verskil in nootwaardes. In onderstaande voorbeeld deklameer die hoë stemme in kort nootwaardes terwyl die lae stem in lang note beweeg.

VOORBEELD 389 Wie der Hirsch schreiet (Jahrkreis no.39)

Maar 'n deklamerende stem kan ook as teenkontrapunt gebruik word teen ander stemme wat nie deklamerend is nie. 'n Voorbeeld hiervan is mate 6-9 van Totentanz: Elfter Spruch waar die tenoor op sy eie deklameer terwyl die ander stemme mekaar met 'n heeltemal ander motief naboots. Maar ook in cantus firmus-gebonde werke is dit 'n middel wat dikwels gebruik word. Die beste voorbeeld hiervan is miskien die derde vers van Es ist ein Ros entsprungen waar teen die vierstemmige koraaltoonsetting 'n solostem die Magnificat deklameer. Op kleiner skaal word dit as kontrasmiddel aangewend teen die ander stemme van 'n cantus firmus-gebonde werk.

VOORBEELD 390 Jesu, deine Passion: Eerste vers



Vgl. ook die tenoor in voorbeeld 216; Maria durch ein Dornwald ging (Jahrkreis no.2), 5-8; O Mensch bewein dein Sünde gross (Jahrkreis no.15), 12-13. Ook hierdie aspek van die skryftegniek wys hoe belangrik deklamasie in Distler se motette is.

Volledigheidshalwe moet nog twee gebruike genoem word wat dikwels voorkom. Die eerste is dat Distler die deklamasie dikwels laat plaasvind terwyl een van die stemme 'n pedaalpunt het. Vgl. voorbeeld 332 of In der Welt habt ihr Angst, 5-8. Die ander is die gebruik van 'n melisma in een stem terwyl die ander stemme deklameer. Die intensiteit wat op hierdie wyse teweeggebring kan word, word deur voorbeeld 294 geïllustreer.

Met die bespreking van deklamasie is 'n besondere aspek van Distler se skryftegniek aangeraak wat baie van sy motette deursuur. Dat dit 'n baie vrugbare stylmiddel is word daardeur bewys dat dit sowel homofonies as polifonies met treffende effek aangewend word. Die veelsoortigheid waarmee dit in beide voorkom verklaar hoekom dit ook kwantitatief so belangrik is.

7.5 STEMGROEPERING

Die verdeling van die koor in een of meer stemgroepe is 'n element van Distler se skryftegniek wat besondere aandag verdien, omdat dit in feitlik alle werke teenwoordig is. As sodanig is hierdie tegniek glad nie nuut nie, dit was beslis deel van die kontrapuntiese gereedskap van ou motetkomponiste soos Josquin, Lasso, Palestrina en Schütz. In die sg. klassieke motetstyl het dit baie dikwels as deel van die imitasietegniek voorgekom.

So kan bv. die twee boonste stemme gou na mekaar intree en na 'n rukkie die onderste twee stemme, eweneens met 'n kort imitasie-afstand tussen hulle. (Vgl. voorbeelde 1 en 3.) Ook vir dialoogeffekte of skynmeerkorigheid is die koor in stemgroepe verdeel. In Heinrich Schütz se motette neem baie dikwels een stem die leiding en word dan deur die ander stemme gevolg, soos bv. in die motet Herr, auf dich traue ich. Dit is dus nie verbasend dat Distler ook hierdie tegniek gebruik nie. Hy gebruik dit egter op so 'n gedifferensieerde wyse dat dit 'n persoonlike stylmiddel word en nie die indruk van 'n vreemde element in sy skryftegniek skep nie. Dit is moeilik om te verklaar hoekom ander skrywers nog nie op hierdie stylkenmerk gewys het nie. Rauchhaupt noem dit slegs vlugtig in verband met die Choralpassion (p.183) en enkele Jahrkreis - motette (p.163) maar dan ook net ten opsigte van parallelle stemleiding. Stemkoppeling bespreek sy slegs ten opsigte van die liturgiese werke afsonderlik (p.181).

In Komm Heiliger Geist, Herre Gott kom Distler nader aan die stemgroepering van die ou meesters as in enige ander werk. Dit dra daartoe by dat hierdie werk met sy deurimitasie groot ooreenkomste toon met die klassieke polifonie.

VOORBEELD 391 Komm Heiliger Geist Herre Gott

Maar stemgroepering kom op 'n groot verskeidenheid van maniere voor wat van stemkoppeling wissel tot by 'n heeltemal losse groepering. Dat Distler stemgroepering bewustelik gebruik het en dat dit gevolglik nie maar net 'n toevallige bykomstigheid tot sy skryftegniek was nie, word daardeur bewys dat hy dikwels die groepe met 'n teken aangedui het, en soms selfs dinamiese onderskeide getref het. So het die lae stemgroepe in die vierde Spruch van Totentanz as dinamiese aanwysing 'n p terwyl die hoë stem 'n mf het.

Oor stemkoppeling as 'n harmoniese middel is reeds in hoofstuk 6 geskryf. Toe is gesê dat die beweging van stemme in dieselfde ritme teen 'n konstante interval 'n spesiale dimensie tot Distler se harmoniek byvoeg. Uit 'n skryftegniese oogpunt gesien is dit ook vir 'n spesiale effek verantwoordelik: wanneer bv. uit 'n totaal van vier stemme twee aan mekaar gekoppel word dan beteken dit dat hulle identiteit as twee verskillende stemme verlore gaan en hulle as één optree. Dit kom dus neer op 'n redusering van die aantal stemme tot drie. Vanweë die harmoniese effek van gekoppelde stemme beteken dit dat die selfstandige stemme 'n ander kleurwaarde het as dié wat gekoppel is. In 'n polifoniese verband speel dus nie net die betrokke stemme 'n rol nie maar ook hulle kleurwaarde. Die beginsel is presies dieselfde as dié van die mutasieregisters by 'n orrel. In watter mate die koorkomponis Distler hier deur die orrelis Distler beïnvloed is, is 'n vraag wat waarskynlik tot nie veel meer as spekulasie sal lei nie. Wanneer 'n mens in aanmerking neem dat hy in sy Harmonielehre[15] self van mikstuurklanke gepraat het dan sou ek egter tog 'n positiewe antwoord in die vooruitsig stel. Wat wel seker is, is dat die tegniek nóg een van Distler se hoogs persoonlike stylmiddels is. Bogemelde stellings word treffend geïllustreer deur die volgende voorbeeld. Die vier, en tydelik drie stemme neem almal deel aan die imitasie van 'n gemeenskaplike motief. Die bas en tenoor doen dit as selfstandige stemme, terwyl die sopraan en alt vanaf maat 15 in parallelle kwarte gekoppel is en dus as 'n eenheid aan die imitasie deelneem. Die interval van 'n reinkwart gee aan hierdie stemgroep 'n eie kleur wat hom maklik onderskeibaar maak van die ander individuele stemme.

VOORBEELD 392 Totentanz: Vierzehnter Spruch

Soortgelyke stemkoppeling kan natuurlik ook plaasvind sonder dat daar noodwendig imitasie aan die gang hoef te wees. Voorbeelde hiervan kom voor in Wachet auf, ruft uns die Stimme: eerste vers, mate 62^{3}-65, waar die twee sopraanstemme in parallelle groot tertse gekoppel is, en in Singet dem Herrn ein neues Lied: tweede deel, mate 17-18 waar die alt en tenoor in parallelle kwarte gekoppel is. In albei gevalle is die gekoppelde stemgroep maklik binne die dik tekstuur herkenbaar. Die motette is vol van soortgelyke plekke.

Dit kom egter ook voor dat twee verskillende groepe teenmekaar te staan kom. Die interval van die betrokke stemgroepe is van belang omdat dit nie noodwendig vir albei groepe eners is nie.

Die stemgroepe kan mekaar imiteer (soos in voorbeelde 324 en 325) of aanvul soos in voorbeeld 393. Hier is die interval tussen die boonste twee stemme 'n reinkwart en tussen die tenoor en eerste bas 'n terts, wat dus aan elke stemgroep 'n eie kleur gee.

VOORBEELD 393 Wach auf, du deutsches Reich: Sesde vers

'n Nog meer dissonante geval van kontrasterende gekoppelde stemgroepe kom voor in Totentanz: Neunter Spruch, mate 8-10 (voorbeeld 327).

Stemkoppeling verteenwoordig die strengste vorm van stemgroepering, en, vanweë die harmoniese dimensie daaraan verbonde, is dit 'n spesiale vorm. Sodra die stemme nie meer teen 'n konstante interval beweeg nie gaan hierdie harmoniese dimensie natuurlik verlore. Dit geld dan ook vir alle ander vorms van stemgroepering wat nog bespreek gaan word.
Wanneer die konstante interval ontbreek dan kan 'n konstante ritmiese verhouding die faktor wees wat stemme tot 'n groep saambind. So kan die betrokke stemme 'n groep vorm omdat hulle onderling homoritmies beweeg in teenstelling met die ander stemme wat dan ritmies mag verskil. Die stemme wat die groep opmaak het 'n groter mate van selfstandigheid as wat by gekoppelde stemme die geval is. Met hulle identiese ritme is hulle as groep nogtans herkenbaar. Hierdie tegniek word goed deur die alt en tenoor van onderstaande voorbeeld geïllustreer:

VOORBEELD 394 In der Welt habt ihr Angst: Koraal

Dat 'n stemgroep nie noodwendig uit 2 stemme hoef te bestaan nie word aangetoon deur voorbeeld 379 waar die drie onderstemme aanvanklik 'n groep vorm teen die sopraan alleen. Imitasie kan ook uitgebrei word om stemgroepering in te sluit. So kom dit dikwels voor dat die een stemgroep die ander imiteer:

VOORBEELD 395 Totentanz: Sechster Spruch

In Wach auf, du deutsches Reich se sede vers (28-35) word die imitasie tussen die groepe nog strenger deurgevoer, soos in voorbeeld 275 gesien kan word.

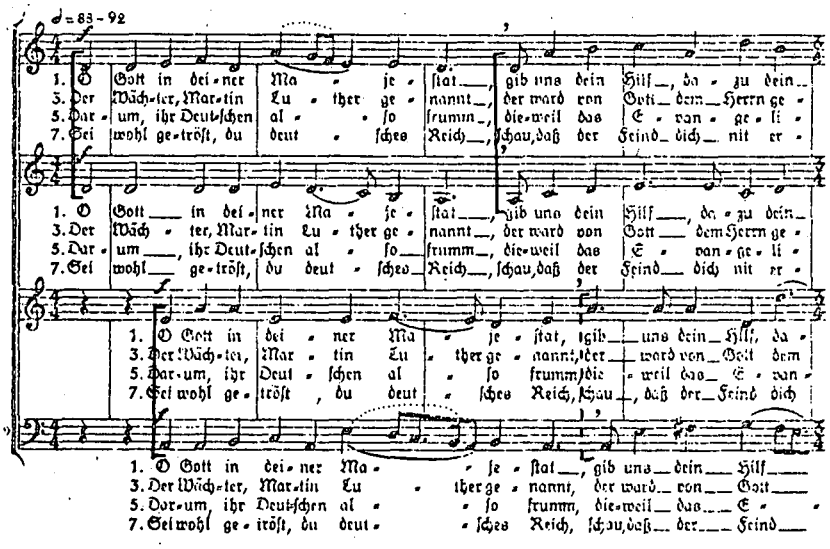
Imitasie hoef nie tot twee ewe groot groepe beperk te wees nie. In onderstaande voorbeeld bestaan die een groep uit die drie boonste stemme en die ander groep slegs uit die bas.

VOORBEELD 396 Singet dem Herrn ein neues Lied: Eerste deel

Vgl. ook voorbeelde 342 en 386.

Alhoewel al die voorbeelde van stemgroepering wat tot dusver aangehaal is homoritmiese groepe gehad het, is dit nie die enigste moontlikheid nie. Die ritme van die stemme wat deel is van die groep kan ook onderling van mekaar verskil. Daardeur neem die selfstandigheid van die stemme toe. Die "parallelle" ritme gaan dus as groepvormende faktor verlore en word vervang deur die ooreenstemming wat veroorsaak word deur gelyktydige begin en einde van die stemme.

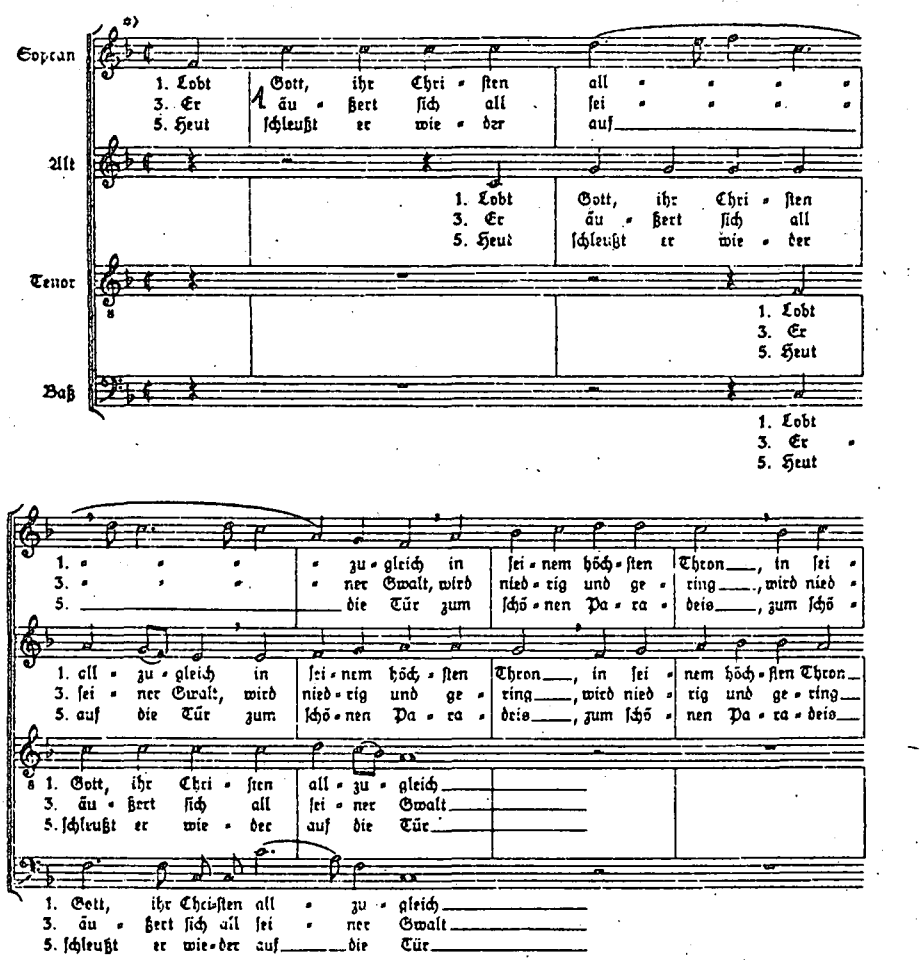
VOORBEELD 397 Wach auf, du deutsches Reich: Eerste vers



Daar bestaan heelwat voorbeelde van stemgroepe waar ook hierdie faktor ontbreek. Al wat die stemme dan aanmekaar bind is die imitasie van 'n gemeenskaplike motief, of die konstante afstand tussen die stemintredes, die imitasieinterval of die kontras teenoor die ander stemme. In onderstaande voorbeeld

is die sopraan en alt tot so 'n groep verbind; die afstand tussen hulle intredes bly konstant, die stemme imiteer mekaar in die onderkwart, en die stemgroep word gekontrasteer met 'n ander groep sowel as met rustekens. Die hoë stemgroep behou hierdie kenmerke deur die hele vers, behalwe dat die imitasie-interval later verander en die intredes nog nader aan mekaar kom.

VOORBEELD 398 Lobt Gott, ihr Christen allzugleich (sonder opusnommer)



Die musiek wat in voorbeeld 391 aangehaal is bevat soortgelyke kenmerke.

Nog 'n losser groepering van stemme kan verkry word wanneer die stemme as 'n groep begin maar dan nie in die groep bly nie. Elke stem gaan dan mettertyd sy eie pad en naderhand is daar van stemgroepe nie meer sprake nie. So word in onderstaande voorbeeld aanvanklik die indruk geskep van 'n stemgroep wat die

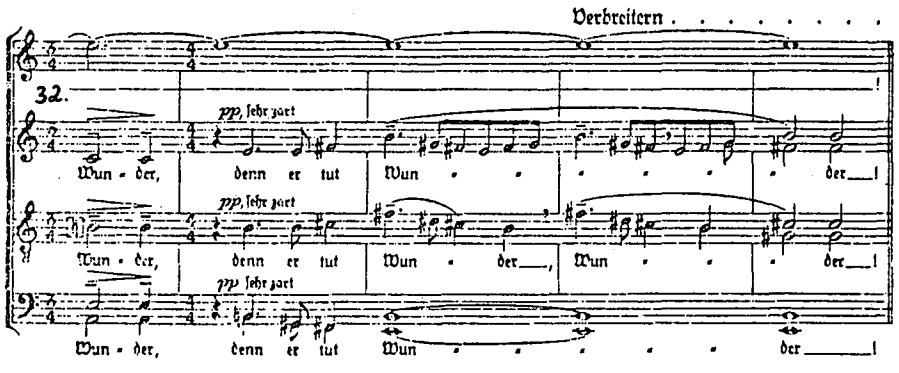
alt imiteer, maar reeds teen die begin van die tweede maat begin die stemme uit die groepering wegbreek.

VOORBEELD 399 In der Welt habt ihr Angst

Enkele besondere gevalle van stemgroepering verdien nog vermelding. So sal 'n mens die teenstelling tussen solo-stemme en die koor wat in Wachet auf, ruft uns die Stimme: tweede vers, Wach auf, du deutsches Reich: vierde vers, Jesu, deine Passion: sesde vers en Es ist ein Ros entsprungen: derde vers voorkom, as stemgroepering moet beskou omdat die twee groepe nie net ten opsigte van hulle besetting verskil nie, maar ook ten opsigte van hulle skryftegniese behandeling. Miskien sou selfs die dubbelkorige sesde vers van Es ist ein Ros entsprungen hier genoem kan word.

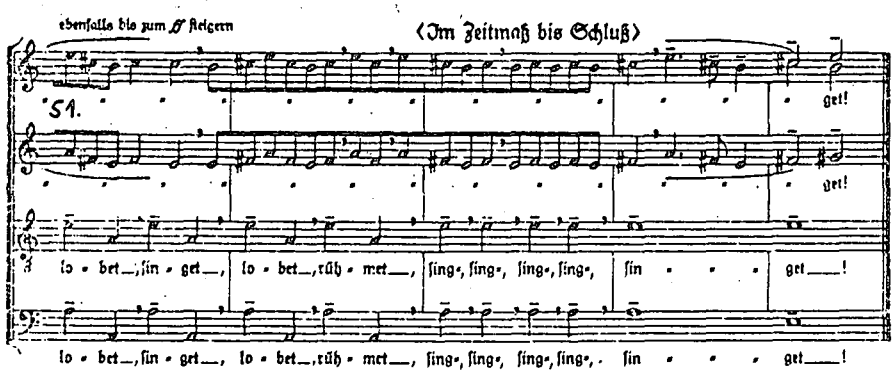
Distler is ook baie lief om 'n stemgroep te laat beweeg teen ander stemme in lang pedaalpunte. Sodoende word die verskil tussen die beweging en die stilstand van stemme 'n middel om kontras tussen twee groepe te verkry, 'n middel wat baie wyd verspreid is. Uit die aard van die saak kom dit baie dikwels aan die einde van 'n werk of seksie van 'n werk voor, maar is beslis nie tot sulke plekke beperk nie.

VOORBEELD 400 Singet dem Herrn ein neues Lied: Eerste deel



Dit gebeur ook heel dikwels dat die stemgroepe op 'n ander wyse met mekaar kontrasteer. Sulke kontraste kan natuurlik op verskillende maniere verkry word. So kan die skryftegniek vir die twee stemgroepe verskil deurdat die een bv. imiterende stemme bevat terwyl die ander eerder homoritmies is. Vgl. bv. die begin van Totentanz: Siebter Spruch, en mate 6-8 van Totentanz: Dritter Spruch. 'n Ander moontlikheid wat dikwels aangetref word is dat die een stemgroep oorwegend melismaties van aard is, terwyl die ander sillabies is:

VOORBEELD 401 Singet dem Herrn ein neues Lied: Derde deel



Nadat die verskillende vorms wat stemgroepring kan aanneem, bespreek is, moet ondersoek word op watter wyse Distler die tegniek in sy motette toepas.

Die eerste vraag wat ontstaan is of dieselfde stemgroepering vir die verloop van 'n hele werk volgehou word. Daar is inderdaad werke wat in so 'n kategorie ingedeel kan word. So is die stemme van Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren dwarsdeur die werk verdeel in 'n hoë en 'n lae groep, trouens, die hele imitasie- en dialoogbeginsel wat hierdie werk beheers, berus op sodanige stemgroepering. Alhoewel die stemme waaruit 'n groep bestaan elke keer tegelyk begin en eindig is hulle nie deurgaans homoritmies nie. In die eerste 6 en die laaste 5 mate is elke stem tot 'n mate ritmies selfstandig, terwyl elke groep in die middelseksie homoritmies en selfs gedeeltelik gekoppel is. Ander werke waar die stemgroepering deurgaans volgehou word is Lobt Gott, ihr Christen allzugleich (Jahrkreis no.10) en Lobt Gott, ihr Christen allzugleich (sonder opusnommer), terwyl dit in Komm Heiliger Geist, Herre Gott byna deurgaans volgehou word. Daar is egter ook werke waar

die stemme dwarsdeur in groepe verdeel is, sonder dat die samestelling van die groepe die hele tyd dieselfde bly. Nun freut euch, lieben Christen gmein is 'n voorbeeld hiervan. Dit is opvallend dat die tot dusver genoemde voorbeelde slegs tot die kleiner koraalmotette behoort. Die gevolgtrekking is dus geregverdig dat volgehoue stemgroepering nie in die groot motette voorkom nie.

Daarenteen kom stemgroepering wat oor slegs 'n gedeelte van 'n werk strek in die oorgrote meerderheid van motette voor. In sulke werke word dele waar stemgroepering gebruik word afgewissel met dele waar dit afwesig is. 'n Kenmerk van Macht hoch die Tür is bv. dat die eenstemmige mate wat aan die begin van elk van die drie seksies voorkom (mate 0^3, 11^2, 22^2) opgevolg word deur 'n stemgroep wat uit die orige stemme bestaan. Tussenin is die drie stemme meer imiterend van aard. Hierdie voorbeeld wys ook dat die stemgroepering nie sommer net willekeurig nie maår altyd met 'n spesifieke doel voor oë gebruik word.

Daar is enkele gevalle waar stemgroepering heeltemal geïsoleerd in 'n werk voorkom, en selfs die indruk mag skep dat dit nie daar van pas is nie. Erschienen ist der herrlich' Tag is 'n motet wat bv. in volgehoue deurimitasie uitgewerk is, behalwe vir die laaste een en 'n half mate, waar die twee onderste stemme tot 'n homoritmiese groep verbind is. In die konteks mag hierdie geïsoleerde stemgroepering miskien vreemd klink, maar waarskynlik wou Distler die woord "Halleluja" sodoende uitlig, omdat dit in die teks 'n antwoord is op wat in die res van die vers vertel word, en daarom vir 'n ander skryftegniese behandeling vra. Dus, ook wanneer stemgroepering heeltemal geïsoleerd voorkom, dien dit 'n spesifieke doel. In die volgende hoofstuk sal hierdie aspek nog verder ter sprake wees.

Uit al die voorbeelde wat in hoofstuk 7.5 aangehaal is kan die gevolgtrekking gemaak word dat stemgroepering uit die aard van die saak in tweestemmige werke glad nie voorkom nie, en dat dit meer dikwels in vier- en vyfstemmige as in driestemmige werke voorkom. In werke met lg. besetting het stemgroepering nie so baie beweegruimte as in groter werke nie. Dit behoort ook duidelik te wees dat Distler met hierdie tegniek veel verder gegaan het as die komponiste van in 16e en 17e eeu, wat aan die begin genoem is.

7.6 FUNKSIONELE ASPEKTE VAN SKRYFTEGNIEK

'n Ondersoek na die wyse waarop die verskillende tipes skryftegniek wat tot dusver sistematies uiteengesit is, oor die lengte van 'n volledige motet toegepas word bring 'n paar interessante dinge aan die lig. Dit sal opval dat in baie werke daar 'n voortdurende verandering van skryftegniek is, selfs binne die bestek van enkele mate. Hierdie gedurige kontrastering het met die uitleg van die komposisie te doen en sal as sulks in die volgende hoofstuk behandel word.
Maar dit is ook opvallend dat in sommige seksies die stemme wat terselfdertyd verskyn uiteenlopend van aard is, terwyl hulle in ander werke weer homogeen is. Hierdie observasie lei tot interessante gevolgtrekkings met betrekking tot die verskillende groepe van motette wat onder bespreking is. Oor die algemeen kan 'n mens vasstel dat die koraalmotette in die Jahrkreis en die ander kleiner koraalmotette nie eenvormig in hierdie opsig is nie. Aan die een kant is daar werke waarin die stemme wat terselfdertyd verskyn almal tot dieselfde tipe skryftegniek behoort. Werke wat in imiterende polifonie geskryf is sou bv. in hierdie verband genoem kon word. Aan die ander kant is daar egter werke waarin die stemme nie so homogeen is nie. As 'n mens die stemme van onderstaande voorbeeld elkeen geïsoleerd met die cantus firmus vergelyk, dan sou die bas as 'n tipiese homofoniese begeleidingsstem beskryf kon word, terwyl die alt eerder die kenmerke van 'n vrye kontrapuntiese teenstem het.

VOORBEELD 402 Nun komm, der Heiden Heiland (Jahrkreis no.3)

Natuurlik hoef die verskille nie so kras soos in hierdie voorbeeld te wees nie. 'n Ander moontlikheid sou kon wees dat die een stem in vrye homofonie geskryf is terwyl die ander kopmo-

tiefimitasie het (soos in mate 9-12 van Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Jahrkreis no.37). Hoe dit ook al sy, wat van belang is, is dat daar van die kleiner koraalmotette is wat wel so 'n heterogene skryftegniek vertoon. Dit moet gesien word as deel van die skryftegniese middele wat Distler gebruik het vir die toonsetting van 'n koraal in 'n klein motet. Want deur die koraal en die klein skaal is hy tot 'n mate gebind en hy moet dan vir die gebrek aan vryheid opmaak deur skryftegniese vaardigheid.

In teenstelling hiermee vertoon die groot motette oor die algemeen homogeniteit ten opsigte van die stemme wat op 'n gegewe oomblik voorkom. By die Bybelteksmotette is dit besonder opvallend, maar ook maklik verklaarbaar. Vanweë die afwesigheid van 'n cantus firmus is die stemme almal aangewese op die tematiese materiaal van die betrokke passasie. Maar ook in die groot koraalmotette is dit 'n kenmerk. Vanweë die omvang van die werke is die cantus firmus in sy oorspronklike vorm nie meer alomteenwoordig nie en is daar ruimte vir imitasiemotiewe wat deurgevoer of ontwikkel word. In hierdie opsig is daar dan 'n sterk aansluiting by die Bybelteksmotette se opset. Dit is opvallend hoe die cantus firmus dan ook gewysig word om aan te pas by die karakter van die ander stemme om hierdeur die homogeniteit te bewaar. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die laaste 15 mate van Wachet auf, ruft uns die Stimme: eerste vers.

Hierdie is net 'n poging om die breë verskil tussen die verskillende motetgroepe uit te wys. Natuurlik is daar uitsonderings. So stem die klein Bybelteksmotette in die Jahrkreis ooreen met die groot motette, terwyl die uitsonderings wat in die groot motette wel voorkom beperk is tot dié wat cantus firmus-gebonde is. Die Totentanz wat nóg 'n koraal- nóg 'n Bybelteksmotet is, vertoon kenmerke van albei. So is daar sommige van die Sprüche wat absoluut homogeen ten opsigte van die vertikale verhouding is (soos bv. die 14e) en ander wat weer heterogeen is (soos die 8e). Dit is egter baie opvallend dat die korale wat aan die einde van die latere Bybelteksmotette bygevoeg is, ook homogeen vertoon alhoewel hulle skaal vergelyk kan word met dié van die Jahrkreis-motette.

Dit beteken nou nie dat die skryftegniek alleenlik deur die motettipe bepaal word nie. In 'n aantal gevalle is 'n verband

tussen die teksbetekenis en die skryftegniek wat gekies word herkenbaar. Na 'n sodanige gebruik van die kanon is reeds in hoofstuk 7.1.1 verwys. Die gebruik van vrye imitasie kan in Ehre sei Gott in der Höhe miskien verklaar word as 'n poging om die veelstemmigheid van die hemelse leërskare uit te beeld. Deur die vier verskillende lyne wat inmekaar geweef is word die effek van veelstemmigheid verhoog.

VOORBEELD 403 Ehre sei Gott in die Höhe (Weihnachtsgeschichte)

In In der Welt habt ihr Angst daarenteen sou die vrye polifonie met sy uitroepe en skynbare planloosheid op die wanhopige, uitweglose toestand van die angsbevange mens kon dui, terwyl die geordende homoritmiese homofonie wat later voorkom as oorwinning van die angs deur Christus beskou kan word. 'n Soortgelyke verklaring sou vir die homofonie in die laaste twee mate van Allein Gott in der Höh sei Ehr (Jahrkreis no.26) gevind kon word. Dit kan as uitdrukking van die vrede beskou word, na die voorafgaande imiterende mate.

Die karige, oorwegend tweestemmige toonsetting van die eerste vers van Maria durch ein Dornwald ging is seker gesuggereer deur die blaarlose doringbosse waardeur Maria volgens die teks geloop het. Wanneer die dorings in die derde vers egter as gevolg van 'n wonderwerk rose begin dra, word die skryftegniek ook keuriger, om nie eers van die harmoniek te praat nie.

Nog 'n hele aantal voorbeelde sou genoem kan word waar daar 'n verband tussen die teks en die skryftegniek vasgestel kan word. Maar dit moet met nadruk gesê word dat die teksbetekenis nie alleeenlik die skryftegniek bepaal nie, net so min soos die formele of liturgiese oorwegings dit doen. Daarom is dit eensydig om die skryftegniek bloot vanuit een oogpunt te benader. Die beheptheid met die idee dat al Distler se motette óf verkon-

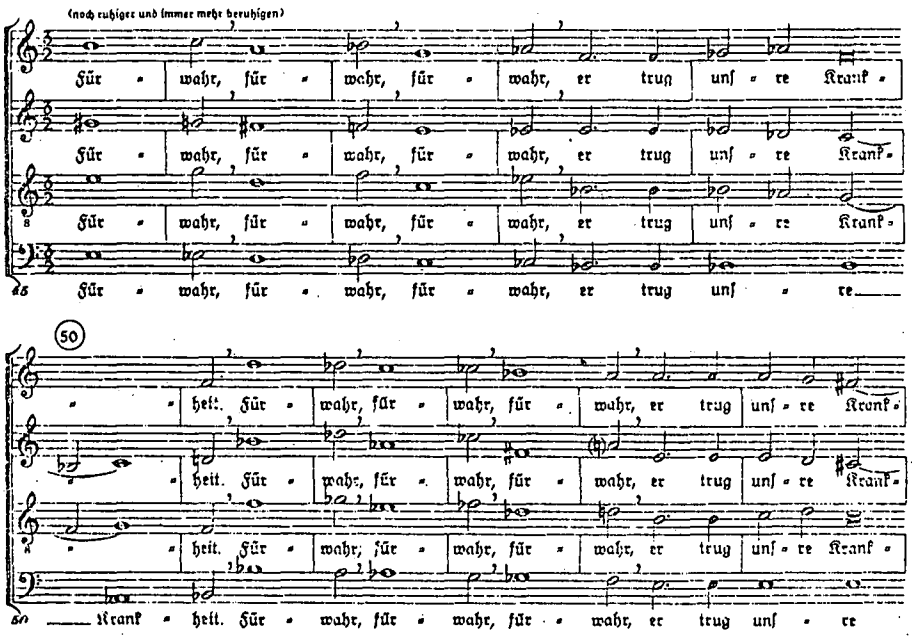
digend moet wees óf die gemeente se antwoord verteenwoordig, laat Rauchhaupt dan ook sulke eensydige uitsprake soos die volgende maak: " In seinen Choralmotetten, die Hugo Distler für die Gottesdienste an St. Jakobi komponierte, ging es ihm um das Artikulieren der Gemeindeantwort auf die Verkündigung der Gottesbotschaft. Es sollte eine lebendige Antwort sein. Deshalb lebt der Stil seiner vokalen Kirchenmusik vom Wechsel: vom Wechsel zwischen grossem und kleinem Chor und solistischer Besetzung...., vom Wechsel chorisch einfacher, akkordlich gesetzter Partien und polyphoner Abschnitte, in denen sich die Stimmen zu einem absoluten Eigenleben entfalten. Es ist eine lebendige musikalische Sprache, in der der Chor Gebet, Glauben, Dank und Lobpreis stellvertretend für die Gemeinde formuliert."[16]

In hierdie hoofstuk was daar eers 'n sistematiese beskrywing van Distler se skryftegniek en dan 'n bespreking van die skryftegniese kenmerke van en verskille tussen die onderskeie motetgroepe. Na aanleiding van vroeër hoofstukke ontstaan die vraag hier weer of die ontwikkeling in Distler se styl wat elders reeds vasgestel is ook sy skryftegniek beïnvloed het. Die laaste motette word nou afsonderlik bespreek, sodat hulle skryftegniese kenmerke teen dié van die vroeëre motette, wat tot dusver alle voorbeelde verskaf het, gestel kan word.

