



U.O.V.S. - BIBLIOTEEK

198205789901220000019



HERO S.M. APPA ONIER

ANNO 1982

IN ... WORD NIE

... 1982 ...
... 1982 ...
... 1982 ...

HARMONIESE VERSKYNSELS IN DIE EERSTE TWAALF
KLAVIERPRELUDES VAN DEBUSSY, MET SPESIFIEKE
VERWYSING NA DIE BEGRIP TONALITEIT

deur

CATHARINA SMITH

Voorgelê om te voldoen aan die vereistes
vir die graad Magister Musicae
in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte
(Departement Musiek) aan die Universiteit van
die Oranje-Vrystaat, Januarie 1982

STUDIELEIER: PROF. J.H. POTGIETER

Universiteit van die Oranje-Vrystaat
BLOEMFONTEIN

27 - 4 - 1982

KL T 786.4254 BUS

No. _____

BIBLIOTEEK

NOTA VOORAF

Die doel van hierdie verhandeling is om die belangrikheid van 'n wesenskenmerk - tonaliteit - in die eerste twaalf klavierpreludes van Debussy te ondersoek.

SAMESTELLING VAN DIE VERHANDELING

AFDELING A bevat historiese besonderhede, verkry uit geskrifte van verskeie skrywers.

AFDELING B is 'n analitiese opsomming van die twaalf preludes, met toepaslike notevoorbeelde.

AFDELING C bevat 'n skema waarvolgens die verskillende analises getoets word om die teenwoordigheid van tonaliteit aan te toon.

AFDELING D bevat 'n samevatting en slotsom.

KRUISVERWYSINGS

Die onderafdelings word volgens die desimale metode verdeel om die seksies te onderskei (bv. Afd. A. 12.2.1).

TOONSOORTAANDUIDINGS

Om die lees te vergemaklik word die majeuretoonsoorte met hoofletters aangedui, terwyl die mineurtoonsoorte deur kleinletters aangedui word.

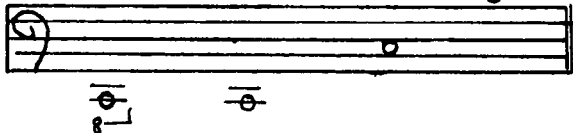
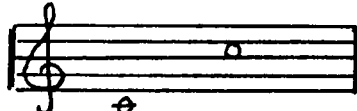
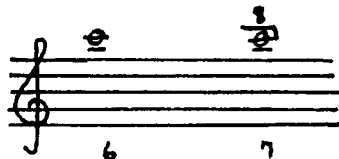
HARMONIESE ANALISE

Die harmoniese analise word op soortgelyke wyse onderskei,

nl. Romeinse hoofletters vir majeurakkoorde en kleinletters vir mineure.

MELODIESE AANDUIDINGS

Die melodienote word volgens die volgende tabel aangedui:

1	2	3	4		4	5
				=		
						

1	2	3	4	5	6	7
C_2	C_1	C	c	c^1	c^2	c^3

DANKBETUIGING

Graag betuig ek my opregte dank en hoogste waardering aan my studieleier, prof. J.H. Potgieter vir sy waardevolle leiding en onderskraging.

INHOUD

NOTA VOORAF

AFDELING A

Inleiding	xix
Voetnote by die inleiding	xxviii

HOOFSTUK 1

ALGEMENE SIENINGS IN DIE MUSIEKLITERATUUR VAN

<u>DEBUSSY AS KOMPONIS</u>	1
1. Verwysings na invloed van Debussy op ander komponiste	2
1.1 Bartók	2
1.2 Stravinsky en Schönberg	2
1.3 Busoni, Schönberg en Berg	3
1.4 Boulez	4
1.5 Edgar Varèse	4
1.6 Vergelyking tussen Bartók en Debussy	4
2. Verwysings na spesifieke ontwikkeling op verskeie terreine in Debussy se musiek	4
2.1 Ontwikkeling in tonaliteit	4
2.2 Ontwikkeling in harmoniek	6
3. Algemene aanhalings	9
4. Afleiding	10
Voetnote by Hoofstuk I	14

HOOFSTUK 2DEBUSSY GESIEN VOLGENS TWINTIGSTE-EEUSE BESKOUINGSAAN DIE HAND VAN TON DE LEEUW, MUZIEK VAN DE

<u>TWINTIGSTE EEUW</u>	18
1. Metode van werk	18
1.1 Samevatting	18
1.2 Beskrywing	18
1.2.1 Verzelfstandiging van de samenklank en toeneming en differentiatie van de muzikale elementen	19
1.2.2 Losmaking van het klassieke causale verband	21
1.2.3 Analoge struktuur van die totaal= chromatiek en de hele toonsreeks ...	24
1.2.4 Intervalwerking	24
1.2.5 Klankveld	28
1.2.6 Zwevende ritmiek	29
Afleiding	31
Slotsom	32
Voetnote by Hoofstuk 2	33

HOOFSTUK 3'N ANALITIESE STUDIE VAN PRELUDE VIII: 'LA FILLEAUX CHEVEUX DE LIN' DEUR JEFFREY KRESKY IN TONAL

<u>MUSIC - TWELVE STUDIES - HOOFSTUK 12</u>	37
---	----

1. Opsomming	37
2. Afleiding	43
3. Slotsom	45
Voetnote by Hoofstuk 3	47

AFDELING B

Inleiding	49
Voetnote by Inleiding	52
1. <u>PRELUDE I</u> (... Danseuses de Delphes)	53
1.1 Akkoordtipes	53
1.2 Analise van akkoordgebruik	53
1.3 Progressietipes	56
1.4 Toonsoortgebondenheid	57
1.5 Tonaliteit	58
1.6 Gebruik van dissonansie	59
1.7 Vorm	61
1.8 Samevattend	61
Voetnote by Prelude I	63
Notevoorbeeld	65
2. <u>PRELUDE II</u> (... Voiles)	67
2.1 Sonoriteittipes	67
2.2 Progressie m.b.t. sonoriteite	71
2.2.1 Herverskyning van sekere melodiese	

	verskynsels wat as registerbakens	
	dien	72
2.3	Tonaliteit	73
2.4	Dissonansie	75
2.5	Dinamiek	76
2.6	Vorm	76
2.7	Samevattend	76
	Voetnote by Prelude II	78
	Notevoorbeelde	80
3.	<u>PRELUDE III</u> (... Le vent dans la plaine)	82
3.1	Akkoordtipies	82
3.2	Analise van akkoordgebruik	83
3.3	Tonaliteit	88
3.4	Analise van toonsentrumgebruik	89
3.5	Opsommend	89
	Voetnote by Prelude III	91
	Notevoorbeelde	93
4.	<u>PRELUDE IV</u> (... "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir")	96
4.1	Akkoordtipies	96
4.2	Analise van akkoordgebruik	97
4.3	Progressietipes	105
4.4	Toonsoortgebondenheid	108
4.5	Gebruik van dissonansie	108

4.6	Samevattend	109
	Voetnote by Prelude IV	110
	Notevoorbeelde	113
5.	<u>PRELUDE V</u> (... Les collines d' Anracapri)	116
5.1	Akkoordtypes	116
5.2	Analise van akkoordgebruik	117
5.3	Progressietipes	125
5.4	Toonsoortgebondenheid	128
5.5	Tonaliteit	128
5.6	Dissonansie	129
	Voetnote by Prelude V	130
	Notevoorbeeld	133
6.	<u>PRELUDE VI</u> (... Des pas sur la neige)	137
6.1	Akkoordtypes	137
6.2	Analise van akkoordgebruik	138
6.3	Toonsoortgebondenheid	144
6.4	Tonaliteit	146
6.5	Dissonansie	146
6.6	Progressietipes	148
6.7	Melodiese opbou	149
6.8	Samevattend	150
	Voetnote by Prelude VI	151
	Notevoorbeelde	154

7.	<u>PRELUDE VII</u> (... Ce qua vu le vent d'Quest) ..	156
	7.1 Akkoordtypes	156
	7.2 Analise van akkoordgebruik	157
	7.3 Progressietipes	164
	7.4 Toonsoortgebondenheid	167
	7.5 Dissonansie	168
	7.6 Samevattend	169
	Voetnote by Prelude VII	171
	Notevoorbeelde	173
8.	<u>PRELUDE VIII</u> (... La fille aux cheveux de lin)	177
	8.1 Akkoordgebruik	177
	8.2 Analise van akkoordgebruik	179
	8.3 Progressietipes	183
	8.4 Toonsoortgebondenheid	184
	8.5 Tonaliteit	185
	8.6 Dissonansie	186
	8.7 Samevattend	187
	Voetnote by Prelude VIII	188
	Notevoorbeeld	191
9.	<u>PRELUDE IX</u> (... La sérénade interrompue)	193
	9.1 Akkoordgebruik	193
	9.2 Analise van akkoordgebruik	194
	9.3 Progressietipes	201
	9.4 Toonsoortgebondenheid	204

9.5	Tonaliteit	207
9.6	Dissonansie	207
9.7	Samevattend	208
	Voetnote by Prelude IX	209
	Notevoorbeelde	213
10.	<u>PRELUDE X</u> (... La Cathédrale engloutie)	218
10.1	Akkoordgebruik	218
10.2	Analise van akkoordgebruik	219
10.3	Progressietipes	225
10.4	Tekstuur (inkleding)	227
10.5	Toonsoortgebondenheid	228
10.6	Dissonansie	230
10.7	Opsommend	231
	Voetnote by Prelude X	233
	Notevoorbeelde	238
11.	<u>PRELUDE XI</u> (... La danse de Puck)	242
11.1	Akkoordgebruik	242
11.2	Analise van akkoordgebruik	243
11.3	Progressietipes	254
11.4	Toonsoortgebondenheid	254
11.5	Dissonansie	255
11.6	Tekstuur en inkleding	256
11.7	Samevattend	257
	Voetnote by Prelude XI	258
	Notevoorbeelde	264

12.	<u>PRELUDE XII</u> (Minstrels)	266
12.1	Akkoordgebruik	266
12.2	Analise van akkoordgebruik	268
12.3	Progressietipes	277
12.4	Tonaliteit	278
12.5	Dissonansie	279
12.6	Samevattend	280
	Voetnote by Prelude XII	282
	Notevoorbeelde	285

AFDELING C

	Inleiding	288
	Voetnote by Inleiding	291
1.	<u>PRELUDE I</u>	292
1.1	Onmiskenbare tonikadrieklanke in B-mol maj.	292
1.2	Tonikadrieklanke volgens konteks	292
1.3	Onmiskenbare tonikadrieklanke in ander toonsoorte	292
1.4	Ander tonikadrieklanke volgens konteks	298
1.5.1	Onmiskenbare dominantdrieklanke in B-mol majeure (wat in verband met die tonika staan)	298
1.5.2	Onmiskenbare dominantkonstruksies (wat nie in verband met die tonika staan nie)	293

Afleiding	294
1.6 Waar nie dominant- of tonika-akkoorde gebruik word nie	294
1.6.1 Parallellismes	295
1.6.2 Tussendominante	296
1.6.3 Toegevoegde note en mengharmoniek ...	296
Voetnote by Prelude I	297
3. <u>PRELUDE III</u>	298
3.1 Onmiskenbare tonikadrieklanke in G-mol majeur	298
3.2 Tonikadrieklanke volgens konteks	298
3.3 Onmiskenbare tonikadrieklanke in ander toonsoorte	298
3.4 Ander tonika's volgens konteks	298
Afleiding	299
3.5.1 Onmiskenbare dominantakkoorde in G-mol majeur (wat in verband met die tonika staan)	299
3.5.2 Onmiskenbare dominantkonstruksies (wat nie in verband tot tonika staan nie)	299
3.6 Dominantakkoorde volgens konteks	299
3.7 Onmiskenbare dominantkonstruksies in ander toonsoorte	299
Afleiding	300

3.8	Waar nie dominante of tonika's is nie verskyn die volgende	300
	Afleiding	302
	Voetnote by Prelude III	306
4.	<u>PRELUDE IV</u>	307
4.1	Onmiskenbare tonika-akkoorde in A majeur volgens konteks	307
4.2	Tonika-akkoorde in A majeur volgens konteks	307
4.3	Onmiskenbare tonika-akkoorde in ander toon= soorte	307
4.4	Tonika-akkoorde in ander toonsoorte volgens konteks	308
4.5.1	Onmiskenbare dominantakkoorde in A majeur (wat in verband met tonika staan)	308
4.6	Dominantakkoorde in A volgens konteks	309
4.7.1	Onmiskenbare V in ander toonsoorte (wat in verband met tonika staan) ...	309
4.8	Dominantakkoorde in ander toonsoorte volgens konteks	310
	Afleiding	310
4.9	Waar nie tonika's of dominante gebruik word nie verskyn die volgende	311
	Afleiding	312
	Voetnote by Prelude IV	314

5.	<u>PRELUDE V</u>	315
5.1	Onmiskenbare tonika-akkoorde in B-majeur ...	315
5.2	Tonika-akkoorde in B-majeur volgens konteks	315
	Afleiding	315
5.3	Onmiskenbare tonika's in ander toonsoorte .	316
5.4	Tonika-akkoorde in ander toonsoorte volgens konteks	316
5.5.1	Onmiskenbare dominantkonstruksies in B-majeur (wat in verband met tonika staan)	316
	Afleiding	316
5.5.2	Onmiskenbare dominantakkoorde in B-majeur (wat nie in verband met tonika staan nie)	316
5.6	Onmiskenbare dominantakkoorde in ander toonsoorte (wat nie in verband met tonika staan nie)	317
5.7	Waar daar nie van dominante of tonika's gebruik gemaak word nie verskyn die volgende Afleiding	317
	Ten slotte	319
6.	<u>PRELUDE VI</u>	321
6.1	Onmiskenbare tonika-akkoorde in d-mineur ...	321
6.2	Tonika-akkoorde in d-mineur volgens konteks	321
6.3	Onmiskenbare tonika-akkoorde in ander toonsoorte	321

6.4	Tonika-akkoorde in ander toonsoorte volgens konteks	322
6.5	Onmiskenbare dominantakkoorde in d-mineur ..	322
	Afleiding	322
6.6.1	Onmiskenbare dominantakkoorde in ander toonsoorte (wat in verband met 'n tonika staan)	322
6.6.2	Onmiskenbare dominantakkoorde in ander toonsoorte (wat nie in verband met 'n tonika staan nie)	323
6.7	Dominante in ander toonsoorte volgens konteks	324
	Afleiding	324
6.8	Waar nie dominante en tonika's aangetref word nie verskyn	324
	Afleiding	325
	Slotsom	327
	Voetnote by Prelude VI	328
7.	<u>PRELUDE VII</u>	329
7.1	Onmiskenbare tonika-akkoorde	329
7.2	Tonika-akkoorde volgens konteks	329
7.3	Onmiskenbare tonika-akkoorde in ander toonsoorte	330
7.4	Tonika-akkoorde in ander toonsoorte volgens konteks	330

7.5.1	Onmiskenbare dominantakkoorde in f-kruis mineur (wat in verband met tonika staan)	330
7.5.2	Onmiskenbare dominantakkoorde in f-kruis mineur (wat nie in verband met tonika staan nie)	330
	Afleiding	330
7.6.1	Onmiskenbare dominantakkoorde in ander toonsoorte (wat in verband met die tonika verskyn)	332
7.6.2	Onmiskenbare dominantakkoorde in ander toonsoorte (wat nie in verband met die tonika verskyn nie)	332
7.7	Dominante in ander toonsoorte volgens konteks	332
	Afleiding	332
7.8	Waar nie tonika's of dominante aanwesig is verskyn	333
	Afleiding	334
	Voetnote by Prelude VII	337
8.	<u>PRELUDE VIII</u>	
8.1	Onmiskenbare tonikadrieklanke in G-mol majeur	338
8.2	Tonikadrieklanke in G-mol majeur volgens konteks	338
8.3	Onmiskenbare tonika's in ander toonsoorte ..	338
8.4	Tonika-akkoorde in ander toonsoorte volgens konteks	339
8.5.1	Onmiskenbare dominante in G-mol majeur (wat in verband met die tonika verskyn)	339

8.5.2	Onmiskenbare dominante in G-mol majeur (wat nie in verband met die tonika verskyn nie)	340
8.6	Dominante in G-mol majeur volgens konteks .	340
8.7	Onmiskenbare dominantakkoorde in ander toonsoorte (wat in verband met die tonika verskyn)	340
8.8	Dominante in ander toonsoorte volgens konteks	340
	Afleiding	340
8.9	Waar nie tonika's en dominante is nie, vind ons	341
	Afleiding	344
	Opsomming	346
	Voetnote by Prelude VIII	348
9.	<u>PRELUDE IX</u>	349
9.1	Onmiskenbare tonikadrieklanke in B-mol mineur	349
9.2	Tonikadrieklanke in B-mol mineur volgens konteks	349
9.3	Onmiskenbare tonikadrieklanke in ander toonsoorte	349
9.4	Tonikadrieklanke in ander toonsoorte volgens konteks	350
	Afleiding	350

9.5.1	Onmiskenbare dominante in B-mol mineur (wat in verband met die tonika verskyn)	350
9.5.2	Onmiskenbare dominante in B-mol mineur (wat nie in verband met die tonika verskyn nie)	350
9.6	Dominantakkoorde in B-mol mineur volgens konteks	351
	Algemeen	351
9.7.1	Onmiskenbare dominantakkoorde in ander toonsoorte (wat in verband met 'n tonika verskyn)	351
9.7.2	Onmiskenbare dominantakkoorde in ander toonsoorte (wat nie in verband met 'n tonika verskyn nie)	351
9.8	Dominante in ander toonsoorte volgens konteks	352
	Afleiding	352
9.9	Waar daar nie V en I aanwesig is nie kom die volgende akkoorde voor	352
	Afleiding	353
	Voetnote by Prelude IX	354
10.	<u>PRELUDE X</u>	355
10.1	Onmiskenbare tonika-akkoorde in C majeur .	355
10.2	Tonika-akkoorde in C majeur volgens konteks	355

10.3	Onmiskenbare tonika's in ander toon= soorte	355
10.4	Tonika-akkoorde in ander toonsoorte volgens konteks	355
10.5.1	Onmiskenbare dominantakkoorde in C majeur (wat in verband met 'n tonika staan)	356
10.6	Dominante in C majeur volgens konteks ... Afleiding	356 356
10.7	Onmiskenbare dominante in ander toonsoorte (wat nie in verband met 'n tonika staan nie)	357
10.8	Dominante in ander toonsoorte volgens konteks	357
10.9	Waar nie V en I aanwesig is nie verskyn .. Afleiding	357 358
	Slotsom	359
	Voetnote by Prelude X	360
11.	<u>PRELUDE XI</u>	362
11.1	Onmiskenbare tonika-akkoorde in c mineur .	362
11.2	Tonika-akkoorde in c mineur volgens konteks	362
11.3	Onmiskenbare tonika-akkoorde in ander toonsoorte	363
11.4	Tonika's in ander toonsoorte volgens konteks	364
	Afleiding	364

11.5.1	Onmiskenbare dominantakkoorde in c mineur (wat in verband met tonika staan)	364
11.5.2	Onmiskenbare dominantakkoorde in c mineur (wat nie in verband met 'n tonika staan nie)	364
11.6	Dominantakkoorde in c mineur volgens konteks	365
11.7.1	Onmiskenbare dominantakkoorde in ander toonsoorte (wat nie in verband met die tonika verskyn nie)	365
11.8	Dominante in ander toonsoorte volgens konteks	366
	Afleiding	366
11.9	Waar nie V- of I-akkoorde is nie verskyn .	367
	Afleiding	370
	Slotsom	370
	Voetnote by Prelude XI	373
12.	<u>PRELUDE XII</u>	374
12.1	Onmiskenbare tonikadrieklanke in G majeur .	374
12.2	Tonikadrieklanke in G majeur volgens konteks	374
12.3	Onmiskenbare tonikadrieklanke in ander tonsoorte	374
12.4	Tonikadrieklanke in ander toonsoorte volgens konteks	375

12.5.1	Onmiskenbare dominantakkoorde in G majeur (wat in verband met die tonika verskyn)	375
12.5.2	Onmiskenbare dominantakkoorde in G majeur (wat nie in verband met die tonika verskyn nie)	375
12.6	Dominante in G majeur volgens konteks	375
12.7.1	Onmiskenbare dominante in ander toonsoorte (wat in verband met die tonika verskyn)	376
12.7.2	Onmiskenbare dominante in ander toonsoorte (wat nie in verband met 'n tonika verskyn nie)	376
12.8	Dominante in ander toonsoorte volgens konteks	376
12.9	Waar nie dominante en tonika's verskyn nie ..	377
	Afleiding	379
	Opsommend	379

AFDELING D

Samevatting	382
Slotson	390
Bibliografie	392
Opsomming	397

AFDELING AINLEIDING

Talle skrywers oor musiek het deur die jare gepoog om Debussy goedsmoeds binne 'n bepaalde genre te klassifiseer, soos Impressionisme, Naturalisme of selfs Neo-Klassisisme. Baie interessante en dikwels egte feite het hierdeur na vore gekom maar weinig van die betowerende formules kon daarin slaag om die essensiële kenmerke wat in sy werke aanwesig is waarlik te belig.

Die mistastings deur aanhangers van die verskillende "ismes" is veroorsaak veral deurdat die verskillende benamings nie altyd deur almal met dieselfde betekenis gebruik is nie - dink maar aan die wonderlike opvattinge wat dikwels met die begrip Impressionisme geassosieer word - en dit blyk ook dat musikale terme vir harmoniese gebruike in baie gevalle so gemanipuleer is dat hulle oulik binne enige begrip ingevleg kon word.¹ Die inherente probleme wat verbonde is aan analise van sy musiek word treffend gestel deur Boulez:

"All his life was a quest for everything that defies analysis ... and for a development which, by its very nature, incorporates the surprise that arise from our imagination. He distrusts architecture, in the old-fashioned sense of the term, and prefers structures that mingle rigour and freedom of choice. That is why, with him, those words, those keys with which we are

saturated in our schools and academies have no meaning or purpose: the habitual categories of a worn-out tradition could never be applied to his works, even if we tried to adjust them by twisting them here and there."²

Boulez, as avant gard-komponis, het natuurlik sy eie oogmerke gehad om in ag te neem, en ons hoef sy woorde nou ook nie eenhonderd persent letterlik op te neem nie, maar die kern-gedagte agter die aanhaling kan wel ter harte geneem word: die analitikus moet uiters versigtig omgaan met die ontwykende muse van hierdie komponis.

Debussy het trouens self meermale 'n hoë mate van ongeduld openbaar jeens analises en pogings tot analises van sy musiek. Volgens Wilfred Mellers het Debussy selfs die mening uitgespreek dat geleerdheid die dood van instink is. Hy haal in die verband Debussy se eie woorde aan:

"... there is more to be gained by watching the sunrise than by hearing the 'Pastoral Symphony.' To some people rules are of primary importance. But my desire is only to reproduce what I hear. Music was intended to receive the mysterious accord that exists between nature and the imagination."³

Verdere aanhalings uit dieselfde boek toon dat Debussy ewe ongeduldig was oor "reëls" in musiek:

"... there are no more schools of music, and the main business of the musician to-day is to avoid any kind of outside influence."

Mellers sê dan:

"Living in the ivory tower of his senses, he always preferred a subject where action is sacrificed to feeling."⁴

Hierdie aspek van Debussy se sienswyse word besonder sterk beklemtoon deur die volgende aanhaling deur Austin, waarin Debussy reageer op 'n analise van sy musiek deur Lenormand:

"It is all quite correct and almost mercilessly logical ... All these experiments, all these colors, plunge you eventually into a state of alarm from which you emerge with a question-mark like a nail in your brain. Whether you meant it or not, (gerig aan Lenormand) your essay is a severe censure of modern harmony. There is something almost barbarous about your quotation of passages which, being necessarily detached from their context, can no longer justify their 'curiousness.' Think of all the inexpert hands that will utilize your study without discrimination, for the sole purpose of annihilating those charming butterflies which are already somewhat crumpled by your analysis."⁵

Debussy het klaarblyklik in 'n hoë mate instinktief te werk gegaan. Hy het dit etlike kere so gestel, o.a.:

"Music is a free art, a spontaneous, open-air art, an art commensurate with the elements - wind, sky and sea. It is a mistake to turn it into a closed, scholastic art ... I prefer a few notes from an Egyptian shepherd's pipe; he is part of the landscape and hears the harmonies not mentioned in your treatises."⁶

Hy het dikwels gesê dat slegs sy eie smaak en gehoor sy norme en reëls is, o.a.