Wat heel eerste opval is die gebrek in hierdie motette aan sekere skryftegniese kenmerke wat so tipies vir sy vroeëre werke was. 'n Mens soek bv. verniet na einige vrye vorm van imitasie of melismatiese teenstemme, na vrye homofonie of mikstuur-en organum-agtige konstruksies. Behalwe vir enkele uitsonderings is daar ook geen vrye polifoniese passasies nie, net so min soos daar motiefontwikkeling is. Daar is dus 'n vermindering van die veelvoud van skryftegniese middels ten gunste van 'n veel strenger, meer asketiese benadering.
By die enkele geleenthede waar Distler hom veroorloof om homofonies te skryf, kies hy 'n heeltemal strenge homoritmiek. In Fürwahr, er trug unsere Krankheit word die woord "Fürwahr" op dié wyse getoonset, met sterk klem op die betrokke akkoorde (45-65). Die akkoordopvolgings geskied nie willekeurig of volgens "gevoel" nie, maar word onderwerp aan 'n vir Distler nuwe ordeningsprinsiep, nl. 'n dalende sekwens. Dit het dan die chromatiese beweging in twee van die stemme tot gevolg. Nadat die sekwens sy eindpunt bereik het (50/51 en 56/57) begin

'n herhaling daarvan op 'n ander toonhoogte, met dié verskil dat die boonste drie stemme se melodielyne soos in omkeerbare kontrapunt omgeruil is. Op dié wyse ontstaan permutasies van die oorspronklike sekwens.

VOORBEELD 404 Fürwahr, er trug unsere Krankheit



Ook die enkele homofoniese passasies in Das ist je gewisslich wahr (53-59) word deur 'n sekwens beheer.

'n Besondere aspek van die skryftegniek in hierdie motette is die taamlik dikwelse voorkoms van eenstemmige sang. Dit sluit sowel die aankondiging van temas in (bv. die lang fugatema in Fürwahr, er trug unsere Krankheit 66-73) asook gewoon eenstemmige deklamasie. In Das ist je gewisslich wahr word bv. in mate 36-46 'n gedeelte van die teks net op dié wyse getoonset sonder dat dit ooit deur ander stemme oorgeneem word. Die beperking tot eenstemmigheid beteken enersyds uiterste askese maar verteenwoordig terselfdertyd ook die mees intense vlak wat met deklamasietegniek bereik kan word. In dieselfde lig moet die indrukwekkende einde van hierdie motet se koraal Ehre sei dir, Christe gesien word: deur die beperking van middele tot eenvoudige sang in oktawe word die musikale uitdrukkingskrag tot op die spits gedryf. Enigeen wat die motet volledig gehoor het sal verstom wees oor die effek van juis hierdie eenvoudige oktawe. Distler het in die vroeëre motette nog nie van hierdie skryftegniese moontlikheid gebruik gemaak nie, en ons het hier dus met iets heel nuuts te doen.

Dit is egter veral in die polofoniese passasies van die motette waar die stylontwikkeling die duidelikste word. Die deur en deur deklamatoriese tematiek is melodies al so tot die minimum beperk dat dit nie geskik is vir motiwiese ontwikkeling of vrye voortspinning nie, en daarom vereis die imitatoriese behandeling daarvan 'n heeltemal nuwe benadering. Aan die een kant bring dit mee dat daar heel dikwels 'n egte teenkontrapunt gebruik word, soos aan die begin van Das ist je gewisslich wahr. (Vgl. voorbeeld 65) Dieselfde geld ook vir plekke soos "dass Jesus Christus" in hierdie motet, asook die tweede helfte van die fugatema in Fürwahr, er trug unsere Krankheit wat terselfdertyd as teenkontrapunt optree (mate 74-82). Aan die ander kant veroorsaak dit dat die imitasiemotief onveranderd herhaal moet word, en dat die imitasietegniek gevolglik streng moet wees. In die deurvoerings van hierdie deklamatoriese motiewe, met hulle melodiese en ritmiese implikasies, beperk Distler hom dus tot die teenoormekaarstelling en herhaling van die motief en sy kontrapunt. Die enigste moontlikheid om dit sinvol te doen is om die twee dan in allerhande permutasies te rangskik en die opeenvolgings deur 'n sekwens te reguleer sodat daar harmoniese beweging ontstaan. Wanneer daar nie eers 'n teenkontrapunt aanwesig is nie, dan bly net nog die herhaling van die motief teen homself oor met sy permutasie-moontlikhede. So 'n deurvoering is egter deeglik beplan, 'n mens kry amper die indruk van predeterminеerdheid. Die beste voorbeeld hiervan is die onderstaande passasie waar elke stem die motief volgens 'n spesifieke patroon, wat net vir homself geld, herhaal. Wanneer die stemme hiervolgens teenmekaar en langsmekaar verby beweeg dan ontstaan telkens weer 'n unieke harmoniese en ritmiese kombinasie.

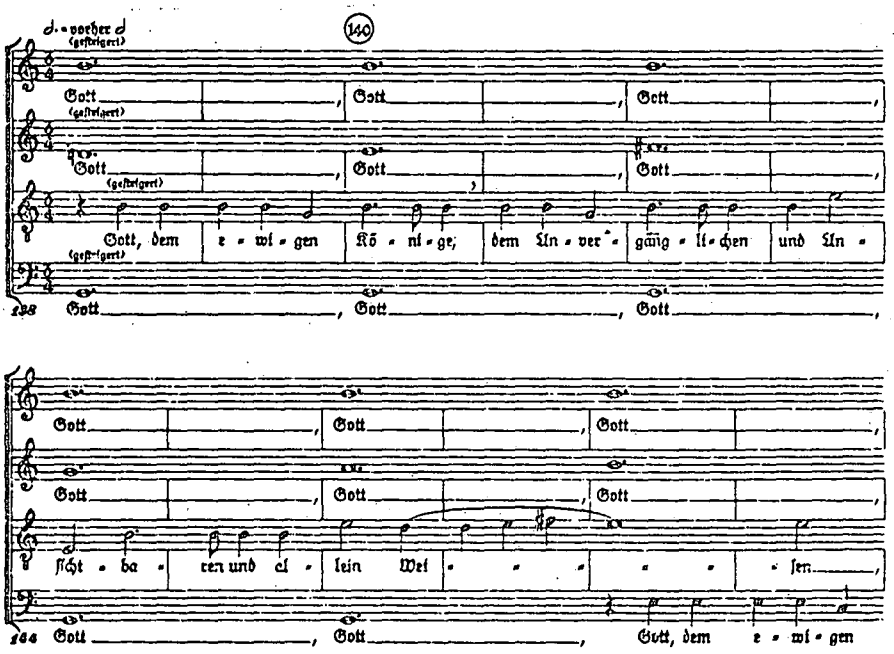
VOORBEELD 405 Das ist je gewisslich wahr

Die wyse waarop hierdie permutasietegniek hom in die fuga van Fürwahr, er trug unsere Krankheit en in die fugato van Das ist je gewisslich wahr met sy polifoniese politonaliteit laat geld is al in hoofstuk 6 beskryf (voorbeeld 338). Dit word alles veroorsaak deur 'n skryftegniek wat 'n motief volgens 'n vaste plan teen homself laat herhaal. Van 'n enigsins vrye spontane benadering is in so 'n skryftegniek nie meer sprake nie.

'n Ewe streng benadering kry ons by die deklamatoriese passasies in Das ist je gewisslich wahr (60-67 en 138-172). In beide hierdie gevalle word dieselfde deklamasiemotief in verskillende nootwaardes deur verskillende stemgroepe voorgedra. In die eerste van die genoemde twee passasies deklameer 'n stemgroep, wat bestaan uit sopraan, alt en bas, die motief met 'n kwartnoot as gemiddelde nootwaarde, terwyl die orige stem die identiese motief in dubbele nootwaardes deklameer. Skryftegnies is dit niks anders as 'n kanon in vergroting nie. In die tweede genoemde passasie is die verhouding net omgekeerd. Die stemme wat die kleiner nootwaarde as teleenheid het, moet noodwendig herhaal word om op te maak vir die groter lengte van die ander stem(me). By die herhaling kom egter ander harmonieë tot stand omdat sommige van die stemme eenvoudig op 'n ander toonhoogte geplaas word. Ook dit skep die indruk van vooraf beplande in teenstelling met spontane harmonieë.
Die onderstaande is 'n verdere voorbeeld van sulke harmonieë.

Terwyl die tenoor deklameer het die ander stemme lang aangehoue tone wat 'n akkoordbegeleiding verskaf. Die buitestemme bly die hele tyd op dieselfde toonhoogte, terwyl die alt met elke herhaling een trap hoër skuif, totdat dit op dieselfde toonhoogte as die sopraan beland.

VOORBEELD 406 Das ist je gewisslich wahr


Gott, dem e - wi - gen Kö - ni - ge, dem Un - ver - gäng - li - chen und Un -
Gott
Gott
Gott

sollten wir bedenken: Das Leben hatte Distler herausgeführt aus dem praktischen Dienst der Kirche. Sein Stuttgarter Beruf lenkte ihn vor allem zum weltlichen Schaffen. In gewisser Weise hatte er sich dort innerlich von der Kirche distanziert. Während seines kirchenamtlichen Wirkens in Lübeck war Distler tatsächlich ganz durchdrungen gewesen von dem Verkündigungsauftrag der Kirchenmusik. Der stürmische Prediger richtete das Wort an die Gemeinde. Davon legen vor allem die Motetten der Geistlichen Chormusik ein beredtes Zeugnis ab. Indem sein Lebensweg, wie er selbst bekannte, aus der Kirche führte, vollzog sich der tiefgreifende Wandel seines Kompositionsstiles. Wenn auch Verkündigung und Kontemplation niemals einander entbehren können, so trat doch in Distlers verschiedenen Schaffensperioden jeweils das eine Moment hinter dem anderen zurück: Waren die Werke jener frühen Zeit vor allem von der Verkündigung geprägt, so lässt in seinen letzten Lebensjahren besonders eine subtile Kontemplation die späten Kompositionen zu verinnerlichter Aussage werden."[17] Hoeveel waarheid ook al hierin steek, is haar siening 'n bietjie te eensydig. Soos nou al so dikwels gesê is kan 'n mens Distler se styl nie bloot beskou as synde afhanklik van die verkondigingsfunksie al dan nie. Myns insiens het ons ook, wat die skryftegniek betref, te doen met 'n ontwikkeling wat terugreik tot in die jare in Lübeck, en wat in dié motette wat net voor die twee laastes ontstaan het, al herken kan word. Buitendien is dit 'n goeie vraag of Distler se soewereine skryftegniese meesterskap hom nie buitendien een of ander tyd tot 'n strenger benadering sou gebring het nie soos dit met baie komponiste al gebeur het. Verder het sy kennismaking met die musiek van Hindemith, asook met Knud Jeppesen se boek oor 16e eeuse kontrapunt seker nie spoorloos by hom verbygegaan nie.

In elk geval was die beoogde Passie nie alleenlik vir die streng skryftegniek verantwoordelik nie, omdat dieselfde tegniek reeds in 'n vroeëre werk, nl. Ach Herr, ich bin nicht wert, voorgekom het. Dieselfde soort deklamasie as wat in voorbeeld 406 beskryf is, kom in die tweede helfte van hierdie werk voor. Maar ook die uittreksel in onderstaande voorbeeld toon groot ooreenkomste met die skryftegniek van die laaste twee motette. 'n Sekwens bepaal hier ook die wyse waarop die motiewe mekaar imiteer, met die interessante harmoniese effekte wat dit tot

gevolg het.

VOORBEELD 407 Ach Herr, ich bin nicht wert

Die homoritmiese deklamasie in In der Welt habt ihr Angst (15-19) toon met sy eenvoudige herhaling van enkele akkoorde eweneens ooreenkoms met die ooreenkomstige passasies in Das ist je gewisslich wahr (60-67 en 138-172), behalwe dat die kanon in vergroting nog ontbreek. Dié is dan wel in Ach Herr, ich bin nicht wert aanwesig. Verder bestaan daar definitiewe ooreenkomste in die skryftegniek wat vir die laaste drie groot motette se korale gebruik is.

Om volledige uitsluitsel oor Distler se laatstyl as geheel te kry sal 'n mens egter verder moet gaan as net die motette. 'n Mens sal bv. die ander vokale werke wat sedert die Stuttgartse tydperk ontstaan het ook in aanmerking moet neem om vas te stel of dáár ook van 'n stylverandering sprake is. Daarom bly die bespreking rondom die stylverandering in die motette ten spyte van alle vermoedens en bewyse op die ou end tog maar onbevredigend.

SAMEVATTING

In hierdie hoofstuk word die skryftegniek in Distler se motette eers sistematies bespreek, en dan word die wyse waarop dit toegepas word behandel. Daar word aangetoon dat daar nie 'n onoorbrugbare teenstelling tussen polifonie en homofonie bestaan nie. Die verskil is 'n graduele een met die grens tussen die twee eerder vloeiend as definitief. Die twee uiterste punte word verteenwoordigend deur kanoniese skryftegniek enersyds en 'n mikstuur-agtige homoritmiek andersyds. Daartussen kan al die ander basiese tipes skryftegniek geplaas word. Kanon is 'n tegniek wat af en toe gebruik word, en wel hoofsaaklik in die groot motette sonder dat dit noodwendig

altyd simboliese betekenis het. Ook 'n aantal fuga-agtige passasies kom voor en word gekenmerk deur streng imitasie wat nie plek het vir baie vrye materiaal nie. Selfstandige, afgeslote fugas soos dié in Bach se motette kom slegs enkele kere voor. In volgehoue deurimitasie word effens meer vryheid toegelaat, sonder dat die konsekwentheid van die deurimitasie ingeboet word. Ander vorms van imitasie speel egter 'n veel belangriker rol en toon Distler se kontrapuntale vaardigheid op sy beste. Vrye imitasie laat ritmiese en melodiese verskille tussen die nabootsende stemme toe sonder dat die strekking van die motief of cantus firmus-reël verlore gaan. In wat genoem word kopmotiefimitasie word slegs 'n gedeelte van die motief of cantus firmus-reël nageboots waarna die betrokke stem oorgaan tot vrye, dikwels melismatiese materiaal. Beide vrye en kopmotiefimitasie word uit die aard van die saak meestal in die kleiner koraalmotette aangetref. Daarenteen kom motiwiese imitasie meer in die ander motette voor omdat die klem nou nie op afwyking van 'n gegewe motief val nie, maar eerder op die aard van die herhaling van die motief. Dit bring heeltemal ander uitdrukkingsmoontlikhede binne die bereik van die komponis. Vrye kontrapunt kom minder dikwels voor as die imiterende vorms van polifoniese skryftegniek. Verskillende grade van kontras tussen die stemme word daardeur moontlik. Homofoniese skryftegniek word oor die algemeen minder dikwels aangewend as polifonie. Die strengste vorm daarvan is die mikstuur-agtige homoritmiek wat hierbo reeds genoem is. Verder sluit dit homoritmiese maar nie-parallelle stemleiding in sowel as passasies in koraalstyl. Hoe meer individualiteit die stemme in die vorm van deurgangstone, wisseltone ens. kry, hoe minder kan die homofonie van polifonie onderskei word, sodat vrye homofonie en vrye polifonie sonder breuk in mekaar oorgaan. Net soos in die geval van polifonie kan die verskillende vorms van homofonie nie altyd gekoppel word aan 'n spesifieke motettipe nie. Dit beteken egter nie dat die keuse van 'n sekere skryftegniek hierdie faktor nie in aanmerking neem nie. In hierdie hoofstuk word voorts die rol van stemme met 'n deklamerende karakter bespreek en aangetoon dat hulle óf homofonies óf polifonies saamgevoeg kan word. So kan alle stemme gelyktydig deklameer waarby harmoniese faktore die uitdrukkingskrag verhoog. Verder

kan deklamerende stemme as imitasietemas dien of mekaar in stemgroepe naboots. Selfs kontraste kan teweeg gebring word, hetsy tussen deklamerende stemme ondermekaar of tussen deklamerende en ander stemme. Dit moet as een van die uitstaande prestasies van sy motetstyl beskou word dat Distler die deklamerende karakter van individuele stemme ook vir meerstemmige komposisie vrugbaar kon maak. Stemgroepering word ook as 'n baie belangrike skryftegniese middel beskou. Die wyse waarop stemme tot groepe verbind word en hoe die groepe dan teenoor mekaar te staan kom is baie uiteenlopend van aard. So kan die groepe mekaar imiteer of bloot in vrye polifonie gekombineer word. Wanneer die stemme van een van die groepe in parallelle intervalle gekoppel is dan ontstaan boonop nog kleurverskille tussen die groepe. Dit is verder interessant dat stemgroepering soms 'n hele werk deur gehandhaaf word en soms weer net beperkte duur het. Lg. kom in die oorgrote meerderheid van werke voor en is 'n tipiese kenmerk van die skryftegniek. Wanneer na die funksionele aspekte van die skryftegniek gekyk word, word vasgestel dat baie van die kleiner koraalmotette nie homogeen ten opsigte van hulle skryftegniek is nie. Daarenteen vertoon die stemme in die ander motette wel skryftegniese homogeniteit. 'n Verdere aspek wat bespreek word is in watter mate skryftegniek vir die uitbeelding van die teks gebruik word. Hoewel daar voorbeelde is waar dit op indrukwekkende wyse gedoen word, is dit geensins altyd die geval nie. Ten slotte word die skryftegniek in die laaste motette bespreek en aangetoon dat daar 'n duidelike neiging tot 'n strenger benadering te bespeur is. Van betekenis is die permutasietegniek wat in 'n aantal passasies aangetref kan word. Daar word ook aangetoon dat hierdie strenger benadering reeds voorberei word in sommige vroeëre motette. Om volledige uitsluitsel oor die omvang en betekenis van die stylverandering in Distler se laaste motette te kry sal egter sy ander werke ook in aanmerking geneem moet word.

8 VORM

In die bespreking van melodiek, ritmiek, harmoniek en skryftegniek in die vorige hoofstukke het slegs 'n onvolledige beeld van Distler se motetstyl ontstaan, omdat elk van dié aspekte meerendeels in isolasie behandel is. Ter wille van sistematiese analise was dit egter wel nodig sodat stylkenmerke wat spesifiek eie aan hierdie aspekte is, uitgewys kon word. Voorbeelde hiervan is onder andere Distler se karakteristieke gebruik van sekekere melodiese intervalle, sy unieke deklamasiemelodiek, poliritmiek en kopmotiefimitasie. Maar wat nog ontbreek is 'n samevattende bespreking wat toon hoe al die individuele stylmiddele met mekaar saamhang binne die bestek van 'n volledige motet. Hiermee word die terrein van die musikale vorm betree; want net soos styl sy neerslag vind in die individuele vormkategorieë soos melodiek, ritmiek ens., net so moet die sintese van die verskillende kategorieë tot 'n geheel, nl. vorm, ook tot 'n baie groot mate as stylbepaald beskou word. Ook kategorieë soos dinamiek en tempo, wat nie individueel behandel is nie, sal by die bespreking betrek moet word. Slegs wanneer al hierdie vormprinsiepe in aanmerking geneem word, kan die vormaspek van Distler se motetstyl volledig beskryf word.

In vokale musiek is daar twee verskillende vormkragte, nl. dié van die teks en dié van die musiek. Die verhouding tussen hierdie vormkragte kan baie verskillend van aard wees: "Bald herrscht die Musik, bald das Wort, zwischen beiden Polen pendeln diese (Wort-Ton-) Formen ihrem Wesen und ihrer historischen Entwicklung nach hin und her. Und nur selten ist völliger Ausgleich, Gleichklang beider Elemente erreicht."[1] Uit die aard van die saak bring die teks vormkragte in die musiek in wat op buitemusikale beginsels gegrond is. Daarom sal 'n motet ten opsigte van sy vorm verskil van suiwer instrumentale musiek. Dit hang nou egter van die komponis af in hoe 'n mate hy sy musiek aan die buitemusikale vormkragte onderwerp (soos dit by baie van die vroeë motetmeesters die geval was) of in hoe 'n mate hy musikale vormkragte ook laat geld. In elk geval moet 'n bespreking van die vorm in Distler se motette deeglik rekening hou met die vormkragte van die teks, sodat die wisselwerking tussen hulle en die musikale vormkragte ondersoek kan word.

Twee verskillende tekstipes kan in Distler se motette onderskei word, nl. dié wat in gedigvorm is, en prosatekste. Eersgenoemde kom hoofsaaklik in die koraalmotette en laasgenoemde hoofsaaklik in die Bybelteksmotette voor. By gedigte is die lengte van die versreëls en die rymskema van belang sowel as die ooreenstemmings of kontraste wat tussen verskillende reëls mag bestaan. "In Dichtung wie in Musik ist das Material der Form die Verszeile. Da die Anzahl der Zeilen durch die Form der Dichtung gegeben ist, besteht für den Musiker die Aufgabe darin, die gegebenen musikalischen Zeilenformen sinnvoll zu komponieren; in der Art der Fügung erweist sich die handwerkliche Qualität des Vertoners."[2] In prosatekste geld ander vormbeginsels, alhoewel die sinsnedes van so 'n teks ook dikwels ooreenkom met musikale frases.

Dit is egter nie uitsluitlik die uiterlike struktuur van die versreëls of sinsnedes wat bepalend is nie, maar ook die inhoud van die teks. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die motet Christ fuhr gen Himmel (Jahrkreis no.21), waarvan die teks as volg daar uitsien:

> Christ fuhr gen Himmel.
> Was sandt er uns hernieder?
> Den Tröster, den Heiligen Geist,
> zu Trost der armen Christenheit. Kyrieleis.
> Halleluja, Halleluja, Halleluja!
> Des solln wir alle froh sein,
> Christ will unser Trost sein. Kyrieleis.

Die eerste sin maak 'n stelling waaruit die vraag van die tweede sin voortspruit. Die derde sin verskaf die antwoord op die vraag en word gevolg deur 'n driemalige Halleluja, wat 'n lofgesang is na aanleiding van hierdie antwoord. Die laaste sin bevat dan 'n gevolgtrekking wat gemaak word op grond van wat sover in die koraal gesê is. Hieruit blyk dat die tweede sin 'n unieke posisie beklee omdat dit 'n vraag is. Daarom word dit ook op 'n wyse wat vir hierdie motet uniek is getoonset, nl. heeltemal eenstemmig. Daarenteen verteenwoordig die Halleluja met sy sentrale posisie 'n swaartepunt in die koraal en word gevolglik dienooreenkomstig breedvoerig uitgekomponeer. Tussen die eerste sin en die res van die teks bestaan slegs 'n losse verband (met uitsondering van die tweede sin). Daarom word dit

ook op 'n wyse getoonset wat geen direkte verband met die ander seksies het nie. Slegs wanneer 'n mens bewus is van hierdie opset in die teks is dit moontlik om Distler se toonsetting daarvan te verstaan.

Alhoewel die inhoud van prosatekste ook streng in aanmerking geneem word, veroorloof Distler hom heelwat vryheid by die tekskeuse. Hy volg die betrokke Bybelteks nie slaafs na nie, maar gaan dikwels selektief te werk sodat die teks op die ou end nie minder pregnant as 'n koraalteks is nie. So 'n seleksie is dan reeds die eerste stap tot die vorming van die stof. Die treffende wyse waarop Distler dit bv. in Singet dem Herrn ein neues Lied doen sal nog bespreek word in 8.4.1. Verder sal by die bespreking van individuele motette ook verwys word na die strukturele aspekte van tekste.

By koraalmotette is die struktuur van die koraalteks nie die enigste voorafbepaalde aspek wat die motet se vorm beïnvloed nie. Ook die koraalmelodie, wat reeds op sy eie 'n bepaalde vorm het en wat meestal ook korreleer met die teks, kan die vorm van die motet beïnvloed. So kan bv. 'n binêre koraalmelodie 'n binêre motetvorm tot gevolg hê. Of daar egter altyd so 'n ooreenstemming is, sal nog in die loop van hierdie hoofstuk ondersoek word.
In die geval van Bybelteksmotette is hierdie voorafbepaaldheid deur 'n cantus firmus natuurlik nie gegee nie, en die komponis het dus groter vryheid.

Die wyse waarop die musikale vormprinsiepe soos melodiek, ritmiek, harmoniek, skryftegniek en dinamiek ingespan word om die motette te vorm, sal nie afsonderlik behandel word nie omdat dit van werk tot werk verskil. Dit sal uit die individuele voorbeelde blyk dat hulle nie altyd almal ewe sterk verteenwoordig is nie en dat hulle soms selfs nie-ooreenstemmende kragte op die vorm laat inwerk. Die verband tussen die musikale vormkragte en dié van die teks is daarvoor verantwoordelik dat die vormaspek 'n baie interessante faset van Distler se styl is.

In hierdie bespreking moet weereens rekening gehou word met die verskillende motetgroepe wat in hoofstuk 3 bespreek is. So kan verwag word dat die Jahrkreismotette in hulle vorm sal verskil van die groter motette. Maar terselfdertyd kan verwag word dat

daar 'n verskil sal wees tussen alle koraalmotette aan die een kant en die Bybelteksmotette aan die ander kant vanweë die voorafbepaaldheid van eersgenoemde groep.

8.1 DIE KLEIN KORAALMOTETTE

By ontleding van die klein koraalmotette besef 'n mens baie gou dat hierdie werke meer is as eenvoudige twee-, drie- of vierstemmige koraalharmonisasies. Orals is daar tekens van Distler se pogings tot vergestalting wat daarop dui dat hy nie daarmee tevrede was om die koraal maar eenvoudig te harmoniseer nie. Om daardie rede is die vorm van hierdie werke komplekser as dié van die gegewe koraalmelodie. Die koraalmelodie se vorm word dus nie sonder meer oorgeneem nie en dit kan selfs voorkom dat die vormkragte van die cantus firmus in die motet slegs 'n ondergeskikte rol speel. Reeds die skryftegniek van hierdie motette dui daarop dat Distler hier volwaardige klein kunswerke geskep het. In hoofstuk 7 is daarop gewys dat dit slegs in enkele gevalle gebeur dat dieselfde skryftegniek vir 'n hele motet volgehou word. In die meeste motette word daar gedurig van een soort skryftegniek oorgegaan na 'n ander. Dit kan geleidelik of plotseling gebeur, maar dis nooit toevallig of willekeurig nie. Trouens, dit is in die skryftegniek waar Distler se wil tot vergestalting die duidelikste word. En dit is vanweë die klein omvang van hierdie motette dat skryftegniek so 'n geskikte vergestaltingsmiddel is.

'n Verskeidenheid van vormtipes kan by hierdie werke onderskei word. Dit gebeur selfs dat twee verskillende tipes op verskillende vlakke teenwoordig is en mekaar aanvul. Hoe dit presies gebeur sal mettertyd duidelik word. Vormtipes wat voorkom is binêre tipes, barvorm, 'n aantal voorbeelde van die sg. ontvouingsvorm, sowel as vorme wat volgens simmetriese beginsels geskryf is. Vir elk sal 'n verteenwoordigende voorbeeld aangehaal word, saam met verwysings na soortgelyke voorbeelde. Dit spreek vanself dat wanneer slegs na enkele vormkategorieë verwys word, die bestaan van die ander nie ontken word nie. Dit is net so dat hulle nie altyd ewe prominent na vore tree nie, en dus nie altyd ter sprake hoef

te wees nie.

8.1.1 SIMMETRIE AS 'n VORMBEGINSEL

Simmetrie is 'n verskynsel wat in baie van Distler se motette aangetref kan word en wat op verskillende vlakke sy neerslag vind. So kan dit die volgorde van verskillende verse sowel as die interne bou van 'n motet bepaal. Dat dit nie net betrekking op tematiek het nie, maar bv. ook aspekte soos die skryftegniek of die besetting raak, sal uit die volgende bespreking duidelik word. Motette in 'n drie- of vyfdelige vorm word deur hierdie bespreking gedek.
Die opvallendste voorbeelde van simmetrie is dié motette wat 'n ABA-vorm kry deurdat die cantus firmus op twee verskillende maniere getoonset word en waar die eerste vers dan herhaal word nadat die tweede klaar is. Terwyl die cantus firmus vir beide A en B natuurlik dieselfde bly, word kontras verkry deur aan die een kant 'n verskil in stemmetal en aan die ander kant deur verskille in harmoniek, skryftegniek ens. In Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren word die eerste vers na afloop van die tweede weer herhaal. Maar dit gaan in hierdie motet om meer as net 'n uiterlike simmetrie waardeur 'n driestemmige tweede vers aan weerskante deur 'n vierstemmige toonsetting omraam word. Dit het terselfdertyd 'n baie treffende teksinterpretasie tot gevolg. In die eerste vers rig die sanger (oorspronklik die psalmis) 'n oproep aan homself om die Here te loof. Die tweede vers verskaf die rede vir die oproep: al die goedheid wat hy van die Here ontvang het. Hy eindig dan met die vraag: "hast du nicht dieses verspüret?" Die inhoud van hierdie vers, en veral die vraag waarmee dit eindig, moet tot 'n reaksie lei, en dit is daarom dat die sanger weereens die lofgesang van die eerste vers aanhef. In hierdie motet maak Distler 'n seleksie vanuit al die verse van die koraal om 'n spesifieke betekenis oor te dra. Die teks en die musiek sluit dus hier op treffende wyse by mekaar aan.

Oor soortgelyke voorbeelde in die Jahrkreis skryf Distler in die voorwoord: "der Wechsel von dreistimmiger Fassung

(erster Vers), zweistimmigem Satz (zweiter Vers) und rondoartiger Wiederholung der ersten dreistimmigen Fassung (als letzter, dritter Vers) ergibt eine einheitliche, künstlerisch vollbefriedigende Formung grösseren Ausmasses." Dit gaan hier om die herhaling van dieselfde musiek vir 'n ander teks, daarom vind die simmetrie op die musikale vlak plaas en nie op dié van die teks nie. Die kontras tussen die middelvers en die buiteverse word gewaarborg deur verskille in die interne bou van die betrokke verse. Die volgende Jahrkreis-motette is voorbeelde van hierdie vorm: Komm, Heiliger Geist, o Schöpfer du (no.23), Allein Gott in der Höh sei Ehr (no.26, waar die middelvers slegs eenstemmig is), Ach Gott, vom Himmel sieh darein (no.29), Wach auf, meins Herzens Schöne (no.30), Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (no.32), Die helle Sonn' leucht't jetzt herfür (no.44), Hinunter ist der Sonne Schein (no.46) en Vater unser, im Himmelreich (no.49).
Wanneer daar slegs wisseling in die stemmetal is, sonder dat daar herhaling van die eerste vers se musiek plaasvind, word die effek van simmetrie aansienlik verminder. Die bou van sulke motette berus dan meestal nog op 'n ander vormingsprinsiep en word in hoofstuk 8.1.5 verder bespreek. Voorbeelde daarvan is Wir glauben an Gott, den Vater (no.27), Es ist das Heil uns kommen her (op.6,2).

By 'n motet wat 'n twee- en 'n driestemmige toonsetting laat alterneer tussen meer as drie verse, soos Komm, Heiliger Geist, o Schöpfer du (no.23) vind 'n uitbreiding van die ABA-beginsel tot ABABA ens. plaas. 'n Nog sterker rondoagtige karakter kry motette wat meer as twee toonsettings bevat. In sulke gevalle word die toonsetting van die eerste vers herhaal terwyl die ander net eenmaal voorkom. In Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (sonder opusnommer) kom die volgende bou op dié wyse tot stand: ABACA, waar A 'n vierstemmige toonsetting is wat vir die eerste, derde en vyfde vers gebruik word. B en C is tweestemmige toonsettings, die een vir lae en die ander vir hoë stemme. Beide verskil t.o.v. hulle interne bou van mekaar sowel as van die vierstemmige toonsetting, sodat 'n afwisselingsryke vorm ontstaan. In Wohlauf mit mir auf diesen Plan (Jahrkreis no.34) vind ook 'n soortgelyke herhaling van die eerste vers

se musiek plaas, met dié verskil dat die simmetrie verlore gaan omdat die ander verse meer is as blote alternerings. Daar sal later weer hierna verwys word (vgl. 8.1.4). Dit blyk dus dat Distler se sin vir vorm hom reeds laat geld by die aaneenskakeling van verskeie motetverse deurdat hy wegbreek van blote strofiese herhaling en in die plek daarvan 'n opeenvolging volgens 'n simmetriese plan tot stand bring, en daardeur die verskillende verse in 'n hegte verband plaas. Distler se besondere voorliefde vir simmetrie spreek duidelik uit hierdie werke.

Maar ook wat die interne bou betref blyk simmetrie 'n kenmerk van 'n aantal klein motette te wees. In Herr, schicke was du willt (Jahrkreis no.50) kom dit op besonder duidelike wyse na vore. Alhoewel dit nie 'n koraalmotet is nie, word dit hier ingesluit omdat dit op 'n gedig gebaseer is. Die twee verse van Eduard Mörike se gedig het vier en vyf reëls onderskeidelik. Maar in sy toonsetting verander Distler hierdie struktuur deurdat hy die eerste versreël driemaal laat voorkom sodat 'n klein rondovorm tot stand kom. Sodoende word die nege versreëls in 'n simmetriese vorm gegiet, met die seksies ABACA. Die A-seksies is almal identies, en is eenstemmig gekomponeer, waarmee die driestemmige B- en C-seksies dan kontrasteer. Die B-seksie se woorde is die laaste reëls uit die eerste vers, terwyl al die tweede vers se woorde in seksie C vervat is. Hierdie twee seksies verskil egter tematies en andersins van mekaar. Die een is in 'n vinnige 4/4-tydmaat geskryf met mf as dinamiese aanwysing, teenoor die ander se sagte en stadige 3/4-tydmaat wat later verander na 4/4. 'n Verdere belangrike verskil tussen die twee is hulle skryftegniek. In die een seksie is dit imiterende polifonie met 'n mate van melismatiek, teenoor 'n byna homoritmiese sillabiese homofonie in die ander. Op hierdie wyse word die twee teksverse duidelik van mekaar geskei. Distler se sin vir simmetrie en ewewig word geïllustreer deur die feit dat daar nie veel verskil ten opsigte van lengte tussen die twee seksies is nie, alhoewel die verhouding ten opsigte van die aantal versreëls 2:5 is.

Geen van die koraalmelodieë wat in die Jahrkreis voorkom is ternêr nie, en daar is ook geen koraalmotette in hierdie versameling wat as ternêr beskryf kan word nie, behalwe diesulkes natuurlik wat 'n ternêre versopeenvolging het. Koraalreëls wat meer as eenmaal in 'n koraalmelodie voorkom is taamlik seldsaam, en indien dit wel gebeur dan het dit ook nie altyd 'n simmetriese melodievorm tot gevolg nie. Daarom gee die melodie self selde aanleiding tot 'n simmetriese motetvorm. Dieselfde kan van die teks gesê word. Maar musikale vorm berus nie net op tematiese ooreenstemmings of kontraste nie. Carl Dahlhaus spreek hieroor die volgende mening uit: "Melodische Beziehungen sind aber nicht die einzige Möglichkeit, musikalische Form als "Rhythmus im Grossen" zu verwirklichen. Die Disposition der Tonlagen in Choral- und Liedmelodien des Mittelalters, die Chorspaltung und das Alternieren zwischen polyphonem und homophonem Satz in Motetten des 16. Jahrh. oder der Wechsel zwischen scharf voneinander abgehobenen rhythmischen Bewegungsarten in Sonaten und Instrumentalkanzonen des frühen 17. Jh. sind als Formprinzipien von kaum geringerer Bedeutung als die melodische Wiederholung, Abwandlung und Kontrastierung."[3] In Distler se klein koraalmotette is dit veral die stemmetal en die skryftegniek wat as vormprinsiepe van belang is, en in 'n mindere mate die plasing van die cantus firmus. Hiermee kan die komponis dan op subtiele wyse 'n argitektoniese uitleg aan 'n motet gee wat nie reeds in die cantus firmus teenwoordig is nie. Die musikale vormkragte kom sodoende sterk na vore. So kry bv. die derde vers van Maria durch ein Dornwald ging (Jahrkreis no.2) 'n simmetriese bou deur die verdeling in 'n driestemmige begin, 'n tweestemmige middel en 'n driestemmige einde. In Nun bitten wir den Heiligen Geist (Jahrkreis no.22) word hierdie vormprinsiepe nog opmerkliker aangewend, en wel só dat die teks op baie treffende wyse geïnterpreteer word (voorbeeld 408). Die motet is een van 'n hele aantal wat op die sg. "Leisen" gebaseer is. (Die meeste Leisen is korale met vier reëls en 'n afsluitende Kyrie eleis.) 'n Ontleding van die koraalteks toon dat in elke vers die eerste reël en die Kyrie eleis aan die einde die Here direk aanspreek. Die derde reël begin telkens met die woord "dass" en kan

as sentrale reël beskou word, sowel wat die grammatiese posisie as ook die teksbetekenis betref. Die tweede en vierde reëls staan effens agter die reeds genoemdes terug. Hierdie verhouding tussen die verskillende versreëls gebruik Distler as uitgangspunt vir die bou van die motet. Die Kyrie eleis dien nie meer slegs as afsluiting vir die vier versreëls nie, maar word verhef tot 'n vyfde reël. Daarom word dit effens langer gerek, 'n prosedure wat Distler dikwels volg om beter balans te kry, en wat sopas in verband met Herr, schicke was du willt genoem is. Die skryftegniek vir hierdie en die eerste reël is imiterende polifonie, met die cantus firmus in die alt. Beide is driestemmig. In al die ander reëls is die cantus firmus in die sopraan. Die tweede en vierde reël is vierstemmig en in vrye homofonie. Daarenteen is die derde reël weer driestemmig in 'n homoritmiese homofonie geskryf waardeur die sentrale teksreël sterk beklemtoon word. Hierdie reël se deklamasieritmiek kontrasteer met die ander reëls se meer vloeiende ritme, en gepaard daarmee gaan 'n soortgelyke kontras ten opsigte van melodiek. Vanweë die verskil in skryftegniek is daar ook 'n verskil in die harmoniek. Deur die wisseling tussen twee- en driestemmigheid en tussen polifonie en homofonie, asook deur die plasing van die cantus firmus in verskillende stemme kry hierdie motet 'n simmetriese vorm wat musikaal 'n bevredigende uitbouing van die ongebalanseerde "Leise"-vorm is, maar wat ook terselfdertyd die teks se struktuur volg en sodoende 'n treffende interpretasie van die teks is.

VOORBEELD 408 Nun bitten wir den Heiligen Geist

Soortgelyke vorming kan ook in In Gottes Namen fahren wir (Jahrkreis no.42) aangetref word. 'n Verdere interessante voorbeeld van simmetrie is O Heiland, reiss die Himmel auf (sonder opusnommer) waar die terugkeer van die tweede versreël se musiek die volgende bou tot gevolg het: ABCBD, en die seksies A, C en D heelwat in gemeen het, terwyl hulle van die B-seksies verskil.

Simmetrie is 'n vormbeginsel wat baie wyd verspreid is. Dit kom ook in werke voor wat in die eerste instansie tot 'n ander vormtipe gereken moet word as dié wat hierbo genoem is, soos barvorm, en sal dus in daardie konteks weer opgehaal word.

8.1.2 BINÊRE VORMTIPES

Die oorgrote meerderheid van die kleiner koraalmotette is gebaseer op korale wat in binêre of in barvorm geskryf is. Die binêre korale is feitlik almal van die vier-reël-tipe wat so dikwels tydens die 16e en 17e eeu gebruik is. Alhoewel hierdie korale ten opsigte van hulle vorm baie eners is, gee hulle nooit daartoe aanleiding dat die motette waarin hulle getoonset word, ook eners in vorm is nie, al kan hulle almal as binêr bestempel word. Elke motet word op unieke wyse gevorm deur middel van 'n subtiele toepassing van vorm-

prinsiepe soos skryftegniek, die aantal stemme ens. Nogtans is dit moontlik om 'n paar algemene kenmerke vas te stel wat tipies is vir die wyse waarop Distler te werk gaan. Hierdie kenmerke word nou aan die hand van enkele motette bespreek.

In sommige motette word die tweeledigheid van die vorm daardeur onderstreep dat die werk se twee helftes duidelik van mekaar onderskei kan word. In die eerste vers van Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (Jahrkreis no.32) dui die middelkadens met sy slot op die dominantakkoord van c-mineur reeds daarop (voorbeeld 409). Die volgende akkoord staan dan in 'n tertsverhouding tot hierdie kadens. Die tweeledigheid word egter ook deur die skryftegniek ondersteun. In die eerste twee reëls word die stemme polifonies behandel. Aanvanklik is daar imitasie, maar origens is hulle vry. Daarenteen is die skryftegniek van die laaste twee reëls meer homofonies. Uit die aard van die saak verskil die harmoniek tussen die polifoniese en die homofoniese versreëls. Die kragtige blokakkoorde waarmee die tweede helfte begin, word dikwels gebruik om 'n wending in die musiek teweeg te bring. Hierdie middel is nie noodwendig beperk tot binêre vorme nie.

VOORBEELD 409 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (Jahrkreis no.32): eerste vers.

Ander motette wat op 'n soortgelyke tweedeligheid berus is Die helle Sonn leucht't jetzt herfür (Jahrkreis no.44) en Hinunter ist der Sonne Schein (Jahrkreis no.46).
Die tweede vers van hierdie motet verteenwoordig 'n benadering tot binêre vorm wat nie so seer op verdeling in twee helftes gemik is nie maar eerder op die boogvormige spanningslyn van die geheel (voorbeeld 410). Daarom bly die skryftegniek in hierdie vers dwarsdeur onveranderd: die alt het 'n taamlik getroue weergawe van die cantus firmus, terwyl die sopraan dit op versierde wyse imiteer. Omdat daar van 'n verdeling in twee helftes afgesien word ontbreek ook die duidelike middelkadens in hierdie vers. Maar Distler se vergestalting gaan nog in fyner besonderhede deurdat die tweede en derde reëls op subtiele wyse van die eerste en vierde afgegrens word. In die tweede en derde word die gegewe cantus firmus effens vryer behandel as in die eerste en laaste. Dit word duidelik uit die herhaling van die woorde "der du Herr" (mate 2-3) en die uitkristallisering van 'n ritmiese motief op "beschirm" (mate 4-5). Die twee agstenote in mate 1 en 7 is weer spesifiek eie aan die eerste en vierde reëls. Die ritmiese momentum van die middelreëls teenoor die groter rustigheid van die eerste en vierde reëls volg natuurlik die boogvormige spanningslyn, maar dit verleen terselfdertyd 'n mate van simmetrie aan hierdie vers.

VOORBEELD 410 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (Jahrkreis no.32): tweede vers

'n Soortgelyke behandeling van die binêre vorm kan ook in Erschienen ist der herrlich' Tag (Jahrkreis no.17) en in Nun komm der Heiden Heiland (Jahrkreis no.3) aangetref word. In eg. word die deurimitasie van die twee middelreëls vryer gehandhaaf as aan die begin en einde, en in lg. verleen die herhaling van die eerste reël aan die einde van die cantus firmus buitendien al 'n simmetriese element aan die binêre vorm.

Volledigheidshalwe moet hier nog 'n paar opmerkings gemaak word oor die simmetriese vorm wat tot stand kom wanneer al die verse van Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort agtereenvolgend gesing word. Nadat die individuele bou van elke vers bespreek is, sal dit nou duidelik wees dat die kontras wat in die opeenvolging van die verse tot stand kom nie slegs op die afwisseling tussen drie- en tweestemmigheid berus nie. Die verskil tussen die twee verse ten opsigte van hulle vorm is nie 'n minder belangrike kontrasmiddel

nie. En dan is daar in hierdie geval ook 'n verskil in toonsentrum omdat dit in die tweede vers nie g is nie, maar c. Dis eers aan die einde van die tweede vers dat dit duidelik word dat die toonsentrum c was, omdat nie een van die twee stemme tonaal imiteer nie. Die vers word dus gekenmerk deur dubbelsinnigheid ten opsigte van sy toonsentrum, wat natuurlik 'n verdere kontrasmiddel teenoor die eerste vers is. Daar is in die bespreking van hierdie motet tot dusver geen melding van die teks gemaak nie. Die rede daarvoor is dat die verse se verskillende strukture nie vanuit die teks verklaar kan word nie. Die hele motet se bou berus klaarblyklik op suiwer musikale oorwegings. Dit bewys dat musikale oorwegings by Distler se vormgewing nie onbelangrik was nie. 'n Soortgelyke verhouding bestaan tussen die eerste en tweede vers van Hinunter ist der Sonne Schein (Jahrkreis no.45).

'n Baie interessante voorbeeld van Distler se sin vir vorm kan in Steht auf, ihr lieben Kinderlein aangetref word. Hierdie motet, wat weereens één skryftegniek deurgaans volhou, is ook op 'n koraal van vier reëls gebaseer. Die balans van die binêre vorm wat in ander korale van dié tipe heers, word in hierdie koraal egter versteur deurdat die laaste reël 'n melisma bevat wat dit twee maal so lank maak as die ander reëls. In die motet stel Distler hierdie wanbalans reg deurdat hy aan die einde van elke versreël die boonste twee stemme laat oorgaan in 'n melismatiese uitbreiding of motiefherhaling, terwyl die bas 'n pedaalpunt het. Op dié wyse word die vier frases van die motet nou almal feitlik ewe lank en die melisma aan die einde pas by die orige styl van die motet in. Distler huiwer dus nie om van die cantus firmus-model af te wyk indien sy sin vir vorm dit vereis nie. In Lobt Gott, ihr Christen allzugleich (Jahrkreis no.10) - wat op 'n vier-reël-melodietipe gebaseer is wat deur herhaling van die laaste reël uitgebrei word na vyf reëls - laat Distler in die alt, wat die cantus firmus bevat, eenvoudig die vierde reël uit en gaan direk oor na die vyfde sodat die ewewig tussen voorimitasie en cantus firmus-intrede behoue bly. Hy volg presies dieselfde prosedure by die toonsetting van hierdie melodie in die motet sonder opusnommer.

Jesu, deine Passion (Jahrkreis no.14) illustreer nog 'n verdere behandeling van binêre vorm wat soms by die kleiner koraalmotette voorkom. Die teks bevat agt reëls wat, volgens die rymskema en die sinsbou van die gedig, in twee dele verdeel. Die koraalmelodie verdeel ook in twee helftes, alhoewel daar tematiese ooreenkoms tussen die twee helftes is. Dit sou met die letters AB CD EF CD, of eenvoudig ABCB beskryf kon word. In sy toonsetting neem Distler hierdie bou van die cantus firmus oor. Omdat die motet deurgaans hoofsaaklik homofonies is, kan 'n mens nie van wisseling in skryftegniek praat nie. Nogtans is daar geringe verskille tussen die seksies. Die oorgang na die B-seksie het albei kere 'n poliritmiese karakter (mate 4/5 en 12/13) wat die indruk van tydelike stemgroepering skep. Buitendien is daar 'n duidelike sentrale kadens wat die vers in twee helftes verdeel.

Ook in ander koraalmotette bestaan daar 'n verband tussen die eerste en derde, en tussen die tweede en vierde reëls, al word dit nie deur die cantus firmus veroorsaak nie. In baie gevalle is 'n wisseling in die aantal stemme ook daarby betrokke. In Bei stiller Nacht (Jahrkreis no.13) en Erstanden ist der Herre Christ (Jahrkreis no.19) is dit beide male 'n eenstemmige melodielyn wat deur driestemmigheid opgevolg word. Die tweede vers van Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (sonder opusnommer) openbaar presies dieselfde bou.

8.1.3 BARVORM

Korale in barvorm vorm die basis vir die tweede groot groep van klein koraalmotette. In alle gevalle neem Distler die barvorm oor as vorm vir die motette. Dit is egter so dat nie alle korale in barvorm identies is nie, en die vormkragte van elke individuele cantus firmus het dus ook 'n invloed op die motet. Afgesien daarvan verskil Distler se vormgewing van motet tot motet. Om daardie rede is daar 'n groot verskeidenheid motette wat almal as barvorm geklassifiseer kan word.

Barvorm kan deur die letters AAB voorgestel word. Distler werk die verskil tussen die A- en B-seksies telkens so uit dat daar 'n duidelike kontras ontstaan, meestal met 'n abrupte oorgang. Hierdie kontras bring hy te weeg deur 'n tydelike verandering in die aantal deelnemende stemme en/of in die skryftegniek. So word in o.a. Wie schön leucht't uns der Morgenstern (Jahrkreis no.11), Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld (Jahrkreis no.12) en O Mensch, bewein dein Sünde gross (Jahrkreis no.15) die aantal stemme telkens gereduseer van drie tot twee. In Mit Ernst, o Menschenkinder (Jahrkreis no.5) en Es ist das Heil uns kommen her (op.6,2) daarenteen word van 'n polifoniese skryftegniek na 'n homofoniese akkoordprogressie oorgegaan om 'n wending in die musiek te veroorsaak. Die progressie sluit baie nou aan by koraalstyl, 'n middel wat al in hoofstuk 8.1.2 genoem is.

Die koraal Was mein Gott will, das g'scheh allzeit is die enigste koraal in hierdie groep wat in reprisebarvorm is. Dit kan deur die letters AABA voorgestel word. Vir die motet hou Distler by hierdie vorm (voorbeeld 411). Die A- en B-seksies kan duidelik van mekaar onderskei word. Dit lê al in die cantus firmus opgesluit dat die drie koraalreëls van seksie B korter is as die ander seksie s'n en ook 'n effens kleiner ambitus het. Dit gaan gepaard met die nuwe sin in die teks wat telkens met hierdie seksie begin. In sy motet het Distler hierdie kontras nog verder uitgebou, deurdat hy die imitasie, wat in die A-seksie aanvanklik selfs kanonies is, in seksie B op die agtergrond skuif. In melodiese en ritmiese opsig is daar verdere verskille. Die A-seksie het 'n baie sterk melismatiese inslag met groot ritmiese verskeidenheid en vloeiende melodiese lyne wat bepaald sentrifugaal is. Daarenteen is die B-seksie hoofsaaklik sillabies van aard, met groter ritmiese eenvormigheid en melodielyne wat minder beweeglik is. Die oorgang van A na B word buitendien baie duidelik gemaak deur die skielike tweestemmigheid wat vanaf maat 9 voorkom en die kleiner vertikale afstand tussen die stemme. Die reprise wat vanaf maat 15^4 plaasvind, verleen 'n bepaald simmetriese voorkoms aan die hele werk.

VOORBEELD 411 Was mein Gott will, das g'scheh allzeit (Jahrkreis no.28)

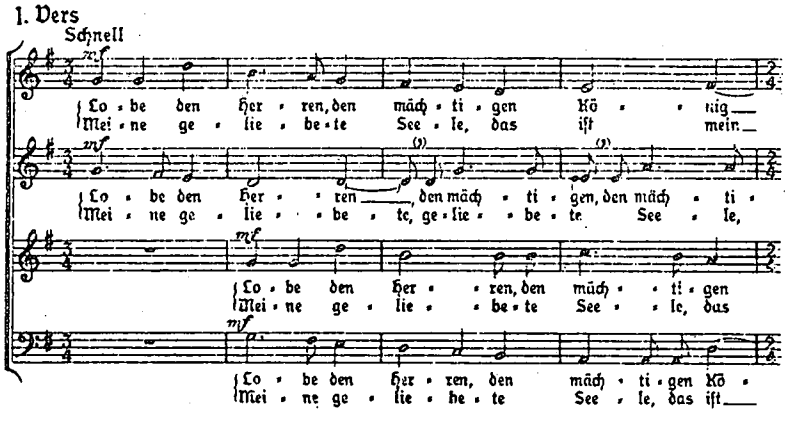
Die ander motette in barvorm het nie hierdie reprise nie. Maar dis interessant dat Distler ten spyte daarvan daarin slaag om 'n mate van simmetrie in sommige van die motette te bewerkstellig. Die motet Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren is 'n treffende voorbeeld hiervan (voorbeeld 412). Omdat die struktuur van die teks hierby betrokke is, word die eerste vers hier aangehaal:

> Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren,
> meine geliebete Seele, das ist mein Begehren.
> Kommet zuhauf,
> Psalter und Harfe wacht auf,
> lasset den Lobgesang hören!

Volgens die rymskema en tot 'n mate ook volgens die lengte van die versreëls is die eerste twee en die laaste met mekaar verwant, terwyl die ander daarmee kontrasteer. Daarom word die laaste reël in die motet (mate 15-19) op die-

selfde wyse behandel as die eerste twee. Dit vorm dus 'n selfstandige seksie wat veroorsaak dat seksie B as't ware in twee seksies opgebreek word. Die verskille tussen die seksies is hoofsaaklik skryftegnies van aard, met die harmoniese, melodiese en ritmiese kenmerke wat daardeur geïmpliseer word. Die stemme is vir die duur van die hele vers in 'n hoë en 'n lae stemgroep ingedeel, altans so lyk dit wanneer 'n mens na die stemintredes kyk. In werklikheid vervaag die groepering in die eerste en derde seksie mettertyd tot vrye polifonie, terwyl dit in die tweede deurgaans behoue bly ter wille van die dialoog wat tussen die groepe plaasvind. Die skryftegniek van die tweede seksie bring ook mee dat dié seksie langer gerek word en dus in lengte opweeg teen die ander seksies. Die skeiding tussen die tweede en derde seksie word deur 'n onvolmaakte kadens gemerk (mate 13/14). Die ooreenkoms tussen die eerste en derde seksie, en die kontras van die tweede, verleen aan hierdie vers 'n sterk gevoel van simmetrie, ten spyte daarvan dat daar geen tematiese ooreenkoms is nie, soos wat dit in Was mein Gott will, das g'scheh allzeit die geval was. Die vormgewende rol wat stemgroepering in hierdie werk (sowel as in ander werke) speel, mag nie oor die hoof gesien word nie.

VOORBEELD 412 Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren



Soortgelyke pogings tot simmetrie kom in 'n aantal ander klein koraalmotette in barvorm voor. Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld (Jahrkreis no.12) is 'n motet wat oënskynlik op volgehoue deurimitasie gegrond is. Maar die ses koraalreëls wat na die dubbele maatlyn volg, en wat as die B-seksie van die barvorm geld, is alles behalwe eenvormig, soos dit in die A-seksie wel die geval is. Die B-seksie verdeel in twee helftes van drie reëls elk, waarvan die eerste helfte gekenmerk word deur gedeeltelike tweestemmigheid en aanvanklike afwesigheid van imitasie. Dit is verder interessant dat die tweestemmige reëls 'n driestemmige reël omraam, en mekaar ook komplementeer deurdat eers die laagste stem uitgelaat is en dan die hoogste. Dit dra alles daar-

toe by dat hierdie helfte 'n eie profiel kry. Die tweede helfte bevat weer die driestemmige deurimitasie en stem sodoende meer met die A-seksie ooreen. Daardeur ontstaan ook in hierdie motet 'n mate van simmetrie, alhoewel miskien minder opvallend as in die tot dusver genoemde werke.

In O Mensch, bewein dein Sünde gross (Jahrkreis no.15) is daar in die B-seksie eweneens ses reëls wat in twee helftes verdeel, met ooreenstemming tussen die tweede helfte en die A-seksie. Die kontras van die eerste helfte met die tweede word verseker deur gedeeltelike tweestemmigheid, die gebrek aan imitasie en die sterker homofoniese inslag (wat in mate 14 en 15 selfs die karakter aanneem van organum-agtige teenbeweging) sowel as die beperking tot sillabiese teksuitspraak, wat in mate 12 en 13 deklamatoriese melodiek en ritmiek tot gevolg het. 'n Soortgelyke opset kan in Mit Freuden zart (Jahrkreis no.18) en Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Jahrkreis no.37) aangetref word. En selfs 'n motet wat so eenvormig deurgekomponeer is soos Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Jahrkreis no.29) toon in die mate net na die herhalingsteken groter ritmiese verskeidenheid as elders.

Daar is egter ook voorbeelde van motette in barvorm wat nie op so 'n wyse afgerond word nie. In sulke gevalle is die individualiteit van elke seksie sterker op die voorgrond. Mit Ernst, o Menschenkinder (Jahrkreis no.35) is 'n goeie voorbeeld hiervan. Die A-seksie se karakter word gekenmerk deur lang vloeiende melodielyne wat mekaar imiteer. Die eenvormigheid wat as gevolg van hierdie melodielyne heers, ontbreek egter in die tweede seksie, wantdie vier koraalreëls word nie almal eners behandel nie. So is daar homofoniese skryftegniek aan die begin en einde van hierdie seksie, terwyl die middelste twee reëls in vrye polifonie is met selfstandige motiewe wat uitkristalliseer. Die polifonie is uit die aard van die saak meer melismaties en bevat groter ritmiese verskeidenheid. Op dié wyse word die twee middelste reëls van die ander twee afgegrens. Dit sorg vir die individualiteit van seksie B. In Nun freut euch, lieben Christen g'mein is die verskil tussen die twee seksies nog veel duideliker. In die A-seksie word die cantus firmus aan die tenoor toegeken terwyl die ander stemme dit poli-

fonies omspeel. Die B-seksie het daarenteen 'n fugale karakter deurdat 'n tema uit die cantus firmus afgelei en vir 'n aansienlike tyd deurgevoer word. Die laaste koraalreël wat daarna oorbly dien dan eintlik net nog as afsluiting, 'n funksie wat deur aanhaling van motiewe uit die eerste cantus firmus-reël oor 'n pedaalpunt bevestig word. Dit kry sodoende die karakter van 'n koda. Van simmetrie kan 'n mens dus hier kwalik praat. Alhoewel die A- en B-seksies van hierdie twee motette sterker verskil as die simmetriese voorbeelde, het hulle klaarblyklik die doel om mekaar aan te vul. Die simmetriese eienskappe kom daarenteen eerder in motette voor wat deurgaans 'n meer eenvormige karakter het.

Die skryftegniek van Wach auf, wach auf, du deutsches Land (Jahrkreis no.40) dui op nog 'n ander opset. Die eerste reël van die A-seksie en die tweede reël van seksie B stem in hulle vrye polifonie en stemgroepering baie ooreen. Die skryftegniek van albei hierdie reëls ontwikkel tot imiterende polifonie sonder stemgroepering in die laaste reëls van die tweede seksie. Daar vind dus 'n parallelle ontwikkeling in albei seksies plaas en in dié sin korrespondeer hulle. Die eerste reël van seksie B, wat geen eweknie in die A-seksie het nie, bevat ook die stemgroepering van die volgende reël, maar is sillabies sowel as ritmies meer eenvormig. Dit pas dus, as die eerste stadium, by die skryftegniese ontvouing in wat in hierdie seksie plaasvind. Terselfdertyd sorg dit vir die skeiding van die twee seksies.

Die gevolgtrekking wat uit hierdie bespreking gemaak moet word is dat Distler daadwerklik poog om aan die barvorm van die motette 'n profiel te gee wat die grondliggende korale nie het nie. Sodoende plaas hy al die vormelemente in 'n hegte en afgeronde musikale vorm. Terselfdertyd lewer hy daardeur bewys van sy hoogs ontwikkelde sin vir vorm.

8.1.4 ONTVOUINGSVORM

"Entfaltung" is 'n begrip wat Hermann Erpf gebruik om 'n basiese vormprinsiep te beskryf: "Wo die Entfaltung überwiegt,

tritt eine Zielrichtung des Ablaufs ein, die die Gleichgewichtsform nicht kannte. Die Glieder streben dem Ganzen zu, die Form erfüllt sich in einer Kette von Kulminationen. Das Verhältnis zur Zeit ist nicht mehr das der linearen Abschnittsfolge der Reihenform, sondern in den Teilen wie im Ganzen Zielgerichtetheit."[4] "Entfaltungsform" beskryf hy dan as volg: "Eine Form, - die...abschnittsweise Steigerung und Zielstrebigkeit aufweist, sei als Entfaltungsform bezeichnet,"[5] en "Wesentlich ist, dass die Entfaltungsform keine Ausgesprochene Reprise kennt und damit kein Gleichgewicht hat, sondern gegen Ende ein Ergebnis des Satzes vorstellt."[6] Die term "Entfaltung" sal vir die doel van hierdie studie in Afrikaans vertaal word met "ontvouing" en sal voorts in hierdie betekenis gebruik word. Dienooreenkomstig word die term "Entfaltungsform" met "ontvouingsvorm" vertaal.

Ontvouing is 'n vormprinsiep wat dikwels in Distler se motette aangetref kan word, met betrekking tot 'n volledige werk of tot kleinere dele van 'n werk. 'n Voorbeeld van lg. is die skryftegniese ontwikkeling wat so pas in verband met Wach auf, wach auf, du deutsches Land in 8.1.3 bespreek is. Enkele verdere voorbeelde sal nog bespreek word.
O Heiland, reiss die Himmel auf is 'n motet wat uiterlik tot die groep van die binêre vier-reël-vormtipe behoort wat oënskynlik in twee seksies verdeel (voorbeeld 413). Maar die prinsiep van ontvouing tree terselfdertyd as 'n vormkrag na vore.[7] Die skryftegniek illustreer dit baie duidelik. Aanvanklik word die cantus firmus deur alle stemme op selfstandige wyse nageboots. Dit het as gevolg dat die stemme van die eerste reël nie net na mekaar intree nie maar ook in dieselfde volgorde weer na mekaar ophou. Die intredes van die tweede reël vind ook na mekaar plaas, maar die mezzosopraan verloor selfstandigheid deurdat dit die sopraan volg en daarmee saam eindig. Van daar af beweeg die sopraan en die mezzosopraan saam, alhoewel hulle nie homoritmies is nie. Al wat nou nog van die nabootsing oorbly is die kopmotiefimitasie tussen die alt en die ander stemme in maat 8, terwyl daar in die laaste reël geen sprake van imitasie is nie. Daar is dus 'n ontwikkeling wat begin by deurimitasie, en oor kopmotiefimitasie by vrye polifonie met stemgroe-

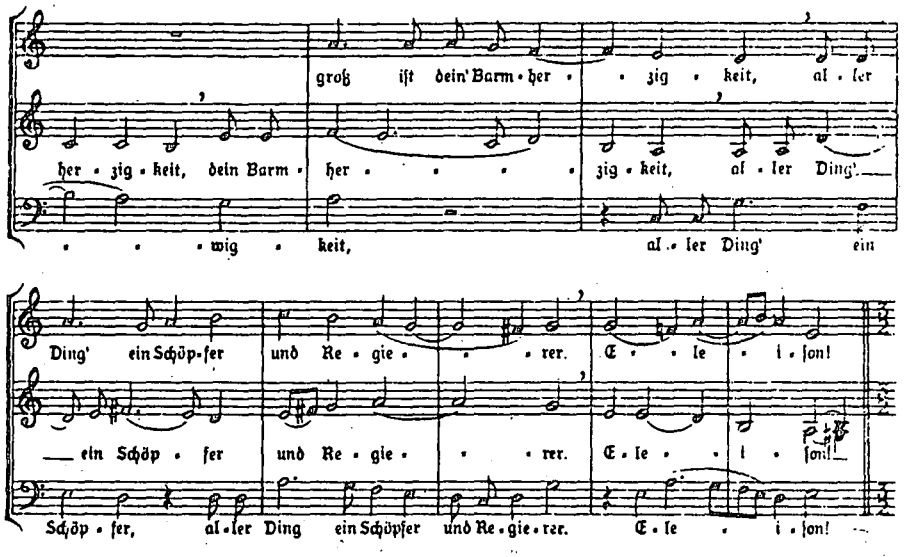
pering eindig. Harmoniese, melodiese en ritmiese middele bevestig hierdie ontvouing. Die belangrikste daarvan is miskien die toenemende ritmiese gekonsentreerdheid wat ontstaan deurdat die reëls van die begin na die einde toe telkens korter word. Dit hang natuurlik saam met die geleidelike verandering vanaf uitgebreide imitasie tot by eenvoudige vrye polifonie wat nie ver van homofonie verwyder is nie. Die feit dat die cantus firmus gedurende die eerste reël in die mezzosopraan, en daarna vir die res van die motet in die sopraan is, sou miskien die indruk van 'n effense wanbalans veroorsaak as 'n mens die motet net in terme van binêre vorm sou ervaar. Hierdie plasing van die cantus firmus dra egter tot die algemene ontvouing by wat dié motet kenmerk.

VOORBEELD 413 O Heiland, reiss die Himmel auf (Jahrkreis no.1)

Die prinsiep van ontvouing is ook die basis van die eerste twee verse van Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (Jahrkreis no.38). Die cantus firmus waarop hierdie motet gebaseer is, is 'n Kyrie eleison-tropus. Gevolglik sal 'n mens die

melodie nie met begrippe soos binêre vorm, barvorm ens. kan beskryf nie, en dit is hierdie vryheid van 'n vaste vormskema wat Distler in sy vormgewing benut. In die eerste twee verse word die cantus firmus deurgaans in die sopraan geplaas. Terwyl die sopraan die eerste vers van die motet (voorbeeld 414) eenstemmig met die woord "Kyrie" begin, kom die volgende reël in al drie stemme voor. Die skryftegniek is vrye imitasie. Dit is opvallend dat die alt taamlik gou na die sopraan met die imitasie intree, terwyl die bas eers heelwat later kom, sodat kwalik die indruk van driestemmigheid ontstaan. Die volgende reël bly tweestemmig (die bas laat dit uit) en die imitasie is nou vryer as voorheen, met melismatiese herhaling van die woorde "dein Barmherzigkeit". Volgehoue driestemmigheid word eers by die vierde reël bereik. Die stemme is nou in vrye kopmotiefimitasie geskryf en daar is in die bas selfs herhaling van die kopmotief. Die "eleison" waarmee die vers eindig is in vrye polifonie sonder enige imitasie en met die stemintredes baie na aan mekaar. Uit hierdie opsomming van wat in die vers gebeur, word twee tendense duidelik, nl. 'n geleidelike ontwikkeling vanaf eenstemmigheid tot by driestemmigheid, en parallel daarmee die geleidelike progressie van volgehoue vrye imitasie oor kopmotiefimitasie tot by vrye polifonie. Terselfdertyd kom die stemintredes al hoe nader aan mekaar, sodat die einde 'n toenemende gekonsentreerdheid vertoon. Al hierdie dinge saam dra daartoe by dat die einde van die vers die hoogte- of swaartepunt verteenwoordig en in dié sin is daar ooreenstemming met die "abschnittweise Steigerung und Zielstrebigkeit" waarvan Erpf in die tweede van bg. aanhalings praat.