"Who will ever know the secret of musical composition?... The sound of the sea, the curve of the horizon, the wind in the leaves, the cry of a bird - all these arouse in us a number of impressions. Then, all of a sudden without our willing it in any way, one of these recollections assumes an outward form and expresses itself in musical terms, clothed in its own harmony, which could never be improved however hard one might try. It is only in this way that a heart destined for music makes its finest discoveries ... I loathe doctrines and their impertinences. That is why I wish to write my musical dream with complete detachment from myself. I want to sing my

interior landscape with the naive candour of a child. This will always shock those who prefer artifice and lies."⁷

Hy vervolg sy siening deur:

"Music is precisely the art which is nearest Nature. Despite their claim to be expert translators, painters and sculptors can only give us a fairly free and always fragmentary interpretation of the beauty of the universe. They can capture and fix only one of its aspects, only for a single instant: only musicians are able to capture all the poetry of night and day, of heaven and earth, and to re-create their atmosphere and give rhythmic form to their intense vibrations."⁸

'n Ander sienswyse van hom is:

"I try to see, through the works, the multiple movements that have engendered them, and whatever inner life they contain, is this not a different concern from the game of showing them off like monstrosities?"⁹

Debussy het natuurlik oënskynlik dikwels van sienswyse verander en kan as kaprisieuse, selfs onverantwoordelike skrywer (wat woorde betref, nie musiek nie!) beskou word. Kyk bv. die volgende aanhaling:

"Devotees of Debussy's music who have come across the more cavalier phrases of the composer's music criticism will no doubt have been taken aback at his seemingly inconsistent gaucherie, marring the widely held but oversimplified view of Debussy the refined sensualist, the lover of cats, luxurious wall hangings, Japanese prints, and women with green eyes."¹⁰

Sy impulsiewe uitlatings word verder uitgebeeld deur die volgende aanhalings:

"criticism that allowed caustic cruelty, light-hearted word-play and serious philosophical discussion to co-exist as contented bedfellows within the same paragraph."¹¹

Om hierdie rede is sy geskrifte dikwels misverstaan, en dit was moontlik die hoofrede waarom skrywers mekaar so weerspreek het.

Dit is egter 'n natuurlike verskynsel dat skrywers oor die algemeen die vooruitstrewende nuwighede in Debussy se musiek beklemtoon, soos wat die aangehaalde passasies toon. Nie alleen is die twintigste eeu by uitstek 'n ikonoklastiese tydperk nie, maar in die nuwighede vind die skrywers juis daardie maklik beskryfbare verskynsels wat hulle graag as elemente van die "historiese ontwikkelingslyn" aan ons voorhou. Hierdie rigting word verder versterk deur uitlatings soos die volgende van Stravinsky:

"... The musicians of my generation and I myself owe the most to Debussy."¹²

In die geval van Debussy is die effek van hierdie benadering baie duidelik. Ons kan orals lees van al die wonderlike nuwighede wat hy uitgedink het; sy aanwending van akkoorde op 'n nuwe wyse; sy grootskaalse inkorporering van nuwighede soos heeltoon-harmoniek en pentatoniek; sy vervaging van toonsoorte, ens.

Maar dit is eensydig en plaas hom gevolglik in 'n heeltemal misleidende lig. Debussy was die laaste komponis om links en regs af te breek sommer vir die destruktiewe genot daarvan. Wat inderdaad die geval is, is dat hy 'n baie groot komponis was wat komposisie met die absoluut vars invloed van 'n uitsonderlik oorspronklike gees benader het. Dit het meegebring dat hy aan musikale boustene soos ons dit nog altyd sedert die begin van Westerse musiek geken het, nuwe betekenis en funksies en wetmatighede gegee het wat gespruit het uit sy oorstelpende genie. En hiermee het hy bereik presies wat enige ander groot komponis bereik het, naamlik 'n belangrike nuwe oeuvre wat bestaan uit nuwe beligting van bestaande musikale kultuur. Soos dit deur Bernstein gestel word:

"Debussy, for all his ambivalent efforts to weaken tonality (in the form of whole-tone scales, arbitrary movement of tonal centers,

etc.), actually did more to preserve tonality than to destroy it. His important and influential experiments in atonalism succeeded more in providing new atmospheres in which tonality could exist than in rendering tonality obsolete. Debussy is pure middle ground, and today his music has taken its place in history, it no longer is the adventure it once was. For example, what is there more comfortable and acceptable to the average modern ear than 'The Afternoon of a Faun'? It was now a question of saving tonality by giving it a new look, and this Debussy did by treating it with all the devices of French impressionism."¹³

Dit is, soos in die geval van talle eenvoudige waarhede in die musiekgeskiedenis, eintlik verbasend dat dit nodig is om hierdie laasgenoemde feite nog weer te beklemtoon, want hulle is 'n halfeeue gelede al eens en vir altyd vasgestel deur niemand minder nie as Schönberg self. Hy het geskryf:

"... the so-called 'impressionist' use of harmony, ... above all by Debussy. His harmonies, deprived of constructive significance, often serve a colouristic purpose; they try to express moods and pictures. These, though of extra-musical origin, now¹⁴ become constructive elements and finally take on musical functions."¹⁵

Soos Schönberg tereg sê het ander, latere komponiste, die nuwighede geneem wat deur Debussy as atmosferies, koloristies en programmaties gebruik is, en suiwer musikale betekenis daaraan gaan gee - en, mag ons dadelik byvoeg, nie altyd met dieselfde verfynde kultuur en onfeilbare smaak as Debussy nie. Buitendien is dit 'n oop vraag of klank wat definitief programmaties gekonsipieer was, suiwer musikaal suksesvol kan word. Hierin lê moontlik die kern van die misverstande wat orals heers (en in baie gevalle miskien werklik kunsmatig vergroot word) oor die plek en betekenis van Debussy in die musiekgeskiedenis: harmoniese nuwighede wat op 'n pragtig prikkelende wyse as verklaarbare en ontleedbare programmatiese bykomstighede by tradisie gevoeg is, is agterna as 'n basis met 'n eie musikale bestaansreg beskou en benut. Een belangrike element uit sy skeppingswerk is aldus totaal uit verband geruk en die raamwerk waarin dit onmiddellik aanvaarbare bestaansreg gehad het is oor die hoof gesien.

VOETNOTE BY INLEIDING

1. JAROCINSKY, STEFAN, translated by Rollo Myers. Debussy-
Impressionism and Symbolism. London: Eulenberg Ltd,
1976. p. 159.
2. Ibid., p. 159.
3. MELLERS, WILFRED. Man and his Music, part 4. London:
Barrie and Jenkins, 1973, p. 131.
4. Ibid., p. 131.
5. AUSTIN, W.W. Music in the Twentieth Century. New
York: W.W. Norton and Company. Inc. 1977, p. 19.
6. JAROCINSKY. op. cit., p. 96.
7. Ibid., p. 96.
8. Ibid., p. 96.
9. AUSTIN. op. cit., p. 19.
10. DEBUSSY, CLAUDE. Debussy on Music, translated and
edited by Richard Langham Smith. London: Secker and
Warburg, 1971, p. ix.
11. DEBUSSY, op. cit., p. xiv.

12. CRAFT, ROBERT. Stravinsky in conversation with Robert Craft. London: Pelican-uitgawe 1962, p. 62.
13. BERNSTEIN, LEONARD. The Joy of Music. London: Panther Books, 1969, pp. 213-214.
14. Die aanhaling kom uit 'n lesing wat Schönberg in 1939 aan die Universiteit van California gegee het.
15. BLOM, E. Groves Dictionary of Music and Musicians. - third edition - Vol. VII, artikel deur Edward Watson. London: Macmillan and Co., 1954, p. 517.

HOOFSTUK 1

ALGEMENE SIENINGS IN DIE MUSIEKLITERATUUR

VAN DEBUSSY AS KOMPONIS

Waar pas Debussy in die musiekgeskiedenis, en wat was die belangrike nuwighede wat hy gebruik het, wat komponiste en skrywers so aangetrokke tot hom gemaak het?

Op 'n vraag soos hierdie sou 'n mens sekerlik lang wetenskaplike antwoorde kon gee.¹ Jare lank bespiegel skrywers reeds oor Debussy en sy plek in die geskiedenis. Baie was so besig met die bepaling van wetenskaplike formules (kyk hoofstuk 3) en die indoktrinering van musiek daarmee dat hulle die werklike essensie van sy musiek dikwels heeltemal uit die oog verloor het.

Elkeen van die skrywers het 'n eie standpunt ingeneem. Alhoewel baie waardevolle inligting hierdeur ingevorder kan word, moet daar dikwels uiters sorgvuldig bepaal word of gegewens die ware feite bevat.

Ter illustrering van die uiteenlopende weergawes word die verskillende denkrigtings afsonderlik aangedui deur aanhalinge uit bestaande literatuur:

1. VERWYSINGS NA DIE INVLOED VAN DEBUSSY OP ANDER
KOMPONISTE

1.1 INVLOED OP BARTOK

"French influence, in fact, was another indispensable prerequisite for the development of Bartok's style ... Bartok soon played the Preludes² in public, as he continued to do throughout his life. He noted with astonished delight the importance of the pentatonic scale for Debussy, and connected this with Debussy's interest in the Russians and their folk music. He quickly mastered some of Debussy's devices or orchestration, and came to value, as Debussy did, a transparent texture whatever the medium - very soon his distinctive style was mature."³

1.2 INVLOED OP STRAVINSKY EN SCHÖNBERG

"When we consider the stuffy and faded academicism of Stravinsky's and Schönberg's first works, it is impossible not to draw the conclusion that the disruptive element in Debussy's impressionism provided the liberating force that led these composers to their own revolutionary style."⁴ "... however different the texture may be Stravinsky is using sound in the same way as Debussy."⁵ Barbaric impressionism has taken the place of super-civilized impressionism - that is all."⁶

Dieselfde skrywer tref 'n vergelyking tussen Schönberg en Debussy en maak die volgende bevindings: "We have no sense of modulation in Debussy's music, for the simple reason that he doesn't modulate, and we have no sense of modulation in Schönberg's music because the work itself has become one vast modulation ... Debussy destroys one's sense of harmonic progression by eliminating all contrapuntal feeling; Schönberg by the sheer multiplicity and mechanical application of his contrapuntal devices. The method of approach may be different, but the disruptive effect is the same. Schönberg dissects counterpoint in the way that Stravinsky dissected rhythm."⁷

1.3 INVLOED OP BUSONI, SCHÖNBERG EN BERG

"On the influence of Debussy, there can be no doubt. That is to say that his aesthetic intention found an echo⁵ in others, not that others copied his style. Many indeed criticized him; Busoni for example, while approving the attempt to break down the traditional distinction between consonance and dissonance, and the use of new scales, thought the whole-tone scale, and the resulting chords that went with it, an unnecessary stylistic limitation. But many composers were influenced by the whole-tone scale, though they might use it in a very different way; Schönberg for instance, and Berg who studied Debussy closely, and was much influenced by him, particularly in his early songs."⁸

1.4 INVLOED OP BOULEZ

"Being French, he could hardly avoid coming under the spell of Debussy to whose example he has never ceased to acknowledge his debt."⁹

1.5 INVLOED OP EDGAR VARÈSE

"... he saw ... the trends of which Debussy and Busoni were the forerunners."¹⁰

1.6 VERGELYKING TUSSEN BARTOK EN DEBUSSY

"Bartok's use of Harmony for the purpose of form is like Debussy's, but more insistent, more aggressive, setting in relief his more aggressive rhythms and melodies."¹¹ "... For Debussy static harmonies are calm, and only his progressions evoke poignant feelings, whereas Bartok's harmony is continually disturbed by his growing melody. Bartok draws his melody and accompaniment farther apart in the dimension measured by the circle of fifths, so that his sharpest dissonances are sharper than any of Debussy's."¹²

2. VERWYSINGS NA SPESIFIEKE ONTWIKKELING OP VERSKEIE TERREINE

2.1 ONTWIKKELING IN TONALITEIT

2.1.1 "A composition with a key signature will retain a determinative key center; yet in every

measure may be introduced chords that are foreign to the scale of the key, as in 'Les sons et les parfumes'. Unrelated triads will be found moving in succession in various compositions. They do not destroy the key, but they do tend to produce a vagueness of tonality, a sense of wavering between keys, of hesitation as between major and minor, characteristic of Debussyan harmony."¹³

2.1.2 "Debussy, who at first baffled the most faithful adherents of key, is now seen only to have deepened its roots while seeming to defy and disturb the general harmonic understanding of his immediate contemporaries. Few more striking vindications of the classical key system can indeed be found than in Debussy's Preludes, nor more promise of boundless possibilities consistent with perfect clarity. If for a moment he seems to defy key, it will soon be found that by some subtle addition suggestive of a cadence, he restores it."¹⁴

2.1.3 "Debussy was a radical revolution ... He reintroduced the use of certain scales other than the major and minor of the diatonic, such as whole-tone scales, Gregorian modes (unused¹⁵ since the end of the sixteenth century)."¹⁶

2.1.4 "In his search for new effects of the most subtle kind, he evolved a harmonic language of his own which exploited unresolved discords and permitted chords to move with independence from a tonal center. He arrived at new exotic melodies through the use of unorthodox scales: the Oriental pentatonic scale; the whole-tone scale; the seven-note scale of the Church modes."¹⁷

2.1.5 "This unnatural scale (whole-tone) is so characteristic a device of Debussy's style that whenever we think of it, we think of him. No other composer has used it so often or so skilfully." Dieselfde skrywer meld egter op p. 12 "But Debussy himself never uses the scale in the way his parodist uses it, as a pre-established fund of material for just any sort of melody and rhythm. He uses it sparingly, and differently in every instance."¹⁸ In some pieces he does not use it at all."¹⁹

2.2 ONTWIKKELING IN HARMONIEK

2.2.1 "Debussy's chord successions may be said to be of first importance primarily because they tend to invalidate rather than to confirm tonalities irrespective of scales, modes and other fixities of musical procedure."²⁰

2.2.2 "Speaking of Debussy's work as a whole, we may say that his harmonic methods were a very individual amalgam of the new and the forgotten old. On the one hand he was greatly attracted by the combinations of the higher over-tones, by chords of the ninth and their derivatives treated as primaries, and in particular by chords whose component notes are separated by whole tones; on the other hand he often threw back to the ecclesiastical modes and still further to the diaphony in parallel fourths and fifths of a thousand years before. The resulting idiom had very rich possibilities within its sphere; but, as his inferior pages show only too well, its limitations were rigidly definite."²¹

2.2.3 "Debussy's harmonic innovations, though considered extremely subversive when they first appeared, remained rooted in definite major, minor and modal tonalities, greatly extending their scope but not, so far as his own practice was concerned, undermining them as a basis for music."²²

2.2.4 "Debussy's desire passively to exploit the aural effect of the overtone series is itself a kind of subservience to Nature. A chord becomes

for him a complex of aural vibrations which are also nervous sensations, ranging from the absolute calm of the unison and octave, and the relative tranquillity of the fourth and fifth, to the higher chromatic relations of the harmonic series. One can say if one likes, that such a passage as the opening of 'La Cathedrale Engloutie' revives the technique of medieaval organum. The effects of fifths and fourths is very calm. The medieaval composer also wanted his organum to sound calm, in so far as it was an act of praise, free from personal distress. But he did not think of it in terms of his own nervous system.

He used the technique because it was an accepted convention; and it was an accepted convention because it was a natural way to write for voices. In this passage of Debussy's prelude the nerves remain relaxed, whereas they are subtly disturbed in the passages where he employs parallel ninths or elevenths (m 62-64), or thickens out passing notes into passing chords, or fills in two different positions of the same chord with chords of embellishment. But the method is identical in each case: the sense of progression from one point to another is almost entirely lost."²³

2.2.5 "I merely wish to point out that Debussy's real revolution in harmony consist far more in the way he uses chords, than in the chords he uses. It is a development in harmony more far-reaching than any of Liszts' or Wagners' developments of harmonic vocabulary."²⁴

3. ALGEMENE AANHALINGS

"Yet there is no uncertainty, no mistiness in his form, as there is in that of some of the other impressionists. His music is classically firm, classically precise and knit. His lyrical shimmering structures are perfectly fashioned. The line never hesitates, never becomes lost nor involved. It proceeds directly, clearly, passing through jewels and clots of color, and fusing them into the mass. The trajectory never breaks. The music is always full of its proper weight and timbre... His little pieces occupy a space as completely as the most massive and grand of compositions."²⁵

"For Debussy is, of all the artists who have made music in our time, the most perfect. Other musicians, perhaps even some of the contemporary, may exhibit a greater heroism, a greater staying power and indefatigability. Nevertheless, in his sphere he is every inch as perfect a workman as the greatest. Within his limits he was as pure a craftsman as the great John Sebastian in his... For few composers can match with their own Debussy's

perfection of taste, his fineness of sensibility, his poetic rapture and profound awareness of beauty. Few have been more graciously rounded and balanced than he, have been like him, so fine that nothing which they could do, could be tasteless and insignificant and without grace. Few musicians have been more nicely sensible of their gift, better acquainted with themselves, surer of the character and limitations of their genius. Few have been so perseverantly essential, have managed to sustain their emotion and inventions so steadily at a height. The music of Debussy is full of purest, most delicate poesy.²⁶ ... "A thousand years of culture live in this fineness. In these perfect gestures, in this grace, this certainty of choice, this justice of values, this simple profound, delicate language, these live on thirty generations of gentlefolk ... And in his art the gods of classical antiquity live again. Debussy is much more than merely the sensuous Frenchman."²⁷

4. AFLEIDING

Soos uit die aanhalings duidelik blyk verskyn daar talle weersprekings i.v.m. die aard en plek van Debussy in die musiekgeskiedenis. Soos reeds gestel is, ontstaan baie hiervan deurdat skrywers slegs dít wat hulle in die musiek wil sien as kriteriums gebruik.

Daar mag miskien 'n mate van meriete wees in die bepaling

van ooreenkomste tussen die vooruitstrewende elemente in Debussy se musiek en die voldonge feit van 'n nuwe estetika in die werke van latere komponiste. So 'n paring van Debussy en Schönberg (van alle komponiste - kyk 1.2) is egter werklik grieselrig. En sekere opvattinge soos dat "Stravinsky is using sound in the same way as Debussy" (kyk 1.2) en "Bartok's use of Harmony for purpose of form is like Debussy's ..." (kyk 1.6), is ewe verregaande.

Debussy was 'n uitgesproke hedonist wat klank, klank=konstruksies en klankeffekte betref, soos dit blyk uit sommige vorige aanhalings²⁸ en uit die besonder geloofbare anekdote wat berig dat sy enigste "reël" 'mon plaisir' was.²⁹ Ook was hy uiters gesteld op 'n instinktiewe benadering, en het hom as volg uitgelaat i.v.m. klank:

"Music is a whole consisting of variously diverted forces ... It has been made into a speculative song. I much prefer a few notes from the flute of an Egyptian herdsman. He is in accord with the landscape and hears harmonies of which our school books know nothing ... Musicians hear only music written down by skilled hands, and never that music which is legible in the landscape. It is more useful to watch a sunset than to listen to the

'Pastoral Symphony'. Of what good is your almost incomprehensible art? Should you not discard the parasitic compositions which, in their ingenious arrangement are reminiscent of the lock on an iron strongbox? You are saluted with high-flying titles, yet you are merely sly. A variety between the monkeys and domestics"³⁰... "I believe I have been dreaming ... Express myself in forms? Provide compositions with an ending?"³¹

Jarocinsky siteer Debussy as volg in sy boek: "so far as the beauty of a work is concerned, it would certainly never be possible to discover 'how it is done'."³²

Van min ander komponiste is dit waar. Dus moet 'n ooreenkoms in estetiese benadering darem besonder versigtig benader word, en uitlatings soos deur Routh: "his aesthetic intention found an echo in others" moet vermy word.

Debussy se harmoniek bied 'n besonder interessante navorsingsveld. Talle skrywers het hulle al met die onderwerp besig gehou en interessante teenstrydige artikels (vgl. aanhalings i.v.m. harmoniek, 2.2) die lig laat sien, waarskynlik as gevolg van verskillende behoeftes en benaderings: hierop sal later in hoof=

stukke 2 en 3 ingegaan word.

Baie algemene opvattings word verskaf i.v.m. die aanwending van nuwe toonsisteme. Daar word heel dikwels van heeltoonleer en heeltoonharmoniek gepraat in die werke van Debussy. Wanneer die eerste 12 preludes ontleed word blyk dit egter dat slegs \pm 11% hierop gebaseer is. Dit is dus heel misleidend om dit algemeen te aanvaar dat Debussy oorwegend heeltoon gebruik soos dit voorkom in die aangehaalde gedeeltes (2.1.3, 2.1.4 en 2.1.5).

Daar verskyn ook talle interessante bevindings i.v.m. toonsoortgebondenheid.³³ Mellors verskaf 'n omslagtige verduideliking van die onderwerp, waartydens lang, vae sinskonstruksies effektief verberg dat hy by geen geloofbare slotsom uitkom nie.

Nieteenstaande talle kritiese (afbrekende) beskouings het daar tog sommige artikels en geskifte verskyn waarin die waarde van die "groot" komponis besing is, soos die deur Ewen (vgl. 3 hierbo).

VOETNOTE BY HOOFSTUK 1

1. Dit word in hierdie verhandeling as analises hanteer.
2. Dui op preludes van Debussy.
3. AUSTIN, WILLIAM W. Music in the Twentieth Century.
New York: W. Norton and Company Inc., 1977, p. 226.
4. LAMBERT, CONSTANT. Music Ho! A Study of Music in Decline. Harmondsworth Middlesex: Hasel, Watson & Vincy Ltd., 1948, p. 25.
5. My onderstreping.
6. LAMBERT. op. cit., p. 26.
7. Ibid., p. 31.
8. ROUTH, FRANCIS. Contemporary Music - An Introduction.
London: English Universities Press Ltd., 1968,
pp. 41-42.
9. Ibid., p. 137.
10. Ibid., p. 199.
11. AUSTIN. op. cit., p. 232.

12. Ibid., p. 234.
13. THOMPSON, OSCAR. The International Cyclopedia of Music and Musicians, 10th edition. New York: Dodd, Mead, 1975, p. 533.
14. BLOM, E. Groves Dictionary of Music and Musicians. Fifth edition. Vol. II, 1954, p. 624. Artikel Debussy deur Ernest Walker.
15. 'n Baie aanvegbare uitlating.
16. ROSTAND, CLAUDE. French Music Today. New York: Merlin Press (s.a.) p. 14.
17. EWEN, DAVID. The Complete Book of 20th Century Music. U.S.A.: Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J. 1966, p. 81.
18. Dit dui op 'n weerspreking van die stelling van p. 11, waarby p. 12 korrek is.
19. AUSTIN, op. cit., pp. 11-12.
20. THOMPSON. op. cit., p. 533.
21. BLOM. op. cit., p. 624.
22. BLOM. op. cit., Vol. II, pp. 623-624.

23. MELLERS, WILFRED. Man and his Music: The Story of Musical Experience in the West, Volume four. London: Barrie and Jenkins, 1973, p. 133.
24. LAMBERT. op. cit., p. 17.
25. EWEN, DAVID. From Bach to Stravinsky. The history of Music by famous critics. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1933, pp. 293-294.
26. Ibid., p. 294.
27. Ibid., p. 295.
28. Kyk JAROCINSKY, STEFAN. Debussy - Impressionism and Symbolism. Translated from the French by Rollo Myers, London: Eulenberg Books, 1970, p. 96.
29. MELLERS. op. cit., p. 131.
30. GRAF, MAX. Composers and Music of our Time. New York: Philosophical Library. Inc. 1946, pp. 107-108.
31. Ibid., p. 108.
32. JAROCINSKY, STEFAN. Debussy - Impressionism and Symbolism. Translated from the French by Rollo Myers, London: Eulenberg Books, 1970, p. 16.

33. Die onderwerp sal volledig behandel word in Afdeling C.

HOOFSTUK 2

DEBUSSY GESIEN VOLGENS TWINTIGSTE EEUSE BESKOUINGS

In hierdie hoofstuk en ook Hoofstuk 3 sal 'n paar bevindings aan die hand van twee boeke nl. TON DE LEEUW, Muziek van de twintigste eeuw, Utrecht: Scheltema & Holkema, 1977: en JEFFREY KRESKY, Tonal Music - Twelve Analytic Studies, London Indiana University Press, 1977 Hoofstuk 12, krities beskou word, waardeur sekere wanvoorstellings en geforseerde metodes belig sal word, terwyl waarhede beklemtoon sal word. Kruisverwysings na ander boeke word deurgaans verskaf.

1. Ton de Leeuw vat die vernuwing van Debussy soos volg saam op p. 15: "Al voordat Stravinsky zich hier (Parys) vestigde, had Claude Debussy een nieuwe kunst gecreëerd. In een nauwelijks revolutionair te noemen klankentaal reageerde deze componist tegen het expansieve subjektivisme van Wagnerianen en tegen het academisme van zijn overige tijdgenoten. Hoe dieper wij in het werk van Debussy doordringen, des te meer blijkt hoe veelomvattend zijn vernieuwingen zijn geweest."

- 1.1 Hy verskaf 'n bondige samevatting van die spesifieke elemente wat volgens sy siening bydra tot die nuwe rigting na vrye atonaliteit op p. 148:

- 1.1.1 Verzelfstandiging van de samenklank en toeneming in differentiatie van de ander muzikale elementen (fluctuerend tempo, kleur, dinamiek e.d.).
 - 1.1.2 Losmaking van het klassieke causale verband.
 - 1.1.3 Analoge struktuur van de totaalchromatiek en de hele toonsreeks.
 - 1.1.4 Intervalwerking.
 - 1.1.5 Klankveld.
 - 1.1.6 Zwewende ritmiek.
- 1.2 Ter illustrasie word die ses punte nou afsonderlik behandel. Die bevindings word getoets aan verwysings na die eerste 12 preludes; waar van toepassing sal ook menings van ander bronne verskaf word om sodoende die geloofwaardigheid van die bewerings te staaf.
- 1.2.1 Verzelfstandiging van de samenklank en toeneming in differentiatie van de ander muzikale elementen

p. 75 "Het akkoord wordt niet als functie, als schakel in een kadens, maar als pure klank gezogt. Soms terwille van een

volledige vrije toonkunst die Debussy voor ogen heeft geweeft, soms terwille van een tot het uiterste opgevoerde expressiviteit zo-als dit by Schönberg en Webern in vrije atonale werken het geval is.¹ Het gevolg is een enorme toeneming in diversiteit en complexiteit: tertstructures worden losgelaten, chromatische elementen worden als zelfstandige kleure ingebouwd, vijf-, ses- en méérklankers word toegevoegd, enz."

Die stelling wat gemaak word i.v.m. die prinsiep is waar, en sal deur die analises in Afdeling C bevestig word. Debussy het dikwels akkoorde aangewend as kleurmiddel. Harmoniese kadenspunte soos in vroeëre musiek word selde aangetref, maar kom tog wel voor (kyk Afd. C). By Debussy kry ons 'n prysgawe van gewone funksionele harmoniek en tradisionele akkoordopvolgings. De Leeuw som dit soos volg op, p. 77. "Het meest eenvoudige voorbeeld is dat van het dominant — septime — akkoord, dat geneutraliseerd is, niet meer gebonde an de cadensoplossing dominant-tonika, en dat bij Debussy so vaak in parallellen word verdergevoerd, al naar gelang de melodische lijn. Mooie voorbeelden van een dergelijke parallelharmoniek vind we in 'La Cathedrale engloutie'."

Dieselfde bevindings word deur Austin gemaak:

"Debussy's chords are all disconnected and 'non functional' - that is, that they produce only immediate sensuous effects and contribute nothing to tonality.² But in fact all his chords are connected with each other in traditional polyphonic fashion to reinforce the melodic cadences of the tonality and form, thus articulating the composition. Debussy's freedom does not mean that he abandons or destroys resources of the past."³

Austin herhaal lg. idee in die volgende uitlegting:

"Debussy felt no need to replace the old convention with any other, or to organize the relations among alternative conventions except for his personal purposes, different in each composition."⁴

Debussy het self die volgende gesê: "A chord in a structure of sound is like a stone in a building. Its true value depends on the place it occupies and the support it lends to the flexible curve of the melodic line."⁵

- 1.2.2 Losmaking van het klassieke causale verband
pp. 139-140 "Al bij Debussy ... vervalt de

harmoniese funksionaliteit.⁶ We kunnen het zo formuleren: geen oplossing,⁷ maar (vrije) aaneenschakeling der akkoorden.⁶ Dit geldt voor alle muzikale componenten; de ontwikkelingsvorm gaat plaats maken voor de kettingstructuur, het los naast elkaar plaatsen van de onderdelen."

"Nu is er een schijnbare tegenspraak met het streven naar een eenheidsbrengende uitgangspunt, ... komt voort uit een gemeenschappelijke intervalse substantie; er is geen causaliteit, maar de additieve opbouw van gelijkgeaarde muzikale componenten. De vrije vorm, die bij Debussy duidelijk terrein wint, correspondeert met de functieloze harmoniek, het zwevende ritme, de melodiek zonder thematische functie, enz. Alle vormcomponenten worden samegesmolten tot een totaalgestalte, die Debussy eens 'geritmiseerde tijd' heeft genoemd. Hierin ligt opgesloten een zekere gelijkheid van de verschillende componenten (gelijkheid in vormfunctioneel verband): de muzikale taal is niet gefixeerd in enkele premaine vormkategorieën, er ontstaat een fluctuerende vorm van grote mobiliteit. Vandaar de voortdurende wisseling in tempo, dynamiek, klankkleur, ritme, klankdichtheid, melodiek (athematiek!) vandaar ook de vervaging van de oude tegen-

stelling homofonie-polyfonie."

Hierdie is 'n goeie voorbeeld van 'n lomp beskrywing, waardeur 'n skrywer deur baie woorde en onsamehangende bewerings sekere gedagtes wil uitbeeld. Die hoofgedagte van die lange relaas bevat egter die belangrike feit dat vorm in die sin van harmonies-funksioneel gebonde vorm nie meer by Debussy gehandhaaf word nie.

Max Graf stel dit soos volg: "... the organizational faculty of thinking and shaping in great idealistic forms diminished more and more. The supporting and regulating harmonic props under the large arcs of music became ever weaker, and the pillars that had carried the high vaults and gables of the classic symphony began to lose their supporting strength and to collapse."⁸

"It was this impressionistic artist's fantasy of Debussy that shaped his new music, music that causes the forms to dissolve, that veils outlines in mist and lets the colors swing and sway. The classic harmonies, out of which the classic form unfolds, begin to loosen. Augmented thirds and fourths accords destroy

the solid, logical construction of the harmonies. The big lines crumble and large constructions are replaced by short, repetitious motifs. Music transforms itself into a flowing and heaving, into a dim medium, into dusk, nervous vibration."⁹

1.2.3 Analoge struktuur van die totaalchromatiek en de hele toonsreeks

p. 141. "Debussy vermeed bij voorkeur echte chromatiek. Met de zesdeling van het oktaaf (hele toonsreeks) bereikte hy echter hetzelfde!¹⁰ Immers behalwe symmetrie zijn de belangrikste kenmerken van die hele toonsreeks het ontbreken van leidtonen en het ontbreken van kwart en kwint, de basintervallen van de tonale diatoniek." Die stelling is reeds genoem in hoofstuk 1. In dié afdeling maak De Leeuw talle algemene stellings wat slegs op enkele werke van toepassing is. Bv., Debussy vermy nie chromatiek nie - maar kyk preludes 1, mate 25-26; 7, mate 15-18; 33-134 en 46-47.

1.2.4 Intervalwerking

Volgens Ton de Leeuw word die interval, deur die toenemende tonaliteitsvervaging, 'n selfstandige bousteen. Akkoorde word nie meer slegs uit derdes opgebou nie, maar heel dikwels

uit vierdes.

Joseph Machlis omskryf dit soos volg met betrekking tot prelude 10:

"Debussy emphasized the primary intervals - octaves, fourths and fifths - which he used in parallel motion. This style of writing somewhat resembled a mediaeval procedure known as organum, in which a melody was harmonized by another which ran parallel to it at a distance of a fifth or a fourth."¹¹

Deur die selfstandigwording van intervalle (wat nie meer gebonde is aan die tonaal funksionele akkoordbeleid nie) verkry hy 'n eie intervals= karakteristiek.

Die selfstandigwording van die interval word ook verder merkbaar deur die vervanging van toonsoortwisseling vir kontras:

p. 87. "Het pianostuk Voiles"¹² van Debussy word lange tyd beheerst door de hele toons= reeks en de grote tertersamenklank. Als contrast treedt een fragment naar voren waarin de pentatoniek en de hardere intervallen kwart, kwint en seconde overheersen" en "De kwart

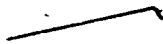

neemt trouwens een bijzondere plaats in onder de intervallen. Het is een interval dat accoustisch bepaald wordt door twee kenmerken: het komt pas zeer laat voor in de bowentoonrij (t.o.v. de grondtoon) in tegenstelling tot de overige intervallen, en de verschiltonen van de kwart geven voornamelijk een versterking van de bovenste toon. Het interval is topzwaar, labiel, krijgt gauw een dynamisch karakter en tendeert naar een oplossing. Pas nu begrijpen we goed, waarom Debussy in La Cathedrale engloutie, voor het eerst in het stuk de kwart invoert (g-c) ten opzichte van de bastoon. De modale toonsfeer slaat hierdoor om, het dynamisch tonale element krijgt de overhand, en voor het eerst ontstaat een cadenswerking dominant-tonika (maat 7).¹³

Alhoewel die intervalwerking van Debussy heel individueel is moet daar nooit uit die oog verloor word dat hy nie totaal van tradisie wegbreek nie, soos De Leeuw ook meld op p. 94: "Dit betekent dat de harmoniek sterk aan constructiewe betekenis inboet, maar veel meer bepaald wordt door de andere (vnl. melische) krachten."

Die interval as sodanig verkry 'n verdere

primêre funksie deurdat dit eenheid aan 'n werk verleen, p. 59: "de vele losse motiefjes in het werk blijken oorwegend dezelfde intervalbouw te bezitten. Het interval krijgt een constructieve betekenis. Het zorgt er als het ware voor, dat het materiaal van deze zeer verschillende gearde melodische lynen gelyk blijft. Hoe anders de klassieke themabouw is kan men zien aan een enkel thema van Beethoven



(kurve  en ritme  asook interval belangrik).

"Bij Debussy juist andersom: het interval is primair, motivisch ritme en curve zijn hierdoor veel vrijer. Het is een eerste stap op weg naar de latere athematiek." (p. 59)

p. 60. "De toenemende betekenis van de elementaire bouwsteen interval, als basis voor melodievorming, wijst erop dat moderne componisten ook hier naar het elementaire terugkeren. Er ontstaat een type van vóór-modale melodievorming, wezenlijk eenstemmig, en dikwijls vanuit één centrale toon¹⁴ d.m.v. intervallen uitgebouwd."

Intervalsooreenkoms speel 'n belangrike rol in die preludes van Debussy, bv. Prelude IV word grootliks bepaal deur 'n kwart-interval.

1.2.5 Klankveld

p. 80. "Voor een volgende nieuw begrip, het klankveld, kunnen we naar Debussy verwijzen, als de grote voorganger op dit gebied. Een klankveld is een muzikale episode waarin harmonisch gezien een grote rust heerst. De drijfkrachten der harmonische beweging zijn niet of nauwelijks werkzaam.¹⁵ Technisch wordt een dergelijke passage veelal bepaald door vele ostinatofiguren, lange stilstaande tonen, een sterk modale toonconstellatie, of juist een vrij grote chromatiese dichtheid, waardoor eweneens harmoniese spanningen genivelleerd kunnen" worden. Het kleurelement speelt dikwijls een grote rol. Klankvelden kunnen alleen voorkomen, maar zij worden dikwijls ook als 'contrapunt' gebruikt tegen een ritmiese of melodiese partij, waarin de bewegingsenergie wel werkzaam is. Overgangstoestanden van dinamiese passages naar klankvelden en andersom komen veelvuldig voor."

De Leeuw verwys in die aanhaling vermoedelik na gebruike soos preludes 7, mate 15-18, 23-37

ens. en ook na die statiese harmoniese patroon,¹⁵ soos De Leeuw dit beskryf op p. 41: "Een toonkern bestaan uit één of (meestal) verschillende tonen, en kan een grote, eigen rol gaan spelen door de voortdurende herhaling ervan. Wij kunnen aan een dergelijke kern een zekere centrale betekenis gaan toekennen, maar deze is niet vergelijkbaar met de functie van de tonica in de tonale muziek! Dit blijkt vooral uit het feit dat de toonkern in de vrye atonale muziek ook veel voorkomt. Veeleer moeten wij denken aan een melisch verskijnsel, een centrum, dat zich vastlegt temidden van de andere stemmen, en dikwijls geheel onafhankelijk van deze."

Die prinsiep¹⁶ kan as volg gevind word: preludes 3 - mate 1-3, 4⁴-14, 18, 44-48 (B-mol); 6-ostinatomotief rondom d i en 7-F-kruis - (feitlik deurgaans in werk).

1.2.6 Zwevende ritmiek

p. 41. "Het 'zwevende ritme' waarvan we vooral bij sommige werken van Debussy zo graag spreken, houdt eigenlijk niets anders in dan vervanging van de elementaire metrische laag. Deze is nog aanwezig, maar de hogere ritmische laag speelt daar vrij doorheen en is in verhouding

zo belangrijk dat men geneigd is het metrum te vergeten.¹⁷ Vandaar dat zich nauwelijks syncopenwerkingen voordoen die men bij een dergelijke wrijving zou verwachten. Eenzelfde situatie komt in de laat romantiek al steeds meer voor. Maar klassieke tonaliteit leent zich niet tot een volledige zwevende ritme: cadenswerkingen zijn immers doelgericht. Pas in het vrije modale gemiddelde van Debussy kan dit gerealiseerd worden, evenals trouwens in de vrije atonaliteit die in ritmische opzicht hier mee verwant is."

Die toepassing wat De Leeuw later verskaf is baie vaag, en slaag nie daarin om as informasie te kwalifiseer nie.

As samevatting skryf hy op p. 42: "Over het algemeen kan men stellen dat bij het zwevende ritme de tendens aanwezig is, de periodiciteit van het ritme te vervagen of te doorbreken zonder dit op te heffen. Het is de ritmische pendant van het verskijsel, zwevende tonaliteit. Door het gebruik maken van gecompliceerde anti-metrische figuren, verschuivingen, pauzen, het starten van belangrijke gegevens op ander dan de eerste tel, en vooral tempowisselingen, word getracht dit doel te bereiken. Het komt

hierdoor geregeld voor dat het einde van een muziekstuk niet op de eerste tel valt."

AFLEIDING

In sy indeling en klassifisering gee De Leeuw redelik verstaanbaar sommige van die verskynsels in die musiek van Debussy aan.

Hy kon egter nie daarin slaag om oral geloofwaardigheid te bereik nie, en hy laat 'n ongemaklike indruk ontstaan dat hy gedwonge stellings probeer bewys en slegs slaag daarin om in vaagheid te verval.

So 'n uiteensetting kan nooit werklik bevredig nie, al besit dit ook baie wat goed en korrek is. Veral deug dit nie wanneer gedwonge toepassings gemaak word soos dié wat hy op p. 41 het nie.¹⁸

Die moeilikheid hier is natuurlik dat skrywers dikwels gerieflik aansluit by die algemene sienings van komponiste van ander vorige skrywers, en daarvolgens dan 'n ideologie probeer opstel. Dit word ten slotte 'n abstrakte spel met woorde en imponerende begrippe wat uiteindelik min met die werklikheid van die musiek te doen het.

Miskien moet daarop gewys word dat dit natuurlik vir elkeen vry staan om te filosofer oor 'klank en klankverskynsels'

in die musiek van Debussy, maar dat daar darem gewaak moet word teen die insluiting van willekeurige kwasi-tegniese begrippe wat nie waarlik in die musiek aanwesig is nie.¹⁹ So 'n filosofering is nie logies nie aangesien dit nie op die wesensaard van die musiek betrekking het nie.

Die musiek van Debussy beskik oor voldoende skoonheid²⁰ en volmaaktheid, en dus heg so 'n toepassing slegs 'n vreemde etiket aan die musiek wat in alle geval net op onnodige haarklowery neerkom.

SLOTSOM

Dit lyk of De Leeuw se beskrywings nie werklik as geloofwaardig aanvaar kan word nie, ofskoon dit wel meriete ook bevat.

VOETNOTE BY HOOFSTUK 2

1. Dit moet hier gemeld word dat die ekspressiwiteit van Debussy wesenlik verskil van die soort wat Schönberg en Webern nagestreef het.
2. Austin bedoel om te wys daarop dat Debussy se nuwe koloristiese benadering van harmonie nie lei tot onverstaanbare resultate nie. Debussy plaas melodiese samehang in die plek van funksionele harmoniek; sy melodieë is omtrent altyd besonder toeganklik.
3. AUSTIN, WILLIAM W. Music in the Twentieth Century. New York: W. Norton and Company. Inc. 1977, p. 19.
4. Ibid., p. 36.
5. Ibid., p. 18.
6. 'n Algemene stelling wat nie op al sy werke van toe= passing is nie.
7. De Leeuw bedoel vermoedelik die oplossing van akkoorde by kadenspunte.
8. GRAF, MAX. Modern Music. Composers and Music of our Time Translated by Beatrice R. Maier. New York: Philosophical Library. Inc. 1946, p. 32.

9. Ibid., p. 107.
'n Algemene stelling wat 'n goeie voorbeeld is van die deursnee-publiek se mening i.v.m. Debussy.
10. De Leeuw bedoel vermoedelik dat Debussy nie van chromatiese harmonieë gebruik maak vir toonsoortvervaging nie, maar van die heeltoonleer. Hy beskryf "echte chromatiek" as die verdeling van die oktaaf in 12 gelyke dele, wat verwarrend is.
11. MACHLIS, JOSEPH. Introduction to Contemporary Music. U.S.A. W.W. Norton and Company, 1961, p. 116.
12. De Leeuw gebruik een van die uitsonderlike gevalle as voorbeeld, wat nie as verteenwoordigend beskou kan word nie.
13. Hierdie stelling is weer eens 'n voorbeeld van vaagheid wat aan onsinnigheid grens.
14. Die sentrale toon wat aangewend word as fokuspunt word deur talle skrywers genoem, bv. "Debussy loosened tonality as such, but he did not destroy it, as Schönberg felt obliged to do. Focal points remained, however flexible." Aangehaal uit DAVID COX. Debussy-Orchestral Music. London: British Broadcasting Corporation, 1974, p. 5.

15. Die statiese harmoniese patroon is dikwels kenmerkend in preludes van Debussy, bv. in preludes 3, 5, 7 en 9.
16. Toonkern.
17. 'n Baie belangrike stelling. Die teendeel hiervan is redelik dikwels beklemtoon deur verskeie skrywers, bv. CONSTANT LAMBERT. Music Ho! A Study of Music in Decline. Harmondsworth Middlesex Pelican Books 1948, p. 27: "The French as a race have a remarkably poor sense of rhythm as compared with the Russians, and it is only to be expected that the rhythmic element should play a greater part in Stravinsky's make-up than in Debussy's." (Hier kan dit ook weer genoem word dat verskillende skrywers dieselfde term met verskillende betekenis gebruik. Moontlik spruit die verwarring hieruit voort.)
- Hierdie is natuurlik 'n uiters aanvegbare uitlating, na gelang van presies wat onder "rhythmical element" verstaan word.
18. Kyk 1.2.6.
19. Dit is veral van toepassing op De Leeuw se omslagtige omskrywings van feite wat nie werklik essensieël is nie.

20. FRIEDRICK BLUME verskaf die volgende aanhaling uit 'n artikel van Andreas Liess: "Der höchst sensiblen Menschennatur Debussys entsprach ein höchst sensibles Künstlertum. "Gout", Raffinement, die feine Nuance, das Präziöse bestimmten das alltägliche Leben Debussys nicht minder wie sein Schaffen. Er war ein Künstler des fin de siècle, der Sensibilität, der hellhörigsten Klangkunst. Aber seine zeitüberragende Erscheinung ist mit der Begriffen des Symbolismus wie des Impressionismus, so viel Richtiges sich auch aus diesen Prägungen ergibt, nicht zu erfassen."

(Artikel uit: Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Allgemeine Enzyklopädie der Musik. In Bärenreiter - verlag Kassel und Basel, 1954, p. 66).

HOOFSTUK 3

'N ANALITIESE STUDIE VAN PRELUDE VIII: 'LA FILLE AUX
CHEVEAUX DE LIN' DEUR JEFFREY KRESKY IN TONAL MUSIC
- TWELVE STUDIES - HOOFSTUK 12

1. Eers word 'n kort opsomming verskaf van Kresky se analise, waarin sy werkmethode verduidelik word, waarna 'n kritiese bespreking volg.

OPSOMMING

- 1.1 Die samegestelde twee drieklanke D-mol B-mol G-mol E-mol (vb. 1) vorm die basis van die eerste paar mate en verskyn aanvanklik slegs in melodiese vorm:¹



- 1.2 Hy beweer op p. 152: "Now if the item under consideration were a dominant seventh, then, though it would not itself be a triad, it could instantly bring to mind the triad to which it usually refers; thus the event would be comprehensible. But this 'minor-minor' seventh type clearly does not suggest any particular orientation; in fact (and unlike the dominant-seventh type) this collection subsumes two complete, stable triads - G-flat and e-flat" (vb. 2). "So no particular triad is uniquely

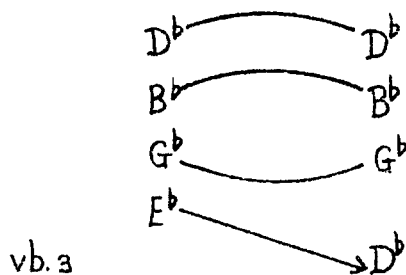
suggested, and, to compound the initial confusion in the piece, two triads are present.

vb. 2. $\overset{\downarrow}{\text{E-mol}} \dots \overset{\downarrow}{\text{G-mol}} \dots \overset{\downarrow}{\text{B-mol}} \dots \overset{\downarrow}{\text{D-mol}}$

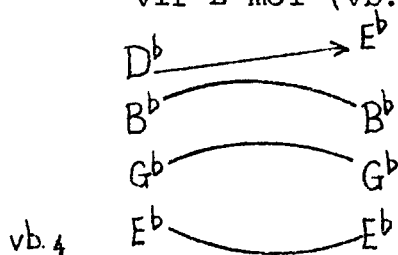
Die dubbel -drieklank-moontlikheid word veral ontvou deur die melodie. Die G-mol-drieklank wat baie prominent is word tot 'n mate vervaag deurdat die G-mol van die akkoord op die swak polsslag verskyn. Die E-mol het derhalwe meer klem (kom voor 3¹). Die buite-note van die melodie alterneer respektiewelik om E-mol en D-mol (die verskilnote tussen die twee akkoorde).

1.3 Daar is egter verskillende teoretiese moontlikhede waarvolgens die werk ontleed kan word, nl.

1.3.1 As G-mol akkoord, met E-mol as bo-hulpnoot vir die D-mol (vb. 3).



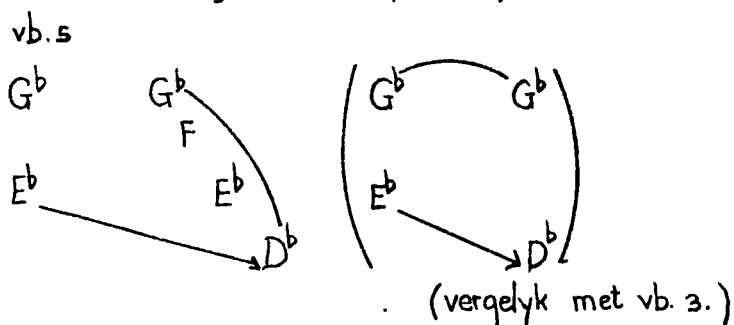
1.3.2 E-mol-akkoord, met D-mol as onderhulpnoot vir E-mol (vb. 4).



Altwee bg. stellings, of teoretiese moontlikhede is egter bewysbaar, nl.

1.3.3 As G-mol-akkoord

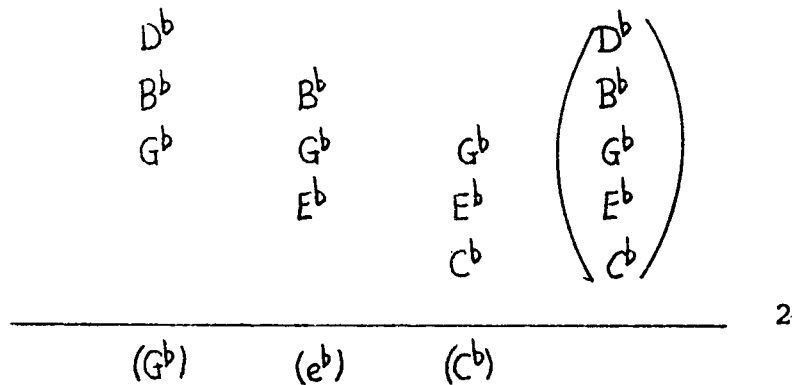
- (a) D-mol is beginnoot en klink $1\frac{1}{2}$ tellings.
- (b) Maat 2^3 draai duidelik rondom die g-mol-akkoord waardeur die akkoord omskryf word.
- (c) Volgens die registerligging is dit maklik om E-mol as plaasvervanger vir D-mol te neem - met B-mol en G-mol as bindingsmiddel (vb. 5).