VOORBEELD 414 Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (Jahrkreis no.38): eerste vers



Die tweede vers van hierdie motet is net tweestemmig (voorbeeld 415). Dit toon sterk ooreenkoms met die eerste vers wat die bou betref. Die ontvouing is miskien nog meer sistematies uitgewerk, veral ten opsigte van die geleidelike oorgang van imiterende skryftegniek na vrye polifonie. Die vermindering in imitasie-afstand wat daarmee gepaard gaan is soos volg: ses kwartnote aan die begin, vier in maat 4, twee in maat 5 tot 6, een kwartnoot in maat 8 en gelyktydige intrede in maat 10. Hierdie ontvouing bereik sy hoogtepunt met die intrede van die basstem by die woord "eleison" in maat 11, en die driestemmigheid wat dit tot gevolg het. As dit nie was vir die ontvouing nie sou die intrede van die bykomstige stem ongemotiveerd en dus onvanpas gewees het. Soos dit is val die "eleison" nou saam met die eindpunt van die ontvouing en daardeur kry dit besondere klem. Dit moet gesien word as 'n spesifieke interpretasie wat Distler aan die teksbetekenis gee. Dieselfde geld dan natuurlik ook vir die eerste vers.

VOORBEELD 415 Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (Jahrkreis no.38): tweede vers

Afgesien van ander gevalle van ontvouing in Distler se klein koraalmotette (soos in Allein Gott in der Höh sei Ehr) kan dit ook die beginsel wees wat die opeenvolging van die verse van 'n motet beheer. 'n Voorbeeld hiervan is die ses verse van die motet Wohlauf mit mir auf diesen Plan (Jahrkreis no.34) waarna in hoofstuk 8.1.1 verwys is. Die eerste, derde en vyfde verse het almal dieselfde musiek. Die eerste oomblik sou 'n mens dink dat dit 'n soortgelyke rondovorm tot gevolg het as Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (sonder opusnommer). Maar die feit dat die motet nie afgerond word met 'n laaste aanhaling van die eerste vers nie dui daarop dat Distler hier nie 'n simmetriese bou beoog het nie. Die wyse waarop die tweede, vierde en sesde verse van eenstemmigheid oor twee- tot by driestemmigheid ontwikkel dui veel eerder op ontvouing. Dit is nie net die uiterlike toename in stemme wat hier ter sprake is nie, maar ook die toename in klankprag en welluidendheid wat veral die laaste vers kenmerk. Daardeur sluit die musiek baie nou aan by die teks, waarvolgens die dood tog nie die laaste woord spreek nie, vanweë Christus se opstanding en oorwinning.

Ontvouing kan dus in die interne struktuur van 'n vers voorkom, en dit kan die wyse waarop verskillende verse mekaar opvolg, reguleer. Dit moet, net soos simmetrie, as 'n baie

belangrike prinsiep in Distler se benadering tot musikale vorm beskou word.

8.1.5 REIHENFORM

"Reihenform" is 'n Duitse term wat by gebrek aan 'n goeie vertaling in Afrikaans net so oorgeneem word. Dit het betrekking op die aaneenryging van seksies op 'n manier wat nie noodwendig simmetrie of ontvouing tot gevolg het nie, en wat bv. deur die letters ABCD... voorgestel kan word. Alhoewel hierdie vorm miskien meestal met die klassieke motetvorm geassosieer word, is daar tog enkele van Distler se kleiner koraalmotette wat ook hieronder geklassifiseer moet word.

Die eerste motet wat in hierdie verband genoem sal word is Es ist das Heil uns kommen her (op.6,2). Alhoewel die cantus firmus as sodanig in barvorm is, en die motet gevolglik ook, is daar nie een van die kenmerke teenwoordig wat in ander motette van hierdie vormtipe beskryf is nie. So word in die eerste vers elke koraalreël op 'n ander wyse getoonset, en dit sluit in imitasie, homoritmiese homofonie, dialoog tussen stemgroepe en polifoniese stemgroepering. Daar is geen simmetrie, ontvouing ens. hier te bespeur nie, trouens, die indruk wat ontstaan is een van aaneenryging van die verskillende seksies, ABABCDE. Die vorm van die derde vers van hierdie motet sou eweneens as barvorm wat deur Reihenform oorwelf word, beskou kan word. Wanneer al die verse van die motet na mekaar gesing word, dan ontstaan 'n Reihenform op 'n hoër vlak wat deur die letter ABC voorgestel kan word. Hiermee word 'n aspek aangeraak wat Erpf as 'n tipiese kenmerk van Reihenform beskryf, nl. die aaneenryging van elemente op verskillende vlakke. Hy beskryf dit as volg: "Die Reihung unterteilt die subjektive Zeit in Abschnitte, wobei die Linearität des Ablaufs erhalten bleibt. Auch die "Überlagerungen" ändern daran nichts. Sie erleichtern das Aufnehmen einer Folge als eines "Ganzen", indem sie übergeordnete Gliederungspunkte hervorheben. Die kleinsten Glieder setzen durch ihre Endungen die elementaren Gliederungspunkte. Wo in der Reihung die Endung einer Gruppe mit einem dieser Gliederungspunkte zusammenfällt,

entsteht ein Einschnitt höheren Ranges. Das kann sich wiederholen, so dass eine kompliziertere Reihenform einer Art Schachtelsystem einfacher und zusammengesetzter Glieder gleichen kann. Auf diese Weise gehen aus der grundliegenden Reihung entwickelte Kunstformen hervor."[8] Met betrekking tot Es ist das Heil uns kommen her sou 'n mens dan kon sê dat die aaneenryging van reëls een vlak verteenwoordig en die aaneenryging van verse 'n ander. Op dié wyse ontstaan 'n bevredigende musikale vorm.

Ander motette wat ook as voorbeeld van Reihenform bestempel kan word is Macht hoch die Tür (Jahrkreis no.6) en Christ ist erstanden (Jahrkreis no.21). Terwyl in eg. 'n interessante tweede vlak van aaneenryging ontstaan deur die alternering tussen een- en driestemmige snitte, kom daar in lg. wel herhaling van 'n seksie voor wat deur die letters ABCDC voorgestel kan word. Hierdie letters geld vir die volgende mate: A: 1-5, B: 6-8, C: 9-16, D: 17-38, C: 39-46. Die seksies is egter nie almal ewe lank nie. So dra die B-seksie baie min gewig en skep eerder die indruk van 'n skakel tussen A en C. Dit dra daartoe by dat daar tog 'n mate van simmetrie tot stand kom. Die wyse waarop die teks hierdie motet se vorm beïnvloed, is reeds aan die begin van hierdie hoofstuk bespreek. Wacht auf, es tut euch not! is nog 'n werk wat in Reihenform is. Alhoewel dit nie 'n koraalmotet is nie, word dit hier genoem omdat dit op 'n teks in gedigvorm gebaseer is. 'n Verdere voorbeeld van verse wat aaneengeryg word is Wir glauben an Gott, den Vater (Jahrkreis no.27).

'n Spesiale geval van Reihenform, wat besondere betekenis in Distler se motette verkry, is dié wat doelbewuste kontrastering tussen die verskillende elemente bevat. Dit gaan hier nie om die aantal sodanige elemente nie, maar om die kontras. So kan dit wees dat in 'n geheel van vier seksies die kontras tussen die derde en vierde plaasvind. Aan die ander kant is dit ook moontlik dat daar net twee seksies betrokke is. In dié geval sal daar ooreenkomste met binêre vorm mag wees, maar dikwels sal die balans, wat so 'n belangrike element van binêre vorm is, ontbreek, veral wanneer die komposisie nie aan 'n cantus firmus gebonde is nie. Maar daaroor sal later geskryf word na aanleiding van

sommige Sprüche in die Totentanz. Wat koraalmotette betref is hierdie teenstelling tussen seksies of verse baie geskik om 'n wending of teenstelling in die teks uit te druk. Hierdie tipe Reihenform word nou aan die hand van die derde vers van Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit beskryf (voorbeeld 416). Dit kan as 'n verteenwoordigende voorbeeld geld.

Volgens die teks se rymskema behoort daar in hierdie vers vier reëls te wees. Distler hou hom egter nie streng daarby nie, omdat hy die laaste twee reëls saamvat as een, sodat daar in die musiek net drie seksies onderskei kan word. Daarvan is die eerste twee saam in lengte omtrent gelyk aan die derde seksie. (Die wysiging van 'n cantus firmus se struktuur sodat dit beter by sy eie vormgewing inpas is 'n tegniek wat Distler nogal dikwels gebruik, en wat daarom hier genoem moet word om te bewys dat wat hy hier doen nie eenmalig is nie. Ander motette waar dié tegniek ook gebruik word is Macht hoch die Tür (Jahrkreis no.6), Wie schön leuchtet der Morgenstern (Jahrkreis no.11), O Mensch, bewein dein Sünde gross (Jahrkreis no.15) en die reeds genoemde Lobt Gott, ihr Christen allzugleich (sonder opusnommer) en Lobt Gott, ihr Christen allzugleich (Jahrkreis no.10). Dit gaan in al hierdie werke om reëls wat in die cantus firmus herhaal word en wat Distler dan saamvat en behandel soos net een reël.) Anders as in die vorige verse van Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit begin die stemme in die eerste reël van hierdie vers almal saam. Die skryftegniek wissel tussen vrye homofonie en vrye polifonie, en die stemme eindig ook almal saam. In teenstelling daarmee is die derde seksie in imiterende polifonie geskryf. Die rede vir hierdie skielike verandering moet in die teks gesoek word: die seksie begin met die woord "dass", wat reeds vanuit 'n grammatiese oogpunt 'n wending in die teks aankondig, en dus aanleiding gee tot die wending in die musiek. Maar ook die gelyktydige teenwoordigheid van twee cantus firmusreëls vereis 'n polifoniese skryftegniek. Buitendien kom hier vir die eerste keer in die hele motet die cantus firmus in die alt voor. Die alt en die bas het die woorde "dass wir am letzten End" (maat 9^4 en 10^1) en intussen volg die sopraan met "fröhlich uns scheiden..." (maat 10^3), wat 'n

positiewe en vertroostende interpretasie aan die woorde van die alt en bas gee. Dit word weerspieël deur die onderskeie melodiese lyne: "dass wir am letzten End" volg 'n dalende lyn teenoor die opwaartse sprong en korter nootwaardes van "fröhlich uns scheiden...". Die moontlikhede wat in die cantus firmus opgesluit lê word sodoende op plastiese wyse deur Distler ontgin. Al hierdie kenmerke saam kontrasteer sterk met die eerste twee seksies van die vers, wat op hulle beurt maar taamlik eners is. Die aaneenryging ABC van hierdie vers verdeel dus eintlik in twee helftes wat met mekaar kontrasteer, sodat 'n mens dit ook só sou kon voorstel: AB C. By die primêre vlak van aaneenryging van seksies van die Reihenform word daar dus 'n sekondêre vlak van teenstelling gevoeg.

VOORBEELD 416 Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (Jahrkreis no.38): derde vers

Hierdie selfde beginsel kan ook geld vir die wyse waarop verskillende verse van 'n motet mekaar opvolg. Omdat al die verse van Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit nou al in hierdie hoofstuk behandel is, sal dié motet nou ook in die

bespreking van hierdie beginsel as voorbeeld kan dien. Die bou wat ontstaan wanneer al drie verse na mekaar gesing word is uiterlik natuurlik tot 'n mate simmetries vanweë die driestemmige hoekdele wat 'n tweestemmige middeldeel omraam. Na die aanhoor van die eerste twee verse sou 'n mens miskien verwag dat die derde vers eweneens 'n ontvouingsvorm het, wat dan ook 'n ontvouing op die oorkoepelende vlak sou hê. Maar deur sy kontrasterende Reihenform stel die derde vers hierdie verwagting teleur en veroorsaak daardeur 'n teenstelling tussen die eerste twee verse aan die een kant en die derde aan die ander kant. Die teenstelling word reeds aan die begin van die derde vers veroorsaak deur die stemme wat almal gelyktydig intree, en nie na mekaar soos in die vorige twee verse nie. Ook hierdie teenstelling kan teruggevoer word na die grammatiese struktuur en betekenis van die teks: in die eerste twee verse word deur die tropus-invoegings stellings gemaak, terwyl die derde vers as geheel 'n bede uitspreek. Om daardie rede vereis hierdie teks ander behandeling en dit lei dan tot 'n kontras in die Reihenform. Sodoende word die teks op indrukwekkende wyse vertolk.

'n Soortgelyke kontras vind plaas in die opeenvolging van die drie verse Maria durch ein Dornwald ging (Jahrkreis no.2), behalwe dat die musiek vir die eerste twee verse identies is en die opeenvolging dus as AAB beskryf kan word. Die grondliggende verskil tussen die skryftegniek en die harmoniek van die verse is al in hoofstuk 7.5 genoem. Maar ook die vorm van die verse verskil. In hoofstuk 8.1.1 is dié van die derde vers as simmetries beskryf. Die eerste vers is daarenteen in Reihenform. Wanneer die drie verse na mekaar gesing word, wat Distler in 'n voetnoot onder aan die motet vereis, dan vind daar 'n aaneenryging van twee identiese dele en een wat kontrasteer plaas. Die gevolgtrekking wat uit Distler se voetnoot gemaak moet word, is dat net soos die kontrasterende Reihenform afhanklik is van die elemente waaruit dit bestaan, net so kan die individuele verse eers tot hulle reg kom wanneer hulle binne die verband van die gesamentlike vorm gehoor word. Die kontras in die Reihenform van hierdie motet kan natuurlik weereens teruggevoer word na die teks, soos dit in hoofstuk 7.5

bespreek is. Dit is weereens 'n voorbeeld van die fyn aanvoeling waarmee Distler 'n teks met musikale middele interpreteer.

8.2 DIE KLEIN BYBELTEKSMOTETTE

Aangesien hierdie motette almal op tekste sonder 'n cantus firmus gebaseer is het die komponis veel meer vryheid ten opsigte van die vorm. Daarby kom dat dit prosatekste is wat 'n minder hegte struktuur het as die koraaltekste, en wat gevolglik die moontlikheid vir kondensering en samestelling bied. Dit was dus moontlik om die tekste vir hierdie motette vooraf só te vorm dat hulle vir die toonsetting geskik is. Van hierdie moontlikheid word taamlik dikwels gebruik gemaak. Of Distler in alle gevalle self die tekste saamgestel het is te betwyfel, omdat hulle as antifone bedoel was en dus seker 'n voorgeskrewe teks gevolg het. Geringe wysigings egter, soos 'n woord of twee wat uitgelaat is, is seker deur Distler self aangebring. By die ander Bybelteksmotette kan niks gevind word wat daarop dui dat die tekste nie deur Distler self saamgestel is nie.

'n Voorbeeld van 'n teks wat gekondenseer word, word hieronder aangehaal, gevolg deur die volledige teks soos dit in Openbaring 14, vers 13 verskyn:

> "Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben von nun an. Sie ruhen von ihrer Arbeit. Und ihre Werke folgen ihnen nach."
>
> "Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben von nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit; denn ihre Werke folgen ihnen nach."

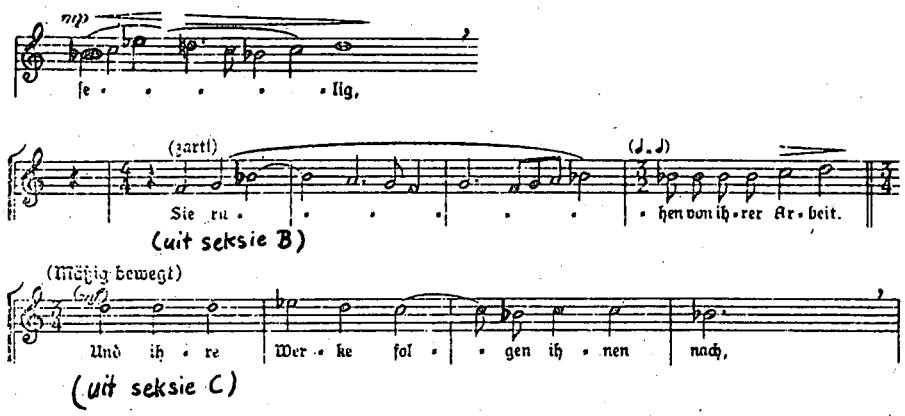
Maar sommige van die tekste is ook saamgestel uit verskillende passasies van die Bybel. So bestaan die teks van Jesus Christus, gestern und heute uit drie verskillende Bybelverse, nl. Hebreërs 13,8, Openbaring 17,28 en Johannes 14,6. Die vormkragte wat in die Bybelteksmotette van die teks uitgaan is dus anders as dié in 'n koraalmotet. Hierdie feit gee daartoe aanleiding dat die musikale vormkragte eweneens op 'n ander wyse werk as in die koraalmotette.

Omdat daar net nege van hierdie motette is, is die verskeidenheid ten opsigte van vorm nie so groot soos by die tien-

talle klein koraalmotette nie. In hierdie opsig skryf Rauchhaupt (met betrekking tot die Bybelteksmotette in die Jahrkreis): "In formaler Hinsicht schälen sich zwei Typen heraus: Einerseits die Reprisenform (ABCA) und Rondoform (ABACA), andererseits die Reihungsform (ABC(D)). Der ersteren gehören die Motetten Nr.35 und 39, (ABCA), Nr.36 und Nr.50 (ABACA), der zweiten die Motetten Nr.31 (ABC), Nr.24 (ABC mit mehrgliedrigem Mittelteil) und Nr.16 (ABACD) an."[9] Wat sy hier as "Nr.50" insluit het ek onder die koraalmotette bespreek omdat dit 'n gedig is. Die klein Bybelteksmotette buite die Jahrkreis wat dan nog by hierdie lys gevoeg sou kon word is Jesus Christus, gestern und heute (ABCA) en Ach Herr, ich bin nicht wert (ABC). Van elk van die twee tipes wat Rauchhaupt noem sal nou een verteenwoordigende voorbeeld bespreek word.
Soos reeds gesê, bestaan die motet Selig sind die Toten uit vier seksies, nl. ABCA. Die A-seksie bevat 'n melismatiesswewende sopraansolo op die woord "Selig" wat dan beantwoord word deur driestemmige homofoniese deklamasie van die koor. Hierdie opeenvolging van solomelisma en koordeklamasie kom altesame driemaal voor, elke keer op 'n ander toonhoogte en effens gevarieerd. Slegs by die laaste keer word die woorde "von nun an" bygevoeg om die seksie af te sluit. In seksie B kom die daaropvolgende teksgedeelte slegs eenmaal in die hoë stemme voor, maar 'n lang melisma op "ruhen" sorg daarvoor dat die eenmalige stelling nie te kort is nie, afgesien daarvan dat dit ook treffende uitbeelding van die teks is. Daarteen het die bas 'n ostinate herhaling van 'n af- en opwaartse kwartinterval. In die derde seksie vind vir die eerste keer imitasie plaas. 'n Motief word driemaal deur alle stemme gevoer, die eerste twee keer feitlik kanonies, die derde keer minder streng. Die imitasie is 'n musikale uitbeelding van die teks "und ihre Werke folgen ihnen nach". Daarna volg 'n reprise van die eerste seksie om die motet af te sluit. Die opvallendste kenmerk van die motet is die spaarsaamheid waarmee gewerk word. Dit kan reeds in die gekondenseerde teks, wat hierbo aangehaal is, gesien word: alle onnodige woorde word uitgelaat. Wat die musiek betref is daar geen motiwiese ontwikkeling nie, feitlik geen uitbreiding of voortspinning nie, behalwe telkens om die seksies af te sluit. Die skryftegniese middele wat gebruik word ondersteun

hierdie spaarsaamheid: eenvoudige homofoniese deklamasie, ostinato, kanon. Met hierdie minimale gebruik van middele bereik Distler 'n uiterste mate van kompaktheid sonder om enigsins aan plastiese uitdrukkingskrag in te boet. In teendeel, met 'n paar strak lyne van sy pen slaag hy daarin om 'n beeld van uiterste intensiteit te teken. Nogtans volg die seksies mekaar nie sonder logika op nie. Hulle toon in sekere opsigte ooreenkomste ten spyte van verskille in tematiek en skryftegniek. Die motief van seksie A sowel as dié van seksie C kom driemaal na mekaar voor met 'n sistematiese toename in toonsterkte. Die tweede seksie se ostinato-figuur kom eweneens driemaal voor. Daar is ook 'n baie besliste verband tussen die sopraan se melodielyne in seksies B en C en dié van die solostem se tweede solo ten opsigte van kontoer en intervalle:

VOORBEELD 417 Selig sind die Toten (Jahrkreis no.35)



Die tempo-aanwysings vir die vier seksies is "Ruhige Viertelbewegung", "Noch ruhiger", "Mässig bewegt" en "Ruhige Viertelbewegung". Seksie A se beweging verteenwoordig dus 'n gemiddelde tussen die stadiger B en die vinniger C, wat aan die hele vorm 'n gevoel van geslotenheid gee.
Nou is dit juis hierdie motet wat Weston D. Pritchard gebruik om sy stelling te bewys dat Distler vir sy werke historiese modelle gebruik het, en hy noem Schütz se toonsetting van dieselfde teks die voorbeeld. Sy uitspraak lui soos volg: "In the first part a solo soprano sings a melismatic melody above and in alternation with the chant-like lower parts, the result of which is a rhythmically free and at the same time peaceful mood expressive of the text "Blessed are the

dead who die in the Lord". In a typically Schützian manner the next phrase of the text receives different, strongly contrasted musical treatment... The third phrase realistically portraying the text "and their works follow them", is treated in strict canon with the voices following each other at one measure intervals. The work then concludes with a recapitulation of the first section completing the ABA form which characterizes most of the chorale settings in the collection."[10] Meer as dit sê hy nie. Afgesien van die foutiewe beskrywing van die vorm ABA besef Pritchard nie dat Distler se Selig sind die Toten met sy uiters spaarsame gebruik van middele 'n werk is wat min barokke eienskappe het nie, en wat gevolglik min ooreenkomste toon met die grootse afmetings van Schütz se motet. Nie eers die bou van die twee werke stem ooreen nie: Schütz se werk bestaan uit 'n komplekse ordening van die verskillende seksies en snitte, en as 'n werk van die middel-Barok toon dit nie dieselfde hegtheid van vorm as wat Distler se werk kenmerk nie. Selfs die tematiek is in beide werke totaal verskillend. Dat Pritchard op grond van 'n kontras tussen die seksies van Distler se motet die ooreenkoms tussen die twee werke wil bewys dui eerstens op die oppervlakkigheid van sy argumente en tweedens op 'n gebrekkige insig in albei komponiste se musiek in die besonder en in die motetstyl in die algemeen. Want soortgelyke kontraste tussen seksies sal 'n mens in enige motetkomponis se werk kry.

Rauchhaupt noem die motet Also hat Gott die Welt geliebet (Jahrkreis no.16) as 'n voorbeeld van Reihenform. Sy beskryf dit in bogenoemde aanhaling as 'n werk met die seksies ABCD. Dit is nie duidelik hoe sy dit indeel sodat daar vier seksies is nie, en daarom word hier 'n ander indeling voorgestel. Daarvolgens sou daar drie seksies wees wat elk in twee helftes verdeel. Gerieflikheidshalwe kan hulle A_1A_2 B_1B_2 C_1C_2 genoem word (voorbeeld 418). Elk van hierdie verteenwoordig een sinsnede van die teks, behalwe die laaste een, wat slegs die "Amen" bevat. Die drie seksies word daardeur onderskei dat hulle elk 'n eie tempo en dinamiese vlak het, wat van stadig na vinnig, van p na f ontwikkel. Elke sinsnede word op individuele wyse getoonset met treffende gebruik van die woordritme en verbeeldingryke tematiek. Die seksies het almal 'n eie karakteristiek, sodat daar 'n gedurige verandering in

skryftegniek en tematiek is wat by die eerste aanhoor miskien baie onsamehangend of aanmekaargeflans klink. Maar nou is dit interessant om te sien dat die eerste helfte van elke seksie, d.w.s. A_1, B_1 en C_1 telkens polifonies gekomponeer is: A_1 in 'n baie vrye kopmotiefimitasie, B_1 daarenteen in vrye imitasie en C_1 in wat onder 7.1.2 as fugale imitasie beskryf is. Dit verteenwoordig 'n trapsgewyse toename in die strengheid van die imitasie. Dit gaan gepaard met 'n toename in die lengte van elk van hierdie seksiehelftes. Die tweede helfte van elke seksie, d.w.s. A_2, B_2 en C_2 bevat daarenteen geen imitasie nie, omdat die betrokke teks telkens met 'n melisma getoonset word: by A_2 'n tweestemmige melisma wat na 'n rukkie ritmies uitrafel, by B_2 daarenteen 'n langer driestemmige melisma wat in alle stemme homoritmies is. Dit verteenwoordig ook 'n toename in die eenvormigheid van die ritme, wat egter nie tot by C_2 deurgevoer word nie, omdat die hoogtepunt van die musiek die fugato in C_1 is, en die "Amen" die teks nie voortsit nie maar afsluit. Nogtans het C_2 die langste melisma van al die seksies. Op hierdie wyse kry die motet nie net 'n sterk gevoel van eenheid nie, maar die spesifieke volgorde van die seksies, met hulle toename in strengheid ten opsigte van skryftegniek, die toename in lengte, tempo en dinamiek veroorsaak ook 'n ontvouing wat op die einde van seksie C_1 gerig is en die woorde "das ewige Leben" as hoogtepunt laat uitstaan. Dit is dus duidelik dat ons hier nie met 'n eenvoudige Reihenform te doen het nie, maar wel met 'n werk wat terselfdertyd sterk kenmerke van ontvouingsvorm bevat.

VOORBEELD 418 <u>Also hat Gott die Welt geliebet</u> (Jahrkreis no.16)

bet, daß er sei-nen ein-ge-bor-nen Sohn
bet, daß er sei-nen ein-ge-bor-nen Sohn
bet,
(etwas bewegter)
gab, auf daß al-le, die an ihn glau-
gab, auf daß al-le, die an ihn glau-
auf daß al-le, die an ihn glau-
ben, nicht ver-lo-ren ge-hen, son-dern das
ben, nicht ver-lo-ren ge-hen,
ben, nicht ver-lo-ren ge-hen,
(noch rascher)
e-wi-ge Le-ben, son-dern das e-
son-dern das e-wi-ge, das e-wi-ge, das
son-dern das e-wi-ge, das
-wi-ge, das e-wi-ge Le-ben ha-ben, son-dern das e-
e-wi-ge Le-ben, son-dern das e-wi-ge Le-
e-wi-ge Le-ben,
-wi-ge, das e-wi-ge, das e-wi-ge Le-ben ha-
ben, das e-wi-ge, das e-wi-ge Le-ben ha-
son-dern das e-wi-ge Le-ben ha-

Ook hierdie werk demonstreer die spaarsame gebruik van middele wat so kenmerkend van die Jahrkreis se Bybelteksmotette is. Behalwe vir die fugato vind daar geen herhaling van woorde of sinsnedes plaas nie, met die gevolg dat die seksies baie kort is. Die musikale uitdrukking is dus hoofsaaklik afhanklik van die uitdrukkingskrag van die tematiek sodat geen uitgebreide herhaling of ontwikkeling nodig is nie. Rauchhaupt beskryf dit baie treffend wanneer sy sê: "So war zum Beispiel für die Schriftwort-Motetten des Jahrkreises nur eine gedrängte formale Anlage möglich. Denn sie sollten als "Antiphonen" zum Eingangswort und Spruch im Sonntagsgottesdienst dienen. Distler löste das Problem der kleinen Kompositionsform vom Thema her: Diese Themen haben in sich den Charakter einer gewichtigen Aussage und bedürfen deshalb einer Entfaltung oder Steigerung durch motivische Arbeit im Grunde nicht... So tritt denn auch die motivische Arbeit zugunsten der strengen Imitation völlig in den Hintergrund."[11]

Oor die vorm van die fugatos wat in enkele van hierdie motette voorkom moet nog 'n opmerking gemaak word. Vanweë die kompaktheid van die vorm is daar nie plek vir uitgebreide fugas nie. "Die knappe formale Anlage... bewirkt... eine unmittelbare Folge mehrerer Durchführungen, das heisst nach der Art der älteren Kanzonentechnik einen Verzicht auf Zwischenspiele."[12] Dit kom daarop neer dat daar geen episodes is nie en ook geen vrye kontrapunt of kontratemas nie. Die feit dat die temas so gou na mekaar intree bevorder die kompaktheid van die vorm en maak terselfdertyd kontrapuntiese teenstemme onnodig. In Also hat Gott die Welt geliebet is daar op dié wyse, ten spyte van die beperkte lengte van die seksie, twee volledige deurvoerings van die tema. As 'n mens seksie C in Selig sind die Toten ook in hierdie opsig wil noem, dan moet jy vermeld

dat daar twee volledige deurvoerings plus een wat as koda optree, is.
Die ander twee klein Bybelteksmotette het 'n minder kompakte vorm as dié in die Jahrkreis. Terwyl Jesus Christus, gestern und heute met die term reprisevorm beskryf kan word, het Ach Herr, ich bin nicht wert 'n vorm wat verskil van dié van die ander kleiner Bybelteksmotette, omdat dit al Distler se laatstyl aankondig. Dit stem baie ooreen met die kontrasterende Reihenform wat by sommige klein koraalmotette aangetref is. Met die kontras tussen die tweede en derde seksies van die ABC-vorm word gepoog om die genesing van die siel, waarvan in die teks die rede is, musikaal uit te beeld. Harmoniese kragte dra ook hiertoe by. So is daar in die motet beweging tussen die toonsentra d en F♯ . Die werk begin op d en eindig op F♯ , waardeur 'n element van ontvouing geïllustreer word wat in die musiek vervat is. Die vorm van hierdie motet dra dus wesenlik tot die teksinterpretasie by.

8.3 DIE KORAALPARTITAS

Die twee motette Jesu, deine Passion en Es ist ein Ros entsprungen beklee 'n unieke posisie onder Distler se motette omdat hulle oorspronklik elkeen as deel van 'n oratorium bedoel was waar hulle nie as geslote komposisies fungeer het nie. By 'n ondersoek na hulle vorm moet hierdie feit in gedagte gehou word. Verder is hulle die enigste twee werke wat met reg as partitas beskryf kan word. Ook dit moet in die ondersoek in aanmerking geneem word.

Die verskillende verse van Jesu, deine Passion is, volgens Distler se "Nachwort" in die Choralpassion, deur homself saamgestel: "Text mehreren, verschiedenen Epochen des evangelischen Kirchenliedes angehörigen Chorälen entstammend." Hier is dus weer 'n geval waar Distler se vormwil reeds in die tekssamestelling tot uiting kom, sodat die verskillende verse nie net die verskillende dele van die Passie omraam of aanvul nie, maar ook ten opsigte van mekaar in 'n sekere verband staan. Rauchhaupt beskryf hierdie verband as volg: "Zwischen der einleitenden Bitte und dem Lob der letzten Variation entfaltete Distler in dramatischer Gestaltung das Passions-

geschehen, in die er die weiteren sechs Variationen, die zweite bis siebente, jeweils als Abschluss der einzelnen Abschnitte einfügte. Textinhaltlich wurden die sechs Verse in zwei Gedankenkreisen miteinander verbunden: Der 2., 4. und 6. Vers nehmen an der Verkündigung des Passionsgeschehens teil, der 3., 5. und 7. drücken dagegen Anrufung, Bitte aus... Damit gelang es Distler, ein gedankliches Alternatim-Prinzip zu schaffen."[13]

Die wyse waarop hierdie verse deur die koor beset word weerspieël tot 'n mate hierdie twee vlakke. So is die tweede, vierde en sesde vers óf net vir 'n deel van die koor geskryf óf vir stemgroepe binne die koor wat mekaar in die dialoog of eggo afwissel. Die derde, vyfde en sewende vers is daarenteen vir volle koor geskryf, soos ook die eerste en agste. Die vraag ontstaan of daar nog verdere beginsels is waarvolgens hierdie verse in 'n nog hegter vorm gebind kan word. Rauchhaupt beweer dat daar wel sulke beginsels is, naamlik die skryftegniek wat stap vir stap van homofonie na vrye polifonie ontwikkel. "Die satztechnische Entwicklung schreitet fort von dem akkordisch aufgelockerten Satz im ersten Vers über die Zeilenimitation der fünften Variation zur freien Polyphonie mit Sukzessivität der Einsätze für die abschliessende Strophe. Damit ist eine Entsprechung hergestellt zur textinhaltlichen Entwicklung.... Besonders die vierte Variation mit ihren Fragen und Antworten und die sechste Strophe mit dem Echochor, der bestätigend die Zeilenschlüsse wiederholt, gliedern sich sinnvoll in diese Entwicklung ein."[14]

Hoewel daar meriete in hierdie opvatting mag wees, kan dit ook in 'n paar opsigte bevraagteken word. So is dit bv. glad nie seker dat die vierde en sesde vers so mooi in hierdie ontwikkeling pas nie, want dit is onmoontlik om te bepaal watter een van die twee meer polifonies is, omdat hulle albei op die dialoogbeginsel tussen twee stemgroepe berus. 'n Mens sou net so wel die vierde vers as meer polifonies kan beskou. Dan laat Rauchhaupt die tweede en die sewende vers heeltemal buite rekening, want hulle pas nie in die skema in nie omdat hulle deur en deur homofonies is. Met hierdie gegewens in gedagte sou 'n mens bv. kan beweer dat die polifoniese en imiterende middelste verse deur nie-imiterende homofoniese en polifoniese verse omraam word, wat 'n boogvormige en dus sim-

metriese spanningslyn tot gevolg sou hê. Verder sou 'n mens beswaar kon opper teen die gedagtegang dat homofonie en vrye polifonie twee uiterstes is met imitasie as 'n tussenstadium. Die opvatting wat in hoofstuk 7 uiteengesit is dui verder daarop dat vrye polifonie nader aan homofonie staan as imiterende polifonie. Ook die interne bou van elke vers bevestig nie Rauchhaupt se stelling nie, want dit wil voorkom asof elke vers se vorm geen verband met die voorafgaande of daaropvolgende verse het nie. Myns insiens is die losse verband tussen die verse van die motet juis die oorweging wat Distler van 'n partita laat praat het. In teenstelling daarmee is die hegte verband wat bestaan tussen die verse van ander motette wat as koraalvariasies kan geld, soos Ich wollt dass ich daheime wär, Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (sonder opusnommer), Wach auf, du deutsches Reich of selfs Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit. Omdat die verse nie in 'n baie hegte verband ten opsigte van mekaar staan nie, is die klem baie minder op die eenheidsgewende, oorkoepelende momente as op die vorm van elke individuele vers geplaas. M.a.w. die variasiebeginsel is meer prominent as die sikliese dimensie. Om daardie rede mag die vorm van die individuele verse nie geïgnoreer word nie.