- (d) Die eerste solo-lyn eindig by 2^2 .
(g-mol-B-mol-G-mol)
- (e) In maat 2^3 word die E-mol-verbinding versterk deur die melodiese konsepsie G-mol E-mol G-mol. In mate 3-4 sluit die gedeelte definitief af met 'n G-mol akkoord.

1.4 Die akkoord in 2^3 (C-mol-akkoord) is die resultaat van die derde-sirkel (ketting van derdes) vb. 6.

vb. 6



1.4.1 Deur die akkoord word 'n E-mol na D-mol-progressie in die onderste register gevorm wat 'n vooruitwysing is na die melodiese progressie in maat 3. Die C-mol-akkoord vorm deel van 'n plagale kadens. Die tweede trap ontbreek heeltemal in die eerste frase (geen 7-8 of 2-1 oplossing nie).

1.5 Die ketting van derdes wat in die eerste 4 mate voorkom, vorm die grondslag van feitlik die hele komposisie. Die drie drieklanke (op C-mol, G-mol en e-mol) is dikwels aanwesig in die prelude (e-mol soms vervang deur E-mol), bv. E-mol in mate 6³, 10-11; G-mol 12-13 (V-I in G-mol oor G-mol-pedaal); C-mol in 14, 16; E-mol 20-21 ens.³

1.6 Die eerste voltooide kadens verskyn in maat 6 (E-mol). Die V-I van maat 6 word reeds in maat 5 voorberei deur die V-I sprong.⁴

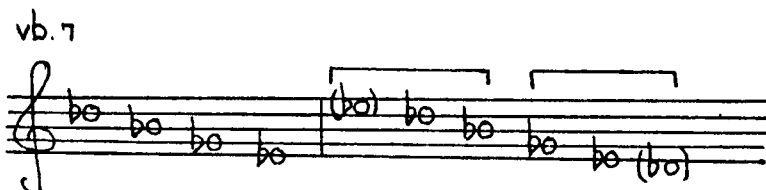
1.6.1 Die derde frase eindig met 'n E-mol akkoord. Die afwisseling van die frase-eindes (C-mol e-mol G-mol) is terugleibaar na die ketting van derdes.

1.6.2 Die C-mol maj.-akkoord in maat 16 stem ooreen met die IV-I in maat 2.

1.6.3 Die plagale idee kom weer na vore deur die plagale kadens in maat 16 (F-mol - C-mol). Die prinsiep soos dit bo aangehaal is, word toegepas tot aan die einde van die prelude.

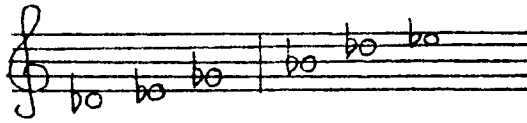
1.7 Intervalsooreenkoms vervul 'n baie belangrike rol in die prelude.

1.7.1 By die aanvang van die prelude word E-mol - D-mol slegs as sewende-interval gebruik. Volgens die simmetrie van die vier-noot-kompleks word die interval altyd benader deur 'n derde interval (vb. 7).



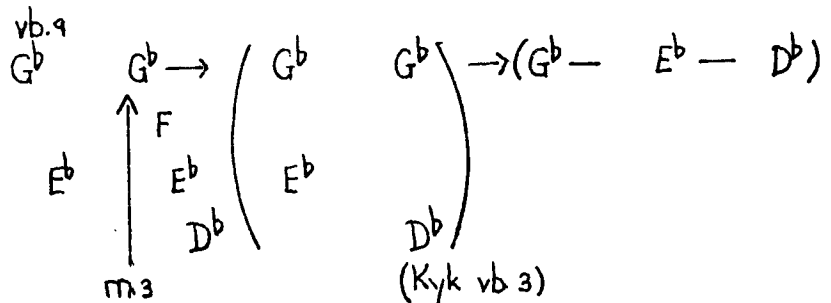
Verdere voorbeelde hiervan is as volg:

vb. 8 maat 12.



In die voorbeeld word die 2de en 3de interval as basis gebruik vir melodievorming.

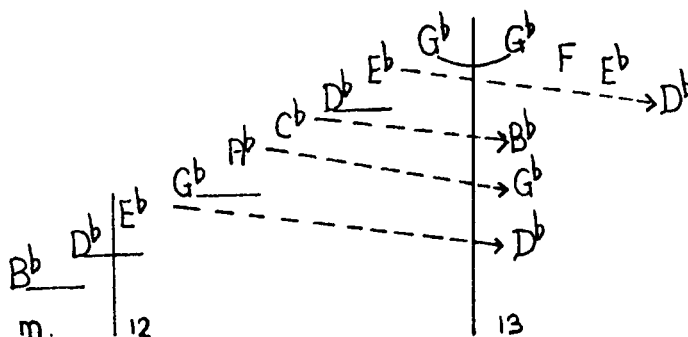
1.7.2 Dieselfde intervalsooreenkomst kan by kadenspatrone gemerk word (vbe. 9-11).³



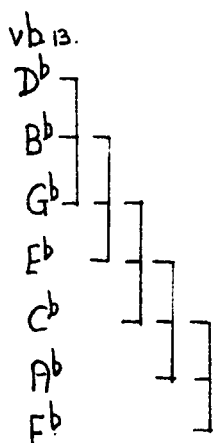
1.7.3 Soos reeds genoem verskyn die eerste vertikale sonoriteit in maat 2^{3b} (C-mol). In mate 8 en 9 verskyn dominantvierklanke (as vertikale sonoriteite): dit is 'n voortsetting van die vierklank (min 7de-karakter) van die aanvangsmelodie. Dieselfde melodiese

ooreenkoms, wat betref intervalle, word hier deurgevoer.

- 1.7.4 Die ooreenkoms in intervalsverhouding kan deur die volgende tabel gemerk word (vb. 12).
vb.12.



- 1.7.5 Al die musikale arbeid in die werk word bepaal deur die kring van derdes (vb. 13). Die harmoniese klimaks van die prelude word bereik in maat 24 waar die drie akkoorde afwisselend gebruik word.⁵



2. AFLEIDING

- 2.1 Volgens Kresky vervul intervalverwantskap 'n baie belangrike rol in hierdie prelude.

2.2 Die analise (hoofstuk 12) is een van 'n reeks analises, wat volgens 'n voorafbepaalde skema teoreties bewys word, waardeur heelwat interessante waarnemings (i.v.m. kontrapuntiese idees) gemaak word.

2.3 'n Belangrike vraag is nou: is dit wel sinvol om so 'n formule op te stel en daarvolgens jou bevindings in te pas? Is dit nie beter om liever formules na aanleiding van analises te formuleer nie?

Dit skyn hier werklik 'n geval te wees dat die skrywer van die artikel 'n soort fantasie skep i.p.v. 'n analise. Debussy se musiek is in hierdie geval (soos in al sy ander musiek ook) heel logies en deursigtig saamgestel, en die omslagtige verklarings wat Kresky soek kan geen nuttige doel vir iemand anders dien nie.

Debussy, wat homself meermale negatief uitgelaat het oor streng teoretiese stelsels, sou beslis nie van hierdie kunsmatige metodes van Kresky gehou het nie. Dit kan afgelei word van talle uitlatings, soos: "I detest all doctrines ... Music becomes 'difficult' when it's no longer music."⁶

Jarocinsky meld verder, "Debussy would probably be horrified by certain aspects of the aridity and moroseness of some contemporary music. Debussy

thought that music was not made to be written down on paper, but for the organ we call the ear; and, indeed, the doctrinarians, absorbed by the problems of how to write it, are sometimes inclined to forget the existence of that organ; for music is not a graphic phenomenon, but an aural event; it needs above all to be heard - certainly not merely to be read!"⁷

Vergelyk ook in die verband Debussy se siening i.v.m. Lenormand (kyk Inleiding, bl. ii). Debussy maak gebruik van tradisionele akkoorde (kyk prelude 8 ens.). Deur sy aanwending van hierdie akkoorde verkry hy egter 'n spesifieke klankkarakter. Baie van Kresky se formulegebonde bevindings is dus bloot sy eie idees wat hy op Debussy se musiek probeer afdwing.

3. SLOTSOM

Die voorafgaande twee hoofstukke van hierdie verhandeling gee voorbeelde van twee verskillende sienswyses. Teenoor De Leeuw se algemene kategorisering, verskaf Kresky meer spesifieke gegewens.

Nie een van die twee slaag egter daarin om tot die ware essensie van Debussy se musiek deur te dring nie. In teorie sou dit miskien nog as treffend kan voorkom, maar

in die praktyk blyk dit minder of meer vaag te wees.

Dit onderstreep weer eens die belangrike stelling van Debussy, nl. "I am more and more convinced that music is not a thing which can be cast naturally into a traditional and fixed form. It is made up of tone-colours and rhythms. The rest is a lot of humbug invented by frigid imbeciles riding on the backs of the masters ... Music is a young art from the point of view of technique as well as knowledge."⁸

VOETNOTE BY HOOFSTUK 3

1. Kresky skryf die volgende: "What is unusual and challenging here is that the nontriad is the very first detail of a piece, and so cannot be considered in any local context until such a context may be established.", p. 152.
2. Baie omslagtig gestel. 'n Uiteers eenvoudige gegewe wat nie as besonder merkwaardig beskou kan word nie word so ingewikkeld as moontlik verduidelik.
3. 'n Eenvoudige gegewe sou weer eens nie maklik méér ingewikkeld gestel kon word nie.
4. Kresky verskaf 'n onsinnige ooreenkomsbepaling tussen twee frase-eindes wat geensins tot nut is nie.
5. Die skrywer beseft blykbaar self dat daar 'n mate van ironie aanwesig is in sy stelling: "The climax in use of these sonorities comes in the (ironically) soft passage (the first pianissimo!) beginning in measure 24. Here the first eight chords are all built out of the first four notes of the piece (thus all lines as well as chords are so structured), and the two quarter-note triad mixtures represent the triad+ whole step and triad+ half step outgrowths of the first four-note model. Meanwhile, the entire passage is grounded in

normal tonal meaning, with the first eight chords prolonging a I triad, and the two one-beat chords presenting essentially IV and V; the passage continues to a deceptive cadence on the downbeat of measure 28 (previously described)", p. 162.

Voorwaar eenvoudige gebeure word hier baie sterk gekompliseer!

6. JAROCINSKY, STEFAN. Debussy - Impressionism & Symbolism. Translated from the French by Rollo Myers. London: Eulenberg Books, 1976, p. xii.
7. Ibid., p. xii.
8. COX, DAVID. Debussy-Orchestral Music. London: British Broadcasting Corporation, 1974, p. 8.

AFDELING B

INLEIDING

In Afdeling B sal die eerste 12 klavierpreludes van Debussy bespreek word, elkeen afsonderlik onder die volgende afdelings:

- 1.1 akkoordtipies;
- 1.2 analise van akkoordgebruik;
- 1.3 progressietipes;
- 1.4 toonsoortgebondenheid;
- 1.5 tonaliteit; en
- 1.6 dissonansie.

Hoewel verskeie skrywers die bogenoemde aspekte al bespreek het, is daar nog etlike probleme i.v.m. elkeen van die onderafdelings. Die algemene neiging om die wesenskenmerk, nl. die werklike en hoorbare klank, by sulke analyses nie in ag te neem nie, maak dit dikwels moeilik om selfs naastenby vas te stel wat die skrywers deur die ondersoeke wil bereik.

Die essensie in die musiek van Debussy is geleë juis in sy heel besondere verhouding teenoor die fenomeen klank. Soos Stefan Jarocinsky dit stel: "Debussy was in fact, the first composer for whom the actual sound-image of a musical work was an essential element which he cultivated very carefully. In his letters and articles, at any rate

after 1894 (cf. the letters to Eugene Ysäye and Henri Lerolle) he frequently discusses the question of 'sound-placing' and the efforts he was making to extend the range of sound manipulation beyond the traditional horizons by which the musician's imagination had hitherto been limited. In a letter of 1915 addressed to Bernardino Molinari there is a passage which ought long ago to have led students of his music in its purely sonorous aspects: 'We are still at the stage of "harmonic progressions", and there are very few musicians who are satisfied with 'beauty of sound alone'." ¹

Dit is nie voldoende om suiwer teoreties-analities te werk te gaan nie. By Debussy moet fyn detail in baie opsigte in ag geneem word: dit dra geweldig by tot die atmosfeer van die werke. Sy sonderlinge kompakte eenvoud word deur die volgende aanhaling beklemtoon. "Whereas with the Romantics the volume of sound is almost bound to be in direct proportion to its density, with Debussy it is often just the opposite: a considerable volume combined with a relatively restricted intensity. He rarely has recourse to the dynamic effects resulting from an alteration in the original volume of sound, and shows a marked preference for pianissimos and pianos ... It can therefore fairly be said that Debussy 'reduced the dynamics of music'." ²

Die eindresultaat word natuurlik bepaal deur die toonduurte. Soos Jarocinsky meld: "It is only since the

most recent developments in music that it has been possible to appreciate the important part played by tempo or 'movement' in determining how a work will 'sound'. And since it is the relations between duration and intensity which determine the tempo of a work, our conception of the role played by rhythm, metre and 'agogia' has fundamentally changed. In the past, when analysing a musical work no attention was paid to the actual duration of a sound. And yet it is this factor that determines its selectivity or, on the other hand, its blending with other sounds. The harmonic significance of chords is lost in quick tempo where they can be transformed either into dynamic values, or into what today we should call 'bands of sonority'. The same succession of sounds creates different values if there is a change in the agogic conception."³



VOETNOTE BY INLEIDING

1. JAROCINSKY, STEFAN. Debussy - Impressionism and Symbolism. Translated from French by Rollo Myers, London: Eulenberg Books, 1970, p. 137.
2. Ibid., p. 139.
3. Ibid., p. 140.

1. PRELUDE I(... Danseuses de Delphes)1.1 AKKOORDTIPES

Die akkoordgebruik is oorwegend tradisioneel in 'n konteks van toonsoortgebondenheid: karakteristiek is die herhaalde verskynings van die dominant- en tonika-akkoorde, baie dikwels in direk opeenvolgende verband sodat hulle onafwendbaar as toonsoortbepalend optree.¹ Waar daar afgewyk word van tradisionele akkoordiek, kan dit oral verklaar word.²

L.W. Veral mate 25-29 bevat herhaalde verskynings van die voltooide kadens, wat 'n baie sterk en opmerklike toonsoortgebondenheid bevorder.

1.2 ANALISE VAN AKKOORDGEBRUIK²B-mol maj.

- Maat 1¹ : I
 1² : vii⁷, met B as beklemtoonde deurgangsnoot.³
 1³ : v⁵-verhoog
 2 = 1, met uitbreiding van die binne-melodie.
 3¹ : I⁺⁶ met a as bo-hulpnoot.⁴
 3² : td⁷_{b/ii}, met a as bo-hulpnoot.
 3³ : v⁹_c.⁵
 4¹ : skynakkoord gevorm uit beklemtoonde deurgangsnoot. Dit vorm toevallig 'n beskryfbare akkoord nl. 'n verminderde vierklank op C-kruis (td⁹_{b/iii}), met

- die F toegevoeg (as middel pedaal)
- Maat 4² : I⁶
- Mate 4³⁻⁵ : parallele drieklanke, nl. iiic, iiib, iii, vi, td/v, F vi, IV, V, I
- Maat 6 = 1, met ritmiese verskuiwing.
- Maat 7 = 2, met dieselfde ritmiese verskuiwing.
- Maat 8 = 3, die toegevoegde g¹ word uiters welluidend en kleurryk beklemtoon.
- Mate 9-10 = 4-5
- Mate 11-12 = twee gelyktydige prosesse vind plaas: die bas en melodie vorm saam 'n dissonante dominantkonstruksie wat die vyfklank (11¹), sesklank (11^{3b}) en seweklank (11²) aanraak terwyl die middelstemme beweëg in parallele drieklanke, almal in grondstelling.⁷
- Mate 13-14 : dieselfde proses as 11-12, hier harmonies verder van 'n toonsoortgebondenheidsoriëntering, sodat die harmonieë moeiliker is om te ontleed. Na aanleiding van 11-12 aanvaar die gehoor en begrip dit egter heel geredelik.⁸
- Mate 15-17 : parallele drieklanke, wat verbandloos is in die toonsoortkonteks maar by 11-14 aansluit, keer weer terug na C I by

16^1 , 16^3 en 17^{2-3} , wat 'n baie sterk gevoel van stabiliteit verskaf.

Akkoorde is C I; A I; B I; C I;
 C iv⁺⁶; C I⁺⁶b; C iv⁺⁶; I⁺⁶b; I⁺²b;
 met g¹ op 17^{1b} 'n vooruitneming.

Mate 18-19 : 'n onverwagte tertsverwantskap, wat met 'n parallele verskuiwing deur 19 beweeg na F I (wat deel is van 'n mengharmonie). Die onderskeie mengharmonieë is F I⁺⁶ 9 en A-mol I; F I⁺⁶ en g i.

Maat 20 : F I

Mate 21-24 : parallellismes in tertsverwantskap:
 B-mol I; D-mol I; A-mol I; C-mol I;
 E-mol I; B-mol I; D-mol I; F I;
 A I; C I; E I.

Maat 25 : B-mol I; IV⁵-verhoog,
 verhoogde VII⁵-verhoog, V⁵-verhoog,
 oor I-pedaal by 25^{1-3a} en 26^{1-3a}.

Maat 26 = 25

Maat 27 : mengharmonie, nl. I+bestanddele uit v¹³

Maat 28 = 27

Maat 29 : I

Mate 30-31 : I

1.3 PROGRESSIETIPES

- 1.3.1 Opvallende toonsoortgebonde kadense word in hierdie prelude aangetref, nl. m.5, F V-I, ens.¹¹ Terwyl daar verdere betekenisvolle kadenskonstruksies aangetref kan word in: mate 16^{2-4} (C IV-I); 17^{1-2} (C IV-I) - plagale kadense; 5^1-5^{1b} (C V-vi) - onderbroke kadens ens.
- 1.3.2 Toonsoorte word slegs in 'n geringe mate vervaag deur parallellismes (mate 11-15, 21-24).¹²
- 1.3.3 Oorwegend tradisionele progressies binne 'n toonsoortgebonde konteks; soms egter ook verrassend individuele, onverwagte progressies, meesal in die vorm van parallellismes wat dikwels daartoe neig om 'n vervaging van toonsoortgebondenheid te weeg te bring: bv. mate 11-12; 13-14; $14^{3b}-15^1$, parallellismes gepaard met registerspronge mate 15; $18-19^{1b}$; $19-20^{1b}$; 21-24, almal parallellismes. Daar is ook tertsverwantskappe, nl. mate 15^1-15^2 ; 17^3-18^{1b} ; 21-24.
- 1.3.4 Motiwiese eenheid
 Word sterk beklemtoon deur herhaalde motiewe, soms in verskillende registers, nl.

- (i) die motief B-mol - B - C - C-kruis,¹³ wat weer verskyn op dieselfde toonhoogte in mate 2, 6, 7 en op 'n laer toonhoogte in 3-4¹ en 8-9¹. In die middelste party in mate 25-26 en die onderste party van mate 3-4¹, 8-9¹ klaarblyklik verwant; en
- (ii) teenoor die chromatiese motief verskyn in die bas 'n teenmelodie,¹³ wat weer voorkom in mate 2, 6, 7 en in dieselfde intervalverhouding nageboots word in die boonste stem in mate 11-14. Hierdie lg. geval is duidelik waarneembaar by 'n papier-analise, maar het nie op die gehoor so 'n duidelike effek van ooreenstemming nie.

1.4 TOONSOORTGEBONDENHEID

Die prelude is klaarblyklik en standhoudend in B-mol majeur. Die eerste en mees opvallende motivering vir hierdie stelling is dat die tonika- en dominant-drieklanke so dikwels teenwoordig is (kyk Afd. C) verder kan ook genoem word:

1.4.1 Geen ander sisteem word aangetref nie. Die veelvuldige parallellismes versmelt in die oorheersende toonsoortgebondenheid.

- 1.4.2 Waar die toonsoort B-mol majeur verlaat word, bv. mate 5, 10, 16-20 is dit gewone tradisionele modulaties na die dominant-tonsoort en die dominant van die dominant.
- 1.4.3 Ander gevalle waar die toonsoort verlaat word is mate 13-14 en 21-24; hier word nie gemoduleer nie, maar slegs van parallellismes gebruik gemaak. Die effek is 'n bedoelde instelling op kleurrike manipulasie van drieklanke waarby ander toonsoorte, soms heel veraf, vlugtig aangeraak word, en nie modulatie in enige sin van die woord nie.
- 1.4.4 Die algemene gevoel van toonsoortgebondenheid is so sterk dat dit nie vernietig word deur enige van die onverwagte en ongewone sonoriteite (27, 28) of parallellismes nie.
- 1.4.5 Die laaste drie mate verwyf doelbewus spesifiek op die skoon tonikadrieklank. Die subito forte in maat 29 verstrek ook die betekenisvolheid daarvan.

1.5 TONALITEIT

Die prelude is eenduidig toonsoortgebonde.

1.6 GEBRUIK VAN DISSONANSIE

1.6.1 Dit is opvallend dat alle akkoorde in hierdie Prelude verklaar kan word in 'n toonsoortkonteks. Selfs waar hy betreklik striemende dissonansie gebruik (mate 12, 14, 27, 28) is die effek van die akkoorde aanvaarbaar vir die oor om redes wat uit die vorige seksies blyk, en ook veral weens sy fyn berekende en in detail aangeduide dinamiek. Die vlak is deurgaans p en pp tot selfs ppp , behalwe vir uitsonderings in mate 9, 15(mf) en 29(f). Vir Debussy was aanduidings van dinamiek 'n integrale deel van sy komponeerproses, en dit moet deur die analitikus deeglik in ag geneem word. Dieselfde sonoriteite op ander dinamiese vlakke sou 'n heeltemal ander effek inhou. Hoe wesenlik belangrik hierdie aspek vir hom was, word bewys deur mate soos bv. maat 3, waarin hy $p < p < p$ gee - (aldrie in een maat!) en maat 20, waarin hy twee maal ppp rondom pp gee. Hierdie voorbeelde is geensins uitsonderlik nie, maar dui op die normale prosedure in al sy klavierpreludes.

1.6.2 Dissonansie word aansienlik verdoesel deur die verspreiding van die akkoorde op die klavier, waarby aangehoue basnote (vgl. mate 11-14, 18-

20, 25-28) 'n belangrike rol vervul: die diep klanke dek in 'n groot mate botsings wat bo-oor plaasvind: akkoorde wat in bg. mate gevorm word skyn minder dissonant voor te kom weens die ondersteuning van die lae basnote.

1.6.3 Die lineêre aspek dra daartoe by dat sekere dissonante klankkonstruksies minder dissonant aandoen. Opvallend is die kontrapuntale tekstuur in bv. mate 11-12, 13-14. Die gehoor aanvaar geredelik die afsonderlike melodiese vlakke (nl. pedaalpunt, stygende parallellismes en dalende melodie op V^{13} -akkoord). Die totaal-effek van dissonansie is aanvaarbaar vanweë die koppeling van nuwe tegnieke (parallellismes) met gevestigde begrippe (polifoniese skryfwyse). Die tegnieke as sodanig is duideliker waarneembaar vanaf die bladmusiek as bloot op gehoor, maar vorm wel die kern van die gehooreffek.

1.6.4 Spesifieke aanduidings soos "doux et soutenu" en "doux mais en dehors", en die gedeelte na maat 11 dui verder op Debussy se integrasie van presies berekende vertolkingsaanduidings. Die terme nl. 'sag en aangehou' en 'sag met die buitestemme duidelik' verdoesel dissonansie tot 'n groot mate.

1.6.5 Sy deurdagte aanslagaanduidings dra verder tot die klankkarakter, bv. soos in mate 11-14 waar die binnestemme portamento¹⁴ gemerk is. In mate 15-17 en 25-28 is dieselfde aanduidings vir die buitestemme gegee. Deurgaans speel die portamento-effek 'n prominente rol in die verdoeseling van dissonante.