'n Opvallende verskynsel is dat, uit die agt verse van die motet, slegs twee die herhaling wat in die cantus firmus voorkom, ook vir die meerstemmige toonsetting benut. Dit is juis die twee homofoniese verse 2 en 7 wat hier bedoel word. Van hierdie twee is vers 2 identies met die toonsetting van nommer 14 in die Jahrkreis. (Al die ander verse is geskryf asof die herhaling nie bestaan nie.) Dit is dan ook so dat die binêre vorm in die tweede en sewende vers baie duidelik is. Dit beteken egter nie dat daar nie ander variasies is wat ook in twee seksies verdeel nie. Die derde vers het bv. 'n duidelike skeidslyn in die middel wat selfs deur 'n dubbele maatlyn aangedui word. Dit gaan gepaard met 'n oorgang van vrye polifonie na imiterende polifonie, met 'n versnelling in die ritme deur die oorgang van 4/4 na 6/4 (vgl. hoofstuk 5.3) en met groter deursigtigheid van die tekstuur vanweë die rustekens, die lang nootwaardes in sommige stemme en die stemgroepering. Daarom sou hierdie vers sekerlik beskou kan word as 'n voorbeeld van Reihenform. Die vierde vers ver-

toon daarenteen al die kenmerke van ontvouingsvorm. So is die dialoog tussen die stemgroepe aanvanklik baie duidelik in vraag en antwoord geskei. Geleidelik vind daar egter al hoe meer oorvleueling plaas, totdat aan die einde vraag en antwoord nie meer ná mekaar volg nie maar terselfdertyd teenwoordig is. Die eerste vers het aan die ander kant 'n meer eenvormige struktuur sodat die binêre vorm van die cantus frimus terugtree en eerder die indruk van 'n eenledige vorm ontstaan.
Dit is duidelik dat die verse van die motet nie almal 'n enerse vorm het nie en dat hierdie verskille deel van die variasietegniek is wat die werk oorheers.

Es ist ein Ros entsprungen vervul 'n soortgelyke funksie in die Weihnachtsgeschichte as Jesu, deine Passion in die Choralpassion. Daarom het dit ook so 'n losse samestelling. By die aanhoor van die partita is 'n mens miskien meer bewus van die variasiebeginsel as van die verband tussen die variasies. Maar nogtans kan enkele faktore uitgewys word wat tog wel 'n verband skep, want andersins sou Distler in die eerste plek hierdie verse nie as 'n selfstandige werk laat publiseer het nie. Die opvallendste faktor is seker die feit dat die verse na die einde se kant toe omvangryker word in vergelyking met dié van die begin. Dit betref die lengte van die verse en/of die besetting. Hierdie ontvouing sien so daar uit:

Vers 1	eenvoudig, hoofsaaklik vry homofonies	4-stemmig;	1 bladsy lank
Vers 2	eenvoudige imiterende polifonie	4-stemmig	1½ bladsye lank
Vers 3	vry homofonies met 'n bygevoegde solo	5-stemmig	2 bladsye lank
Vers 4	gekomponeer oor 'n ostinato	6-stemmig	1 2/3 bladsye lank
Vers 5	dubbelkorig	8-stemmig	2 bladsye lank
Vers 6	uitgebreide motiwiese imitasie en ontwikkeling	4-stemmig	3 bladsye lank
Vers 7	soos vers 1		

Hiervolgens word die hoogtepunt in die sesde vers bereik waarna die herhaling van die eerste vers se musiek op die teks van die sewende vers die motet tot 'n sinvolle afsluiting bring.

Daar is veel groter eenvormigheid in hierdie motet ten opsigte van die vorm van die individuele verse as in Jesu, deine

Passion. Die cantus firmus is in reprise-barvorm, en al die verse neem eweneens hierdie vorm oor. Dit is net nie in alle verse ewe sterk op die voorgrond nie. So is dit in die eerste, vierde en sewende vers baie duidelik herkenbaar: in elke geval is daar 'n duidelike kontras wat intree by die B-seksie, met 'n baie sterk homofoniese inslag. In die derde en vyfde vers is die barvorm daarenteen taamlik vaag en word eintlik net herken vanweë die herhaling en later die reprise van die A-seksie. Die tweede en sesde vers neem 'n tussenposisie tussen hierdie twee uiterstes in: die verskillende seksies is wel duidelik herkenbaar, maar die kontras wat die eerste en vierde verse kenmerk, ontbreek hier. Hierdie ordening is eerder simmetries as wat dit 'n ontvouing na die einde se kant toe aandui. Die skryftegniek van die verse stem grootliks daarmee ooreen. So is die eerste en sewende vers identies met hulle progressie van driestemmige homofonie na vierstemmige polifonie in die A-seksies, die tweede en sesde bevat albei deurimitasie, terwyl die drie middelverse almal een of ander toevoeging tot die vierstemmige koor het. Die tekste van die verskillende verse toon nie so 'n duidelike ordening soos in die Choralpassion nie, omdat hulle hier eerder direkte kommentaar op die gebeure lewer as wat hulle so 'n hegte raamwerk vorm soos in die Passie. Nogtans is dit duidelik dat die eerste en tweede vers 'n direkte verband met mekaar het vanweë die gemeenskaplike beeldspraak wat hulle gebruik, terwyl dieselfde van die sesde en sewende vers gesê kan word omdat hulle albei 'n bede uitspreek. In dié sin volg die tekste ook die simmetriese ordening.

Dit wil dus voorkom asof daar verskeie faktore is wat die eenheid van hierdie motet beïnvloed. Eerstens is daar die negatiewe invloed wat gegee is deur die variasietegniek en waarvolgens elke vers as entiteit funksioneer; daarom is die verskillende tegnieke soos homofonie, imitasie, ostinato, meerkorigheid, koor met solo ens. baie sterk op die voorgrond. Hierdie tegnieke het dus 'n divergerende effek op die eenheid van die werk. Tweedens is daar die faktore soos ontvouing en simmetrie wat 'n positiewe invloed op die eenheid van die vorm as geheel het.

Dit is verbasend dat Rauchhaupt nie hierdie motet se vorm beskryf het nie, omdat dit veel opvallender is as dié van

Jesu, deine Passion.

8.4 DIE MOTETTE UIT DIE GEISTLICHE CHORMUSIK

Aangesien hierdie groot werke miskien Distler se belangrikste bydrae tot die motetkuns is, en omdat hulle almal die vormprobleem op 'n heeltemal eie wyse oplos, sal hulle elkeen afsonderlik bespreek word.

8.4.1 SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED

Hierdie motet is 'n toonsetting van woorde uit Psalm 98. 'n Vergelyking met die Bybelteks toon dat Distler nie die Psalmteks geneem het soos dit is nie, maar dat hy slegs enkele verse geselekteer het. Daardeur kan hy die teks so interpreteer dat dit 'n lofpsalm word, iets wat nie so duidelik uit die volledige psalm spreek nie omdat dáár nog baie ander gedagtes ook ter sprake kom.[15] Distler het die teks so saamgestel dat dit in drie dele verdeel, wat elk twee hoofgedagtes bevat. Die eerste deel bevat 'n oproep om 'n nuwe lied te sing: "Singet dem Herrn ein neues Lied", en daarna word die rede vir hierdie oproep verskaf: "denn er tut Wunder". Hierdie twee gedatès kom ook in die tweede deel voor, nou net in omgekeerde volgorde. Daar word naamlik eers die rede verstrek: "Und er sieget mit seiner Rechten...", en dan volg die oproep weer om te sing: "singet, rühmet und lobet!" In teenstelling hiermee is die teks van die derde deel aanvanklik op 'n meer universele vlak, want daar word gepraat van die hele skepping wat die Here loof. Deel hiervan is dan ook die musiekinstrumente. As laaste gedagte verskyn nogmaals die oorspronklike oproep om te sing.

Hierdie samestelling van die teks bepaal dan ook die bou van die motet. Die drie dele van die teks veroorsaak dat daar ook drie afsonderlike dele in die musiek is, sodat die motet 'n byna sikliese vorm aanneem soos die motette van Bach of Brahms en Reger wat in hoofstuk 2 bespreek is. Op hulle beurt kan hierdie dele elk weer onderverdeel word, sodat die volgende seksies ontstaan:

I	II	III
AB	CD	EFGH

Nou is dit interessant dat daar nie net op grond van die tematiek tussen hierdie seksies gedifferensieer word nie maar ook deur middel van die skryftegniek. Daar is dus 'n gedurige verandering van skryftegniek, iets wat al in baie van die ander motette wat tot dusver bespreek is, opgemerk is. Hierdie wisselings is egter nie toevallig of willekeurig nie maar vervul 'n besliste doel. Die oproep om te sing wat in die eerste twee dele voorkom word telkens polifonies gekomponeer. In die eerste deel is dit 'n karakteristieke kwintmotief wat geïmiteer en ontwikkel word (vgl. voorbeeld 72), terwyl daar in die tweede deel 'n motief, eweneens met 'n kwint as kerninterval, fugaal behandel word (vgl. voorbeeld 70-71). Die rede vir die oproep het in albei dele 'n sterker homofoniese inslag, sodat die volgende orde ontstaan: polifonie, homofonie, homofonie, polifonie, hoewel die twee tipes skryftegniek onderling van mekaar verskil. In albei dele is die homofoniese seksies korter as die res van die deel. In seksie A word 'n toename in spanning teweeggebring deur die feit dat die unisone aanloop by elke herhaling op 'n hoër toontrap begin sowel as deur die toenemende gekonsentreerdheid van die motiwiese ontwikkeling. Wanneer die mistiek swewende homofonie van seksie B dan verskyn, ontstaan 'n absolute kontras wat deur die skielike afname in tempo en toonsterkte verder beslag kry. Sodoende vind die affek van verwondering wat grondliggend is aan hierdie seksie, op treffende wyse uitdrukking. In die tweede deel word hierdie spanningsboog nie in die teenoorgestelde rigting herhaal nie. Nogtans vorm die twee dele 'n soort eenheid; dit word ook deur die uitgebreide slot van die tweede deel beklemtoon. Alhoewel die polifoniese seksies tematies van mekaar verskil word daar tog 'n verband geskep deurdat in albei die raamkwint in dalende rigting 'n belangrike rol speel. Buitendien bevat albei 'n gepunteerde ritme, iets wat só pertinent elders in die motet nie voorkom nie. Daar is dus 'n verband tussen die twee polifoniese toonsettings van die oproep om te sing, alhoewel hulle elk op individuele wyse gekomponeer is. Daardeur word die gevoel van simmetrie wat die uitleg van die eerste twee dele karakteriseer, versterk.

Dit is te verstane as die derde deel dan, in ooreenstemming

met die teks, die onderwerp vanuit 'n ander, meer universele hoek belig. Verskillende instrumente word opgenoem waarmee die Here geloof moet word, maar dan word die hele natuur ook nog daarby ingesluit. Distler maak gebruik van verskillende skryftegnieke om hierdie veelsoortigheid daar te stel en daarom verdeel hierdie deel ook in meer seksies as die vorige dele. Terwyl die seksies van die eerste twee dele in 'n simmetriese verhouding verkeer het, word hulle hier bloot aanmekaar geryg in 'n volgorde wat die spanningslyn laat styg. In plaas daarvan dat elke instrument se klank geskilder word, soos 'n mens miskien sou verwag, word die instrumente eerder gekarakteriseer. So word die harp en psalter met liriese melismatiek getoonset en die trompette en trombone aan die ander kant in 'n meer daadkragtige sillabiese styl. Deur hierdie volgorde ontstaan 'n toename in spanning. Terselfdertyd word deur die skryftegniek (in 'n mindere mate ook deur die tematiek) 'n verband met die eerste twee dele van die motet tot stand gebring: seksie E se melismatiek herinner aan seksie B se laaste paar mate met hulle melisma in parallelle kwarte terwyl daar ook ooreenkoms is tussen die skryftegniek in die sillabiese seksies F en C. Ten spyte van die verskille is daar dus ook 'n strewe na formele eenheid tussen die derde deel en die ander twee. Myns insiens is dit egter nie net vormtegniese oorwegings wat ter sprake is nie maar ook die assosiasie tussen die betrokke teksgedeeltes. Die kontemplatiewe karakter van die liriese groep instrumente sluit aan by die affek van verwondering. Trompette as oorlogsinstrumente word dan geassosieer met die oorwinning van seksie C.

Seksie G beklee in hierdie motet 'n unieke posisie omdat dit tematies en skryftegnies heeltemal anders as die orige seksies is. Daar is twee stemgroepe, elkeen op sy eie homoritmies wat op polifoniese wyse teen mekaar te staan kom. Die toename in spanning in seksies E en F word hierdeur voortgesit en bereik 'n hoogtepunt. Die rede vir hierdie onderskeid is die universele dimensie wat voorheen nog nie ter sprake was nie, en wat hier vir die eerste keer tot uitdrukking kom in die intense deklamasie (vgl. voorbeeld 220). Nadat seksie G tot 'n einde gekom het volg as afsluiting weer 'n aanhaling van die "Singet"-oproep, wat aan die begin

van seksie A voorgekom het, gekombineer met die einde van seksie D se oproep. Hierdie oproep is dus in elke deel teenwoordig en verskaf gevolglik eenheid aan die motet. (Die verbinding van die twee klink egter werklik 'n bietjie geforseerd.) Deurdat Distler dit aan die einde van die derde deel inbring laat hy die meer persoonlike vlak van die eerste twee dele aansluit by die universele koor wat in die derde deel daargestel is.

Deur die bou van hierdie motet gee Distler 'n spesifieke interpretasie aan die teks. Dit besvestig die stelling wat al in verband met sommige kleiner motette gemaak is (bv. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit), nl. dat die musiek en die teks so met mekaar verbind kan word dat 'n afgeronde musikale vorm ontstaan, maar dat terselfdertyd die teks op treffende wyse geïnterpreteer word. In hierdie motet kry die teksinterpretasie 'n besondere diepte deur wat lyk na 'n doelbewuste assosiasie van die "wonderwerke" van seksie B met die menswording van Christus. Hierdie assosiasie word teweeggebring deur die swewende akkoorde wat die seksie karakteriseer en wat op soortgelyke wyse voorkom in werke wat meer direk met Kersfees te doen het, soos bv. Singet frisch und wohlgemut (vgl. die bespreking rondom voorbeeld 304). Hieruit volg dan dat die "oorwinning" waarvan in seksie C sprake is, gesien moet word as 'n oorwinning oor die sonde en die dood met Paasfees. Met hierdie assosiasies slaag Distler daarin om aan die psalm 'n Nieu-Testamentiese vertolking te gee. Sodoende sluit hy aan by 'n opvatting van psalminterpretasie wat direk teruggevoer kan word tot by Martin Luther.

Die feit dat Distler aan sy Geistliche Chormusik 'n titel gegee het wat Heinrich Schütz ook al gebruik het, gee maklik daartoe aanleiding dat 'n mens vergelykings wil tref. Buitendien is daar sommige tekste wat deur sowel Schütz as Distler getoonset is. Weston D. Pritchard gebruik hierdie feit om vergelykings te tref en op grond daarvan te bewys hoe 'n groot ooreenstemming daar in die twee komponiste se benaderings is. Hy gee 'n beskrywing van Schütz se Singet dem Herrn ein neues Lied ('n motet wat as een van die Psalmen Davids verskyn het en wat dus beduidende stilistiese verskille toon met die motette van sy Geistliche Chormusik) en

wys hoe die komponis elke frase van die teks, of soms ook net deel van 'n frase, karakteriseer met individuele ritmiese en melodiese nuanses. "The total concern of the composer is an exact musical representation of the implication of the text, phrase by phrase."[16] Na aanleiding van 'n paar voorbeelde wat hy wys sê hy dan: "This distinctive treatment of the text is continued throughout the motet and is indeed the most characteristic trait of the composer in general."[17] Met hierdie opvatting van Schütz se komposisiewyse kan grootliks saamgestem word, trouens, dit is die strekking van die opmerkings wat in hoofstuk 2 gemaak is (vgl. voorbeelde 7 en 8, wat juis uit Singet dem Herrn ein neues Lied afkomstig is, asook voorbeeld 9). Maar dan sê Pritchard met betrekking tot Distler se motet: "An approach is found which is in every way analogous to that of Schütz. ... Except for the contemporary sound of its harmony the second section... of Distler's Psalm might well have come out of Schütz's setting of the same text. The first phrase even maintains the exact rhythmic syllabication as the Schütz setting..."[18] Ook uit sy beskrywing van Distler se motet wat dan volg blyk daar dat dit die enigste argument is wat hy het om die ooreenstemming tussen die twee komponiste aan te toon. Hy verswyg dat hierdie tegniek by baie ander komponiste ook voorkom, en dat dit miskien tot 'n groot mate inherent is aan motetkomposisie. En hy verswyg ook die ooglopende verskille tussen die twee weergawes van psalm 98, wat strek vanaf die selektiewe tekskeuse wat Distler maak tot by pogings om die teks musikaal te interpreteer. So verskil Distler se toonsetting van die woorde "Das Meer erbrause..." (voorbeeld 220) bv. hemelsbreed van dié van Schütz (voorbeeld 7) omdat Schütz s'n 'n poging tot realistiese skildering is, terwyl Distler juis afsien van skildering ter wille van deklamasie met die implikasies wat dit vir die algehele vorm van die motet het. Dit is dus duidelik dat die motet van Distler nie net 'n blote stylkopie van Schütz se voorbeeld is nie, soos Pritchard die indruk gee.

In haar beskrywing van hierdie motet sê Rauchhaupt ten slotte: "Im einzelnen setzte Distler die satztechnischen Mittel ein für eine spezielle Textinterpretation; kontrastie-

rend disponierte er sie, um textinhaltliche Gegensätze musikalisch zu formulieren; zu Steigerungen führte er sie, um das dynamische Geschehen, in dem Gott durch sein Wunder-Tun mit dem Menschen handelt, in dem der Mensch sich aus dem Erkennen des Wunders zu einer konsequenten Antwort bereitfindet, musikalisch einzufangen. Nur unter diesem gleichnishaften Aspekt zum dialogischen Geschehen im Gottesdienst ist die satztechnische Differenzierung und Steigerung, die daraus sich ergebende Gesamtgestaltung in den Motetten der Geistlichen Chormusik Hugo Distlers zu verstehen."[19] Alhoewel die aanhaling my eie ontleding van die motet aanvanklik bevestig, kan twee aspekte van haar stelling gekritiseer word. Die eerste is dat sy beweer dat die skryftegniese differensiasie en spanningsopbou slegs verstaan kan word wanneer dit as gelykenis tot die karakter van die erediens beskou word. Dit moet betwyfel word want volgens die hier gegewe ontleding word die skryftegniese differensiasie en die spanningslyn aan die een kant deur die musikale vorm aan die ander kant deur die teksinterpretasie bepaal. As daar buitendien nog 'n parallel met die dialoogkarakter van die erediens ontstaan dan is dit 'n addisionele faktor, maar beslis nie die sleutel tot die motet nie. Ten tweede gebruik sy hierdie geval (plus 'n soortgelyke gevolgtrekking wat sy op grond van 'n ontleding van In der Welt habt ihr Angst maak, en wat later gekritiseer sal word) om 'n veralgemening te maak wat vir al die motette van die Geistliche Chormusik geld sonder om ook in die orige motette bewyse te vind. Om daardie rede is haar veralgemening onaanvaarbaar.

8.4.2 TOTENTANZ

Met hierdie werk lewer Distler een van sy merkwaardigste bydraes tot die motetkuns. In sy hele opset is die werk met sy kort gesonge Sprüche wat met gesproke dialoog afwissel en wat die moontlikheid vir dramatiese opvoering insluit, so verskillend van die ander werke in die Geistliche Chormusik dat 'n mens geneig sou wees om dit nie as 'n motet te beskou nie. Maar nou staan daar uitdruklik "Motette zum Totensonntag" op die buiteblad van die partituur.

Dit dui daarop dat Distler die term "motet" taamlik breed opgevat het.
Uit die aard van die saak is die vorm van hierdie motet uniek. Laasgenoemde stelling het nie alleen betrekking op die feit dat die motet op die alternering van gesonge en gesproke woorde berus nie, maar ook daarop dat Distler in sy voorwoord die moontlikheid noem van uitvoering sonder die gesproke woorde en dat selfs groter of kleiner seleksies uit die Sprüche gemaak mag word. Op grond daarvan word dit moeilik om van die motet se vorm as van 'n vaste onveranderlike entiteit te praat. Wat egter daarteen spreek dat die verskillende Sprüche bloot los bymekaar gevoeg is, is die feit dat Distler hom in die voorwoord uitspreek teen 'n willekeurige aanbieding van die Sprüche: "Eine Umstellung in der Anordnung der Szenen und Sprüche untereinander kann nicht gestattet werden, wohl aber eine grössere oder geringere Auswahl. Ebenso ist Transposition in keinem Fall gut zu heissen, die meist tiefe Stimmlage entspricht (auch in der Wahl der Tonarten) dem Charakter der Vorlage." Die voorbeeld wat hy hier noem is Leonhard Lechner se Sprüche von Leben und Tod.
Al hierdie dinge moet in gedagte gehou word wanneer die vorm van hierdie motet ontleed word.
'n Besondere kenmerk van hierdie werk is die beperkte lengte van die individuele Sprüche, wat elk 'n heeltemal eie karakter het, asook die gedurige wisseling in tematiek, tempo, ritmiek, skryftegniek, harmoniek en melodiek wat van Spruch tot Spruch en binne elke Spruch voorkom. Distler beskryf hierdie kenmerk in sy voorwoord as volg: "Als künstlerisches Gestaltungsprinzip ergab sich,ganz aus dem Wesen der gedrungenen Spruchdichtung heraus, grösstmögliche Mannigfaltigkeit in der Erfindung unter bewusstem Verzicht auf ausgesprochene Durchführungsarbeit, daher die scharfen Kontraste, die präzise Formung des augenblicklichen Stimmungsgehaltes, die gedrängte, aphoristische Kürze. Nur wenige der kleinen Sätze begnügen sich mit der Durchführung nur eines beherrschenden Satzmotivs, ... Wie anders wäre sonst darstellbar der gespenstische Reigen, jene "Passacaglia" im wahrsten Sinne des Wortes, zu deren phantastisch bunten, unabsehbaren "Veränderungen" immer der gleiche

"Ostinato" den Takt schlägt: "Heiss und frisch, wohlmechtig, gsund, schön und prächtig; Morgen verdorben, tot und gestorben"?" Dit blyk uit hierdie uitspraak dat die individuele Sprüche tot 'n mate bestaan uit die aaneenryging van kontrasterende seksies wat slegs selde staatmaak op motiwiese uitbreiding of ontwikkeling. Gevolglik moet alle uitdrukkingskrag in die tematiek self gesetel wees.

Die tekste wat Distler vir die Sprüche gebruik is saamgestel uit Angelus Silesius se Cherubinischer Wandersmann. Alhoewel dit kort en beknopte verse is, is hulle nie almal enersnie. So is daar bv. 'n aantal wat slegs met enkele woorde 'n vergelyking tref tussen die situasie op aarde en dié in die hemel. Baie van die Sprüche maak gebruik van beeldspraak, en in so 'n geval word dan eenvoudig twee kontrasterende beelde langs mekaar geplaas, soos in die tiende Spruch:

> Freund, wer in jener Welt will lauter Rosen brechen,
> den müssen z'vor allhier die Dornen g'nugsam stechen.

Ander Sprüche bestaan weer uit een of ander stelling wat gevolg word deur 'n toepassing daarvan, of 'n vraag wat daaruit voortspruit, soos in die tweede Spruch:

> Mensch, die Figur der Welt vergehet mit der Zeit.
> Was trotz't du denn so viel auf ihre Herrlichkeit?

Verder is daar Sprüche wat langer is en ook 'n bietjie komplekser in hulle struktuur, alhoewel die opeenvolging van kontrasterende beelde, of die stelling gevolg deur 'n toepassing of vraag, ook in hierdie Sprüche vervat is, soos in die eerste Spruch:

> Lass alles, was du hast, auf dass du alles nehmst!
> Verschmäh die Welt, dass du sie tausendfach bekömmst!
> Im Himmel ist der Tag, im Abgrund ist die Nacht,
> Hier ist die Dämmerung: Wohl dem der's recht betracht!

Die uiteenlopende aard van die tekste vind neerslag in 'n verskeidenheid van musikale vorme, wat weereens Distler as meester van die kleinvorm ten toon stel. 'n Aantal verteenwoordigende Sprüche sal bespreek word om dit te bevestig.

Wanneer daar in die teks twee kontrasterende beelde langs

mekaar geplaas word dan is die moontlikheid gegee vir 'n soortgelyke teenstelling in die musiek. Dit is wat Distler dan ook in sulke gevalle doen: twee seksies, elk met 'n eie ritmiese, melodiese, harmoniese, dinamiese en skryftegniese karakter, word teenoor mekaar geplaas in 'n vorm wat met die letters AB voorgestel en as kontrasterende Reihenform, eerder as binêre vorm, bestempel kan word. Die tiende Spruch, waarvan die teks hierbo verskyn, is 'n goeie voorbeeld hiervan.

Die twee seksies van die musiek stem ooreen met die twee reëls van die gedig. Die eerste seksie bevat, in aansluiting by die teks, musiek wat gekenmerk word deur besondere welluidendheid. Hierdie welluidendheid word verkry deur melodielyne wat grootliks pentatonies en hier en daar ook majeur van aard is, met, oor die hele seksie gesien, 'n sentrifugale inslag. Veral die kleintertse en grootsekundes wat gedurig voorkom is in hierdie verband belangrik. Die harmoniek dra ook daartoe by deurdat volledige majeur- en mineurdrieklanke voorkom sowel as enkele "toevallige" kwartakkoorde. In die melisma op die woord "Rosen" (mate 3-5) verdeel die koor in twee stemgroepe, waarvan die lae een in parallelle tertse en die hoë een in parallelle sekste beweeg, wat vir Distler se harmoniek buitengewoon is. Buitendien beweeg hulle ritmies gelyk en in teenbeweging sodat die kenmerkende organum-agtige klanke ontstaan wat rondom voorbeeld 327 bespreek is. Die tempo, "heiter fliessend, ja nicht zu langsam", en die dinamiek dra verder by tot die byna liriese karakter en veroorsaak dat die deklamasie in die eerste twee mate vloeiend klink en nie die liriese aard vernietig nie. Die voortdurende wisseling van tydmaat onderskraag hierdie vloeiendheid ook van die ritmiese kant af.

Die tweede seksie stem tematies tot 'n mate met die eerste seksie ooreen, deurdat die deklamasie waarmee dit begin aanvanklik 'n soortgelyke melodiese lyn het en dat die deklamasie dan oorgaan in 'n melisma. Maar die liriese stemming word nou vervang deur een van onverbiddelikheid. Hierdie stemming word veroorsaak deur 'n skerp dissonante harmoniek bestaande uit akkoorde wat gedurig grootseptieme, kleinsekundes, kleinnones en die tritonus bevat. Volledi-

ge drieklanke kom slegs een of twee keer voor. Die gekoppelde hoë stemgroep met die melisma op die woord "stechen" beweeg in parallelle kwinte. Dit veroorsaak 'n ander toonkleur as die parallelle tertse en sekste van die eerste seksie. Die melodiese lyne dra by tot hierdie stemming. Die majeur en pentatoniese melodieë word nou vervang deur melodieë met 'n frigiese inslag. Die sentripetale karakter van die lyne word veroorsaak deur gedurige beweging rondom 'n toonas, met uitwykings wat dikwels nie verder as 'n halftoon is nie. Daardeur ontstaan die effek van 'n melodie wat vasgevang is, en elke keer wanneer dit van die toonas wil wegbreek val dit maar weer terug. Vanweë die sentripetale en deklamatoriese karakter van die melodieë en die lang pedaalpunt in die tenoor vorm die verskillende toonasse eintlik 'n statiese akkoord wat die funksie van die individuele toonasse oorneem. Gevolglik beweeg enige afwyking van die toonas in 'n dissonansie vas, en dit versterk die effek van onverbiddelike gevangehouding. Daardeur word die steek van die dorings op geniale wyse daargestel. Alhoewel die tempo min of meer konstant bly, gaan die vloeiendheid van die vorige seksie verlore deurdat die tydmaat nou konstant bly en die ritme van die melismas dus gedurig sinkopasies bevat. Buitendien skryf Distler voor dat die ritme "akzentischer" "mehr gesprochen" moet wees, waardeur die deklamasie groot intensiteit kry, wat deur die sagter dinamiese aanwysing "meno p" net nog versterk word, omdat 'n mens eintlik 'n toename in toonsterkte verwag. Veral die bas dra by tot die deklamatoriese karakter omdat dit deurgaans met gedurige woordherhalings 'n sprekende effek veroorsaak. Die skryftegniek verander ook nou na imiterende polifonie waar 'n stemgroep en 'n enkelstem mekaar naboots, wat sekerlik tot die stemming van vasgevangenheid en onverbiddelikheid bydra.

Die kontras tussen die twee seksies word op 'n interessante wyse beklemtoon deur die manier waarop hulle toonsentra van mekaar verskil. Die musiek begin met D majeur as toonsentrum en teen die einde van die eerste seksie word die toonsentrum A majeur bereik. In die tweede seksie verander die A majeur onmiddelik na a mineur en teen die einde van die seksie word die toonsentrum e (frigies) bereik. Op

dié wyse word twee verskillende tonale vlakke tot stand gebring wat die twee beelde in hierdie Spruch op plastiese wyse van mekaar skei.

Op grond van hierdie gedetailleerde bespreking sal dit duidelik wees dat die kontrasterende Reihenform nie net 'n leë skema is nie, maar dat alle vormkategorieë daaraan deel het.

Daar is 'n aantal Sprüche in die Totentanz wat van 'n soortgelyke kontrasterende Reihenform gebruik maak om hulle tekste uit te beeld. Daaronder is die agste, negende, twaalfde en dertiende. Hulle berus almal in 'n mindere of meerdere mate op 'n teenstelling van die aardse lewe met die hiernamaals.

Tekste wat 'n ander struktuur het as die bogenoemde word dan ook volgens ander vormbeginsels getoonset. Die eenvoudigste daarvan is die vorm wat 'n simmetriese bou het. 'n Voorbeeld hiervan is die vyfde Spruch. Die teks van hierdie Spruch bestaan eintlik uit die volgende twee reëls:

> Dein bester Freund, dein Leib,der ist dein ärgster Feind,
> er bind't und hält dich auf, so gut er's immer meint!

Dit is interessant om te sien hoe Distler hierdie teks egter herrangskik sodat 'n drieledige simmetriese musikale vorm moontlik word:

A[Dein bester Freund, dein Leib,
B[der ist dein ärgster Feind, er bind't und hält dich auf:
A[dein bester Freund, so gut er's immer meint.

Hierdie rangskikking word gedoen sodat die woorde "Freund" en "Feind" in afsonderlike seksies van die toonsetting kan verskyn, want dan is dit moontlik om die teenstelling wat daar in dié twee woorde geleë is, ook musikaal te ontgin. Gevolglik is daar 'n skerp kontras tussen die A- en die B-seksie wat op 'n soortgelyke manier verkry word as die kontras tussen die twee seksies van die tiende Spruch. Daar is weer die verskil tussen hoofsaaklik konsonante en skerp dissonante harmoniek, tussen homofonie en polifonie en tussen verskillende dinamiese vlakke. Daarby kom nog verskille in tempo, die stemmetal, tussen diatoniek en chromatiek, melismatiese lyne en baie kragtige deklamasie,

maar bowenal 'n verskil in die tematiek van die twee seksies en gevolglik in hulle lengte. Dit is ook een van die min gevalle in die Totentanz wat motiwiese arbeid bevat. Die herhaling van die A-seksie aan die einde is nie net vanuit die teks se oogpunt sinvol nie, dit word noodsaaklik gemaak deur die karakter van die middelseksie, wat nie net vinnig en luid is nie maar ook in tempo en toonsterkte toeneem en in dié proses in toonhoogte styg, sodat dit met 'n kadens eindig wat 'n terts bokant die oorspronklike toonsentrum is. Die herhaling van seksie A het dus die funksie om die balans weer te herstel.

'n Soortgelyke gebruik van 'n simmetriese vorm kan in die tweede Spruch aangetref word, alhoewel die reprise verleng word om plek te maak vir nog 'n volledige stelling van die aanvangsmotief, die keer egter eenstemmig oor 'n lank aangehoue akkoord in die ander stemme. Hierdie laaste maat dien sodoende as koda vir die Spruch.

Na aanleiding van Distler se voorwoord betreffende die veelsoortigheid van die tematiek en die skerp kontraste kan verwag word dat die komplekser Sprüche op een of ander manier van Reihenform gebruik maak. 'n Voorbeeld daarvan is die elfde Spruch. Die wyse waarop Distler elke gedagte in hierdie teks afsonderlik uitbeeld getuig van sy ryke verbeeldingskrag. Die twee reëls waaruit die gedig eintlik bestaan word daarom as volg onderverdeel:

> Auf, auf, der Bräut'gam kömmt:
> Man geht nicht mit ihm ein,
> wo man des Augenblicks
> nicht kann bereitet sein.

Dit lei tot 'n Reihenform met vier seksies ABCD wat met fraseringstekens // deur Distler self aangedui word. (In 'n voetnoot aan die begin van Singet dem Herrn ein neues Lied beskryf hy hierdie tekens as "Phrasierungszeichen höheren Grades".) Elke seksie het sy eie identiteit ten opsigte van tematiek, tempo, dinamiek, skryftegniek ens. Dit is onnodig om volledig op elke seksie in te gaan, en slegs enkele besonderhede sal genoem word. Seksies A en B is nie so duidelik van mekaar geskei soos die ander seksies nie omdat die tenoor aanhou om materiaal te sing wat aan seksie A behoort terwyl seksie B reeds aan die gang is. Die effek

is dat die "sinjaal" van die tenoor aanhou klink terwyl die ander stemme al begin praat van "ingaan na die bruilof". Dis moeilik om 'n beter verklaring as hierdie beeld aan die hand te gee vir hierdie oorvleueling van materiaal.

Die Spruch bevat 'n baie interessante volgorde van toonsentra waardeur die musiek beweeg. Aan die begin is die toonsentrum d, maar deur die sekwens word dit geleidelik na f♯ verplaas, waar dit vir die duur van die tweede seksie bly. Seksie C is vaag ten opsigte van toonsentrum, dit kan miskien as A beskou word. Daarna word dit op abrupte wyse na d terugverplaas deur middel van 'n doriese subdominantakkoord. Die verskillende seksies staan dus in tertsverhoudings met mekaar, waardeur die hele Spruch se eenheid bevestig word. Anders as in die twee Sprüche wat tot dusver bespreek is, is teenstelling nie so 'n prominente faktor in hierdie Spruch nie, omdat dit nie gaan om twee gedagtes of beelde wat teen mekaar geplaas word nie. Die kontras wat daar wel tussen die twee seksies bestaan is veel eerder die gevolg van elke seksie se individualiteit. Die vierledige Reihenform berus hier veel sterker op die aaneenryging van verskillende seksies as op die teenstelling tussen twee kontrasterende seksies. Uit daardie oogpunt gesien is daar 'n taamlik belangrike verskil tussen die gewone Reihenform ABCD en die kontrasterende Reihenform AB.

'n Ander toonsetting wat hierdie eenvoudige Reihenform gebruik is die derde Spruch.
'n Tussenposisie tussen die eenvoudige en die kontrasterende Reihenform word deur enkele van die Sprüche beklee. Hulle berus gedeeltelik op die eenvoudige aaneenryging van meer as twee seksies, en gedeeltelik op die skerp kontrastering van een seksie teen die res. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die sewende Spruch wat volgens die fraseringsteken uit drie seksies ABC bestaan, waarvan A en B nie veel van mekaar verskil nie, maar waarvan seksie C in 'n baie sterk kontras met die ander staan. Dit vind na aanleiding van die woorde "streiten" en "überwinden" gevolg deur "ewge Ruh und ewgen Frieden" plaas.
Nog 'n voorbeeld van hierdie vorm is die vierde Spruch.

Daar is Sprüche wat hierdie vorm uitbrei deurdat een of

ander van die seksies nog 'n keer binne die verloop van die Reihenform herhaal word. Die seksie wat so herhaal word kan uitgebrei of verkort wees of bloot dieselfde materiaal gebruik en op 'n ander manier verwerk. Voorbeelde hiervan is die eerste Spruch: ABA'BCD, die veertiende: ABA'C, en die sesde: ABA'C onderskeidelik. In die veertiende Spruch rangskik Distler die vier reëls van die teks as volg:

A [Die Seele, weil sie ist geborn zur Ewigkeit, hat
  [keine wahre Ruh in Dingen dieser Zeit,
B [keine wahre Ruh in Dingen dieser Zeit,
A' [die Seele weil sie ist geborn zur Ewigkeit.
C [Drum ist's verwunderlich, dass du die Welt so liebst
  [und aufs Vergängliche dich allzusehr begibst.

Die A-seksies bevat deklamasie wat in twee imiterende stemgroepe verdeel is. In ooreenstemming met die aanwysing "schwer daherschreitende Viertel" het die musiek 'n swaar, gewigtige en intense effek wat deur 'n byna eentonige deklamasiemelodiek, sterk beklemtoning van die maatslag en 'n statiese harmoniek teweeggebring word. Seksie B kontrasteer daarmee met 'n plastiese uitbeelding van die woorde "keine Ruh...". Die musiek klink nou vinnig en gejaagd met 'n toename in intensiteit, toonhoogte en dinamiek. Die imiterende skryftegniek wat eers die onrustige motief volledig deurvoer en dan al hoe meer verkort, dra tot die gejaagdheid van die musiek by (vgl. voorbeeld 359). Die wyse waarop hierdie seksie ontwikkel en dan deur 'n herhaling van seksie A afgesluit word, herinner baie aan die bou van die vyfde Spruch wat hierbo bespreek is. Die verskil is egter dat hierná nog 'n verdere seksie volg met 'n stelling wat uit die eerste helfte van die Spruch voortspruit.
Dit veroorsaak dan ook 'n wending in die musiek, wat nou feitlik homoritmies is met die aanwysing "fliessend, sehr zart und weich". Die teer, byna liefdevolle wyse waarop die woorde, met hulle eintlik verdoemende implikasie, gekomponeer word, bring 'n gevoel van weemoedige ironie tot stand wat eenmalig in al Distler se motette is. Met hierdie teksinterpretasie toon Distler 'n insig in die lewe, en bereik hy 'n diepte in die musiek wat verbasend vir iemand van sy destydse ouderdom van omtrent 26 is.

Larry Palmer ontleed hierdie Spruch as volg: "The 14th

chorus ... is a motet in itself, ... in ABA form." Nadat hy die eerste twee seksies beskryf het, gaan hy voort: "A very shortened version of "A" is followed by a long coda ...".[20] Om die laaste seksie slegs as koda te bestempel doen beslis afbreuk aan die betekenis van daardie seksie en die wending wat dit in die musiek teweegbring. Daarteen spreek ook die feit dat met die tweede voorkoms van die A-seksie die oorspronklike toonsentrum e bevestig word en dat die musiek van daar wegbeweeg sodat dit naderhand die toonsentrum C bereik, maar baie onbeslis eindig op 'n toon wat nie aan die C majeur-drieklank behoort nie. Hierdie onbesliste verskuiwing van die toonsentrum ondersteun eerder die verganklikheid waarvan daar in die teks sprake is, en die ironie waaraan dit volgens die ontleding hierbo gekoppel word, as wat dit as koda dien.

Nadat alle Sprüche van die motet nou genoem is, hetsy in 'n bespreking of slegs deur middel van 'n verwysing, kan die bou van die motet as geheel ondersoek word. Dat die verskillende Sprüche mekaar nie willekeurig opvolg nie, word deur Distler self bevestig wanneer hy in die voorwoord sê dat die volgorde waarin hulle verskyn nie verander mag word nie. Hierdie uitspraak laat die vermoede ontstaan dat die verskillende Sprüche ten opsigte van hulle musikale eienskappe in 'n sekere verband geplaas is sodat die groot geheel tog 'n organiese eenheid vorm. Die teks gee hieroor waardevolle inligting.

Die gesproke woorde bevat 'n dialoog tussen die Dood en verskeie karakters, nl. 'n keiser, 'n biskop, 'n adelike, 'n dokter, 'n handelaar, 'n soldaat, 'n seevaarder, 'n kluisenaar, 'n boer, 'n jong meisie, 'n ou man, en 'n baba. 'n Duidelike sosiale rangorde kan vasgestel word wat grootliks ooreenstem met die simpatie waarmee die Dood die karakters behandel. Terwyl die eerste paar karakters min simpatie kry, en hulle rede het om die dood te vrees, is daar baie meer simpatie vir die karakters wat later verskyn. Die Sprüche, wat die dialoog telkens onderbreek om kommentaar te lewer, volg hierdie ontwikkelingslyn. So is die teks wat die aardse lewe met dié van die hiernamaals kontrasteer meesal in die tweede helfte, omdat hulle meer positief is vanweë

die element van vertroosting wat hulle inhou. Die tekste wat aanmanings bevat is daarenteen nader aan die begin.

Tot 'n mate word hierdie rangskikking ook deur die musiek weerspieël deurdat die twee tekstipes meestal op verskillende wyses getoonset word: tekste wat die aardse en die hemelse lewe vergelyk is meestal in kontrasterende Reihenform, terwyl die ander 'n simmetriese of 'n ander Reihenform gebruik. Die eerste en laaste Spruch verskil van hierdie ordening omdat hulle die raam vorm waarbinne die hele werk hom afspeel, en daarom toon hulle onderlinge ooreenkomste. As elke Spruch se vorm eenvoudigheidshalwe deur letters weergegee word, volgens die ontledings hierbo, dan lyk die volgorde so:

Erster Spruch :	ABA'BCD	y
Zweiter Spruch:	ABA'	x
Dritter Spruch:	ABC	x
Vierter Spruch:	ABC	y
Fünfter Spruch:	ABA	x
Sechster Spruch:	ABA'C	y
Siebter Spruch:	AB C	x
Achter Spruch :	AB	y
Neunter Spruch:	AB	x
Zehnter Spruch:	AB	y
Elfter Spruch :	AB C D	x
Zwölfter Spruch:	AB	y
Dreizehnter Spruch:	AB	y
Vierzehnter Spruch:	ABA'C	y

Die letters x en y wat na elk verskyn het betrekking op die toonsentrum: Sprüche wat nié op dieselfde toonsentrum begin en eindig nie word met 'n y aangedui, dié wat wel met dieselfde toonsentrum begin en eindig met 'n x. Die Sprüche is in hierdie opsig in 'n presies simmetriese volgorde gerangskik, met uitsondering van die eerste en laaste, wat eners is omdat hulle die funksie van 'n raam vervul. Diesulkes wat nie met dieselfde toonsentrum begin en eindig nie oorweeg na die einde toe, terwyl die ander aan die begin sterker verteenwoordig is. Die eerste en die laaste Spruch se eie kontrasterende Reihenform is daarvoor verantwoordelik dat die toonsentrum aan die begin en einde nie

dieselfde is nie. Die afstand tussen die toonsentrum van die begin en einde is in beide gevalle 'n dalende grootterts, nl. van e na C. Die rangskikking volgens toonsentra loop grootliks parallel met die vormtegniese rangskikking, alhoewel dit nie in alle opsigte ooreenstem nie. In die tematiek word hierdie ordening verder ondersteun deur die feit dat die septiem as raaminterval in die tweede helfte 'n vername rol begin speel.

Afgesien van hierdie ontvouing in die volgorde van die Sprüche is daar enkele melodiese en skryftegniese middele wat in byna alle Sprüche voorkom en wat dus 'n sterk gevoel van eenheid aan die werk gee ten spyte daarvan dat die musiek so gereeld onderbreek word met gesproke woorde. In hierdie verband kan die sterk pentatoniese inslag van die meeste melodielyne genoem word en die gevolglike enersheid van baie motiewe (vgl. die tematiek van die twaalfde en die dertiende Spruch) sowel as die baie dikwelse gebruik van deklamasie met die skryftegniese implikasie wat dit het. Verder kan die kleurvolle harmoniek genoem word wat die musiek baie fyn nuanseer. Vgl. ook die rol van raamintervalle wat in hoofstuk 4.2.6 met betrekking tot hierdie motet bespreek is.

Sowel hierdie ooreenkomste tussen die verskillende Sprüche as die proses van ontvouing waaraan hulle deelneem dui op die hoogs ontwikkelde sin vir vorm van die komponis. Hy slaag nl. daarin om musiek wat so fragmentaries is soos hierdie deur 'n verskeidenheid vormkragte nogtans tot 'n eenheid saam te bind. Die ontvouing wat in die motet plaasvind is waarskynlik 'n poging om die teks so te interpreteer dat dit 'n positiewe wending neem. Die interpretasie van die teks in die individuele Sprüche word sodoende deur die interpretasie op hierdie sekondêre vlak aangevul.

8.4.3 WACH AUF, DU DEUTSCHES REICH

Hierdie werk verskaf eweneens besondere insig in Distler se hantering van musikale vorm. Elk van die vier verskillende toonsettings waaruit die motet bestaan openbaar 'n heeltemal eie benadering tot die vormprobleem, alhoewel hulle almal op dieselfde cantus firmus gegrond is. Die

ietwat gewone kontoer van die cantus firmus met sy ses reëls het seker daartoe aanleiding gegee dat Distler nie die Reihenform van die cantus firmus net so op die toonsetting oorgedra het nie maar telkens ook nog addisionele vormbeginsels laat geld het. Die rol wat die teks in hierdie verband speel is baie belangrik.

Oor die eerste vers, wat terselfdertyd diens doen as derde, vyfde en sewende vers, skryf Larry Palmer: "... the chorale is heard in the bass, with some canonic imitation in the soprano."[21] 'n Deeglike ontleding van hierdie vers toon egter dat Palmer se stelling nie korrek is nie: die cantus firmus verskyn deurgaans in die sopraan en word aanvanklik kanonies deur die bas nageboots en in die laaste drie mate in die tenoor. Die kanon bly dwarsdeur in die onderkwart en die imitasie-afstand bly ook konstant, behalwe by die laaste reël. Die kanon veroorsaak verder dat die koor in twee stemgroepe verdeel, sodat die alt saam met die sopraan 'n hoë stemgroep vorm, terwyl die tenoor in sy beweging by die bas aansluit. Aanvanklik is die reëls in elke groep se twee stemme ewe lank, sodat nie net die begin en einde van elke reël duidelik herkenbaar is nie, maar ook elke groep as 'n entiteit gehoor word. Die hoë groep se integriteit gaan egter vanaf die vierde cantus firmus-reël verlore, omdat die alt nou nie meer saam met die sopraan eindig nie maar langer aanhou. Geleidelik word dit verskuif totdat dit in 'n posisie is om by die lae stemgroep aan te sluit vir die laaste reël. Gepaard hiermee gaan 'n toename in vryheid en veral in die melismatiese karakter van die stemme. Gevolglik maak die blokakkoorde waarmee die vers begin het plek vir 'n meer vloeiende styl. Terselfdertyd word die musiek heelwat breër en neem toe in toonsterkte. Hierdie ontvouingsproses veroorsaak dat daar behalwe vir die aaneenryging van reëls, ander vormkragte op 'n sekondêre vlak op die spel is wat die swaartepunt van die musiek op die einde van die vers plaas. Sodoende kry hierdie vers 'n veel meer geprofileerde voorkoms.

In die toonsetting van die tweede vers is daar drie seksies herkenbaar, nl. A(1-11), B(12-28), en C(29-59). Die teks se grammatiese struktuur word in aanmerking geneem sodat die drie sinne waaruit hierdie vers bestaan presies ooreen-

stem met die drie seksies, al beteken dit dat die ses reëls nie eweredig by die drie seksies ingedeel word nie. So kom dit dat die tweede seksie drie reëls bevat en die laaste seksie net een. Die musiek is in 'n sterk mate evokatief, en elk van die drie seksies suggereer 'n ander beeld. Die eerste seksie, met sy begin in die lae registers van die drie lae stemme wat dan geleidelik in tempo, toonsterkte en toonhoogte toeneem, kan beskou word as die uitbeelding van 'n dag wat geleidelik aanbreek. Die donker harmoniek van die begin word geleidelik vervang met helderder kleure om hierby aan te sluit. Die volgende beeld is dié van die nagwag wat die aanbreek van die dag aankondig. Teen die tyd wat die derde seksie verskyn,het die son al so ver opgekom dat dit oor die hele land skyn. Die opeenvolging van hierdie drie beelde sorg uit die aard van die saak vir 'n Reihenform. Die musiek hou egter daarmee rekening dat die drie beelde nie willekeurig langs mekaar staan nie maar dat die een uit die ander volg. Dit word duidelik uit die toename in toonsterkte en tempo wat geleidelik oor die hele vers heen plaasvind. In die eerste en derde seksies het die toename in die intensiteit van die imitasie dieselfde effek tot gevolg. Dit geld veral vir die fugato in die derde seksie wat mettertyd oorgaan in 'n motiwiese verwerking wat sekwensieel styg (vgl. voorbeeld 56). Die ontvouing wat op hierdie wyse tot stand kom verskil van dié in die eerste vers omdat dit tweemaal 'n hoogtepunt bereik. Die ontvouing wat in die eerste seksie begin bereik sy hoogtepunt aan die einde van die tweede seksie, terwyl die derde seksie op sy beurt deur die fugale skryftegniek sorg vir 'n eie ontvouing en 'n nog treffender hoogtepunt bereik.

Die beginsel van ontvouing lê ook ten basis van die vierde vers. By die koor word twee solostemme gevoeg wat telkens die tematiese materiaal aankondig en dan deur die koor as eggo gevolg word. Dit is nie nodig om op alle besonderhede in te gaan nie, dis genoeg om te sê dat die solostemme en die koor-eggo aanvanklik duidelik van mekaar geskei is, maar dat geleidelik al hoe meer oorvleueling tussen die twee stemgroepe plaasvind totdat hulle aan die einde saam optree in egte sesstemmigheid, en die eggo-effek heeltemal verdwyn. Dit word ondersteun deur die feit dat die koor

nou self in twee stemgroepe verdeel en dus nie meer as eenheid optree nie, sowel as deur die geleidelike groei in toonsterkte en toonhoogte wat teen die einde van die vers sy hoogtepunt bereik. Hierdie ontvouing is 'n treffende vertolking van die teks wat lui: "auf dass es Frucht bringe zuletzt, dass es nit leer komm vor seinen Thron."

Die drie sinne in die teks van die sesde vers is darvoor verantwoordelik dat die musiek ook in drie seksies verdeel word, A(1-18), B(18-27), en C(28-49). In hierdie geval is daar egter nie sprake van ontvouing wat oor die hele vers strek nie. Daarvoor sorg die ooreenkoms tussen seksie A en C ten spyte van hulle tematiese verskil. In beide gevalle is die tempo vinnig en die toonsterkte op 'n hoë vlak. Beide male begin die seksies met 'n intensiewe motiwiese herhaling waarby die cantus firmus later gevoeg word. Stemgroepering is 'n belangrike aspek in die motiwiese herhaling. Die tweede helfte van albei seksies het dan 'n meer melismatiese inslag wat die motiwiese herhaling vervang met lang melodiese lyne. Verder moet ook nog genoem word dat beide seksies 'n sterk beeldende karakter het: in die een is dit die woorde "Wach auf!" wat treffend uitgebeeld word en in die ander die woorde "ewig Pein".
Seksie B kontrasteer hiermee nie net ten opsigte van tempo, toonsterkte en toonsentrum nie. Die belangrikste verskil is die stemming, wat Distler as "Pastoral" aandui. Dit is beslis geïnspireer deur die teks wat van gehoorsaamheid aan die herder Christus se stem praat. Van daar kan die besonder kleurvolle harmoniek bo 'n pedaalpunt en die nuwe toonsentrum op F verklaar word sowel as die veranderde ligging van die cantus firmus in mate 25-27. Hierdie vers het dus weer, soos die tweede vers, 'n opeenvolging van verskillende beelde, dié keer egter in 'n volgorde wat 'n sterk mate van simmetrie in die hand werk.

Die bou van die motet as geheel kan as rondovorm geklassifiseer word, omdat die musiek van die eerste vers telkens weer verskyn tussen die tweede, vierde en sesde verse. Die werk kan dus as volg voorgestel word: ABACADA. Die voordurende herhaling van die eerste vers skep 'n sterk gevoel van eenheid. Verder word eenheid verkry deur die

feit dat die tweede vers op die subdominantakkoord ophou en die sesde vers op die mineurdrieklank van die tonika. Albei hierdie slotakkoorde klink nie baie finaal nie en daarom sluit die musiek maklik weer by die volgende herhaling van die eerste vers aan. Buitendien skep die evokatiewe karakter van die musiek, wat op die aaneenryging van drie beelde berus, 'n bepaalde verband tussen hierdie twee verse, maar verleen daardeur ook 'n mate van ewewig aan die rondovorm. Hierteenoor beklee die vierde, en sentrale vers 'n unieke posisie, enersyds vanweë sy besetting en andersyds vanweë sy vorm, en die enkele beeld van die Woord wat vrug dra, wat dit bevat. Die eerste vers se beknopte en eenvoudige toonsetting verskaf dan die afwisseling tussen die meer uitgebreide middelverse.

Daar kan 'n besliste ooreenkoms tussen hierdie motet en sommige kleiner motette vasgestel word. Hier word veral verwys na die rondo-agtige motet Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (sonder opusnommer). Algemene kommentaar oor die verband tussen die groot en die kleiner koraalmotette sal egter na aanleiding van Singet frisch und wohlgemut gegee word.

8.4.4 SINGET FRISCH UND WOHLGEMUT

Die cantus firmus waarop hierdie motet gebaseer is vertoon 'n aaneenryging van reëls wat baie ooreenstem met die volksliedere wat Erpf as voorbeelde van Reihenform noem.[22] As dié reëls deur letters voorgestel word, lyk die aaneenryging so: AABCDEFF'GD. Van al hierdie reëls is dit slegs G wat 'n werklike kontras tot stand bring omdat dit langer is en 'n hoër register het as die ander en na die dominant uitwyk. Dit verteenwoordig dus die hoogtepunt in die spanningslyn.

Vir die eerste vers van sy motet neem Distler hierdie Reihenform oor, ofskoon hy die tien reëls van die cantus firmus in ses seksies indeel wat op hulle beurt weer deur 'n nuwe stel letters verteenwoordig kan word:

AA	BC	D	EFF'	G	D
A	B	C	D	E	C
(1-12)	(13-31)	(32-34)	(35-59)	(60-124)	(125-130)

Nogtans is die effek van aaneenryging baie sterk aanwesig, veral ook omdat die seksies nie almal ewe lank is nie. Seksie C, wat in die middel en aan die einde voorkom is bv. relatief kort, terwyl seksie E deur fugale skryftegniek tot die langste van almal uitgebrei word. In skryftegniese opsig is daar 'n mate van ooreenstemming tussen seksies A en E, omdat beide seksies imiterend is en omdat die motief waarop hulle berus mettertyd opgebreek en in 'n stygende sekwens herhaal word (vgl. mate 6-10 met 107-118). Beide seksies het dit ook in gemeen dat hulle vinniger en op 'n hoër dinamiese vlak is as die orige seksies. Hulle is ook die enigstes wat wegbreek van die oorheersing deur die toonsentrum F. Die ander seksies is almal stadig en hulle toonsterkte wissel tussen p en pp. Alhoewel hulle skryftegnies nie almal eners is nie, is die beginsel tog dat die cantus firmus in een stem voorkom en dat die ander stemme dit op een of ander wyse begelei. In die eerste helfte van seksie B is dit met homoritmiese akkoorde, terwyl daar in die tweede helfte 'n teenstem by kom. Seksie D is vryer omdat dit twee agtereenvolgende reëls van die teks, en die melodiegedeeltes wat daarmee gepaard gaan, terselfdertyd bevat. Nogtans bly die effek van 'n melodie wat deur akkoorde begelei word, behoue. Noemenswaardig is ook dat die swewende dissonansies wat deur hierdie skryftegniek meegebring word 'n mistieke karakter het wat sterk ooreenkomste toon met die tweede helfte van die eerste deel van Singet dem Herrn ein neues Lied. Wanneer 'n mens na die teks kyk is dit nie verbasend nie, want in albei is die woord "Wunder" ter sprake. Nou is dit opvallend dat in die eerste deel van Singet frisch und wohlgemut die teks by die stadiger, sagter seksies telkens op een of ander wyse betrekking het op die misterie van Christus se geboorte en die verlossing van sonde wat dit meegebring het (vgl. voorbeeld 304). Die twee polifoniese seksies neig daarenteen meer na 'n uitdrukking van vreugde oor hierdie blye tyding. Op dié wyse sluit die inhoud van die teks en die uitleg van die musiek baie nou by mekaar aan.

Die tweede vers verskil uiterlik van die eerste omdat dit slegs vir sopraan en alt geskryf is. Maar daar is ook dieperliggende verskille. So ontbreek bv. die dikwelse wissel-

ing van skryftegniek wat die eerste vers kenmerk. Die skryftegniek is hier veel meer eenvormig: die volgehoue imitasie tussen die twee stemme sorg daarvoor dat die hele vers 'n homogene karakter het. Hierin volg die musiek die teks, wat eintlik van begin tot einde 'n lofsang is. Vanweë die tweestemmige imiterende karakter van die skryftegniek is hierdie van die mees melodiese musiek wat in enige van Distler se motette aangetref kan word.

Daar kan vier seksies in die vers herken word op grond van die aanwysings betreffende tempo en toonsterkte, nl. A(1-22), B(22-39), C(39-47), en D(47-54). Ook die skryftegniek volg hierdie indeling in breë trekke. Want ten spyte van die algemeen homogene indruk wat dit skep is daar tog fluktuasies. So bly die interval tussen die twee imiterende stemme nie konstant nie, en dit geld ook vir die afstand waarop hulle mekaar volg. Aan die begin van die vers is die imitasie in die eenklank, maar dit sluit ook later imitasie in die kwart en kwint in. Die eerste seksie se imitasie-afstand is een maat, terwyl dit in die laaste twee seksies verminder tot 'n halwe maat. In seksie B is die intredes ses mate uit mekaar en 'n mens kan hier miskien eerder van omruiling van die twee stemme as van imitasie praat. Hierdie seksie se individualiteit word verder verhoog deur die aanwesigheid van tematiese materiaal uit twee verskillende cantus firmus-reëls, aangesien die "Eia" terselfdertyd as "Loben wir mit Lieb und Dank.." verskyn in 'n kwasie-omkeerbare kontrapunt. Dit is ook interessant om te sien hoe die laaste twee seksies van die vers uitgebrei word om in lengte by die ander te pas, omdat hulle elk op net een cantus firmus-reël berus. In seksie C word die uitbreiding bereik deur motiwiese verselfstandiging, en in seksie D deur gedeeltelike herhaling van die teks saam met 'n lang melisma.

Die spanningslyn verloop byna soos in die eerste vers, met die hoogtepunt in die voorlaaste seksie, gevolg deur 'n bedaring in die laaste, ten spyte van die feit dat die seksie-indeling van beide verse verskil. In die tweede vers is die spanningslyn, vanweë die homogene karakter van die musiek, net minder ekstreem as in die eerste.

Uiterlik toon die derde vers ooreenkomste met die eerste omdat dit weer vierstemmig is. Maar dit verskil ook in

belangrike opsigte. Volgens die dubbele maatlyne en die tempo- en dinamiese aanwysings is daar dié keer vyf seksies, nl. A(1-4), B(5-15), C(16-23), D(24-41),en E(42-49). Die spanningslyn wat hierdeur aangedui word styg na die begin geleidelik totdat dit aan die einde van seksie C 'n hoogtepunt bereik. Daarna daal dit skielik en styg dan weer in die loop van seksie D totdat dit aan die einde van hierdie seksie nog 'n groter hoogtepunt bereik waarna dit weer bedaar en die werk op 'n baie rustige wyse afsluit. Hierdie spanningslyn word ook deur die wyse waarop die skryftegniek ontvou, ondersteun. Seksie A begin met homoritmiese akkoorde. In die volgende seksie word die homofonie deurbreek deur 'n vrye teenstem (soortgelyk aan dié in voorbeeld 199) wat gevolg word deur vrye melismatiese polifonie in seksie C wat uiteraard geskik is vir die hoogtepunt. In hierdie seksie word die cantus firmus ook gewysig om plek te maak vir 'n groter omvang in die melodielyne. Seksie D herhaal hierdie hele ontvouingsproses, vanaf die homofoniese begin tot by vry melismatiese polifonie, nog 'n keer. Die laaste seksie is weer, in ooreenstemming met sy lae spanningsvlak, oorwegend homofonies van aard met lang aangehoue note en stadige melismas. Dit is 'n treffende vertolking van die ewige vrede en vreugde waarvan daar in die teks sprake is. Ook die res van die vers se spanningslyn pas uitmuntend by die teks.

Behalwe die vierstemmigheid is daar nog verdere uiterlike kenmerke wat die eerste en die laaste vers in gemeen het. Die mistieke swewende harmoniek met sy kenmerkende polirítmiek by die woorde "Eia! Eia!" in beide verse is al vantevore uitgewys (vgl. voorbeeld 193). Dan is daar nog die stemgroepering waarvolgens die cantus firmus deur twee homoritmiese stemme begelei word, terwyl die orige stem sy gang gaan, wat die tweede seksie van beide verse kenmerk (vgl. voorbeeld 199). Verder kan die melisma aan die einde van beide verse genoem word wat bokant 'n aangehoue akkoord in die ander stemme sweef, sowel as die melisma waarmee die tweede seksie van beide verse afgesluit word. Die ooreenkoms tussen die eindes van albei verse is beslis ook nie toevallig nie, want in elke geval bevat die melismas triole. Op dié wyse word daar 'n duidelike verband tussen die twee tekste geskep.

Met die tweestemmige middeldeel wat aan weerskante deur 'n vierstemmige deel omraam word, kom daar in hierdie motet 'n sterk mate van ewewig tot stand. Hierdie ewewig word verder versterk deur die ander ooreenkomste tussen die eerste en derde vers wat so pas genoem is, en wat tematiese, skryftegniese en simboliese aspekte insluit. Hiermee kontrasteer die middelste vers met sy andersoortige skryftegniek en veral met sy besonder melodiese karakter. Dit is nogtans duidelik dat daar in hierdie motet nie so 'n hegte vorm is soos al in ander motette opgemerk is nie. Dit spruit miskien aan die een kant uit die Reihungsform van sowel die motet as van die cantus firmus waarop dit gegrond is, en aan die ander kant uit die eenheid en kontinuïteit wat deur die gedurige aanwesigheid van die cantus firmus gegee is. Hoe dit ook al sy, die werk toon baie sterk ooreenkomste met 'n aantal van die kleiner motette, soos Es ist das Heil uns kommen her (op.6,2) of soortgelyke werke in die Jahrkreis. Die verskillende seksies in die eerste vers van dié motet is ook so aanmekaar geryg soos in Singet frisch und wohlgemut, terwyl die tweede vers van albei motette 'n byna identiese styl het. Die vernaamste verskil tussen die twee werke is eintlik net die van omvang. Dieselfde kan gesê word in verband met Es ist das Heil uns kommen her (Jahrkreis no.33) en in 'n mindere mate in verband met werke soos Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (Jahrkreis no.32) of Hinunter ist der Sonne Schein. Terselfdertyd sal daar ook ooreenkomste gevind kan word met ander motette van die Geistliche Chormusik. So stem die polifoniese begin en die daaropvolgende homofonie met sy swewende dissonansies in Singet dem Herrn ein neues Lied tot 'n mate ooreen met die begin van hierdie motet. Selfs in die teks kan ooreenkomste gevind word. Dit is hierdie ooreenkoms wat Rauchhaupt bedoel wanneer sy sê: "Eine stilistische Verwandtschaft zwischen den Schriftwort- und den Choralmotetten der Geistlichen Chormusik wird ersichtlich, wenn man zum Beispiel den Anfang der Motette... Singet frisch und wohlgemut den Imitationen der Motette Singet dem Herrn ein neues Lied gegenüberstellt."[23] Op grond hiervan maak sy dan die volgende afleiding: "Obwohl sich Distler in der Choralmotette (nl. Singet frisch...) streng dem Cantus firmus unterwarf, war er dennoch in glei-

cher Weise wie in der Schriftwortkomposition Singet dem Herrn ein neues Lied bestrebt, in erster Linie den Text auszulegen, ihn in einer vielseitigen Predigt der Gemeinde nahezubringen."[24] Verder sê sy: "Über den grossen Kompositionen über Choral-Cantus-firmi tritt nicht das eigentliche Wesen der Kirchenlieder als Antwort der Gemeinde in Erscheinung."[25] Hoewel die strekking van haar argument - nl. dat vanweë die gedurige verandering in skryftegniek ter wille van die uitbeelding van elke woord die groter koraalmotette nader aan die Bybelteksmotette staan - meriete mag hê, wil dit op grond van die ooreenkomste met die kleiner koraalmotette voorkom asof minstens Singet frisch und wohlgemut en Wach auf, du deutsches Reich baie nader staan aan hierdie kleiner werke as aan bv. Singet dem Herrn ein neues Lied. Hierdie feit plaas 'n groot vraagteken agter die algemene geldigheid van Rauchhaupt se uitspraak, en verskerp die indruk dat sy in haar analises vanuit 'n vooropgestelde idee uitgaan en probeer om alles in terme daarvan te beskou en te bewys.

8.4.5 ICH WOLLT DASS ICH DAHEIME WÄR

Distler het vir hierdie motet 'n samestelling gemaak uit die verse van 'n koraalteks deur Heinrich von Laufenberg. Hy het nie die volgorde verander nie, maar enkeles uitgelaat sodat die verse in 'n bepaalde verband met mekaar staan. Daar is drie gedagtes waarom die verse draai wat met die volgende opskrifte beskryf kan word: i. Verlange na die lewe in die hemel; ii. beskrywing van die lewe in die hemel; iii. afskeid van die lewe hier op aarde. Dit is hierdie drie gedagtekomplekse wat ook die bou van die motet bepaal.