1.7 VORM

Die materiaal wat gebruik word is deurgaans eensgesind (sien 1.3.4) en dit dra aansienlik daartoe by dat die geheeleffek besonder sussend is. Materiaal in maat 1 = 2; gevarieërd in 3 = 6 = 7, en 8 = 25 = 26, en klaarblyklik verwant in 11-14. Heelwat hiervan is onmiddellike herhalings, wat die sussing sterker maak. Die globale vorm van die werk is egter ternêr in effek: A 1-10; B 11-24; A 25-31. Die voorheen genoemde modulاسies na F en C versterk die ternêre werking.

1.8 SAMEVATTEND

Prelude I het in alle opsigte 'n aantoonbare ooreenkoms met tradisionele gebruike (vgl 1.3; 1.2; 1.4). Debussy se wyse van aanwending van tradisionele materiaal het egter 'n eie individualiteit, ook deurdat hy dit op besonder bedrewe wyse met nuwe komponente

verbind. Bepaalde toekomstwysende tegnieke is die uitgebreide aanwending van:

1.8.1 parallellismes;

1.8.2 toegevoegde note: mate 3^1 , 8^1 , 16^2 , 17^1 ; en

1.8.3 maatsoortwisselings: mate 4, 9 en 16 is in enkelvoudige vierslagmaat, teenoor die enkelvoudige drieslagmaat vir die verdere gedeeltes. Die prelude kan beskou word as 'n voorbeeld van pragtig geslaagde samesmelting van konvensionele en toekomstgerigte musiek.

VOETNOTE BY PRELUDE I

1. Kyk Afdeling C.
2. In gevalle waar daar verskillende ontledingsmoontlikhede is, word alternatiewe sienings gegee.
3. Of V^7_b , met B as deurgangsnoot.
4. Die benaming hulpnote word gebruik, alhoewel die Musiekwoordeboek - saamgestel deur die Vaktaalburo van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, Tafelberg Uitgewers, 1976, glad nie die term bevat nie.
5. Of g as onderleunnoot.
6. Vorm skakel-oorgang na F majeur.
7. Alternatiewe beskrywing: maat $11^{1b} = ii$ (deel van V^9); $11^{2b} = iii$ (deel van V^{13}); $11^{3b} = IV$ (deel van V^{11}); $12^{1b} = v$; $12^2 = vi$ (vorm deel van V^{13}); $12^{2b} = vii$ ⁵-verhoog (bevat chromatiese botsings); $12^3 = 1$ (deel van V^{13}); $12^{3b} = v^9$ waardeur die twee prosesse weer saamsmelt na die afwyking by 12^{2b} .
8. $13^{1b} = \check{v}^9$; $13^{2b} = I$ (vorm deel van V^{13}); $13^{3b} = ii$ (vorm deel van V^9); $14^{1b} = i^7$ (vorm deel van \check{v}^{13});

$14^2 = IV$ (vorm deel van V^{11}); $14^{2b} = \ddot{v}^9$ (bevat
 chromatiese botsings); $14^3 = VI$ (vorm deel van V^{13});
 $14^{3b} = i^{+6}$ (deel van V^{11} -verlaag
 13 -verlaag).

9. As middelpedaal.
10. Parallele vergrote drieklanke met die effek van skynakkoorde op maat 25^2 en 25^{2b} tussen I en V^5 -verhoog.
11. Kyk Afdeling C.
12. Parallellismes kan beskou word as 'n subtiele aansluiting by parallelle organum-styl.
13. Kyk notevoorbeeld.
14. Staccato-tekens waarby die pedaal gebruik word, wat dus geen staccato-effek meebring nie maar 'n sekere ligter klankkwaliteit bevorder.

17 18 19 20

IV^{+6} I^{+6} I^{+2b} $FI^{+6} + FI$ $FI^{+6} + gi$ FI

21 22 23 24

$B^b I$ $D^b I$ FI $C I$ $E I$ $B I$ $D I$ FI FI $C I$ $E I$

25 26 = 25 27 28 = 27

$B^b I$ IV^{+6} III^{+6} II^{+6} I^{+6} I^{+6} I^{+6} I^{+6}

I^{+6} + bestonddele uit IV^{+6}

29 30 = 29 31 = 29

I

2. PRELUDE II(... Voiles)2.1 SONORITEITTIPES

Akkoorde in die normale sin van die woord is in hierdie Prelude selde ter sprake, soos wat hulle wel in bv. Prelude I was, wat baie eng aansluit by tradisionele funksionele harmoniek.

Mate 1-41 en 48-64 is suiwer heeltoon¹, en 42-47 is suiwer pentatonies. Maar dit kan genoem word dat soetklinkende majeurederdes en vergrote drieklanke, in die heeltoonseksies, 'n ooglopende belangrike rol speel²; en dat akkoorde wat nie andersins as uit bestanddele van die heeltoonleer saamgestel sou kan word nie, soos in bv. 12, resulteer uit 'n lineêre opset, d.w.s. die verbinding van melodiese motiewe wat voorheen afsonderlik gestaan het. Dieselfde omstandighede geld in mate 15 en 23, naamlik die vergrote drieklanke wat verbind is met 'n melodiese motief.

Die mees ongewone dissonante samestellings uit die heeltoonleer is in mate 54 en 56, waar dit groten=deels uit intervale van tweedes en sewendes bestaan wat nie uit kontrapuntale redes spruit nie, maar 'n kleurvolle pointillistiese effek het en inderdaad die aard van klanktrosse aanneem. Mate 58 en 59 verteen=

woordig 'n samevatting van die drie genoemde verskynsels nl. majeurderdes plus kontrapuntale verbinding van motiewe plus pointillistiese effek. Vanaf maat 48 vorm die heeltoonleer as 'n geheel, met alle note deur die pedaal aangehou en dus gelyktydig gehoor, die harmoniese agtergrond. Oorsigtelik gestel kom die genoemde sonoriteite in die volgende mate voor:

Mate 1-2 : dalende parallelle majeurderdes wat saamgestel is uit die heeltoonleer op C. In maat 2 is daar 'n styging na die bo-oktaaf.

Mate 3-4 : 'n herhaling van 1 & 2 (nou sonder sprong) van maat 2.

Mate 5-9 : 'n nuwe motief in agstenote, saam met 'n B-mol₂-pedaaltoon, wat as oriënteringspunt funksioneer.

Mate 10-14 : verbinding van mate 1-4 met die idee van mate 5-9.

Mate 14-22 : figuur van mate 5-9, nou in geharmoniseerde vorm in die gestalte van parallelle vergrote drieklanke.³ In maat 22 verskyn 'n nuwe motief in die boonste stem,⁴ saam met 'n ostinato=

motief in die middelstem, bo B-mol₂-pedaaltoon. (Hierdie tekstuur word voortgesit tot maat 41.)

Mate 22²-30 : pedaaltoon word voortgesit, met 'n nuwe herhalende motief in middelstem wat by mate 29 en 30 in melodiese opsig die volledige heeltoonleer word. Die bostem bevat arabesk-agtige motiewe wat veral in 24^{2b}-27 verwantskap met aanvangsmotief in 1-5 het. Verminderde kwinte, wat dieselfde as vergrote kwarte is, speel 'n opvallende rol.⁵ Op prominente plekke verskyn oorwegend die akkoord B-mol I⁷-verlaag+5-verhoog⁶ d.w.s. 'n onvolledige vierklank - met F-kruis i.p.v. F-herstel). Dit het die effek van 'n vergrote vierklank (kyk mate 22, 23¹, 23², 24¹, 25, 26¹, 26², 27, 28¹, 28^{2a}, 29, 30, 31¹, 33^{2a}, 34², 35^{1a}, 35^{2a}, 36¹, 36^{2a}, 38¹, 39¹, 40, 41).

Maat 31 : interessante chromatiese deurgangsnote binne die heeltoonkonstruksie (d-mol²) en (g¹).

- Maat 32 : voortsetting van die arabesk-agtige motief, met 'n nuwe motief wat daaruit ontwikkel.
- Mate 33-37 : geharmoniseerde motief van 14-22, saam met 'n ostinatomotief.
- Mate 38-41 : akkoordsamestellings uit die heeltoon=toonleer in 38¹ en 39¹. Motief van 38² (in bas) dien as uitgangspunt vir verdere ontwikkeling in 40-41 word in omkering gebruik vanaf maat 48.
- Mate 42-47 : saamgestel uit die pentatoniese reeks E-mol, G-mol, A-mol, B-mol, D-mol.⁷ Die gedeelte bevat 'n duidelike ooreenkoms met die e-mol-mineurakkoord vanweë die arpeggio-agtige figure wat 'n weerspieëling is van die tweede omkering van e-mol i. (Aansluitend 'n volledige beskrywing.)
- Mate 48-49 : heeltoontoonleer word in volledige vorm gebruik, bo die B-mol₂ pedaalpunt.
- Mate 50-53 : figuur van mate 5-9, saam met nuwe idee van maat 48.

- Mate 54-58 : dissonante klankkonstruksies wat ontstaan uit heeltoonleer, die effek wat verkry word is dié van klanktrosse, soos voorheen genoem⁸, met heeltoonleer-passasies tussenin.
- Mate 58-64 : dissonante klankkonstruksies van mate 54 en 56 saam met parallelle akkoorde bo B-mol₂-pedaalpunt.

Die relatiewe graad van dissonansie, d.w.s. beskou vanuit die klankwêreld van toonsoortgebondenheid, is baie geleidelik beplan. Aanvanklik is daar soet parallelle derdes, dan 'n pedaaltoon met skoon oktawe bo-oor (wat wel sewendes en negendes vorm), dan 'n verbinding van die twee maar met vergrote drieklanke i.p.v. oktawe, dan vryer samestellings uit die heeltoonleer (maat 23), en ten laaste die hele heeltoonleer gelyktydig (maat 48) en pointilistiese klanktrosse (maat 54 ens). Alles gebeur dus akkumulatief, en dit dra verder daartoe by dat die relatiewe vreemdheid van die klanke moeiteloos aanvaar word deur die luisteraar.

Alle sonoriteite vanaf mate 5-61 staan oor 'n B-mol₂-pedaaltoon, wat in die pentatoniese seksie (mate 42-47) ook voortgaan.

Hier is alle sonoriteite gevorm uit die note B-mol, D-mol ens. en, soos reeds genoem, pentatonies, maar weens die voorrang aan B-mol, E-mol en G-mol op verskillende opmerklike plekke, is daar 'n sterk atmosfeer van e-mol ic. Soms is die 7de ook op die voorgrond (mate 45-46).

Die geheeleffek van die musiek is hier ook dat, soos in die ander seksies, melodiese verskynsels voorrang geniet bo harmoniek, en dat die harmoniek grotendeels voortvloei uit die melodie. Soos die heeltoonleer in maat 48 ens., word die pentatoniese toonleer ook as akkoord gebruik (mate 42-43).

Die akkoordgebruik in die prelude is doelbewus daarop bereken om 'n statiese effek te bevorder. Daar is o.a. geen harmoniese ritme teenwoordig nie - die enigste sonoriteitswisselings is by mate 42 en 48; maar dieselfde pedaalnoot word voortgesit sodat die effek daarvan ook glad nie opvallend is nie.

2.2 PROGRESSIES MET BETREKKING TOT SONORITEITE

Die prelude bevat nie die gewone progressies van 'n werk soos Prelude I, wat nader aan tradisie staan nie, want soos reeds bespreek is hier min sprake van akkoordprogressies. Die akkoorde wat gevorm word is klanksamestellings wat voortvloei uit die heeltoon=

toonleer (eerste 41 mate en weer vir die laaste 17 mate) waarin die komponente vanaf soetklinkende bekende samestellings wissel tot ongewone samestellings.⁹

Alhoewel hier besonder baie herhalings van motiewe voorkom, is die prelude as 'n geheel nie vervelig nie, want die klankkleure wissel baie dikwels deur wisselings in registers wat eentonigheid heeltemal uitskakel (bv. 1-4 hoë register; 5-9 lae register; 10-41 hoofsaaklik hoë register met diep pedaalnoot) asook variasie in dinamiek, veral tussen p, pp, piu p en piu pp - wat die enkele mf en f in 42-44 besonder effektief maak. Daar verskyn ook op die sielkundig regte tye nuwe motiewe, wat interessante verskeidenheid bewerkstellig. Oriënteringsverskynsels speel 'n baie belangrike rol in die prelude, en word doelbewus gebruik om die musiek toeganklik te maak bv.

2.2.1 Herverskyning van sekere melodiese verskynsels wat as registerbakens dien

2.2.1.1 mate 1-4 weer in 10-14; 15-17;
58-61;

2.2.1.2 mate 5-8 weer in 9-14; 15-20;
33-37; 50-53;

- 2.2.1.3 motief van maat 22 weer in 23, 25
(met parallelle derdes daarby) 28;
29; 38-41; 42; 43; 44;
- 2.2.1.4 arpeggiofiguur van maat 42 (glissando)
weer in 43; 48; 49; 50; 51; 52;
53; (55, 57 en 62 is 'n nabootsing
daarvan);
- 2.2.1.5 ostinato-motief in binnestemme van
mate 22-28 weer in 33-37;
- 2.2.1.6 pedaalpunt B-mol₂ wat deurgaans in
prelude voorkom, met uitsondering
van 1-4 en 62-64;
- 2.2.1.7 herverskyning van die noot G-kruis
(mate 1-4, 7, 9, 10-19 en 22-64);¹⁰
en
- 2.2.1.8 parallelle majeurderdes en vergrote
drieklanke soos genoem in 2.1.

2.3 TONALITEIT

Word bepaal deur die heeltoonleer en pentatoniese
toonleer. Daarby moet genoem word dat:

- 2.3.1 daar betreklik min harmoniek in die tradi=
sionele sin is;

- 2.3.2 halwetone ontbreek heeltemal in heeltoonseksies (behalwe in 31 waar $d^2-d-mol^2$ voorkom en $g^1-a-mol$ voorkom); en
- 2.3.3 nieteenstaande die gebruik van twee duidelik kontrasterende toonsisteme (reeds bespreek in 2.1 en 2.2) is daar tog 'n oortuigende eenheid in die werk a.g.v. die B- mol_2 -pedaalpunt wat deurgaans voorkom vanaf maat 5.

Debussy gebruik die heeltoonleer konstant deur amper die hele werk, terwyl dit voorheen slegs fragmentaries deur hom en komponiste soos Liszt, Rossini, Berlioz en Mussorgsky gebruik is.¹¹ Deur 'n baie verfynde kunstige organisasie waarin hy nuwe en tradisionele klanke verbind verkry hy 'n interessante meesterwerk. Hy verbind die tradisionele en die nuwe op die volgende wyses:

- 2.3.3.1 heeltoonagtergrond wat ononderbroke voortgesit word; en
- 2.3.3.2 'n lineêre denkwyse sterk op die voorgrond - 2 partye beweeg ritmies en melodies onafhanklik oor 'n pedaalpunt. Die verbinding van die twee wyses is egter so gereël dat die bekende akkoord B- mol I⁷⁺⁵-verhoog duidelik gehoor word in 22²-28. Tussenin, bv. 24^{2b}-25¹ oorweeg die heeltoongevoel, soos ook in 29 en 30.¹²

2.4 DISSONANSIE

Volgens tradisionele harmoniese begrippe is die hele prelude dissonant, behalwe slegs die eerste 4 mate. Maar tradisionele harmoniese begrippe is hier natuurlik nie werklik ter sprake nie omdat tradisionele harmoniek in die prelude amper geen rol speel nie. Heeltoonharmoniek en pentatoniek word in heelwat ander musiek en ook ander preludes van Debussy sporadies aangetref, maar meesal in 'n konteks van toonsoortgebondenheid wat in 'n mate 'n norm van tradisionele konsonansies en dissonansies daarstel. In hierdie prelude is die heeltoon - en pentatoniese reekse die enigste norme. Die luisteraar sal dus onwillekeurig ander norme aanvaar as in gevalle waar tradisionele harmoniek betrokke is.

Die verrassende slotsom waartoë die luisteraar kom is dat die prelude eintlik glad nie opmerklik dissonant klink nie. Die redes is reeds genoem nl.:

1. gegradeerde akkumulاسie;
2. dinamiek;
3. pedaal-dekking;
4. hierby kom die groot registergapings (feitlik die hele werk);¹³ en
5. die totale statiese sonoriteitsamestelling wat uit talle herhalings in harmoniese sowel as melodiese opsig bestaan. Let op: die hele

prelude is dissonant geskryf maar die gehooreffek is hoegenaamd nie wanklinkend nie, maar eerder besonder soet en welluidend, wat inderdaad Debussy se bedoeling was en duidelik spreek uit sy aanduidings "tres doux" (baie soet) en "tres souple" (baie soepel).

2.5 DINAMIEK

Die dinamiek dra ook grootliks by tot die geheeleffek: die toonvlak is deurgaans p, pp, toujours pp, piu pp, behalwe mate 43(mf) en 44(f). Die skynbaar vreemde akkoorde is dus deurgaans op 'n lae dinamiese vlak, en sodoende klink dissonante klankkonstruksies soos mate 54, 56, 58¹ en 60¹ hoegenaamd nie skel nie.

2.6 VORM

Die prelude is in ternêre vorm.¹⁴ Die veelvuldige motiefherhalings, soms gevarieerd, is reeds in vorige seksies genoem. Hier kan nog weer gewys word daarop dat A¹ die musikale materiaal en verloop van A op 'n heel nuwe en kleurrike wyse stel. Dit is inderdaad 'n herhaling, maar, deur die nuwe komponente, 'n nuwe afdeling.

2.7 SAMEVATTEND

Prelude II dui op 'n nuwe ontwikkelingsgang in die

musiekgeskiedenis. Die totale afwesigheid van ou toonsisteme ten gunste van nuwe sisteme is 'n bewys van die nuwe rigting wat Debussy beoog. Maar ook hier kom sy verfynde gehoor en onbesproke smaak na vore, en dit wys in niks duideliker as sy oordeelkundige en uifers subtiele samesmelting van bekende gewone intervalle, pedaalpunte, motiefvariasie, en selfs tradisionele akkoorde soos die vergrote vierklank en die tweede omkering, met elemente uit die vreemde sisteme. Soos reeds genoem speel oriëntering 'n baie belangrike rol; daar is geen besonderhede in die musiek wat nie op 'n logiese en natuurlike wyse in verband staan met die geheel nie.

VOETNOTE BY PRELUDE II

1. Behalwe maat 31, waar chromatiese beweging d^2 - d -mol² en g^1 - a -mol¹ voorkom.
2. Parallele majeurderdes in mate 1-5, 10-21, 25-28, 58-59 en 61-64.
3. $15^1 = A$ -mol I^{+5} -verhoog, $15^2 = B$ -mol I^{+5} -verhoog,
 $15^{2b} = I^{+5}$ -verhoog_b.
4. Kyk notevoorbeeld.
5. Veral D - A-mol en F-kruis - C, bestanddele kom uit die heeltoonleer.
6. Kyk notevoorbeeld.
7. Parallele beweging van stemme word in die gedeelte herhaal, parallellismes wat hier gebruik word, skep egter 'n meer akkoordale effek ('n e-mol mineur aroma).
8. Heel aanvaarbaar want die toonsentrum is reeds goed in die gehoor vasgelê.
9. Kyk sonoriteitstipes.
10. Soms egter in enharmoniese gestalte.

11. Bv. Der traurige Mönch van Liszt. "... this work of Liszt, a short 'melodrama' for speaker and piano, opens with an ascending figure, several times repeated, in the whole-tone scale." Aangehaal uit: EDWARD LOCKSPEISER. Debussy - His life and mind -, Vol. II, 1902-1918. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 128n.
12. Voorbeeld van subtiele en oortuigende verbinding van die nuwe en die tradisionele.
13. Veral interessante klanksamestellings in mate 54-58 en 60 - groot registergapings.
14. A = 1-41; B = 42-47 en A² = 48-64.
15. Mate 54, 56, 58¹ en 60.
Hierdeur gebeur dit dat die vreemde stelsels heel aanvaarbaar is vir die gehoor.

Die doelbewus sussende effek is ook 'n tegniek wat gebruik word om moeitelose aanvaarding te bevorder.

Bepaalde toekomstwysende elemente is o.a. die pointi-
listiese effek, in 54, 56, 58¹ en 60.

Prelude II

mate 1-41 en 42-64 mate 42-47

motief 1

1 2 3 4 5

[]

motief 2

6 7 8 9-10 10-14

motief 1 uitgebrei

motief 2

$b\bar{p}$ $b\bar{p}$ $b\bar{p}$ $b\bar{p}$

motief 1

15-21 22 23 24-28

motief 2

ostinato motief 4

motief 3

motief 4

motief 2, maar harmonies veranderk - vorm Vog. attk

$b\bar{p}$ $B^b_I 7^b + 5^{\#}$ D_2 $b\bar{o}$ $B^b_I 7^b + 5^{\#}$ p $B^b_I 7^b + 5^{\#} [2]$

motief 3

motief 5

29-30 31 32

bevat chromatische note

motief 4 ritmus verander

motief 6

$b\bar{p}$ $B^b_I 7^b + 5^{\#}$

[2] [2]

Kyk 2.22

$b\bar{o}$ $B^b_I 7^b + 5^{\#}$ Speel'n belangrike rol (kyk 2.1)

motief 2
b - b e

motief 4 33-37	motief 3 38	39-38	motief 3 40-42
motief 2 harmonisch nagend - Verg. akkoorde B ^b I 7 ^b 5 [#]	afgelei van motief 6 B ^b I 7 ^b 5 [#]		afgelei van motief 3 en maal 38 ² B ^b I 7 ^b 5 [#]

42-43	44-43 zonder pedaal	45-47
-------	------------------------	-------

48-49 motief 5 b ^b p	50-53 motief 5 b ^b p	54 motief 7 afgelei van 2 b ^b p
---------------------------------------	---------------------------------------	---

motief 5 55 b ^b p	56-54	57-55	motief 7 motief 1 58 motief 1 b ^b p
------------------------------------	-------	-------	--

motief 1 59 b ^b p	60-62 = 58-59	fragmente van motief 1 62-63 motief 5	64
------------------------------------	---------------	--	----

Empty musical staves for further notation.

3. PRELUDE III

(... Le vent dans la plaine)

3.1 AKKOORDTIPES

Die aanwending van akkoorde in die derde prelude verskil baie opmerklik van die vorige twee preludes.

'n Nuwe klankspektrum word verkry, o.a. deur uitbreiding van tegnieke wat reeds in Prelude I opgemerk is,¹ nl.

3.1.1 parallellismes wat voorkom in die gestalte van:

3.1.1.1 verspreiding, oor 'n groot omvang wat verskeie registers betrek (aanraak), van 'n dissonante sonoriteit, deur 'n arpeggiobehandeling van die akkoord, mate 9-12; 50-53;

3.1.1.2 kwinte, mate 9-12;² 22-27; 50-53²; 53-59;³

3.1.1.3 onverwagte drieklanke, mate 28-34;⁴ en

3.1.1.4 parallelle onverwagte dissonante konstruksies.⁵

3.1.2 pedaaltoon

Die pedaaltoon, wat reeds 'n opmerklike en prominente rol vervul het in preludes I en II tree nou nog duideliker na vore, en neem die

gestalte aan van 'n ostinato-motief (verspreide pedaaltriller), nl.:

3.1.2.1 in die vorm van die akkoord van die negende, mate 1-8; 13-21; 34-49; 51³⁻⁴; 53-59; en

3.1.2.2 kwint-interval in tremolo, mate 28-29²; 31-32.

3.1.3 toegevoegde note

mate 9-12; 50-52; 53¹⁻².

Die prinsiep van toegevoegde note, asook vaagheid van toonsentrum, dra by tot 'n nuwe klankkleur. Die kenmerkende ostinatofiguur van maat 1 ens. gee dieselfde glinstering aan die klank in die betrokke mate as wat toegevoegde note in ander mate gee.

3.2 ANALISE VAN AKKOORDGEBRUIK

Mate 1-2 : skynbaar e-mol v⁹-verlaag. Egter tentatief omdat geen toonsoort (of enige tonaliteit) nog vasgestel is nie. Die oor hoor dit as 'n dominantkonstruksie uit gewoonte; musiek begin meesal met 'n tonika- of dominantkonstruksie.

Maat 3 : twyfel oor 1-2 ontstaan weens die prominensie van die noot d-mol.⁶

- Maat 4 : die akkoord G-mol-B-mol-D-mol word volledig gegee. Dit blyk nou dat mate 1-3 eintlik G-mol Ib was, met 'n trillerfiguur tussen die note B-mol en c-mol, wat sterk trek op 'n toegevoegde noot-effek, of G-mol I⁹b.
- Maat 5 : G-mol Ib, met e-mol en e-dubbelmol as akkoordvreemde ornamentele note wat die gehooreffek van toegevoegde note het. Die F is die sewende van die akkoord, maar word in die konteks gehoor as 'n onderhulpnoot tussen g-mol in 5² en 6².
- Maat 6 = 5
- Maat 7 = 1
- Maat 8 = 1
- Mate 9-10 : e-mol i⁷⁺⁶-verhoog, parallelle konstruksie op akkoord, met kwinte in pedaal.⁷
- Mate 11-12 = 9-10
- Mate 13-14 = 1-2
- Maat 15 : pedaaltoon skuif 'n halweton af, en 'n nuwe akkoord nl. geënharmoniseerde vyfklank op A⁸ (B dubbel-mol) word gevorm; trillerfiguur tussen note B-dubbelmol en C-mol trek sterk op 'n toegevoegde noot-effek. E-mol is 'n bo-leunnoot.