Die musiek is gekomponeer in die vorm van variasies waarvolgens die kort cantus firmus deurgaans onveranderd voorkom, terwyl die ander stemme op menigvuldige manier rondom hierdie cantus firmus-draende stem gerangskik word. Dit laat 'n mens onwillekeurig aan 'n passacaglia of chaconne dink waar die tema dwarsdeur volgehou word terwyl die ander stemme verander. Die cantus firmus is nie deurentyd in dieselfde stem nie.

Die hele motet kan in drie groot seksies ingedeel word wat

elk 'n aantal variasies insluit: A (variasie 1-4), B (5-7) en C (8-10). Hierdie seksies stem dan presies ooreen met die drie gedagtekomplekse wat die teks oorheers. Dit is weereens tipies van Distler se sin vir vorm dat die variasies mekaar so opvolg dat 'n byna simmetriese spanningslyn ontstaan. So is daar in die eerste seksie 'n geleidelike toename in tempo en toonsterkte te bespeur wat in die tweede seksie 'n groot hoogtepunt bereik en in die derde weer geleidelik afneem. Dit is 'n baie treffende interpretasie van die teks: die verlange na die ewige lewe word geleidelik meer intens, waarna die beskouing van die hemelse lewe ekstaties uitgebeeld word. Die afname in spanning in die derde seksie dui op die innerlike rustigheid waarmee die dood aanvaar en die afskeid van die lewe geneem word met die vertroue dat die laaste reis na die hemel uiteindelik vrede sal bring. Sodoende bereik die verlange wat aan die begin uitgespreek is, sy vervulling. Dit word daardeur bevestig dat dieselfde musiek vir die eerste en laaste variasie gebruik word. Verdere ooreenkomste tussen die eerste en derde seksie wat tot die ewewig van die musikale vorm bydra, is teenwoordig in die tweede en agste variasies, waar van 'n kleiner besetting gebruik gemaak word. In beide gevalle sing die sopraan 'n ritmies ingewikkelde melismatiese melodie bo 'n eenvoudige weergawe van die cantus firmus.

'n Verskeidenheid van middele word gebruik om die ekstatiese karakter van die middelseksie te weeg te bring en dit sodoende van die ander seksies af te grens. In die vyfde en sesde variasies verskyn die cantus firmus in die middelstemme, eers in die alt en daarna as 'n kanon in die alt en tenoor. Dit verskil van die res van die motet waar die cantus firmus altyd in 'n buitestem gehoor kan word. Daardeur word die buitestemme in die tweede seksie in staat gestel om die toonomvang na albei rigtings uit te brei. Dit is opmerklik dat die melodielyne op hierdie plek dan groot spronge bevat sowel as chromatiese beweging (vgl. die sopraan en bas van variasie 5). Die dubbele kanon wat in die sesde variasie verskyn veroorsaak interessante poliritmiek wat bydra tot die ekstatiese effek van hierdie seksie (vgl. voorbeeld 341). Die ekstase word op baie treffende wyse tot bedaring gebring deur die dalende sekwens wat in die sewen-

de variasie teen die cantus firmus geskryf is. Daardeur word 'n skakel tussen die tweede en derde seksie tot stand gebring. Terselfdertyd is dit 'n geleentheid om die teks op 'n manier van die vorige twee variasies te skei omdat hier nie meer van hemelse lewe sprake is nie maar van die uitwerking wat die vooruitsig op daardie lewe vir die huidige het.

Vanweë die variasiebeginsel wat hierdie motet oorheers is daar sommige aspekte wat bloot in terme daarvan verklaar kan word. Voorbeelde hiervan is die tweestemmigheid in die derde variasie, of die deklamasie wat in die tenoor van die vierde en negende variasie voorkom. Beide werk die simmetrie van die werk teen. Dieselfde kan gesê word van die variasies wat die melismatiese sopraan het omdat hulle nie op korresponderende plekke in die motet geplaas is nie. Die gevolg is dat die aaneenryging van variasies as vormbeginsel steeds teenwoordig is en nie opgehef word deur die simmetriese vormkragte wat deur die drie seksies en hul spanningslyn vrygestel word nie. Die gevolg is dat albei terselfdertyd teenwoordig is, maar op verskillende vlakke, sodat hulle nie in konflik verkeer nie maar mekaar aanvul.

8.4.6 WACHET AUF, RUFT UNS DIE STIMME

'n Breedvoerige bespreking van die wyse waarop die ritmiek help om die ontvouingsvorm van die eerste vers van hierdie motet tot stand te bring het al in hoofstuk 5.3 plaasgevind. Daarom is dit voldoende om op hierdie punt slegs enkele bykomstige aspekte te noem. Daarvan is die belangrikste die verhouding tussen die vorm van die cantus firmus en dié van die motet met sy seksies A(1-50), B(51-73), C(74-87) en D(88-92). Met betrekking tot enkele Jahrkreis-motette is daarop gewys hoe die vorm van 'n motet beïnvloed of selfs voorafbepaal kan word deur die vorm van die betrokke cantus firmus. Dit was veral duidelik in gevalle waar die cantus firmus in barvorm was (vgl. hoofstuk 8.1.3). Die koraal Wachet auf, ruft uns die Stimme is ook in barvorm, maar dit het baie min uitwerking op die vorm van die eerste vers. So is die herhaling van die eerste seksie, wat so

'n essensiële deel van barvorm is, in die motet uitgekomponeer. Daardeur gaan egter nie net die herhaling verlore nie, maar ontstaan twee seksies wat nie eers dieselfde proporsies het nie. Ook die res van die vers se proporsies versteur die barvorm omdat die eerste seksie langer is as die orige drie seksies saam. Die progressiewe afname in lengte van die seksies verloop parallel met die ontvouingsproses wat in die vers plaasvind. Verder gaan ook die kontras, wat in 'n barvorm tussen die A- en B-seksie voorkom, verlore.

Die behandeling van die tematiese materiaal in hierdie vers is onderhewig aan die ontvouingsproses wat die vorm kenmerk. So is die eerste seksie 'n uitgebreide ontwikkeling van 'n spesifieke motief op die woorde "Wachet auf" (vgl. voorbeeld 280). Die skryftegniek is imiterend, alhoewel die imitasie taamlik los en deursigtig bly. Dit is ook selde dat al vyf stemme terselfdertyd aan die imitasie deelneem. Die tweede seksie bring daarenteen 'n toename in die klank mee, nie alleen vanweë die sterker dinamiek nie, maar veral omdat die koor nou feitlik deurgaans voltallig is. Die imitasie en motiefherhaling bereik nou ook 'n baie hoër vlak van intensiteit, enersyds vanweë die ritmiese verskeidenheid (bv. mate 57-61) en andersyds deur die volgehoue wyse waarop die imitasie deurgevoer word (bv. mate 69-73).
In die derde en vierde seksie word die tematiese materiaal ook op 'n interessante wyse behandel. Die ses reëls wat in die B-seksie van die koraal voorkom, verdeel by die motet in twee afsonderlike seksies, waarvan die laaste seksie slegs die laaste reël bevat, terwyl die orige vyf by die ander seksie ingesluit is. Hierdie indeling word bepaal deur die toneel wat Distler in die musiek skilder. Die gevolg is dat die reëls in die voorlaaste seksie nie so ekstensief behandel word as die ander reëls van die koraal nie, hulle vorm eerder 'n eenheid wat saamgesnoer word deur die gemeenskaplike skryftegniek, nl. die volgehoue stemgroepering in parallelle oktawe (vgl. voorbeeld 324). As gevolg van die stemkoppeling en die melismas word die intensiteit, wat al in die tweede seksie 'n hoë vlak bereik het, nog verder verhoog. En die vrye polifonie van die laaste seksie met sy melismatiese inslag, is dan, afgesien van die beel-

dende betekenis wat dit het, die geskikte skryftegniek om die vers mee af te sluit.
In die tweede vers word twee solostemme by die koor gevoeg, 'n tegniek wat reeds vantevore aangetref is in werke soos Jesu, deine Passion (sesde vers) of Wach auf, du deutsches Reich (vierde vers). Maar in hierdie geval is die beginsel nie heeltemal dieselfde nie omdat die koor meer is as net 'n eggo van die solostemme. Distler self beskryf die koor se rol in 'n voetnoot in die partituur as volg: "Chor sehr zurücktreten, aber nicht nur begleitend!" In die verloop van die vers word dit duidelik wat hiermee bedoel is, omdat die koor later in twee groepe verdeel word (mate 20-27) en daarna, weer volgens 'n aanwysing van die komponis, effens sterker op die voorgrond tree.
In hierdie vers bly die barvorm van die cantus firmus behoue; die kenmerke soos die herhaling van die eerste seksie en die kontras tussen die A- en B-seksies is duidelik hoorbaar. Die skryftegniek speel naas die tematiek 'n betekenisvolle rol om die seksies van mekaar te onderskei. Seksie A is aanvanklik so uitgewerk dat die twee solostemme 'n voorimitasie van die cantus firmus-reël het en die koor dan met 'n stelling van die betrokke reël intree in vyfstemmige homofonie. Die strengheid van die voorimitasie sowel as van die homofonie vervloei egter in die verloop van die seksie sodat die koor geleidelik oorgaan tot polifonie. Hierdie ontvouing gaan gepaard met 'n geleidelike toename in toonsterkte. Dit moet gesien word as uitbeelding van die teks, waar die bruid die nagwag se aankondiging hoor en dan met opgewonde hart opstaan om haar bruidegom te ontvang. Die kontras by die oorgang na die tweede seksie word veroorsaak deur 'n stadiger tempo, 'n opbreking van die koor in twee groepe wat afsonderlik optree, beide polifonies, en deur die twee solostemme wat mekaar nie van die begin af imiteer nie. Die dialoog wat nou tussen die verskillende groepe ontstaan is 'n treffende uitbeelding van die dialoog tussen die bruid en haar bruidegom.

Saam met die derde beeld wat in hierdie vers ter sprake kom verander die skryftegniek weer. Die solostemme staak nou hulle voorimitasie om in lang melismas elkeen afsonderlik die woord "Hosianna" te sing. Hulle laat die tempo weer

vinniger beweeg en die toonsterkte toeneem. Die teks praat van die gaste wat nou almal die saal binnegaan om aan die nagmaal deel te neem. Om dit uit te beeld sluit die groepe van die koor weer by mekaar aan, sodat hulle gesamentlik, in homofonie, hierdie woorde kan sing. Hierdie laaste paar mate verskaf 'n diepe insig in Distler se beskouing van daardie laaste Avondmaal. 'n Ander komponis sou dit miskien met 'n groot klimaks van jubelende stemme getoonset het, maar Distler se gebruik van dissonansies tesame met 'n afname in toonsterkte en 'n stadige tempo skep veel eerder 'n affek van mistiek. Die swewende melismas van die solostemme dra tot hierdie affek by en kan moontlik op hierdie stadium met hulle "Hosianna", waarvan net nog die "a" oorgebly het, as uitdrukking van die ewige hemelse koor beskou word. Die dissonansie waarmee hierdie vers ophou herinner sterk aan o.a. die slotakkoord van die eerste deel van Singet dem Herrn ein neues Lied. Hierdie hele passasie het dan seker ook 'n dieperliggende verbintenis met die betrokke teks in lg. motet. Dit sou die klem dan plaas op die wonderbaarlikheid van daardie laaste Avondmaal.

Dit is nie nodig om die laaste vers ewe breedvoerig te bespreek nie. Dit maak gebruik van die cantus firmus se barvorm, egter op 'n effens ander wyse as die tweede vers. So bestaan die A-seksie hoofsaaklik uit deurimitasie van die drie cantus firmus-reëls wat daarin voorkom. 'n Toename in intensiteit word teweeggebring deurdat die stemme al hoe nader aan mekaar intree. Seksie B se uitleg is noemenswaardig, omdat dit, anders as in die eerste twee verse, uit 'n aaneenryging van tematies en skryftegnies uiteenlopende snitte bestaan, wat 'n baie afwisselingsryke voorkoms aan hierdie seksie gee. Aan die een kant is dit 'n beskrywing van die hemelse vreugde en aan die ander kant ekstatiese lofgesang. Dit sluit op 'n manier aan by die veelsoortigheid van die lofgesang in die eerste seksie, wat deur die intredes van die imitasiemotief op verskillende trappe kort na mekaar miskien 'n uitbeelding van die woorde "mit Menschen und mit Engelzungen" is (vgl. die bespreking rondom voorbeeld 338). In teenstelling met die ander verse is hierdie een miskien as geheel eerder 'n groot lofgesang. Dit sou dan ook die verskille in bou verklaar wat tog taamlik opvallend is.

Die vorm van hierdie motet as geheel is nie so heg soos wat al by ander motette opgemerk is nie. Die rede daarvoor is seker die beeldende moment wat taamlik prominent is en wat veroorsaak dat 'n aantal verskillende beelde na mekaar voor die geestesoog opkom. Die bou van die motet word dan bepaal deur die aaneenryging van hierdie beelde. Maar die eenheid van die werk word tog deur 'n aantal faktore gewaarborg. Op suiwer musikale vlak is dit die twee vinnige vyfstemmige verse, wat 'n stadige deel met solostemme omraam, wat 'n mate van ewewig aan die werk gee. Die feit dat die tweede vers met 'n dissonante akkoord ophou verleen kontinuïteit aan die werk omdat dit 'n onvoltooide einde is, en dus voortsetting van die musiek vereis. Dan is daar nog sulke faktore soos die eenheid wat deur die teenwoordigheid van die cantus firmus veroorsaak word, eenheid van toonsentrum, ens. Ofskoon die beelde van die eerste twee verse eintlik afgeslote beelde is, is daar tog 'n mate van aanvulling tussen die twee omdat hulle by mekaar aansluit deurdat hulle dieselfde onderwerp het. Die derde vers is dan die logiese reaksie op die eerste twee, die konsekwensie wat uit daardie beelde voortspruit. In hierdie sin word daar dus 'n ideële verband tussen die verse geskep wat nie buite rekening gelaat mag word nie.

8.4.7 IN DER WELT HABT IHR ANGST

Hierdie is die eerste van Distler se motette wat 'n Bybelteks met 'n koraal verbind. Dit is iets wat Schütz nooit gedoen het nie, en herinner eerder aan komponiste soos Bach (Fürchte dich nicht) of Brahms (Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen?, vgl. voorbeeld 14). Dit moet as 'n betekenisvolle nuwe vergestaltingsmiddel by Distler gesien word, veral omdat die orige twee motette ook daarvan gebruik maak. Dit is 'n verdere bewys daarvoor dat die vernuwings van die laaste twee motette al hulle voorloper in In der Welt habt ihr Angst gehad het.

Die bou van die eerste deel van die motet is taamlik eenvoudig in vergelyking met die vroeëre Bybelteksmotet Singet dem Herrn ein neues Lied. Die teks waarop dit gebaseer is bestaan uit drie gedagtes: die vrees vir die wêreld ("In

der Welt habt ihr Angst"), 'n woord van troos ("aber seid getrost"), en die grond waarop die troos gebaseer is ("denn ich habe die Welt überwunden"). Hierdie drie gedagtes word elk op afsonderlike wyse getoonset sodat daar 'n aaneenryging van seksies A(1-4), B(5-11), en C(12-19) plaasvind. Nou is dit so dat die seksies nie net sommer willekeurig aaneengeryg is nie, maar mekaar so opvolg dat 'n mens beslis van ontvouingsvorm kan praat. Daar is verskeie faktore wat daartoe bydra. Die opvallendste is miskien die skryftegniek. In seksie A is dit 'n heeltemal vrye polifonie: elke stem deklameer die woorde op 'n eie manier. Die oënskynlike deurmekaar beweging van stemme skep die indruk van verskrikte doelloosheid, vrees sonder uitkoms. Die dissonante karakter van die harmoniek en melodiek bevestig hierdie effek. Die volgende seksie begin homofonies, maar gaan dan oor in 'n meer "geordende" vry imiterende polifonie, waar elke stem nou 'n eie motief het wat 'n aantal kere herhaal word. Die harmonie is grootliks konsonant, en die deklamasiemelodiek is nou natuurliker en nie meer so vol van ongewone spronge nie. Na aanvanklike kopmotiefimitasie kristalliseer in seksie C 'n heeltemal homoritmiese deklamasie uit, wat uit konsonante akkoorde saamgestel is. Hierdie deklamasie word 'n aantal keer herhaal, eers volledig, dan verkort (mate 16^4-17) en dan in vergroting (mate 18-19). Verskuiwing van toonsentrum is 'n verdere faktor wat tot die ontvouing bydra. Terwyl die eerste seksie met die toonsentrum op a begin, eindig die musiek in die derde seksie uiteindelik met die toonsentrum op G. Gepaard hiermee gaan 'n progressiewe toename in die lengte van die seksies van vier (seksie A) oor ses (seksie B) tot by elf mate (seksie C).

Met hierdie ontvouing van die musiek word 'n treffende interpretasie van die teks bereik. Die uitweglose vrees wat aan die begin heers word aan die einde oorwin deur die konsonante, geordende homofonie. Die verandering van 'n toestand van vrees in 'n toestand van vrede word verder deur die verskuiwing van toonsentrum versinlik. Daarom is die toonsterkte aan die einde ook minder as aan die begin. Deur die oorgang van een skryftegniek na 'n ander word die wending in die teks van seksie tot seksie baie duidelik beklemtoon. Veral die skielike homofonie aan die begin

van seksie B is in dié opsig van belang. Dit is 'n tegniek wat, soos reeds genoem, in baie van die Jahrkreis-motette aangewend word.

Die oorwinning oor die vrees waarvan daar in die Bybelteks sprake is, word dan in die koraal van toepassing gemaak op die sterwensuur van die gelowige. Oor die skryftegniek wat in hierdie koraal voorkom is elders al iets gesê (vgl. voorbeeld 394), maar hier kan nog bygevoeg word dat dit die verdeling van die koraal in twee helftes aanhelp (mate 1-8^2 en 8^3-15). Die eerste helfte word gekenmerk deur stemgroepering en motiwiese verselfstandiging, terwyl die tweede helfte daarvan afgegrens word deur deklamasiemelodiek en kanon. Dit is ook interessant dat die ooreenkoms wat daar in die koraal tussen die derde en vyfde reël bestaan heeltemal buite rekening gelaat word, sodat die kontras tussen die twee helftes van die toonsetting nie vernietig word nie. Die deklamatoriese karakter van die koraaldeel sluit goed aan by die styl van die eerste deel van die motet. Maar die eenheid tussen die twee dele berus hoofsaaklik op 'n ideële grondslag omdat die twee tekste mekaar so goed aanvul.

Rauchhaupt kom in haar bespreking van hierdie motet tot 'n soortgelyke gevolgtrekking omtrent die betekenis van die musikale bou vir die teksinterpretasie, alhoewel sy dit nie so duidelik motiveer nie. Maar sy maak ook 'n aantal aanvegbare stellings. Haar interpretasie van die polifonie aan die begin van die werk is elders al gekritiseer (vgl. die bespreking rondom voorbeeld 386). Verder beweer sy dat die gebrek aan eenvormigheid in die skryftegniek van die eerste twee seksies dui op 'n poging om "den Text... unter zwei ganz verschiedenen Gesichtspunkten zu erfassen...".[26] Alhoewel dit 'n toelaatbare vertolking mag wees, maak sy 'n onaanvaarbare gevolgtrekking wanneer sy sê: "Ganz deutlich wird im zweiten Abschnitt, wie stark für Distler die Verwendung der homophonen Satzstruktur (Takt 5) in diesem Werk mit dem Gedanken einer gemeindlichen Aussage verbunden war..."[27] Die kritiek hierteen is dat sy die derde seksie se soortgelyke gebrek aan eenvormigheid van skryftegniek heeltemal buite rekening laat, want daar pas die vergelyking met 'n "gemeindlichen Aussage" nie in

nie. Buitendien behoort die skielike homofonie in maat 5, soos reeds genoem, eerder as 'n middel gesien te word wat 'n wending tot stand bring. Daarom moet die laaste sin van die volgende aanhaling as 'n oorinterpretasie afgekeur word: "Distlers Gestaltung dieser kleinen Motette gewinnt gerade von der Satztechnik her das Format eines dramatischen Vorgangs auf engstem Raum, einer "Szene". Sie wird aus dem aktiven Vorantreiben des musikalischen Ablaufes durch die Gegensätze von Einzelstimme und Stimmenverband, von in Rhythmik und Motivik individuell geprägtem Stimmenverlauf innerhalb der Mehrstimmigkeit und dem Zusammenfinden der Stimmen im homophonen Satz entwickelt. So ist man geneigt, an das gottesdienstliche Miteinander von Prediger und Gemeinde, von Individuum und Gemeinschaft im christlichen Sinne zu denken."[28] 'n Interpretasie van die motet in terme van sy ontvouingsvorm blyk tog die enigste sinvolle interpretasie te wees, veral ook omdat hierdie vormtipe in so baie ander motette gebruik word.

8.4.8 DAS IST JE GEWISSLICH WAHR

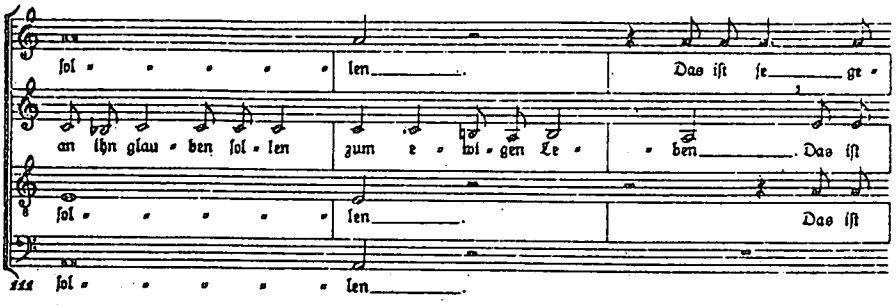
Die teks van hierdie motet is die kompleksste wat Distler in enige van sy motette gebruik het. Dit bevat 'n hele aantal verskillende gedagtes, en uit 'n komponis se oogpunt is dit moeilik om hulle almal individueel te behandel, aaneen te ryg en dan nogtans eenheid in die musiek te kry. Distler los die probleem op die volgende maniere op: 1. deur dikwelse herverskyning van die openingseksie; 2. deur die gebruik van dieselfde musiek vir verskillende woorde; 3. deur skryftegniese ooreenkomste tussen verskillende seksies, en 4. deurdat hy nie elke gedagte in die teks ewe breedvoerig uitkomponeer nie. Die gevolg is 'n vorm wat met die volgende letters voorgestel kan word: A(1-9) B(9-16) A(16-24) C(24-43) A(43-52) D(53-67) E(68-99) C'(99-113) A(113-121) B(121-128) A(128-137) F(138-172) G(170-245) Koraal. Die herverskyning van die openingseksie dwarsdeur die motet sorg vir 'n rondo-agtige vorm, maar dit sorg terselfdertyd vir die afbakening van die werk in verskeie dele deur middel van uitgebreide slotkadense. Hierdie dele word deur 'n ⌐¬ -teken aangedui: ⌐ABACA¬ ⌐DEC'ABA¬ ⌐FG¬ Koraal.

Die seksies wat met C en C' aangedui is hetdieselfde musiek, maar verskillende tekste. Enkele aanpassings word daardeur nodig, want die twee teksgedeeltes het nie 'n identiese woordritme nie. Op dié wyse word 'n verband geskep tussen die woorde "dass Jesus Christus kommen ist in die Welt, die Sünder selig zu machen, unter denen ich der vornehmste bin" en "zum Vorbild denen, die an ihn glauben sollen zum ewigen Leben." Rauchhaupt sien dit as 'n vertolking van die woorde in die sin van Romeine 8,17: "En omdat ons kinders is, is ons ook erfgename. Ons is erfgename van God, mede-erfgename van Christus. Aangesien ons deel het aan sy lyding, sal ons ook deel hê aan sy heerlikheid." (1979-Vertaling.) Behalwe vir die teksinterpretasie het die musikale ooreenkoms tussen hierdie seksies 'n baie sterk eenheidsgewende moment.

'n Ooreenstemming word tussen seksies D en F, en E en G bereik, nie op grond van enige tematiese ooreenkoms nie, maar omdat 'n enerse skryftegniek gebruik word. In die eerste geval is dit deklamasie in twee stemgroepe waarvan die een groep se nootwaardes 'n vergroting van die ander s'n is. In die tweede geval is dit streng deurimitasie van 'n motief met sekwensiële herhaling. Op hierdie wyse word 'n verband tot stand gebring tussen die teksgedeeltes "Aber darum ist mir Barmherzigkeit wiederfahren, auf dass an mir Jesus Christus erzeigete alle Geduld" en "Gott, dem ewigen Könige, dem Unvergänglichen und Unsichtbaren und allein Weisen sei Ehre und Preis in Ewigkeit," waardeur die barmhartigheid wat ondervind is, direk gekoppel word aan 'n lofgesang. Ook hierdie verband dra tot die hegtheid van die vorm by omdat dit, net soos die twee C-seksies, van een deel van die motet na 'n ander strek.

Deurdat nie alle gedagtes in die teks ewe prominent uitgekomponeer wird nie, word die verskeidenheid van seksies binne perke gehou en ontstaan daar swaartepunte waartussen teksgedeeltes met minder beklemtoning geplaas word. Onderstaande voorbeeld wys die oorgang van seksie C' na seksie A. Tussen die einde van die een en die begin van die ander word nog gou die gedagte "zum ewigen Leben" ingepas:

VOORBEELD 419 Das ist je gewisslich wahr



Omdat dit eenstemmig oorgedra word is dit duidelik hoorbaar en kry sodoende meer gewig as wat die beperkte lengte sou laat vermoed. 'n Soortgelyke prosedure word gevolg by die woorde "die Sünder selig zu machen, unter denen ich der vornehmste bin" (37-43). Op ander plekke word blokakkoorde gebruik om te vergoed vir 'n gebrek aan lengte (68-72).

Vanweë die rondovorm van die motet is die spanningslyn taamlik konstant. Dit is omdat seksie A weens sy gedurige herverskyning 'n gemiddelde waarde verteenwoordig waarheen telkens weer teruggekeer word. Wanneer bv. 'n hoogtepunt bereik word, soos in seksie C, dan word dit telkens weer gebalanseer deur die verskyning van seksie A. Buitendien is die oorgange van een seksie na 'n ander minder kras as in vroeër werke omdat hulle nie altyd deur kadense gedefinieer word nie en omdat daar oorvleueling is, sodat sommige stemme al met die nuwe materiaal begin, terwyl die ander nog besig is om die orige materiaal af te sluit. Dit gee aan die musiek 'n sterk gevoel van kontinuïteit.

VOORBEELD 420 Das ist je gewisslich wahr

Die skryftegniek bepaal tot 'n groot mate die intensiteit van die musiek, want die imitasiemotiewe is vanweë hulle deklamatoriese karakter taamlik neutraal in hulle spannings-

lyn, alhoewel daar verskille in die intensiteit van die deklamasie kan wees. Die skryftegniek met sy implikasies ten opsigte van harmoniek, ritmiek ens. is bv. verantwoordelik vir die groot hoogtepunt in die middel van seksie G en die lae spanningsgraad wat aan die begin en einde van hierdie seksie heers. Omdat seksie A dan nie weer verskyn nie eindig die Bybelteksgedeelte van die motet in 'n kontemplatiewe stemming.

Die koraal is besonder interessant vanweë sy dalende spanningslyn. Dit word deur die eenstemmigheid aan die einde veroorsaak. Omdat die koraal 'n lofgesang is, is hierdie dalende spanningslyn eintlik onverwags. Daardeur sluit dit egter op treffende wyse by die introverte slot van die voorafgaande deel van die motet aan.

Samevattend kan gesê word dat Distler as gevolg van al die faktore wat hier beskryf is, 'n hegter vormkonstruksie tot stand gebring het as in enige vorige motet, en dat hy terselfdertyd, vanweë die talle herhalings en die skryftegniek, 'n intensiteitsgraad bereik wat moeilik oortref kan word. Dit is nie so dat Distler in hierdie motet vir die eerste keer rondovorm gebruik het (vgl. Der Mensch, vom Weibe geboren) of dieselfde musiek vir verskillende teksgedeeltes herhaal het nie (vgl. Das Volk so im Finstern wandelt). Maar wat in hierdie werk wel nuut is, is die berekendheid van die vorm en die prominensie wat strukturele aspekte, ook vir die toehoorder, kry. Hy het die verskillende elemente baie beter in hierdie werk tot 'n organiese geheel geïntegreer as wat hy dit bv. in die koda van Singet dem Herrn ein neues Lied, reggekry het; dáár klink dit tog nog 'n bietjie kunsmatig. Die nuwe benadering kom nie net in die vorm van die motet as geheel tot uiting nie, maar ook in die vergestalting van die individuele seksies. Die berekendheid waarmee vorming op hierdie klein skaal plaasvind is in hoofstukke 6 en 7 reeds behandel. Die nuwe benadering tot die vorm van hierdie (en die laaste) motet, dui daarop dat die Reihenform van die vorige groot motette hom nie meer bevredig het nie en dat hy met sy laaste werke aan die begin van 'n heeltemal nuwe rigting gestaan het wat vir die ontwikkeling van die motet as werktipe miskien van groot belang sou gewees het. Daarom toon dit 'n gebrek aan insig wanneer

Pritchard juis hierdie werk uitsonder as tipiese voorbeeld van Distler se styl sowel as om sy afhanklikheid van Schütz te wys: "Das ist je gewisslich wahr bears a strong resemblance to Schütz's motet of the same text. Though not quite so audacious as the Psalm 98 this rather extended motet allows Distler's essential stylistic features to appear in a very lively manner... . In the Schütz tradition the piece is a classic example of the through-composed motet, mostly polyphonic with contrasted sections of strongly rhythmic homophony."[29] Dat Pritchard se stelling onaanvaarbaar is word reeds daardeur bewys dat hy die werk as 'n deurgekomponeerde motet beskou, en nie besef nie dat Distler juis in hierdie werk probeer wegbreek het van die deurgekomponeerde tipe, as 'n mens hoegenaamd by Distler van so 'n tipe motet kan praat. Buitendien verskil dit sowel tematies as vormtegnies van Schütz se motet.

8.4.9 FÜRWAHR ER TRUG UNSERE KRANKHEIT

Hierdie motet lewer verdere bewyse dat Distler met sy twee laaste motette die vormprobleem opnuut bedink het. Terwyl Das ist je gewisslich wahr gebruik maak van rondovorm, is hierdie motet in 'n groot driedelige vorm A(1-65), B(66-133), en A(da capo) met 'n koraal. Dit is veel eenvoudiger as dié van sy vroeëre motette en is nog verder verwyder van die beginsel van aaneenryging van seksies as Das ist je gewisslich wahr.

Die teks bestaan uit drie sinne waarvan twee in seksie A en een in seksie B voorkom. Die A-seksie bestaan uit verskillende snitte volgens die patroon a b a' b' c a b a' b' a" b". Op dié wyse ontstaan op hierdie vlak byna 'n rondoagtige struktuur met die woord "Fürwahr" as die motto wat gedurig herhaal word (vgl. voorbeeld 32). (Dit herinner baie sterk aan die opset in Das ist je gewisslich wahr waar eweneens die titelwoorde so dikwels herhaal word. Daar is ook 'n ooreenstemming in die teksbetekenis: albei beklemtoon die waarheid van die woorde wat gaan volg.) Dieselfde musiek as aan die begin word in 'n latere snit (a', 9-15) gebruik vir die woorde "und lud", wat in hierdie geval klaarblyklik om musikale redes gebeur, en nie om enige interpre-

tasie aan die teks te gee nie. Daarenteen maak die woorde "er trug unsere Krankheit" (b, 6-9) en "auf sich unsere Schmerzen" (b', 15-18) wel van dieselfde basiese materiaal gebruik om 'n verband te skep. Beide hierdie snitte is nie soseer 'n teenstelling nie as 'n voortsetting van die deklamasie in die vorige snitte a en a'. Daarom kan hier eerder sprake van ontwikkeling as van aaneenryging wees. Ook die kontrasterende snit c, wat die tweede sin van die teks bevat, is baie ekonomies ten opsigte van sy vorming. So is daar 'n verband tussen die intervalle van alle stemme (die tenoor is bv. die omkering van die kreeftegang van die sopraan) en hulle word eenvoudig in 'n stygende sekwens herhaal. Na 'n herhaling van die a b a' b'-snitte op 'n ander toonhoogte word seksie A afgesluit met 'n klein sekwensiële uitbreiding van die "Fürwahr"-motto. Die drie gedeeltes waaruit hierdie uitbreiding bestaan is telkens omkerings van mekaar, wat baie effektief is. Seksie A is dus in sigself 'n afgeslote eenheid met simmetriese eienskappe. Kontras tussen die seksies word verkry deur die fugale skryftegniek van seksie B en die lang melodiese lyne wat nou die deklamasie vervang. Die bou van hierdie seksie is reeds elders beskryf (vgl. die bespreking tussen voorbeelde 336 en 337) en sal dus nie weer behandel word nie. Al wat nog bygevoeg hoef te word is dat seksie B in 'n tertsverhouding tot seksie A staan.

Die koraal is in hierdie motet van besondere betekenis, omdat dit direk betrekking het op die profesie wat in die Bybelteks genoem word. Die koraal vertel eintlik van die vervulling van die profesie, en gevolglik is dit nog absoluut deel van die motet en nie net 'n aanhangsel nie. Daarom duik die vraag op of dit in hierdie motet enigsins die funksie kan hê van verteenwoordiging van die gemeente, soos Rauchhaupt in die geval van In der Welt habt ihr Angst beweer.[30]

Met die eenvoudige simmetriese vorm van die eerste deel van die motet slaag Distler daarin om weg te kom van die beginsel van aaneenryging maar nogtans 'n omvangryke werk te skryf. Aan die een kant kan dit vertolk word as 'n teken van groter rypheid by die komponis en aan die ander kant as 'n poging om die invloed van die Renaissance- en Barok-

motet verder af te skud, wat ook al die invloed op sy vroeëre motette mag gewees het. (Waarskynlik moet dié invloed bloot as 'n uiterlike een gesien word, wat slegs die beginsel van Reihenform betref. Ook Distler se vroeëre motette toon so 'n subtiele benadering tot vorm dat 'n mens beslis nie van direkte stylkopieë kan praat nie.) 'n Faktor wat hier nie buite rekening gelaat mag word nie is die oorspronklike bedoeling van hierdie twee motette as openings- en slotkore van 'n Passie, en dit is moeilik om te bepaal watter invloed dit op hulle vorm gehad het. Ongelukkig kan hier net bespiegel word.

8.5 DIE ORIGE GROOT MOTETTE

Die enigste werke wat onder hierdie opskrif genoem kan word is die openings- en slotkore uit die Weihnachtsgeschichte. Hoewel van tyd tot tyd ook na die ander kore van die Weihnachtsgeschichte verwys is, sal hulle nie vanuit 'n vormtegniese oogpunt bespreek word nie omdat hulle nie motette is nie. Ook die openings- en slotkore word hier eerder volledigheidshalwe genoem en nie omdat hulle as verteenwoordigende voorbeelde, wat hulle vorm betref, van Distler se motetkuns beskou behoort te word nie.

Die koor Das Volk, so im Finstern wandelt is van al Distler se werke seker die een wat naaste kom aan die tradisionele motetvorm soos dit in die 16e en 17e eeu in gebruik was. Die teks word in elf snitte opgedeel waarvan elk met 'n eie, besonder plastiese tematiek getoonset en dan met die ander snitte verbind word. Maar om te verhinder dat die musiek onoorsigtelik word voeg Distler die snitte (hieronder in klein letters aangedui) in drie groot seksies saam (in hoofletters aangedui):

a b c b'	de f g h	i j i' j' i" j"
A	B	C

In seksie A word dieselfde basiese tematiek, met motiefherhalings, vir die snitte b en b' gebruik, terwyl a en c baie eners is ten opsigte van hulle deklamasie, en gevolglik ook ten opsigte van hulle skryftegniek en harmoniek. 'n Interes-

sante wisselwerking ontstaan tussen snitte a en c aan die een kant en b en b' aan die ander. Eersgenoemde twee snitte is stadig en staties rondom die toonsentrum e, het lang uitgerekte melodielyne en 'n donker harmoniek. Dit is 'n treffende toonsetting van die woorde "Das Volk, so im Finstern wandelt" en "und über die, die da wohnen im finstern Lande". Snitte b en b' daarenteen het vinnige herhalings van 'n kort sprong-motief wat lewendigheid en beweging aan die musiek verleen, saam met 'n helder harmoniek, want dit gaan hier om die woorde "siehet ein gross Licht" en "scheinet es helle". Distler slaag dus op treffende wyse daarin om die donkerheid en helderheid waarvan in die teks sprake is, teen mekaar af te speel, maar gebruik hierdie teenstelling terselfdertyd om 'n verband tussen vier verskillende teksgedeeltes tot stand te bring. Deur die herhaling wat daardeur moontlik word kry die hele seksie dus 'n eenheid en geslotenheid wat sterker is as wat blote aaneenryging van die snitte sou gewees het. Om hierteen op te weeg laat hy in die derde seksie ook twee kontrasterende snitte alterneer, hierdie keer egter met dieselfde teks. Die woorde "auf dass seine Herrschaft gross werde" word in 'n imiterende polifonie gekomponeer wat deur middele soos verkorting van die motief en melodiese sekwense 'n klimaks opbou. Daarop volg dan die woorde "und des Friedens kein Ende" in 'n streng homofoniese melisma (voorbeeld 327). Hierdie twee snitte word driemaal met mekaar afgewissel om aan hierdie seksie dieselfde mate van geslotenheid te gee as wat die eerste seksie het. Tussen hierdie twee pilare hang dan die aaneengerygde snitte van seksie B, wat elk op individuele wyse die teks behandel. Op hierdie wyse kom 'n Reihenform tot stand wat ten spyte van sy baie verdelings, 'n hegte konstruksie het. Dit wys daarop dat selfs waar Distler relatief naby aan historiese vormskemas kom, sy sin vir vorm nog steeds baie duidelik na vore tree en 'n belangrike faktor in sy styl is.

Die slotkoor Also hat Gott die Welt geliebet bestaan uit twee groot seksies en 'n koda wat eweneens in 'n Reihenform gerangskik is. 'n Bepaalde ooreenkoms met Das Volk, so im Finstern wandelt bestaan in die tweede seksie, waar die driemalige alternering tussen 'n sillabiese snit ("auf dass alle, die an ihn glauben") met 'n homoritmiese melismatiese snit ("nicht

verloren gehen") baie sterk herinner aan seksie C van die openingskoor. Dieselfde kan nie van die eerste seksie gesê word nie, omdat dit 'n heeltemal ander bou het. Vier snitte kan onderskei word waarvan die eerste die woorde "Also hat Gott die Welt geliebet" behandel, terwyl die ander drie almal die daaropvolgende teksfrase "dass er seinen eingebornen Sohn gab" behandel. Eers is dit in 'n melismatiese passasie, dan in deurimitasie en dan 'n gewysigde herhaling van die melismatiese passasie. Daardeur kry ook hierdie seksie 'n hegte konstruksie. Die koda bestaan uit 'n driemalige deurimitasie van die "Amen". Volgens 'n voetnoot in die partituur deur Bruno Grusnick wou Distler hierdie koor vervang deur 'n ander een. Dit is net moontlik om te bespiegel wat die redes vir Distler se voorneme was. Miskien was hy nie tevrede nie met die losse aaneenryging van die seksies, of met die oormatige herhaling van die musiek by die woorde "auf dass alle". Aan die ander kant moet 'n mens toegee dat die einde van die Weihnachtgeschichte so deeglik deur die laaste twee verse van Es ist ein Ros entsprungen voorberei word, dat die oratorium ook sonder die slotkoor kan klaarkom, soos Distler dit later gedoen het. Volgens die voetnoot het hy dan slegs die "Amen" laat sing.

SAMEVATTING

Met die bespreking van vorm in Distler se motette word die stylanalise afgesluit. Aangesien ons hier met vokale musiek te doen het moet verwag word dat die vorm anders daar sal uitsien as in suiwer instrumentale musiek. Die rede daarvoor is dat die teks vormkragte van sy eie het wat op een of ander manier met dié van die musiek versoen moet word. Die keuse en/of samestelling van die teks is dus reeds 'n eerste stap tot vorming van die motet. Sommige werke bevat bowendien nog 'n cantus firmus, wat vormkragte van sy eie op die motet se vorm laat inwerk. Dit is die wisselwerking tussen hierdie verskillende kragte wat op die ou end die vorm van die motet bepaal. Deurdat die verskillende motetgroepe in die bespreking afsonderlik behandel word kan die tipiese eienskappe van elke groep uitgelig word. Die klein koraalmotette word aan die hand van verskeie basiese vormbeginsels bespreek.

Hierdie vormbeginsels is egter nie beperk tot die klein koraalmotette nie, maar kom in die ander motette ook voor, en sluit in die beginsels van simmetrie, ontvouing, aaneenryging ("Reihung") asook die beginsels wat tot binêre of barvorm lei. Daar word aangetoon dat die tematiese materiaal van die musiek nie die enigste aspek is wat deur dié beginsels geraak word nie, maar ook o.a. ritmiek, harmoniek en veral skryftegniek. So kan dit gebeur dat verskillende prinsiepe op verskillende vlakke van die vorm teenwoordig is. Veral die motette in barvorm getuig dikwels hiervan. Hoe dit ook al sy, die motette lewer bewys van Distler se besonder fyn ontwikkelde sin vir vorm. Die verhouding tussen musikale vormkragte en dié van die teks is nie in alle motette dieselfde nie. Soms sluit die musikale vorm op treffende wyse by die teks se struktuur aan en lei selfs tot 'n interpretasie van die teks. Soms is dit egter ook bloot musikale oorwegings wat die vorm van 'n motet beïnvloed. Dit geld vir die klein sowel as die groot koraalmotette. In die Bybelteksmotette is die musikale vorm egter altyd ook 'n treffende interpretasie van die teks, sodat musiek en teks baie nou by mekaar aansluit. Uit die aard van die saak word die verskillende seksies musikaal verskillend behandel. Dit is iets wat inherent is aan die meeste toonsettings van Bybeltekste en word by baie komponiste aangetref. Dit is egter die manier waarop die verskillende seksies met mekaar verbind word wat by die komponiste verskil en wat dus vir 'n stylontleding van belang is. Uit die bespreking van die individuele motette word dit duidelik dat Distler verder gaan as die klassieke motetvorm met sy eenvoudige aaneenryging van seksies. In hierdie opsig verskil hy dus van die klassieke motetkomponiste, trouens, daar is groter ooreenkoms met bv. die motette van Brahms en Reger wat in hoofstuk 2 bespreek is. In sy laaste motette het Distler hom klaarblyklik opnuut met die vormprobleem besig gehou, en die vermoede word uitgespreek dat hy in 'n nuwe rigting begin beweeg het. Dit alles dui daarop dat Distler as motetkomponis teen die breë ontwikkelingslyn geplaas moet word, wat vanaf Josquin, Lasso en Schütz oor Bach en Brahms tot in die 20e eeu strek, voordat sy bydrae volledig beoordeel kan word. Want hy sluit aan by hierdie ontwikkeling en dra sy deel by tot die herleweing en vernuwing van die motet in ons eeu.

VERWYSINGS

HOOFSTUK 1

1. Alle biografiese besonderhede in hierdie hoofstuk is verkry uit: Ursula HERRMANN: Hugo Distler.
2. L. PALMER: Hugo Distler and his church music, St. Louis, 1967.
3. H. BORNEFELD: Hugo Distler und sein Werk (Musik und Kirche, vol. 33, 1963, pp. 145-155).
4. H. BORNEFELD: Hugo Distler und sein Werk (Musik und Kirche, vol.33, 1963, pp. 145-155; H. BORNEFELD: Schöpferischer Historismus (Musica, vol. 12, 1958, pp. 319-322).
5. H. BORNEFELD: Schöpferischer Historismus (Musica, vol. 12, 1958, p. 322.
6. B. GRUSNICK: Hugo Distler zum Gedächtnis (Lübeckische Blätter, 7.3.1943, pp. 18-19).
7. B. GRUSNICK: Hugo Distler (Zeitschrift für Musik, Heft 12, 1935, pp. 1317-1324).
8. B. GRUSNICK: Hugo Distler und wir (Hausmusik, vol. 16, 1952, pp. 153-159).
9. H. SCHMOLZI: Das Wort-Ton-Verhältnis in Distlers Choralpassion (Musica, vol. 7, 1953, pp. 556-561).
10. U. v.RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers.
11. U. v.RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.23.
12. U. v.RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.200.
13. W.D. PRITCHARD: Creative historicism in the music of Hugo Distler, p. iii.
14. W.D. PRITCHARD: Creative historicism in the music of Hugo Distler, p. 3.
15. W.D. PRITCHARD: Creative historicism in the music of Hugo Distler, p. 149.
16. W.D. PRITCHARD: Creative historicism in the music of Hugo Distler, p. 199.
17. E.A. LIPPMAN: Stil, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 12, kol. 1325.

HOOFSTUK 2

1. H. HÜSCHEN: Die Motette (K.G. Fellerer: Das Musikwerk), p. 5.
2. L. FINSCHER: Motette, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 9, kol. 637-669.
3. Ook Distler gebruik die term in 'n breë sin, soos uit sy voorwoord tot Der Jahrkreis blyk. Vgl. ook verwysing 12 van hierdie hoofstuk.
4. "Skryftegniek" is 'n eie vertaling van die Duitse term "Satztechnik". "Tekstuur" word nie beskou as 'n term wat

die betekenis van "Satztechnik" presies genoeg weergee nie.

5. W. APEL: Motet, in: Harvard Dictionary of Music, p. 460.
6. W. APEL: Point, in: Harvard Dictionary of Music, p. 683.
7. I. SPINK: An historical approach to musical form, p. 34.
8. Dit is die tweede deel van 'n groter werk, waarvan Josquin se outeurskap nie heeltemal buite twyfel is nie.
9. K. G. FELLERER: Altklassische Polyphonie (K.G.Fellerer: Das Musikwerk), p.10.
10. A.T. DAVISON en W. APEL: Historical Anthology of Music, vol. 1, pp. 153-154.
11. F. BLUME: Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik, p. 110.
12. Terwyl Finscher en Hüschen hierdie werke as motette beskou, noem Blume hulle uitdruklik nie motette nie maar "meerkorige konserte". Vgl. F.Blume: Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik, p. 110.
13. Die woord "Bybelteksmotet" word hier gebruik as vertaling van die Duitse term "Spruchmotette".
14. Blume gebruik in hierdie verband die term "Liedsatz", terwyl Finscher van 'n "Cantus firmus-gebundenen Motette" en Hüschen van "Liedmotette" praat. Lg. term sal hier gebruik word omdat die begrip in 'n breë verband gesien word.
15. F. BLUME: Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik, p. 43.
16. F. BLUME: Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik, p.45.
17. F. BLUME: Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik, p.44, p.46.
18. F. BLUME: Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik, p. 49.
19. F. BLUME: Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik, p. 57.
20. Aangesien die volledige werk nie tot my beskikking is nie, is ek aangewese op die uittreksel wat by Blume verskyn, asook op sy kommentaar daarop.
21. F. BLUME: Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik, p. 101.
22. H. HÜSCHEN: Die Motette (K.G.Fellerer: Das Musikbuch), p. 6.
23. F. BLUME: Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik, p. 62.
24. Die bespreking van Schütz se bydrae is gegrond op inligting uit F.Blume: Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik, p.139ff. Dit word aangevul deur eie ontledings.
25. Die mit Tränen säen werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.
26. R. GERBER: Über Formstrukturen in Bachs Motetten (Musikforschung, vol. 3, 1950, pp. 177-189.
27. A.J.J. TROSKIE: Die koorwerke van Max Reger, p. 220.
28. A.J.J. TROSKIE: Die koorwerke van Max Reger, p. 221.
29. A.J.J. TROSKIE: Die koorwerke van Max Reger, pp. 220-221.
30. A.J.J. TROSKIE: Die koorwerke van Max Reger, pp. 221-222.
31. A.J.J. TROSKIE: Die koorwerke van Max Reger, p. 380.

HOOFSTUK 3

1. L. PALMER: Hugo Distler and his church music, pp. 104-140.
2. B. GRUSNICK: Hugo Distler und Hermann Grabner, (Musica, vol.18, 1964, p.58).
3. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.30.
4. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.33.
5. A. ADRIO: Erneuerung und Wiederbelebung (F.Blume: Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik), p. 288.
6. H. DISTLER: Der Jahrkreis, p. 1.
7. Uittreksels uit 'n brief van Friedrich Högner aan Ursula Herrmann, 29.8.1968 en aangehaal uit: U. HERRMANN: Hugo Distler, p. 21.
8. U. HERRMANN: Hugo Distler, pp. 45-46.
9. B. GRUSNICK: Hugo Distler (Zeitschrift für Musik, Heft 12, 1935, p. 1319).
10. L. PALMER: Hugo Distler and his church music, p.120.
11. H. DISTLER: Choralpassion, p.55
12. H. DISTLER: Es ist ein Ros entsprungen, p. 2.
13. H. DISTLER: Geistliche Chormusik, voorwoord, soos aangehaal deur U. HERRMANN: Hugo Distler, p. 187.
14. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.157.

HOOFSTUK 4

1. C. DAHLHAUS: Melodie, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 9, kol. 25.
2. Die term "funksioneel" word hier gebruik in die sin wat in die funksionele harmoniesisteem daaraan gekoppel word.
3. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, pp.98-119.
4. R. STEPHAN: Melodik, in: Musik, p. 196.
5. As geen verdere voorbeelde genoem word nie dui dit daarop dat hulle geredelik voorkom. Slegs skaars voorbeelde word spesiaal bygevoeg.
6. Vgl. verwysing 4 van hierdie hoofstuk.
7. "Raaminterval" is 'n vertaling van die Duitse term "Rahmenintervall".
8. Vgl. die opmerking net voor voorbeeld 36.
9. Vir 'n oomblik word die terrein van motette verlaat om 'n interessante en belangrike aspek van die Weihnachtsgeschichte te bespreek.
10. Vgl. die bespreking van hierdie werk se vorm in hoofstuk 8.4.2.
11. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p. 116.
12. H. COETZEE: Studien zur Passionskomposition im deutschen Sprachgebiet in dem 20.Jahrhundert, p. 208.

13. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p. 124.
14. Die partituur bevat die datum 5. Sept. 1937. Dit is 'n paar maande na Distler se aankoms in Stuttgart.
15. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kichenmusik Hugo Distlers, p. 137.
16. H. SCHAEUBLE: Hugo Distler (Schweizerische Musikzeitung, vol. 82, 1943, p. 11).
17. Die terme waarmee die melismas beskryf word dien eerder vir gerieflike identifisering as wat hulle algemeen-geldende wetenskaplike benamings is.
18. BRUNO GRUSNICK: Hugo Distler (Zeitschrift für Musik, Heft 12, 1935, p. 1321).

HOOFSTUK 5

1. B. GRUSNICK: Hugo Distler (Zeitschrift für Musik, heft 12, 1935, p.1321).
2. W. BIESKE: Die Orgelwerke Hugo Distlers (Musik und Kirche, vol. 22, 1952, p. 178).
3. J. VON HECKER: Bespreking van die klawesimbelkonsert op die plaatomslag van 'n opname van hierdie werk, Musicaphon BM 30 SL 1204.
4. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p. 86.
5. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p. 84.
6. H. DISTLER: Mörike-Chorliederbuch, voorwoord.
7. H. DISTLER: Hugo Distler über seine Spielstücke für Positiv, (Hausmusik, vol. 16, 1952, p. 178).
8. L. PALMER: Hugo Distler and his church music, p. 115.
9. H. DISTLER: Weihnachtsgeschichte, p. 3.
10. Kyk die bespreking rondom voorbeelde 119-123.
11. Kyk p. 148 en 149.
12. Met motoriek word bedoel daardie voortstuwende ritmiek met 'n sterk beklemtoning van die maatslag wat bv. die concerto grosso van die Barok kenmerk en wat weer sy verskyning maak in die werke van talle neo-Klassieke of neo-Barok komponiste.
13. H. DISTLER: Hugo Distler über seine Spielstücke für Positiv (Hausmusik, vol. 16, 1952, p. 178).
14. Kyk p. 180.
15. Kyk p. 52.
16. Kyk p. 90.
17. Kyk hoofstuk 4.1.

HOOFSTUK 6

1. W. APEL: Tonality, in: Harvard Dictionary of Music, p. 855.
2. H. DISTLER: Funktionelle Harmonielehre, pp 5-6.
3. H. DISTLER: Funktionelle Harmonielehre, p. 5.
4. H. DISTLER: Funktionelle Harmonielehre, p. 6.
5. B. GRUSNICK: Hugo Distler (Zeitschrift für Musik, Heft 12, 1935, p. 1321).
6. B. GRUSNICK: Hugo Distler (Zeitschrift für Musik, Heft 12, 1935, p. 1321).
7. H. DISTLER: Funktionelle Harmonielehre, p. 6.
8. H. DISTLER: Funktionelle Harmonielehre, p. 6.

HOOFSTUK 7

1. H. SCHAEUBLE: Hugo Distler (Schweizerische Musikzeitung, vol. 82, p.11).
2. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p. 139.
3. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, pp.140-141.
4. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p. 141.
5. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p. 142.
6. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p. 145.
7. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p. 169.
8. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p. 165.
9. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, pp.164-165.
10. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p. 163.
11. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p. 170.
12. W. APEL: Homophony, in: Harvard Dictionary of Music, p. 390.
13. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.185.
14. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.170.
15. H. DISTLER: Funktionelle Harmonielehre, p. 6.
16. U. VON RAUCHHAUPT: Bespreking van enkele motette op die plaat Cantate 658230.
17. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, pp.161,162.

HOOFSTUK 8

1. J. MÜLLER-BLATTAU: Form, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band
2. J. MÜLLER-BLATTAU: Form, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band

3. C. DAHLHAUS: Formenlehre, in: Rieman-Musiklexikon, p. 298.
4. H. ERPF: Form und Struktur in der Musik, p. 147.
5. H. ERPF: Form und Struktur in der Musik, p. 150.
6. H. ERPF: Form und Struktur in der Musik, p.154.
7. Erpf stel dit duidelik dat ontvouing op 'n tweede vormvlak kan plaasvind. Hy illustreer dit deur 'n ontleding van die eerste deel van J.N. David se stryktrio, op.33,1, wat die voorkoms het van sonatevorm, maar dan terselfdertyd ook as ontvouingsvorm beskou word na aanleiding van die spesifieke opeenvolging van die sewe seksies. Erpf se gevolgtrekking is dan die volgende: "Zusammenfassend kann man über diesen Satz sagen: Das Schema des Sonatensatzes wird durchbrochen und überlagert von der Reihung der sieben Abschnitte, und diese von der Steigerungsanlage der Entfaltung." (p. 157)
8. H. ERPF: Form und Struktur in der Musik, p. 39.
9. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.34.
10. W.D. PRITCHARD: Creative historicism in the music of Hugo Distler, pp. 134-136.
11. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.129.
12. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.152.
13. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.196.
14. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.197.
15. Rauchhaupt maak ook van hierdie feit melding; vgl. p.187.
16. W.D. PRITCHARD: Creative historicism in the music of Hugo Distler, p.154.
17. W.D. PRITCHARD: Creative historicism in the music of Hugo Distler, p.154.
18. W.D. PRITCHARD: Creative historicism in the music of Hugo Distler, pp. 159, 162.
19. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, pp.189-190.
20. L. PALMER: Hugo Distler and his church music, p.137.
21. L. PALMER: Hugo Distler and his church music, p.137.
22. H. ERPF: Form und Struktur in der Musik, hoofstuk 1.2.
23. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale kirchenmusik Hugo Distlers, p.154.
24. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.155.
25. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.157.
26. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, pp.185-186.
27. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.185.
28. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.186.
29. W.D. PRITCHARD: Creative historicism in the music of Hugo Distler, p. 171.
30. U. VON RAUCHHAUPT: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, p.187.

BIBLIOGRAFIE

ADRIO, A. :Erneuerung und Wiederbelebung, in: F.Blume e.a.(red): Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik. Kassel, 1965.

APEL, W. :Harvard Dictionary of Music. Cambridge, Massachusetts, 1974[8].

BIESKE, W. :Die Orgelwerke Hugo Distlers, in Musik und Kirche, vol. 22,1952.

BLUME, F. (red.) :Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel, 1949-.

BLUME, F. :Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik. Kassel, 1965.

BORNEFELD, H. :Schöpferischer Historismus, in Musica, vol. 12,1958.

BORNEFELD, H. :Hugo Distler und sein Werk, in Musik und Kirche, vol. 33,1963.

COETZEE, H. :Studien zur Passionskomposition im deutschen Sprachgebiet in dem 20.Jahrhundert. D.Mus.-dissertasie, Potchefstroom, 1972.

DAHLHAUS, C. :"Melodie", in F.Blume (red): Die Musik in Geschichte und Gegenwart IX. Kassel,1961.

DAHLHAUS, C. :"Formenlehre", in H.Riemann: Musiklexikon, 12e hersiene uitgawe uitgegee deur W.Gurlitt en H.H. Eggebrecht, Sachteil. Mainz, 1967.

DAVISON,A.T. en W.APEL :Historical Anthology of Music. London, 1949[2], vol. 1.

DISTLER, H. :Funktionelle Harmonielehre. Kassel, 1940.

DISTLER, H. :Hugo Distler über seine Spielstücke für Positiv, in Hausmusik, vol. 16,1952.

DISTLER, H. :Voorwoord by Der Jahrkreis.

DISTLER, H. :Slotwoord by die Choralpassion.

DISTLER, H. :Voorwoord by Es ist ein Ros entsprungen.

DISTLER, H. :Voorwoord by die Weihnachtsgeschichte.

DISTLER, H. :Voorwoord by die Mörike-Chorliederbuch.

ERPF, H. :Form und Struktur in der Musik. Mainz,1967.

FELLERER, K.G. :Altklassische Polyphonie. (Band 28 van K.G.Fellerer: Das Musikwerk.) Köln, 1956.

FINSCHER, L. :"Motette", in F.Blume (red.):Die Musik in Geschichte und Gegenwart IX. Kassel, 1961.

GERBER, R. :Über Formstrukturen in Bachs Motetten, in Musikforschung, vol. 3,1950.

GRUSNICK, B. :Hugo Distler, in Zeitschrift für Musik, Heft 12,1935.

GRUSNICK, B. :Hugo Distler zum Gedächtnis, in Lübeckische Blätter, vol. 85, no. 1,1943.

GRUSNICK, B. :Hugo Distler und wir, in Hausmusik, vol. 16,1952.

GRUSNICK, B. :Hugo Distler und Hermann Grabner, in Musica, vol. 18,1964.

HECKER, J. von :Bespreking op plaatomslag Musicaphon BM 30 SL 1204.

HERRMANN, U. :Hugo Distler. Berlyn, 1973.

HÜSCHEN, H. :Die Motette. (Band 47 van K.G.Fellerer: Das Musikwerk.) Köln, 1974.

LIPPMAN, E.A. :"Stil", in F.Blume (red.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart XII. Kassel, 1965.

MÜLLER-BLATTAU :"Form", in F.Blume (red.): Die musik in Geschichte und Gegenwart IV. Kassel, 1955.

PALMER, L. :Hugo Distler and his Church Music. St. Louis, 1967.

PRITCHARD, W.D. :Creative Historicism in the Music of Hugo Distler. D.Mus.-dissertasie, University of Colorado, 1966.

RAUCHHAUPT, U. von :Die Vokale Kirchenmusik Hugo Distlers. Gütersloh, 1963.

SCHAEUBLE, H. :Hugo distler, in Schweizerische Musikzeitung, vol. 82,1943.

SCHMOLZI, H. :Das Wort-Ton-Verhältnis in Hugo Distlers Choralpassion, in Musica, vol. 7,1953.

SPINK, I. :An Historical Approach to Musical Form. London, 1967.

STEPHAN, R. :Musik, Frankfurt a.M., 1957.

TROSKIE, A.J.J. :Die Koorwerke van Max Reger. D.Mus.-dissertasie, Pretoria, 1975.

ANDER GERAADPLEEGDE LITERATUUR OOR DISTLER

AUSTIN, W.W. :Music in the 20th Century. Londen, 1966.

BORNEFELD, H. :"Hugo Distler", in F.Blume (red.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart III. Kassel, 1954.

GURLITT, W. :"Hugo Distler", in H.Riemann: Musiklexikon, 12e hersiene uitgawe, Personenteil A-K. Mainz, 1959.

VINTON, J. :Dictionary of Twentieth-Century Music, Londen, 1974.

ANONIEM :Späte Distler-Uraufführung, in Musica, vol. 9,1955.

ANONIEM :Distler in Japan, in Musica, vol. 10,1956.

BORNEFELD, H. :Hugo Distler - Weg und Werk, in Die Neue Schau, vol. 8, no.2,1947.

BORNEFELD, H. :Hugo Distler, in Musica, vol.1,no.3/4,1947.

BROODE, O. :Hugo Distlers Choralpassion in Hamburg, in Musik und Kirche, vol. 20,1950.

BÜLOW, P. :Hugo Distler - Tage in Lübeck, in Zeitschrift für Musik, vol. 114,1953.

DISTLER, H. :Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik, in Zeitschrift für Musik, vol. 102, no. 12,1935.

DISTLER, H. :Die Orgel unserer Zeit, in Musica, vol. 1, no. 3/4,1947.

EHMANN, W. :Voce et Tuba. (Gesammelte Reden und Aufsätze 1934-74). Kassel, 1976.

FISCHER-DIESKAU, K. :The Employment of Dynamics in Interpreting the Music of Heinrich Schütz and Hugo Distler. (Translated by M.Clarke and H.A. Decker), in The Choral Journal, vol. 14, September-December, 1973.

GEHRING, P. :Distler's Organ Works, in The American Organist, vol. 46,1963.

GRUSNICK, B. :Hugo-Distler-Gedenken, in Lübeckische Blätter, vol. 85, No. 1,1943.

GRUSNICK, B. :Wie Hugo Distler Jakobiorganist in Lübeck wurde, in Musik und Kirche, vol. 25, no. 3, 1955.

KESSLER, F. :Merkmale des Distlerschen Orgelstils dargestellt an seinen kleinen Orgelchoralbearbeitungen, in Musik und Kirche, vol. 34, no. 4,1964.

KOLODIN, I. :The New German Music - An Old Tradition Reviving, in Saturday Review, vol. 40, February 1957.

LANGE, M. :In Memoriam Hugo Distler, in Musica, vol.6, 1952.

MUDDE, W. :De Componist Hugo Distler, in Mens en Melodie, 1950.

MUDDE, W. :Hugo-Distler-Gedenken in Mühlheim, in Musik und Kirche, vol. 23,1953.

MOSER, H.J. :Die Passion von Schütz bis Frank Martin. (Musikalische Formen in Historischen Reihen.) Wolfenbüttel, 1967.

PALMER, L. :Hugo Distler - 20 years later, in The Diapason, vol. 53,1962.

PALMER, L. :Hugo Distler's Harpsichord Concerto, in The Diapason, vol. 60,1969.

RUTZ, H. :In Memoriam Hugo Distler, in Musica, vol. 10,1956.

SMITH, W.I. :Hugo Distler-Festival (Summit, New Jersey) in Musica, vol. 23, no.5,1969.

SÖHNGEN, O. :Am Grabe Hugo Distlers, in Musica vol.3, no. 3,1949.

SÖHNGEN, O. :Hugo Distler, in Lübeckische Blätter, vol. 87, no. 11,1951.

VALENTIN, E. :Vor zehn Jahren starb Hugo Distler, in Zeitschrift für Musik, vol. 113,1952.

VAN DER GALIËN, M. :Het Distler-Archief in Lübeck, in Mens en Melodie, vol. 34, no. 2,1979.

OPSOMMING

In hierdie verhandeling is 'n stylanalise van Hugo Distler se motette onderneem. Omdat Distler en sy musiek in Suid-Afrika nog taamlik onbekend is, word die eintlike analitiese studie voorafgegaan deur 'n kort biografie en 'n volledige werklys. 'n Bespreking van die belangrikste literatuur oor Distler se musiek word eweneens ingesluit. Om die nodige perspektief aan die stylanalise te gee word 'n beknopte oorsig oor die ontwikkeling van die motet sedert Josquin Desprez verstrek, met die klem op die Lutherse tradisie en met spesifieke verwysing na strukturele aspekte. Lg. word toegelig deur verteenwoordigende werke van o.a. Josquin, Lasso, Schütz, Bach, Brahms en Reger wat uitgesonder en in besonderhede bespreek word.

Distler se motetstyl word onder die volgende gesigspunte ontleed: melodiek, ritmiek, harmoniek, skryftegniek en vorm. In elke geval word gepoog om die basiese stylprinsiepe binne die verstommende veelsoortigheid van die musiek te identifiseer en sistematies te orden. Daarna word die verskillende verskyningsvorms van hierdie stylprinsiepe en hulle kombinasiemoontlikhede uitgewys sodat op die ou end alle stylkenmerke verklaar kan word. Elke stadium van die bespreking word deeglik deur voorbeelde uit die werke geïllustreer. Daar word deurlopend verwys na die verband tussen die musiek en die teks, asook na die rol van die verskillende stylaspekte met betrekking tot die ontwikkeling van Distler se motetstyl. Op grond hiervan kon aangetoon word dat, in teenstelling met ander skrywers se menings, die stylverandering wat in die laaste twee motette 'n voldonge feit was, reeds in vroeëre werke voorberei is, en dat dit dus nie bloot aan Distler se ander lewens- en beroepsomstandighede toegeskryf kan word nie. Daar word ook gepoog om die oorsprong van styleienskappe wat uniek vir Distler se motetstyl is, te verklaar. Hiervolgens word beweer dat die wortels van die unieke styleienskappe in die liturgiese resitasie, en by name die psalmodie, geleë is. Die bespreking van die vormaspekte verteenwoordig die hoogtepunt van die stylanalise omdat aangetoon word hoe die verskillende vormkategorieë verbind word om die musikale vorm tot stand te bring. Op grond van gevolgtrekkings waartoe in hierdie verband geraak word, word standpunt ingeneem teen sommige bewerings van skrywers wat aan die begin genoem is.

Deurdat die werke as motette in eie reg sowel as teen die agtergrond van 'n historiese ontwikkeling beskou word, kan aangetoon word dat Distler wel 'n sterk verwantskap met historiese voorbeelde toon, maar dat hy ook talle nuwe bydraes tot die motetkuns lewer. Dienooreenkomstig moet hy as motetkomponis gesien word wat by die ontwikkeling wat hom direk voorafgegaan het, aansluit, maar dan ook help om die volgende ontwikkelingsstadium van die werktipe te bereik. Daarvolgens kan dan die opvattings van bepaalde skrywers wat bv. te veel klem lê op die historisme of die liturgiese gebondenheid van die motette, as te eensydig uitgewys word.

Aan die begin van die studie is die vereiste gestel dat 'n groep werke nie geïsoleerd in 'n stylanalise behandel mag word nie, en dat die ontleding altyd teen die agtergrond van die verskillende stylrigtings moet plaasvind. Aan hierdie vereiste word dus deeglik voldoen.