- Mate 16-17 = 15, met e-dubbelmol en e-mol as deurgangsnote, en a-mol as die majeursewende.
- Maat 18 = 1
- Mate 19-20 = 15-16, met F as leunnoot.
- Maat 21 : $c v^{11}d, v^9b, v^{11}d, v^9$ 5-mol.
- Mate 22-23¹ : hardverminderde vyfklank op G - maak deel uit van die heeltoonkonstruksie op F,⁹ met C wat buite die heeltoonreëks geleë is.
- Maat 23²⁻⁴ : d^7 geskep deur die parallelle beweging in die onderste partye.¹⁰
- Maat 24¹⁻² = 22
- Maat 24³⁻⁴ : A I⁹
- Mate 25-26² : hardverminderde vyfklank op A-mol (in geënharmoniseerde vorm) maak deel uit van die heeltoonkonstruksie op G-mol,¹¹ met D-mol buite reëks.
- Mate 26²⁻⁴ : geskep deur die parallelle beweging in die onderste partye, akkoord is skynbaar die hardverminderde sesklank op A-mol.
- Maat 27 = 25, met interessante opskuif van die d-e trillerfiguur na bo-register.

- Maat 28 : G-mol I, plotselinge verskuiwing na 'n nuwe toonsentrum.¹²
- Maat 29¹ : G-mol I
- Maat 29²⁻⁴ : 'n goeie voorbeeld van nog 'n onverwagte verskuiwing in klankkleure, deur parallellismes, nl. A I⁹ sonder derde,¹³ D-mol I, A I⁹⁻³.¹³
- Maat 30¹⁻² : G-mol I¹⁴
- Maat 30³⁻⁴ : A I,¹⁴ enharmonies gebruik, vloei uit parallellismes voort.
- Maat 31 : G-mol I¹⁴ (=28).
- Maat 32 = 29
- Maat 33 : G I, B I,¹⁴ melodies gelyk aan 30.
- Maat 34¹ : G-kruis I,¹⁴ melodies gelyk aan 30.
- Mate 34²⁻³⁸¹ : na analogie van mate 1-8 is die gedeelte verklaarbaar as E I⁹b, met C-kruis¹ in 36 en 37 as bo-leunoot.
- Mate 38²⁻³⁸⁴ : verklaarbaar as parallellismes wat chromaties beweeg en 'n toonsentrum=verskuiwing na C majeur teweegbring; vorm die volgende skynbaar verklaarbare akkoorde
- G I⁹-verlaag; F-kruis I⁹-verlaag;
A I⁹-verlaag.

- Maat 39 = 38
- Mate 40-41 : n.a.v. mate 1-8 is die gedeelte $c I^9_b$, met a as bo-hulpnoot in 40, 41^1 en 41^4 .
- Mate 42-43 : verklaarbaar as parallellismes wat chromaties beweeg en 'n toonsoortverskuiwing na G-mol majeur bewerkstellig; akkoorde is: $e i^9$ -verlaag sonder derde; E-mol I^9 -verlaag sonder derde; $D I^9$; $F I^9$ -verlaag; $E I^9$ -verlaag; E-mol I^9 -verlaag; $C I^9$; C-mol I^9 .¹⁵
- Mate 44-45 = 3-4
- Maat 46 = 3, stemme in omkering vorm I^9_b en I^9_c .
- Maat 47 : G-mol I, met E-mol as bo-leunoot. Die effek van die betrokke maat is dus I; omkerings vloei bloot uit die melodie voort.
- Mate 48-49 : G-mol $I_b - I_c$, met E-mol en A-mol as bo-leunnote in 48^4 .
- Mate 50-51² = 9-10²
- Maat 51³⁻⁴ : ostinatofiguur wat voorheen geblyk het die 3de noot van G-mol te wees, is hier in omgewing wat dit die 5de noot van e-mol mineur maak.¹⁶

Mate 52-53 = 50-51

Mate 54-59 : ostinatofiguur van mate 1-3 ens. met parallelle majeure-drieklanke wat chromaties opbeweeg, nl. C-mol, C, D-mol, D-mol, D. Die C-mol wat nog pal deel was van die triller waaruit die ostinato bestaan blom in 54 uit in 'n drieklank op C-mol wat chromaties opskuif. In maat 57¹ word D bereik, met A bo, wat halftoonsgewys finaal oplos na B-mol, die belangrikste sentrale toonhoogte in die prelude.

3.3 TONALITEIT

Die prelude is dubbelslagtig wat toonsoort betref; dit fluktueer bv. dikwels tussen e-mol mineur en G-mol majeur.

3.3.1 In sommige mate, bv. 3-6 en 9-12 is die musiek betreklik naby aan 'n tradisionele toonsentrum-gebonde effek.¹⁷ Hy wyk egter af van sy gebruik in Prelude I om kadense in verwante toonsoorte te vorm. Hier bestaan dan wel toonsentrumverandering, d.w.s. tonika-akkoorde wat verander maar die modulatie-metodes van tradisionele musiek word nie aangetref nie. Metodes wat aangewend word is o.a.

3.3.1.1 parallellismes

- (a) Tonika-akkoorde word direk langs mekaar gestel sonder modulاسie of oorgang, bv. mate 29^{1-2} ; 29^{2-3} ; 29^{3-4} ; 29^4-30^1 ; 30^{2-3} ; 30^4-31^1 ; 32^1-32^2 ; 32^2-32^3 ; 32^3-32^4 ; 32^4-33^1 ; 33^2-33^3 ; 33^4-34^1 .
- (b) Dieselfde proses van direkte naas= mekaarstelling maar nie noodwendig met tonika-akkoorde nie, bv. mate 14-15; 17-18; 18-19; 20-21; 34^1-34^2 ; 39^4-40^1 ; 42^1-42^2 ; 43^4-44^1 .
- (c) Chromatiese oorgange nl. mate 38-39 en 42-43.
- (d) Gebruikmaking van nuwe sisteme soos die heeltoontoonleer bv. mate 22-24,¹⁸ en 25-27.¹⁹

3.4 ANALISE VAN TOONSENTRUMGEBRUIK

Kyk 3.2 en Afdeling C.

3.5 OPSOMMEND

Alhoewel hier baie duidelik van bepaalde toonsentrums gebruik gemaak word, is toonsoorte meesal versluier

vanweë vermenging. Die aanwending van sulke vermenging, ook met heeltoonharmoniek ingesluit, weerspieël duidelik sy heeltemal ongebonde benadering: komposisie is vir hom 'n vrye instinktiewe aktiwiteit wat aan geen reëls gekoppel word nie. Dieselfde verskynsel is reeds in preludes I en II waargeneem.

VOETNOTE BY PRELUDE III

1. Kyk 1.1.
2. Onderste party.
3. Kwinte hier in die vorm van 'n drieklank, wat stygend beweeg. Dit beweeg deur die waas van die ostinatomo=tief.
4. Die boonste note van die drieklanke vorm 'n samehangende melodie wat as modaal gehoor kan word.
5. Die melodienote beweeg chromaties tussen sekwenstiële herhaling van dieselfde bekende materiaal. Die effek is van vrye modulاسie.
6. Skynbaar G-mol Ib.
7. Maat 10^{3-4} (bas) kan verklaar word as parallellismes, waarvan 10^3 leunnote vorm (kyk notevoorbeeld).
8. Dit is 'n voorbeeld van 'n kenmerkende devies wat Debussy baie dikwels gebruik, nl. onveranderde herhaling van 'n vorige melodie, maar nou in 'n nuwe harmoniese omgewing, sodat elke noot van die melodie 'n nuwe funksie aanneem in harmoniese opsig.

9. Op F.
10. Kyk notevoorbeeld.
11. Die d is 'n geënharmoniseerde e-dubbelmol.
12. 'n Baie algemene gebruik by Debussy.
13. A in geënharmoniseerde vorm, B-dubbelmol I⁹, sonder derde, asook G = A-dubbelmol.
14. Plotselinge verskuiwing.
15. Akkoorde is egter onbepaald en het meer die karakter van verbygaande klankkleure. Harmoniese analise van hierdie gedeelte is meer papierwerk as gehoorsoortuiging.
16. 'n Algemene gebruik van Debussy, kyk preludes 9, mate 48-49, 77-79 en 10 mate 67-72 ens.
17. L.W. die term toonsentrum word hier gebruik omdat hier nie van toonsoorte in die gewone tradisionele sin van die woord sprake is nie. Toonsoorte word telkens slegs deur 'n tonika-akkoord verteenwoordig. Voortaan word dus verwys na akkoorde of toonsentrums eerder as toonsoorte.
18. Op G.
19. Op A-mol.

Prelude III

1 2-1 3 4 5

triller

$G I^b$ $I^9 b$ I^b $I^{9+7} b$

6-5 7-1 8-1 9 10-9

I^b I^b I^b I^b

11-9 12-10 13-1 14-1 15

$B^b I^9$ $B^b I^9$

16 17 18-1 19-15

$B^b I^9$ $B^b I^9$ I^9 I^9 I^9 $B^b I^9$

20 21 22

half-tones on G

$B^b I^9$ $C x^b$ x^b $x^d I^9$ $g i^9 - lv.$

gi'hvdi'b di i'b gi-hv $A I^9$ $A I^9$ -hv $A I^{13}$ -hv

$A I^9$ -hv $G \bar{I}$ $D I^{13}$ $D I^{13}$ $D I^{13}$ $D I^{13}$

$A \bar{I}$ $G \bar{I}$ $D I^{13}$ $G \bar{I}$ $B \bar{I}$

$A \bar{I}$ $E I^b$ $E I^b$ I^b I^b

$E I^b$ $G I^b$ $F I^9$ $A I^9$ $F I^9$ $C I^b$ I^b

42 43 44=3 45=4

$e_i^{9\flat} F^{\flat} I^{9\flat} D I^{9\flat} F I^{9\flat} E I^{9\flat} E I^{9\flat} C I^{\flat} C I^{\flat}$

46 47=45 48

$G^{\flat} I^{9\flat} I^c I^{\flat} I^c$

49=48 50=9 51

$e^{\flat} I^{9\flat} e^{\flat} I^{9\flat}$

52=50 53=51 54 55

$G^{\flat} I^{9\flat} (C^{\flat} I)(G^{\flat}) I^{9\flat} (C^{\flat} I)(C I)$

56 57 58 59

$(C I) I^{9\flat} (D^{\flat} I) I^{9\flat} (D I)$

4. PRELUDE IV

(... "Les sons et les parfums tournent
dans l'air du soir")

4.1 AKKOORDTIPES

Teenoor die oorwegend parallelle beweging van Prelude II, en die ostinato-karakter van Prelude III, het dié prelude 'n groter verskeidenheid van akkoorde, en klankkleurmoontlikheid word verder uitgebrei deur die voortbouing op prinsiepe wat reeds in die vorige 3 preludes bespreek is, nl.

4.1.1 fragmentariese aanwending van die heeltoon-
toonleer mate 9; 10;¹ 11; 12; 13;²

4.1.2 toegevoegde note³
mate 13; 28-29; 31; 44; 45¹⁻²; 48;

4.1.3 parallellismes
mate 3-5;⁴ 26; 28⁵; 29; 34³-36; 38²⁻³;
39³-40; 45³-46¹; 50-53;

4.1.4 skynbare parallellismes
mate 46-49;

4.1.5 opvallende gealtereerde akkoorde wat spesiale
effekte verteenwoordig
mate 1³; 2³; 9; 11; 19-23; 24³; 25^{3,5} en

4.1.6 willekeurige harmonisasie van 'n noot, waardeur vreemde klankkleure verkry word maat 32^3 .

Teenoor lg. afwykings verskyn daar dikwels tradisionele akkoorde, wat 'n interessante klankkleur verleen binne die samestelling van die prelude.

4.2 ANALISE VAN AKKOORDGEBRUIK

Toonsoort : A majeur

Maat 1 : $1, 1c, \check{v}^{7+4}c$ -hardverminderd,⁵ v-geïmpliseer.

Maat 2 : $1, 1c, \check{v}^{9+4}c$ -hardverminderd,⁶ 2^{4-5} skynbaar $v^{13}g$.

Maat 3 : mengharmonieë word gevorm deur die 3 onafhanklike vlakke wat hier aangetref word, nl. die pedaalpunt, parallellismes en die f-kruis - C-kruis motief. Die motief vorm saam met die pedaalpunt 1^{+6} . Die harmonieë kan egter as parallellismes verklaar word: 3^1 -B-mol 1^{7-} verlaag_b; 3^2 -B 1^{7-} verlaag_b; 3^3 -B-mol 1^{7-} verlaag_c.⁷ Die c-kruis is 'n toegevoegde noot, en deel van die f-kruis-C-kruis motief in 3^2 .

- Maat 4 : soos maat 3, maar nou egter ander akkoorde - A I⁷-verlaag_c; ⁸ B-mol I⁷_b; B I⁷_b, ⁹ bo tonikapedaalpunt.
- Maat 5 : B-mol I⁷-verlaag_c; C I¹³ e met 9de en 7de verlaag.
- Maat 6 : A I⁹-verlaag₇
- Maat 7 = 5
- Maat 8 : mengharmonie deur die verbinding van maat 7³ (deur bindboë) met maat 8. Die akkoord wat hier aangewend word is skynbaar A I⁹-verlaag met 'n ¹¹verlaag ₇-verlaag oorgebinde A-mol (wat 'n terughouding is) d-mol is die enharmoniese ekwivalent van c-kruis.¹⁰
- Maat 9 : A I⁵-verhoog, met d-kruis¹ as bo-hulpnoot. Die akkoord vorm deel van die heeltoonreeks op AI.⁷
- Maat 10 : A vi, met d-kruis as terughouding;¹¹ I⁷-verlaag_d; ⁷ vi.¹²
- Mate 11-12 = 9-10, met b in 12 as beklemtoonde deurgangsnoot.

- Maat 13 : hardverminderde vierklank op B, met toegevoegde sesde.¹³ Alles deel van die heeltoonleer op C-kruis. Akkoord is dus B I⁷-verlaag c-hardverminderd.⁷
- Maat 14 : wanneer mate 13 en 14 vergelyk word kan die verwantskap tussen die twee mate duidelik gesien word. Maat 14 verteenwoordig slegs 'n chromatiese afskuiwing van die harmonie van maat 13. D-kruis en F-kruis is 'n antisipasie van maat 14.¹⁴ Maat 14 vorm egter 'n eie sonoriteit, nl. F-kruis I⁹-verlaag d.⁷
- Maat 15 = 13, sonder die pedaalpunt; met 'n uitbreiding van die kwartmotief van maat 13.
- Mate 16-17 : harmonie van mate 13 en 15 geïmpli-seer. Uit die klanksamestelling van 15 word die c-kruis en d-kruis oorgeneem, wat 'n ostinatokarakter verkry en vir die volgende mate as ostinato gebruik word.
- Mate 18-20 : ostinatofiguur, met dominantvier=klanke in die bas wat chromaties alterneer, nl. F-kruis V⁷_c,¹⁵

F-kruis V^7_b en V^7_c ; F V^7_c , V^7_b , V^7_c ;
 F-kruis V^7_c , V^7_b , V^7_c .¹⁶

Mate 21-23 : voortsetting van idee van 18-20;
 F V^7_c , V^7_d , V^7_c , V^7_b , V^7_c , V^7_d , V^7_c ,
 V^7_b , V^7_c .¹⁶

Mate 24-25 = 1-2

Maat 26 = 3-4¹

Maat 27 : enharmoniese oorskakeling deurdat
 f-kruis-C-kruis nou G-mol₁-D-mol₁
 word, en 'n verskuiwing van pedaal=
 punt vanaf A₂ na D-mol₁. Harmonieë
 is (27²) A-mol I¹¹_f,¹⁷ A-mol
¹¹
 I 9-verlaag f.¹⁸
 7-verlaag .

Mate 28²⁻⁴ = 2²⁻⁴ maar nou in A-mol i.p.v. A.

Mate 28⁵-29³ : 'n reeks parallellismes wat gebou is
 op verminderde drieklanke, majeur=
 vierklanke en akkoorde met toegevoegde
 note,¹⁹ en wat chromaties afskuif in
 die onderste party, terwyl die melodie
 in die boonste party hoofsaaklik
 sentreer rondom die kwart-motief.
 Die akkoorde wat gevorm word geld
 eerder as klankkleure en vereis dus

nie noodwendig 'n akkoord-tot-akkoord analise nie. Ter wille van volledigheid word dit egter tog gegee: $g i^{\circ}b$, a-mol $i^{\circ}b$, $g i^{\circ}b$ (met f^1 as 7de of as deel van die kwart-motief); g -mol $i^{\circ}b$ (met f^1 toegevoeg); $e i^{\circ}b$; $i^{\circ}b$ (met d-mol¹ toegevoeg).

Maat 30^1 : A-mol V. Na die parallellismes van die vorige twee mate verskyn in maat 30 'n meer stabiele sonoriteit. Die akkoorde wat gevorm word is almal gebou in die konteks van 'n V-akkoord. Die E-mol₂ het die funksie van 'n pedaalpunt.

Maat 30^{2-5} : A-mol V^9 ; V^{13} (met E as leunnoot in 30^{2b-3}); 30^4 is 'n deurgangsakkoord, waarvan die note met halwetone op en afskuif na $30^5, 20$ en die karakter het van 'n verminderde vyfklank; $30^5 = \sqrt[7]{21}$

Maat 31^{1-3} : A-mol $1^{+6, 22}$ Die g het die funksie van 'n leunnoot of terughouding.

Mate $31^4-32^2 = 28^2-28^4$

Maat 32^3 : die leunnoot of terughouding van 31^{1b} ,

word nou vierstemmig geharmoniseer met 'n majeurdrieklank. Die akkoord wat gebruik word is 'n willekeurige harmonisering van die betrokke noot. Dit vorm die akkoord

VII^{5-verhoog} 23
3-verhoog

$$\text{Mate } 33-34^2 = 31^4-32^2$$

Mate 34³-36 : parallellismes wat in tertse beweeg. Almal behalwe een drieklank is majeurdrieklanke; nl. G I; b-mol i; G I; E I; C I; E I; G I; E I; C I; A I; C I; E I; G-kruis I. Die drieklank op G word gebruik as uitgangspunt en nuwe akkoorde wat gevorm word bestaan slegs uit 'n open afskuif van note, waardeur nuwe akkoorde gevorm word.²⁴

$$\text{Mate } 37-38^2 = 33-34, \text{ getransponeer in A-majeur.}$$

Maat 38^{2b}-3b : die gedeelte talm rondom die vierklank op C-kruis; die parallellismes van 38^{3a} kan verklaar word as 'n chromatiese verskuiwing van die akkoord van 38^{2b} dit word egter versluier deur die plasing.²⁵
Dit kan verklaar word as G I⁷_c.

- Maat 39 = 38
- Maat 40 : dalende parallellismes, 'n uitbreiding van 38^{2-3} . Al die akkoorde wat gevorm word is deel van die dissonante dominant-konstruksie op G, maar sonder grondnoot.
- Maat 41 : skynbaar f-kruis i^{9+6} (sonder 3de van akkoord), plotselinge oorgang na 'n nuwe klankmilieu word deur 'n Napolitaanse verhouding bewerkstellig.
- Maat 42¹⁻² : naby die toonsoort F-kruis; akkoord wat gebruik word is $I^{9+6\text{-verlaag}+2}_c$, $I^{9+6\text{-verlaag}+2}_b$, $I^{9+6\text{-verlaag}+2}_d$.
Na aanleiding van maat 42 is 41 verklaarbaar as F-kruis i^{9+6} (sonder derde). Die akkoord spreek duidelik uit die prominensie van A-kruis wat die gehoor kondisioneer.
- Maat 43 = 41
- Maat 44¹⁻³ : die akkoord wat in maat 41 verskyn het, word nou bevestig; volgens 44³ kan dit definitief verklaar word as F-kruis $I^{9+6\text{-verlaag}}_c$. In 44³ word die akkoord vertikaal as sonoriteit gebruik, nl. Ib.

- Maat 44⁴ : A-kruis i⁷-verminderd.²⁶
- Maat 45¹⁻² : F-kruis I⁹⁺⁶-verlaag_b.
- Maat 45³ = 44⁴, met d-kruis² as die geïmpliseerde grondnoot.²⁷
- Maat 45⁴ : verminderde vierklank op G-kruis, met c-kruis² as die geïmpliseerde grondnoot.²⁷
- Maat 45⁵ : verminderde vierklank op E-kruis, met a-kruis¹ as die geïmpliseerde grondnoot.²⁷
- Maat 46¹⁻² : verminderde vierklank op E, met a¹ as die geïmpliseerde grondnoot.²⁷
- Maat 46³ : soos 46¹⁻² maar met enharmoniese verandering en 'n toegevoegde f-kruis¹.
- Maat 47 = 46, maar met afskuiwing van die d-mol¹ na c. Harmonie wat deur die leunnoot gevorm word, vertoon ooreenkoms met die C I⁷_b-akkoord, maar na aanleiding van vorige paar mate aanvaar die gehoor die akkoord as E i⁷-verminderd (met A as geïmpliseerde grondnoot).
- Maat 48¹ : verminderde vierklank op E, met a¹ as geïmpliseerde grondnoot en f-kruis¹ toegevoeg.

- Maat 48² : verminderde vierklank op E met c¹ as chromatiese onderleunnoot en F-kruis¹ toegevoeg, of onderhulpnoot.
- Maat 48³ = 48¹
- Maat 49 = 30, maar nou in A majeur en oor 'n tonikapedaal.
- Mate 50-53 : A I lyk soms na tweede omkerings, maar die tonikapedaal is dwarsdeur geldig. Leunnote f-kruis, d-kruis en B op elke eerste maatslag, dieselfde leunnote²⁸ voorafgegaan deur leunoot g-kruis op 51^{1b} en 53^{1b}.

4.3 PROGRESSIETIPES

Kadense in die tradisionele sin van die woord is nie werklik aanwesig in hierdie prelude nie, vanweë die ongewone behandeling van akkoorde. Die enigste werklike kadens verskyn in mate 49³-50¹.

4.3.1 Betekenisvolle kadenskonstruksies kom voor as

volg:

1⁵-2¹ (V met dubbele alterasie - I); 2²-2³

(I - V_{3-mol}^{5-mol}); 24³-25¹ (V_{3-mol}^{5-mol} - I) ens. Hieruit

kan gesien word dat die akkoordsamestelling

radikaal verskil van prelude 1, aangesien

akkoorde in so 'n mate verdoesel word deur alterasie dat dit nie meer suiwer bepaalbaar is nie.

4.3.2 Toonsoorte in die tradisionele sin van die woord is nie meer aanwesig nie:³⁰

- (i) toonsoorte of klankkleure wat gevind word is meesal die resultaat van parallellismes (mate 3-8, 9-15, 18-23, 26-27, 28^5-29^5 , 34^3-36 , 38^{2b-3} , ens.);
- (ii) toonsoortveranderings is meesal verrassend, en vloei voort uit omverwagte progressies bv. maat 38-40; en
- (iii) toonsoort- of klankkleurveranderings spruit soms uit enharmoniese oorskakelings voort (bv. maat 27).

4.3.3 Motiwiese eenheid

4.3.3.1 Word sterk beklemtoon deur herhaling van motiewe:

- (i) soms in verskillende registers, bv. kwart-motief in mate 2-4, 25-27, 38-39; en
- (ii) soms kom die motief op 'n ander toonhoogte voor bv. mate 5, 7, 27^{3b-4} , 28-29, 32^{1b-2} , 34^{1b-2} , 44 ens.

4.3.3.2 Pedaalpunte verskaf verdere motiwiese eenheid bv.

- (i) tonikapedaalpunt mate 1^1 , 2^1 , 3, 4^2 , 5^3 , 6, 7, 8, 9-14, 24^1 , 25^1 , 26^1 , 31, 33, 37^3 , 46, 47, 49^1 , 50-53;
- (ii) dominantpedaalpunt 1^{4-5} , 24^{4-5} , 30, 41-44¹.

4.3.3.3 Oriëntering deur herhaling van sekere note (soos f-kruis, wat deel uitmaak van bg. kwart-motief, of in sommige gevalle 'n toegevoegde noot, mate 10, 12, 48, 48^2 is, of 'n akkoordvreemde noot (maat 14^{3b})).

4.3.3.4 Oriëntering deur ostinatofiguur, bv. mate 16-23 wat as volg teruggevind kan word, nl. in 41-44¹, 45¹.

4.3.4 Teenoor die oorwegend tradisionele progressies in Prelude 1, is die progressies meer onvoorspelbaar en onverwags in hierdie prelude vanweë parallellismes, skynbare parallellismes en direkte oorskakeling van materiaal (mate 27-28, 37 ens.) en willekeurige sonoriteite (maat 32^3).

4.4 TOONSOORTGEBONDENHEID

Kyk Afdeling C.

4.5 GEBRUIK VAN DISSONANSIE

Soos in Prelude I is alle akkoorde verklaarbaar binne 'n toonsoortkonteks, maar anders as in Prelude I is die meeste akkoorde onvoorspelbaar. Tradisionele akkoorde soos I en V word wel gebruik, maar vanweë verskeie alterasies verloor dit eie identiteit en vervul meer die karakter van klankpunte, of klankspatsels.

Die fyn berekende dinamiese en aanslagaanduidings verseker 'n harmonies-soepele karakter. Die dinamiese vlak oorweeg rondom p en pp, met slegs enkele verskuiwings tot mf (bv. 37 ens.). Die tempobuigings wat deur beskrywende aanduidings aangetoon word verleen 'n soepelheid wat die akkoorde in 'n wasigheid hul.

Die effek wat verkry word tussen toonsoortkleure is oral kleurrik aangewend, en is nie modulaties in die tradisionele sin van die woord nie.

Dissonansie word tot 'n mate verdoesel deur die verspreiding van akkoorde, die lae pedaalnoot verseker dat die botsings wat bo-oor geskryf is, gedek word.

Lineêre aspekte bedek sommige dissonansies (bv. die melodie in mate 34³-36 het 'n eie harmonie nl. C I⁷, wat die oor dwing om in verskillende vlakke klank te beoordeel).

4.6 SAMEVATTEND

Soos gesien kan word uit die voorafgaande afdelings, is die akkoordbasis heel tradisioneel; 'n nuwe klankeffek word verkry deur die plasing van akkoorde. Akkoorde los nie tradisioneel op nie maar beweeg parallel na 'n volgende akkoord wat ook nie oplos nie. Die gebruik is egter aanvaarbaar vir die luisteraar want duidelike oriënteringsmiddele word aangewend soos bv.

4.6.1 die kwart-motief; en

4.6.2 herhaling van F-kruis (kyk 4.3.3.3).

VOETNOTE BY PRELUDE IV

1. Met die uitsondering van F-kruis wat 'n deurgangsnoot is.
2. g-kruis is hier toegevoeg.
3. Kyk analise.
4. Onderste party.
5. In sommige mate soos 2 verskyn dubbelalterasie, ook 1^3 , 2^3 ens.
6. Dominantvierklank met dubbel-alterasie, met 'n interessante akkoord-plasing. Die F-kruis kondig 'n nuwe belangrike motief aan wat 'n baie prominente rol in hierdie prelude vervul.
7. Bo 'n A-pedaalpunt.
8. f-kruis toegevoeg, of deel van motief soos bo bespreek in mate 2-3.
9. c-kruis toegevoeg, of deel van motief.
10. Kyk notevoorbeeld.
11. Die gebruik kom baie dikwels in werke van Debussy voor, waar 'n akkoordvreemde noot 'n bestanddeel van 'n daaropvolgende akkoord word.
12. Maat 10 is deel van die heeltoonleer op A, met slegs 'n F-kruis wat nie tot hierdie toonleer behoort nie.

13. g-kruis vorm deel van die kwartmotief.
14. Kyk notevoorbeeld.
15. F = E-kruis.
16. Mengharmonieë ontstaan deur die verbinding van die ostinatofiguur met parallelle akkoorde.
17. Geïmpliseer.
18. Of na aanleiding van maat $1^3 - \overset{9}{V5}$ -dubbelmol c, bo 'n 3-verlaag D-mol₁ - A-mol pedaalpunt. Harmonie wat in die lig van maat 27^3 geïmpliseer word is soos bo beskryf, nl. A-mol 1^{11} -verlaag. By 27^1 is die harmonie nog vaag, maar dit word ontleed in verhouding tot 27^3 waar die hele akkoord voorkom.
19. Alle akkoorde in eerste omkering, behalwe 29^2 .
20. Kyk notevoorbeeld.
21. Sommige akkoorde wat in die gedeelte gevorm word is slegs sonoriteite wat die resultaat is van deurgangs=note. Die akkoorde vereis nie almal presiese ontleding nie, want hulle het slegs 'n klankkleur=funksie.
22. Die arpeggiofiguur is nuut na die akkordale neiging van die vorige mate.
23. Dit wil sê 'n majeurdrieklank op die leitoon.

24. Die hoogste note van die akkoorde wat in die laagste stem verdubbel word, vorm die vierklank C - E - G - B-mol. Dit dra by daartoe dat die geheeleeffek maklik op die oor val. Hier is 'n C I⁷-verlaag-akkoord.
25. Kyk notevoorbeeld.
26. Verminderde vierklank op A-kruis.
27. Die grondnoot word deurgaans as boonste noot in die kwartmotief gebruik.
28. Term - leunnote word gebruik, aangesien dit beklemtoonde hulpnote is.
29. Maar die talle kadenserings (met gealtereerde akkoorde) verskaf 'n genoegsame tonaliteitsgevoel.
30. Bepaal deur tradisionele kadense.
31. Enharmoniese oorskakeling.

8 va. ----- geïmpliceer.

A I IC v^{7#4} hv I I IC v⁹⁺⁴ chv¹³g B^b I^b BI^{7#} b B^b I^b c

A I^{7#} c B^b I^b BI^{7#} b B^b I^b c C^{13#} A I^{9#} B^b I^b C^{13#}

A I^{4#} I^{5#} vi I^{7#} d vi I^{5#}

vi I^{7#} d vi BI^{7#} hv BI^{7#} chv I^{7#} chv F[#] I^{9#} d^b BI^{7#} c hv

F[#] I^{7#} c I^{7#} b I^{7#} c F[#] I^{7#} c I^{7#} b I^{7#} c

1 tonikapedaalhoek.

F#x'c x'b x'c f x'c x'd x'c x'b x'c x'd x'b x'b x'c x'c

A^b I¹¹ f P I¹¹ f

Ic v⁹⁺⁴ chw x geimp gi⁰ b a i⁰ b gi⁰ b gi⁰ fi⁰ ei⁰ ei⁰ A^b x⁹ x¹² dgakk x⁷

I^{7b} Ic v⁹⁺⁴ chw x geimp. VII⁵⁺ I^{7b} Ic

v⁹⁺⁴ chw x-geimp. GI^b GI EI CI EI GI EI CI AI CI EI GI

chromatische
verschuiving

37 38 39 = 38

$A I^{+6}$ IC $V^{9+6} C W$ x g e i m p C I^{7d}

40 41 42

$G I^3$

$F I$ (n.o.v. 42)

$F I^{9+6} C I^{9+6} D I^{9+6} d$

43 = 42 = 41 44 45

geïmpliceerde grondnote

46 47 48

geïmpliceerde grondnote

$E i^{7^{\circ}}$

$E i^{7^{\circ}+2^{\#}}$

$C i^{7^{\circ}b}$

$E i^{7^{\circ}+2^{\#}}$

$E i^{7^{\circ}}$

$E i^{7^{\circ}}$

$E i^{7^{\circ}}$

49 50 51 52-53 = 50-51

$V^{\#}$

V^9

V^3

d g a k V^7b

$I^{\#}$

I

5. PRELUDE V

(... Les collines d'Anacapri)

5.1 AKKOORDTIPES

Die harmonieë wissel relatief stadig, met slegs geringe uitsonderinge by mate 18-20, 57, 61 sodat die oorwegende effek een van statiese harmoniek is. Van betekenis is veral die feit dat I en V aanhoudend op die voorgrond bly sodat 'n vaste verbintenis met tradisie= vaste toonsoortbepalende gebruike ontstaan. Maar daar is terselfdertyd tog 'n sterk komponent van willekeurige sonoriteite, wat duidelik na vore kom in die volgende:

5.1.1 akkoordverbindings of mengharmonieë

I + ii in mate 1-8, 92, 93;

5.1.2 toegevoegde note

mate 10, 11, 33, 35, 43, 49, 84, 94, 95;

5.1.3 onvolledige akkoorde

mate 21-24, 32-34, 36, 40, 44 waarin die derde van die akkoorde deurgaans afwesig is; en

5.1.4 chromatiese verskuiwing van akkoorde, waardeur

'n nuwe akkoord gevorm word mate 8-10 en 62-64. Teenoor bogenoemde afwykings verskyn ook opvallend baie tradisionele akkoorde, nl.

- (i) tonika-akkoorde
 (mate 8-17; 30-31, 33, 35, 37, 39, 43¹,
 45, 46, 49, 51¹, 53, 56, 58, 60, 62, 64,
 82, 84¹, 94, 95, 96); en
- (ii) dominant-akkoorde
 (mate 21-24¹ (geïmpliseerd), 32, 34, 36,
 38, 40, 42, 47, 48, 50, 52, 55, 57, 59,
 61, 78, 79, 80, 81, 83).

5.2 ANALISE VAN AKKOORDGEBRUIK

Toonsoort : B majeur

Maat 1 : B I + ii. Hierdie mengakkoord vorm 'n
 interessante klankskakering.

Belangrik is die volgende eienskappe:

- (i) pianissimo dinamiese vlak;
- (ii) mezzo-staccato-aanslag;
- (iii) die middelregister-plasing;
- (iv) gebroke stelling;
- (v) geïmpliseerde pedaalgebruik; en
- (vi) tempo-aanduiding.¹

Maat 2 = 1

Maat 3 = 1. Interessante variasie word hier
 verkry deur die gebruikmaking van die
 saamgestelde akkoord van maat 1, maar
 nou as 'n toonleerfiguur met nuwe

tempo-aanduiding en 'n ligter aanslag.

- Maat 4 : $I^7 + ii$. Die akkoord word nou vir die eerste keer as 'n geheel gelyktydig geklink.
- Maat 5 = 1
- Maat 6 = 1, tweestemmig gebruik.
- Maat 7 = 4
- Maat 8 = 4
- Maat 9 : in wese dieselfde as maat 8, maar met dubbele chromatiese deurgangsnote in die binneste van die akkoord.²
- Maat 10 : I^{+2} . Teenoor die lang tonika-akkoord word die motief van maat 3 nou gebruik, op 'n nuwe toonhoogte. Die toonleer=figuur maak gebruik van akkoordnote en deurgangsnote. Die a-kruis¹ is 'n deurgangsnoot en g-kruis¹ is 'n bo-leunoot.
- Maat 11 : I^{+2} , met 'n tremolofiguur.
- Maat 12 : Ib geïmpliseer, met voortsetting van die tremolofiguur.
- Maat 13 = 12
- Maat 14-17 : Ib. In die boonste party verskyn 'n

nuwe melodiese figuur met interessante ritmiese indelings. Karakteristiek is die beklemtoonde akkoordvreemde note, g-kruis¹, a-kruis¹ en c-kruis¹, wat gebruik word om die interessantheid van die klankkleur te verhoog.

- Maat 18 : sluit eng aan by vorige mate, maar van hier af tot in maat 20 word baie opmerklik afgewyk van die statiese harmonie van mate 1-17 en kan die akkoorde geredelik afsonderlik verklaar word, nl. 18¹-ii, 18^{1b}-iii⁷, 18²-IV⁷, 18^{2b}-iii⁷.
- Maat 19 : ii, iii⁷, IV⁹, iii⁷.
- Maat 20 : ii, iii⁷, ii, iii.
- Mate 21-24^{2a} : V⁹⁻³. Die dominantakkoord verskyn nou vir die eerste keer in die werk, nadat die tonika- en supertonika-akkoorde in die eerste 17 mate gedomineer het. Die karakter van B majeur word egter versluier deur die afwesigheid van die tertse van die dominantakkoord.³
- Mate 24^{2b}-27 : aanvanklik is dit onduidelik watter harmonie aangewend word, maar in die lig van mate 25 en verder, blyk dit

die verminderde vierklank op F-kruis te wees, in eerste omkering, wat natuurlik dieselfde is as $G V^9_b$.

Hierdie konstruksie bly van krag, met verskeie beklemtoonde deurgangsnote⁴ en wisselnote⁵ tot maat 27.

Maat 28¹ : $G V^7_c$, basies dieselfde as die verminderde vierklank in die vorige mate.

Maat 28^{2b}-29 : verminderde vierklank op F-kruis, met B-mol as deurgangsnoot, en d-kruis enharmonies =e-mol.

Maat 30 : na analogie van die vorige mate aanvaar die gehoor dit as 'n verskraalde stelling van die verminderde vierklank op F-kruis. Uit mate 31^{2b}, 33 en verder blyk dit dat die d-kruis die funksie aanneem van die derde van B I.

Maat 31 = 30

Maat 32 : B - dominantharmonie in verskillende omkerings (V^{7-3}_c ; V^{7-3} ; V^{9-3}_e ; V^{13-3}_g).⁶

Maat 33 : tonikaharmonie, in verskillende omkerings (I, I_c , I^{+6}).⁷

Maat 34 : V^{9-3}_e ; V^7_b ; V^{13-3}_g .

- Maat 35 : I, I⁺⁶,⁹ I⁶.
- Maat 36 : V⁷⁻³_c; V⁷⁻³; V⁹⁻³_e; V¹³⁻³_g.
- Maat 37 = 33
- Maat 38 = 34
- Maat 39 : I, die basmelodie uit 32-39 skuif hier op na die boonste party.
- Maat 40 : V⁷⁻³_c, V⁷⁻³, V⁹⁻³, V¹³⁻³_e.¹⁰
- Maat 41 : I, met die A-kruis as beklemtoonde deurgangsnoot en g-kruis toegevoeg.
- Maat 42 : V¹¹⁻³; ¹¹ V⁹; V¹³⁻³.
- Maat 43¹ : Ic; I⁺⁶_c.
- Maat 43² : I + ii.
- Maat 44 : V⁷⁻³_c; V⁹⁻³; V¹³⁻³.
- Maat 45 : I, met A-kruis as onderhulpnoot, en C-kruis - A-kruis as wisselnootmotief.
- Maat 46 : I⁷-verlaag, met die G-kruis as onderhulpnoot.
- Maat 47 : V⁷, bo 'n tonikapedaalnoot.
- Maat 48 = 47
- Maat 49 : I, I⁺⁶

- Maat 50 : V^7_c (en V^9_c), met d-kruis as deur-
gangsnoot.
- Maat 51¹ : I, met C-dubbelkruis as onderleunnoot.
- Maat 51² : deurgangsnote B-kruis₁, G-kruis en A
wat 'n skynakkoord vorm.¹²
- Maat 52 : V^7_c , V^9_c met d-kruis as 'n deurgangsnoot.
- Maat 53¹ : I, met C-kruis as terughouding en A-
kruis as deurgangsnoot.
- Maat 53² : I^{+6} met c-kruis₁ as deurgangsnoot.
- Maat 54 : iii, met G-kruis as deurgangsnoot.
- Maat 55¹ : V^{9-3}_c , met 'n tonika-binnepedaal.
- Maat 55² : V^9 , met 'n tonika-binnepedaal.
- Maat 56 : I, met G-kruis as bo-leunnoot, en E
as deurgangsnoot.
- Maat 57 : alles v en V^7 in tweede en laaste
omkering, met deurgangsnote (57^{1b}) en
beklemtoonde deurgangsnote (57^2) wat
skyn-tonikas vorm.
- Maat 58 = I
- Maat 59 = 55
- Maat 60 = 56

- Maat 61 = 57
- Maat 62 = 58
- Maat 63 : die akkoord van maat 62 skuif chroma=
ties af, waardeur 'n nuwe akkoord
gevorm word nl. verhoogde VII met die
mengakkoordmotief uit maat 1 bo-oor.
- Maat 64 = 62
- Maat 65 = 63
- Mate 66-67 : $vi^{7+2} \cdot 13$
- Maat 68 : vi^{7+2}_b , met a-kruis² en c-kruis³ as
deurgangsnote.
- Maat 69 = 68
- Maat 70 = 68, maar sonder die c-kruis³.
- Maat 71¹ = 68
- Maat 71² = 68, met c-kruis² en E-kruis as onder
leunnote.
- Maat 72 = 71
- Mate 73-74¹ : aanvangsmotief as ostinatofiguur bo
 $\begin{matrix} 7 \\ E-5. 14 \\ -3 \end{matrix}$
- Maat 74² : melodie uit maat 14 bo, I + ii onder.
Die melodie bestaan uit akkoordvreemde

note wat in verband met I gebring kan word.

- Mate 75-76 : die melodie gaan soortgelyk voort. Onder alterneer verwysing na E⁷ met die mengakkoord.
- Maat 77 : die melodie is soos voorheen. Onder is daar 'n stygende chromatiese lyn wat in verband met I gehoor kan word, d is 'n leunnoot, e en e-kruis is chromatiese deurgangsnote. Al die ander note is onderhulpnote.¹⁵
- Maat 78 : B V⁹-herstel¹, met d-kruis¹ as bo-leunnoot.
- Maat 79 = 78, met d-kruis as bo-hulpnoot.
- Maat 80 = 79, met d-kruis² in boonste register toegevoeg.¹⁶
- Maat 81¹ : V⁷ b, met B as leunnoot.
- Maat 81² : V¹³, met G-kruis as beklemtoonde deurgangsnoot.
- Maat 82¹ : Ib, met E as beklemtoonde deurgangsnoot.
- Maat 82² : I⁺⁶, met C-kruis as beklemtoonde deurgangsnoot.

Maat 83	:	V^9 , met B toegevoeg; $V^{13.17}$
Maat 84	=	43
Maat 85	:	I + V
Maat 86	=	63, maar verhoogde VII onvolledig.
Maat 87	:	verhoogde VII onvolledig, met melodie bo-oor uit maat 3 wat I + ii suggereer.
Maat 88	=	87
Maat 89	=	87
Maat 90	=	86
Maat 91	=	86
Maat 92	=	I + ii
Maat 93	=	92
Maat 94	:	I^{+6}
Maat 95	:	I^{+6}
Maat 96	:	I

5.3 PROGRESSIETIPES

In hierdie prelude is weer opvallend baie tradisionele gebruike teenwoordig soos gesien kan word in:

5.3.1 die betekenisvolle kadenskonstruksies (kyk

afdeling C); trouens in feitlik die hele gedeelte vanaf 32-64 en weer 81-82, 83-84 ens. word die wipplankeffek V-I aangetref en

5.3.2 die toonsoort wat slegs tot 'n geringe mate vervaag word deur die mengharmonieë en toegevoegde note.¹⁸

5.3.3 Motiwiese eenheid

Word sterk beklemtoon deur die herhaling van sekere motiewe bv.

5.3.3.1 melodie van maat 1-2 weer in 5, 6, 42, 43², 63, 65, 66, 67, 73, 74, 75², 76², 83¹, 84², 86, 88, 90, 91-93;¹⁹

5.3.3.2 maat 3 weer in 10, 21 (onder), 23 (onder), 87, 89; en

5.3.3.3 maat 2 weer in 4, 7-9 ens.

Teenoor die bepaald tradisionele progressies moet daar gelet word op die baie belangrike aanwesigheid van 'n sterk buitemusikale element in die prelude.²⁰ Verskynsels wat daaruit kristaliseer is o.a.

1. Die ritmiese vitaliteit van die melodie 14-20 wat in verband gebring kan word met

die tarantella. Die ritmiese motief oorheers feitlik in die gedeelte vanaf 14-23, en weer 68-80; in die orige gedeelte word telkens segmente van die motief aangetref.

2. Die meer gedrae melodie (chanson) wat in die middelgedeelte 32-65 aangetref word, waarvan veral 49-62 interessante en meeslepend uitdrukkingsvolle ritmiek bevat.
3. Die klokeffekte wat reeds in maat 1 aangekondig word (kyk mate 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 42,²¹ 43,²¹ 62-64, 66, 67, 73, 74, 75, 76, 83, 84, 86, 88, 90, 91-94).
4. Die tremolofiguur, wat begeleidende instrumente voorstel (mate 14-41, en meer bedek 44-62).

Debussy slaag in hierdie prelude op meesterlike wyse daarin om verskillende gebruike en tradisies in een enkele werk te verenig.²² Deur die herverskyning van kenmerkende herinneringsmotiewe op die sielkundig regte oomblikke word die beste resultaat verseker. 'n Besondere, eksotiese klankkarakter word verkry deur die mengharmonieë wat die prelude oorheers.

5.4 TOONSOORTGEBONDENHEID

Hierdie prelude is duidelik toonsoortgebonde, en sentreer uitsluitlik rondom B-majeur. Ander toonsoorte word soms vlugtig aangeraak, maar is slegs parallelle naasmekaarstellings van akkoorde of in die geval van mate 24-29 slegs verminderde vierklanke wat nie in 'n toonsoort staan nie.

Selfs besonder gewone akkoorde soos I word soms so gevarieer of vermeng dat die funksie daarvan heeltemal 'n nuwe dimensie verkry. Op hierdie wyse tree die tonika-akkoord in so 'n nuwe karakter op dat dit nie meer as suiwer toonsoortbepalend beskou kan word nie.²³ Toegevoegde note dra verder by tot verdoeseling van funksionaliteit, bv. in mate 10-11.

Die dominantakkoord verloor ook tot 'n mate toonsoortbepalende karakter deur die weglating van die 3de daarvan.²⁴ Slegs 'n vlugtige aanraking van atonaliteit word gevind in mate 74-77, waar toonsoorte nie met sekerheid bepaal kan word nie.

5.5 TONALITEIT

Prelude V is ook soos die vorige prelude toonsoortgebonde.

5.6 DISSONANSIE

Op grond van die notebeeld, en vanuit 'n konvensio=nele oogpunt, is die prelude oorwegend dissonant geskryf. Debussy het egter deur sy kundige en kuns=sinnige seleksie van akkoordsamestellings²⁵ binne 'n net wat deurweef is met buitemusikale indrukke, daarin geslaag om aan die abstrakte voorstelling 'n konkrete gestalte in klankbeeld te verleen, wat die gehoor besonder aangryp.

Soos dit uit die analise reeds na vore gekom het, is die akkoordsamestelling van die prelude hoofsaaklik tot die volgende beperk:

- (1) mengharmonieë
- (2) akkoorde met toegevoegde note
- (3) onvolledige akkoorde.

Dissonansie word tot 'n mate verdoesel deur die volgende:

- (1) mengharmonie (I + ii) eers as 'n gebroke motief voordat dit as akkoord gebruik word;
en
- (2) verskillende presiese aanslagaanduidings asook tempowisselings gee 'n buigsaamheid aan die dissonante effek van die akkoorde.

VOETNOTE BY PRELUDE V

1. Kyk ander onderafdelings.
2. Kyk notevoorbeeld.
3. Die tremolofiguur van mate 12-20 word nou oorgeneem deur die boonste stem wat gelyktydig die funksie van 'n bo-pedaal op die dominant aanneem.
4. d-mol in 26^1 en 26^2 .
5. B en A-kruis in 27^1 en 27^2 .
6. Tremolo-figuur van maat 21 word nou aangevul om 'n definitiewe akkoordkonstruksie te vorm.
7. Toegevoegde sesde verskyn in die onderste stem; die noot kan alternatief ook bloot as 'n vooruitneming beskou word.
8. Terts van akkoord is aanwesig.
9. Toegevoegde noot in die onderste party.
10. Tonikapedaalnoot.
11. Die motief in die boonste register wys duidelik terug na die aanvang; hier is dit egter deel van die dominantakkoord.
12. Td/ii met A as chromatiese deurgangsnoot.
13. Aanvangsmotief as ostinatofiguur gebruik bo vi^{7+2} .

14. Kan as 'n geheel gehoor word as E¹³.
15. Mate 74-77 is 'n voorbeeld van werklik ver gevorderde heenwysing na latere atonale harmoniese gebruike.
16. As alternatief kan die maat beskou word as deel van die dominantvier- en -seweklank op F-kruis met verlaagde negende (n.a.v. maat 32).
17. Word as V gehoor, en nie as I c nie, weens die voortgesette wipplankeffek tussen I en V wat mate 32-62 gekenmerk het.
18. Mate 74-77 veroorsaak soveel probleme by analise dat dit beskou kan word as 'n verwysing na 'n nuwe rigting in atonaliteit.
19. Interessant is die harmoniese buigbaarheid wat binne die melodie aanwesig is. Dié gebruik van 'n kernmotief met die sterk kleurwisseling is 'n karakteristieke gebruik van Debussy.
20. Volgens die titel van die Prelude, "... Les collines d' Anacapri", speel die werk af in die skilderagtige omgewing van die eiland Capri. Die tarantella is die nasionale dans van die volk, en die ritmiese gestalte daarvan word derhalwe in die werk gebruik, volgens inligting in Debussy - Man and Artist deur OSCAR THOMPSON. New York: Tudor Publishing Company, 1940, p. 265. "A snatch of folksong and a hint of cowbells,

a carefree popular refrain, with its frank tune passed from bass to treble; a songlike middle section with diatonic harmonies leading on to a badinage of tunes and bells, fragmentarily recalled; then a close marked 'lumineux', as if there were blazing sunlight in a tonic chord with added sixth - there is no escaping the impressionism of this Prélude. The rhythm of the tarantella contrasts with that of straightforward Neapolitan melody, but not so heartily as to give a really robust meaning to Debussy's words 'avec la liberté d'une chanson populaire'."

21. Interessante invoeging van klokeffek saam met die chanson.
22. Die kontrasterende dansvorm met ander elemente.
23. Kyk mate 1-8 waar mengharmonieë gebruik word.
24. Kyk 5.2.
25. Akkoordverbindings (I + ii) en akkoordtoevoegings (kyk 5.2).

Prelude V

12=2
16 4

1 2=1 3 4 5=1 6=1

B I+ii I+ii I+ii I+ii

7 8 9 10 11

chromatische opskuf

I⁷+ii I⁷+ii I⁷+2 I⁷+2

12 13-12 14 15 16 17

geimplisier

I^b I^b

18 19 20 21 22

geimplisier

ii iii iv⁷ iii⁷ ii iii⁷ iv⁹ iii⁷ ii iii⁷ ii iii V V

23:22 24 25 26:25 27:25 28

geimplisier

V⁹⁻³ G⁹b V⁹c

V⁷c F⁷i⁷
=G V⁷c

1

29 30 31-30 32 33

F#i7^b Y geimphseer B I b Y C Y 1-3 Y e Y 13-3 B I I C I +6

34 35 36-37 37-38 38-39

Y 9-3c v 7 b x 13 9 I I +6 I 6

39 40 41 42 43

I Y 1-3c Y 9-3 Y 13-3e I I b Y 1-3 Y 9 Y 13-3 I +6 C I +ii

2

44 45 46 47 48-49

Y 1-3 C Y 9-3 Y 13-3 I I 7 4 Y 1-3 + I - pedaal

49 50 51 52-50 53

I I +6 Y 7 C Y 9 I I td/ii I I +6

1 of B I sonder grondnoet Skynakkoord
 2 of B I -pedaalnoet

79-79 80-79 81 82 83 84-43

V^7b V^{13} I^b I^+ V^{9+6} V^{13}

85-24 86-63 87-86 88-86 89-87 90-86

$7vii$
anvollständig

melodie $I+ii$
 $7vii$

91-90 92 93-92 94 95-94 96

$I+ii$ I^{+6} I

6. PRELUDE VI

(... Des pas sur la neige)

6.1 AKKOORDTIPES

Ofskoon die akkoordgebruik dieselfde patroon as in die ander preludes vertoon kan in hierdie prelude meer afwykende akkoordtipes aangetref word. Dit kan gesien word in die volgende spesifieke deviese wat aangewend word:

6.1.1 sonoriteite gevorm uit heeltoonleer;

6.1.2 parallellismes;

6.1.3 'n sweem van bitonaliteit;

6.1.4 voortbouing in akkoordvreemde note; en

6.1.5 hardverminderde drie- en vierklanke.

Deur vindingryke harmoniese funksieverskuiwings skep Debussy 'n verbeeldingsvolle kompakte werk wat heel nuut en "anders" klink maar glad nie uit bloot eksperimentele effek bestaan nie, d.w.s. alhoewel hier ongetwyfeld 'n mate van eksperimentering net nuwe klankverskeidenheid plaasvind, word die werk nie as 'n klankeksperiment aan gevoel nie maar as 'n aanvaarbare en voortréflike meesterstuk.

Aan die begin van die prelude word die nuuskierigheid van die luisteraar dadelik geprikkel deur die skynbaar sukkelende motief, rondom die d min i -akkoord (kyk Afdeling C, 6). Die spesifieke figuur stel onmiddellik

die gehoor in en verseker 'n meelewende belangstelling in wat later sal volg. Die spanningslyn word behou en selfs versterk deur die vreemde klankeffekte wat verkry word deur bg. devies.

Die totaalbeeld wat hierdie goeddeurdagte werk by die luisteraar wek kan omvat word deur die volgende: uit skynbaar chaotiese en onlogiese klankmateriaal skep Debussy hier 'n prelude wat oneindig skoon en interessant is. Deur na die prelude te luister kan 'n mens 'n deelgenoot word van die vaag-mistieke toneel¹ wat hier geskets word.

6.2 ANALISE VAN AKKOORDGEBRUIK

Toonsoort : d mineur

Maat 1 : d i, met e as deurgangsnoot in 1¹⁻² en 'n beklemtoonde deurgangsnoot in 1³ wat deel vorm van die ostinatomotief.²

Die ostinatomotief het 'n duidelike tonikakarakter in die betrokke maat.

Maat 2 : i⁺⁶. Die ostinatomotief van maat 1 word voortgesit, en gelyktydig daarmee verskyn 'n melodie. Die melodie sentreer rondom die i-akkoord, met c¹ as deurgangsnoot.

- Maat 3 : i. Die ostinatomotief word voort= gesit, asook die melodie uit maat 2. Die c^1 is 'n deurgangsnoot, die e-mol 'n boleunnoot en die b-mol¹ en g^1 is wisselnote.³ Die wisselnoot g^1 word oorgebind na maat 4, waar dit 'n onderleunnoot is.⁴
- Maat 4 : i^7 volledig met g^1 as 'n onderleun= noot, en e as deurgangsnoot in 4^1 en beklemtoonde deurgangsnoot in 4^{3-4} .
- Mate 5-6 : parallele majeure drieklanke in die onderste drie partye wat saam met die ostinatomotief en gevarieerde weergawe van die melodie uit mate 2-3 gebruik word. Die melodienote kan, uit harmoniese oogpunt, almal as antisipasies van die parallele akkoorde beskou word. Akkoorde wat aangetref word is G, F, e, d^7 , (d.w.s. i^7).
- Maat 7 : i^9 , met voortsetting van die antisip= pasietegnieke in 5-6, nl. d, c^{+6} .
- Maat 8¹⁻² : $C I^{7mol} c$, met d^1 en F-kruis as onderleunnote.⁵ Voortsetting van

ostinatomotief.

- Maat 8³⁻⁴ : C-kruis I⁷-verlaag⁵ met e¹ as
beklemtoonde deurgangsnoot en F =
E-kruis.⁵
- Maat 9 = 8
- Maat 10¹⁻² = 8¹⁻² maar onderste twee stemme weg=
gelaat en A is 'n deurgangsnoot.
Die geïmpliseerde harmonie is
dieselfde.
- Maat 10³⁻⁴ = 8³⁻⁴.⁶
- Maat 11¹⁻² : C I met F as leunnoot wat 'n antisi=
pasie is vir die akkoord in 11³.⁷
- Maat 11³⁻⁴ : G-mol⁷_c met e as beklemtoonde deur=
gangsnoot.
- Mate 12-13 : G-mol I⁷_c met E-mol en C op 12^{1b},
12^{2b}, en 13¹ asook A-mol en C in
12³ en 13^{2b} as wisselnote.
- Mate 14-15 : heeltoonkonstruksie, op C, met B₁
as deurgangsnoot.

- Maat 16¹ : d i, met G in 16² akkoordvreemd,⁹
of iv; e dan 'n deurgangsnoot.
- Maat 16³⁻⁴ : E-mol V⁷d met e as beklemtoonde
deurgangsnoot.
- Maat 17¹⁻³ : E-mol Vb, E-mol V⁹c, saam met die
ostinatomotief;¹⁰ die G is 'n
onderleunnoot.
- Maat 17⁴ : E-mol V⁷.
- Maat 18 : E-mol V⁷, die g is 'n onderleunnoot;
e² is 'n boleunnoot en die C is die
9de.
- Maat 19¹⁻² : klank van maat 18³⁻⁴ word nog gehoor,
dit is egter letterlik d i. Blyk
by 19³⁻⁴ wel dat 19¹⁻⁴ d i is.
- Maat 20 = 5
- Maat 21 : parallellismes van 20 word hier
voortgesit, akkoorde wat gebou word
is e, G-mol V⁷, G-mol V⁹. Die e is
'n terughouding.
- Maat 22¹⁻² : G-mol V⁷, met e as onderleunnoot.

- Maat 22³⁻⁴ : G-mol V⁷ en V⁹ met e as 'n beklem=
toonde deurgangsnoot.
- Maat 23¹⁻² : G-mol V⁷, met e as 'n onderleunnoot
en e-mol¹ 'n deurgangsnoot.
- Maat 23³⁻⁴ : D I⁷-hardverminderd, met majeur- en
mineurderdes gelyktydig. Die e is
'n onderleunnoot. (Die akkoord is
die resultaat van deurgangsnote,
weselik is dit nog g-mol V⁷.)
- Maat 24¹⁻² : A-mol V⁹, met e 'n onderleunnoot.
- Maat 24³⁻⁴ : A V⁹-hardverminderd, die d-mol¹ kom
uit die vorige akkoord en die A-mol =
G-kruis.
- Maat 25 : A V⁹-hardverminderd en A-mol = G-
kruis.
- Maat 26¹⁻² : d iv of drieklank op g,¹¹ met e as
toegevoegde of deurgangsnoot.
- Maat 26³⁻⁴ : g-mol i⁷ met e as 'n beklemtoonde
deurgangsnoot.
- Maat 27¹⁻² : f i^{7+6,12} B is 'n deurgangsnoot.

- Maat 27³⁻⁴ : d i, i⁷. Die e is 'n beklemtoonde deurgangsnoot.
- Maat 28¹⁻² = 27¹⁻².
- Mate 28³⁻³¹⁴ : toonsoort G-mol.
- Maat 28³⁻⁴ : letterlik a-mol i⁺⁶, gehoor as boonste deel van D-mol I⁹c sonder grondnoot (= G-mol v^{9-mol}c) e is 'n beklemtoonde deurgangsnoot.
- Maat 29¹⁻² : 28³⁻⁴; b-mol¹ is 'n leunnoot.
- Maat 29³ : G-mol Ib en iiib in die linkerhand gehoor as deurgangsakkoorde binne die dominantkonteks.
- Maat 29⁴ = 28³⁻⁴.
- Maat 30¹ : Ib, die c-mol¹ is 'n terughouding.
- Maat 30² = 28³⁻⁴.
- Maat 30³ : iiib.
- Maat 31¹ : G-mol Vb.
- Maat 31²⁻⁴ = 28³⁻⁴.
- Mate 32-36 : uitgangstonsoort is d.

Maat 32¹ : i, maar die res van die maat toon dat 32¹⁻⁴ as geheel in werklikheid iv⁷ is, met e as deurgangsnoot en C-kruis¹ as beklemtoonde onderhulpnoot wat in melodiese verband met b-mol gebring word.

Maat 33 = 32.

Maat 34 : iv⁷.

Maat 35 : iv.

Maat 36 : i.

6.3 TOONSOORTGEBONDENHEID

In die prelude verskyn daar wel die tradisionele toonstelsel. Dit word egter nie op die gebruikelike wyse behandel nie, bv. wat die skommelende dominantkonstruksies betref. Toonsoorte wat geïmpliceer en/of aangevoel word is ook nie toonsoorte in die tradisionele sin nie, maar kan beskou word as tonika-akkoorde wat langs mekaar verskyn. Daar is dus ook geen werklike modulasies teenwoordig nie.

Die werk vertoon 'n merkbare d-mineur karakter, wat blyk uit o.a. die volgende kenmerke:

6.3.1 Die ostinatomotief wat deurgaans bestaan uit 'n omspeling van die tonika-drieklank,¹³ bv.

mate 1-7¹, 8-11, 16-25¹, 26-28, 32-34.

6.3.2 Prominente tonika-drieklanke in d-mineur, bv.

mate 1, 2, 3, 4, 16¹, 17¹, 18¹, 19¹, 27³⁻⁴, 36.

Tussenin word die toonsoort G-mol majeur telkens gevind, nl. in mate 10³-13, 21-25,¹⁴ 28³-31. Die toonsoort E-mol majeur verskyn in die gedeelte 16³-19¹.

In mate 21-25 kan daar selfs van bitonaliteit sprake wees; die melodie in hierdie mate is as 'n geheel in G-mol, terwyl die harmonieë in die stemme wissel soos in die analise aangetoon is.

Die prelude, soos die meeste ander musiek van Debussy, bevat weer heelwat bestanddele wat die weg baan vir nuwe tegnieke wat later deur ander komponiste as uitgangspunt vir hulle werke sou geld, bv. die kortstondige aanwending van die heeltoonsistiem in mate 14-15, asook die bitonale neiging wat i.v.m. mate 21-25 genoem is.

Ook word akkoordvreemde note soos leunnote en deurgangsnote ens. bestanddele van onverwagte sonoriteite wat daarop volg, soos in maat 13. Die oorgang na die heeltoonsistiem vloei uit die akkoordvreemde note van die vorige gedeelte voort. Akkoordvreemde note soos deurgangsnote en wisselnote veroorsaak soms 'n

verwarrende effek wat die toonsoortgevoel betref.¹⁵

Die ostinatofiguur bevorder 'n statiese effek, en werk mee aan die genoemde bitonale gevoel. Vanaf mate 1-4 is die mineurkarakter so opmerklik aanwesig, dat die gehoor geneig is om die verdere gedeeltes waar die betrokke figuur aanwesig is, ook as d mineur met onafhanklike akkoordsamestellings daar rondom te aanvaar. Volgens die algemene effek in die hele prelude, is die harmoniese plastisiteit van die betrokke figuur baie sterk op die voorgrond en in harmoniese opsig die belangrikste kenmerk. Telkens word 'n ander noot van dieselfde motief as akkoordtoon of akkoordvreemde toon behandel in 'n pragtige kleurryke web van klank.

Die prelude sluit heel vreemd af met 'n iv⁷-i kadens=konstruksie. Ook hier is die sewende van die iv-akkoord egter 'n voortsetting van die idee van akkoordvreemde note wat 'n bestanddeel word van die daaropvolgende akkoord, soos genoem i.v.m. mate 5-6.

6.4 TONALITEIT

Prelude IV is toonsoortgebonde (kyk Afdeling C).

6.5 DISSONANSIE

Dissonante sonoriteite ontstaan a.g.v.

- 6.5.1 Akkoordvreemde note, nl. deurgangsnote, beklemtoonde deurgangsnote, wisselnote, hulpnote, leunnote en antispasies, soos genoem in die analise van akkoordgebruik.
- 6.5.2 Toegevoegde note, soos in mate 2 en 27¹⁻².
- 6.5.3 Sonoriteite gevorm uit die heeltoonleer.
- 6.5.4 Parallellismes, bv. mate 5-11, 20-28.
- 6.5.5 Bitonale konstruksies, bv. mate 21-25.

Akkoordvreemde note vervul 'n prominente rol in die prelude, en word telkens die skakels vir onverwagte samestellings. Die wyse waarop Debussy dit aanwend is nuut, want die betrokke noot wat as skakel dien word in baie gevalle 'n bestanddeel van vreemde dissonante akkoorde, soos in maat 25 waar dit 'n bestanddeel van 'n hardverminderde vierklank word.

Dissonansies word in 'n mate verdoesel deur die statiese effek van die werk. Die gehoor word georiënteer deur die klank van die ostinatofiguur en derhalwe word vreemde akkoorde wat rondom die figuur gebou is geredelik aanvaar. Die tekstuur van die werk is ook oorwegend yl en word gekenmerk deur onvolledige een- en twee-, of driestemmige akkoord-

samestellings, met slegs geringe uitsonderinge by gedeeltes waar parallelle akkoorde verskyn. Die tekstuur verdoesel dus ook in 'n mate die dissonante effek van die prelude.

6.6 PROGRESSIETIPES

Die werk bestaan uit vyf verskillende komponente, nl.

6.6.1 ostinato-figuur (bv. mate 1-6³, 8-11, 16-28, 32-33);

6.6.2 tonikapedaalpunt (bv. mate 1-4, 16-19, 26-27, 32-34);

6.6.3 melodie (bv. mate 2-7, gewysig in 16-25 en weer in 28³-33);

6.6.4 parallelle akkoordprogressies (bv. mate 5-7, 8-11³, 20-28); en

6.6.5 ander akkoordgroepe (bv. mate 12-14, 28³-31).

Die melodie word gekenmerk deur baie onderbrekings, bv. die rustekens, asook antisipasies wat die ritmiese gang versteur. Dit dra alles by tot die eteriese, deurbroke effek van die werk, wat klaarblyklik bedoel is om strompelende voetstappe weer te gee en nie liriese vloei bevat nie.

6.7 MELODIESE OPBOU

'n Oorwegend statiese effek word aangetref. Die middele wat daartoe bydra is as volg:

6.7.1 belangrikheid van die ritmiese motief



(wat 'n strompelende effek het) bv. mate 1-11, 16-24, 26, 27, 28,¹⁶ 14,¹⁷ 32;¹⁸

6.7.2 herhaling van die ostinatofiguur op dieselfde toonhoogte (bv. mate 1-10, 17-25, 26-28);

6.7.3 stabiliteit van die melodie binne 'n klein omvang (g^1-e^2) met slegs enkele oorskrydings van die grense, bv. in mate 7 en 30-31;

6.7.4 stadige harmoniese ritme, behalwe by mate 5-11, 20-28³, waar parallellismes verskyn, wat in laasgenoemde geval chromaties beweeg;¹⁹

6.7.5 dinamiese aanduidings wat deurgaans p, pp, ppp of piu p is en nêrens dinamies akkumuleer nie; en

6.7.6 verdere aanduidings soos "expressif et douloureux, cédez, expressif et tendre" toon ook dat die musiek nie dinamies van karakter is nie. Die eteriese effek wat Debussy beoog sluit baie goed aan by die titel, wat voet=

stappe in die sneeu beteken.

6.8 SAMEVATTEND

Opsommend kan ons sê dat die kort en beknopte prelude, 'n volmaakte voorbeeld van 'n nuwe klankmilieu, doelbewus daarna streef om op treffende wyse 'n belangrike musikale kernidee, wat programmaties betekenisvol gekonsipieer is, te ontgin. Die geheel is gekonsentreerd binne 'n kragtige eenheidstruktuur.²⁰ Hierdeur wil die prelude 'n visuele indruk van die komponis aan die luisteraar blootlê.

VOETNOTE BY PRELUDE VI

1. Voetstappe in die sneeu (na aanleiding van die titel van die prelude "... Des pas sur la neige").
2. Die ostinatomotief vervul 'n primêre funksie in die prelude, en word deurgaans gebruik met slegs die geringe uitsonderinge van mate 12-15 en 29-31. Die motief vorm soms deel van die harmoniese opset, maar is in die meerderheid gevalle onafhanklik en sonder verband met die harmonie, en skep eerder die effek van verbygaande mengharmonieë.
3. Akkoordvreemde note vervul 'n belangrike rol in hierdie prelude.
4. Laasgenoemde kan as 'n nuwe aanwending van akkoord=vreemde note beskou word, waar note wat nie deel is van enige akkoord nie, 'n prominente funksie verkry.
5. Of $F V^7_c$ in 8^{1-2} en F-kruis V^7 in 8^{3-4} .
6. In enharmoniese gestalte.
7. Dit is 'n goeie voorbeeld van die verskynsel waar 'n leunnoot by 'n vorige akkoord 'n belangrike bestanddeel van die daaropvolgende akkoord word.

8. Of C-mol V^7 .
9. e as deurgangsnoot.
10. Analise hier volgens gehooreffek; die E-mol V^7 -klank van 16^{3-4} is nog in die oor, en word so aanvaar.
11. Parallele mineurdrieklanke in die laagste drie partye, wat dalend beweeg, met die ostinatomotief in die boonste party, wat deurgevoer word tot maat 28.
12. G-kruis = A-mol.
13. Wanneer die werk analities bekou word, blyk dit egter dat die ostinatofiguur in die meerderheid gevalle 'n bestanddeel is van 'n ander harmoniese samestelling, soos aangetoon in die analise van akkoordgebruik.
14. In melodie.
15. Kyk analise vir akkoordvreemde note (6.2).
16. Op dieselfde toonhoogte.
17. Op 'n ander toonhoogte.
18. Nuwe melodiese-motief.
19. In hierdie geval beïnvloed die parallelle akkoorde

die harmoniese ritme. Die parrallelle akkoorde beweeg te stadig om slegs as klankkleure beskou te word.

20. Ostinatofiguur wat die voetstappe in die sneeu illustreer. E. ROBERT SCHMITZ beskryf dit as volg in The Piano Works of Claude Debussy. New York: Dover Publications, 1950, p. 145. "Footprints in the snow" is a stark prélude, not at all dedicated to child-like glee in a winter scene evoking snowballs, sleds, or the Christmas season. In Debussy's own words, its basic rhythm 'should have the aural value of melancholy, snowbound landscape.' The stumbling rhythm, persistent and immutable, is the counterpart of the faltering steps, placed first on the crusty surface, then sinking deep into the snow of this desolate, pale-gray expanse. The sighing melody, replete with supplications, doubts, regrets, weariness, brings us a vision of the solitude of a tender heart, of a deep sense of loss and distress, to which the footfalls add the obsession of finality beyond recall."

Musical notation for measures 1-4. Treble clef, 4/4 time. Measure numbers 1, 2, 3, 4 are written below the staff. The notes are: 1: G4, A4, B4; 2: C5, B4, A4; 3: G4, A4, B4, C5; 4: B4, A4, G4. Chord symbols below: di, i⁷, i, i⁷ volledig.

Musical notation for measures 5-8. Treble clef, 4/4 time. Measure numbers 5, 6, 7, 8 are written below the staff. Notes: 5: G4, A4, B4; 6: C5, B4, A4; 7: G4, A4, B4, C5; 8: B4, A4, G4. Chord symbols below: GI, FI, ei, di, CI⁷, (F⁷ C), (F⁷ C) (=CI⁷ C).

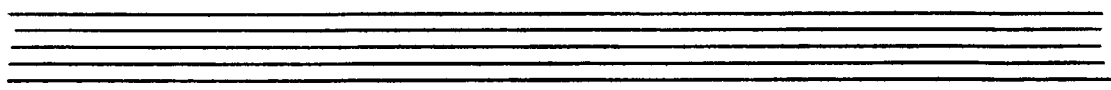
Musical notation for measures 9-12. Treble clef, 4/4 time. Measure numbers 9, 10, 11, 12 are written below the staff. Notes: 9: G4, A4, B4; 10: C5, B4, A4; 11: G4, A4, B4, C5; 12: B4, A4, G4. Chord symbols below: F⁷ C, G⁷ C, CI, G⁷ C, I⁷ C.

Musical notation for measures 13-16. Treble clef, 4/4 time. Measure numbers 13, 14, 15=14, 16 are written below the staff. Notes: 13: G4, A4, B4; 14: C5, B4, A4; 15=14: G4, A4, B4, C5; 16: B4, A4, G4. Chord symbols below: willekeurige sanoniteit, i-geimp. E⁷ D⁷ X⁷.

Musical notation for measures 17-20. Treble clef, 4/4 time. Measure numbers 17, 18, 19, 20=5 are written below the staff. Notes: 17: G4, A4, B4; 18: C5, B4, A4; 19: G4, A4, B4, C5; 20=5: B4, A4, G4. Chord symbols below: X⁷ b, Y⁷ d, X⁷, Y⁷ d, X⁷ d, i.

Musical notation for measure 21. Treble clef, 4/4 time. Measure number 21 is written below the staff. Notes: G4, A4, B4, C5.

Ritmiese motif



ei G^b V⁷ V⁹ V⁷ V⁷ V⁷ V⁷ D I V⁷ A V⁷-hv

A V⁹-hardvermindert d iv g^b i⁷ fi⁷+^b6 di i⁷ fi⁷+^b6 d^bi⁷+^b6

G^b V⁹ c i^b i^b i^b b V⁹ c I^b V⁹ c i^b i^b b V⁹ e V⁹ b V⁹ c V d iv⁷

iv⁷ iv⁷ iv

v

7. PRELUDE VII

(... Ce qu'a vu le vent d'Ouest)

7.1 AKKOORDTIPES

Elk van die 12 preludes in band I word rondom een sentrale gedagte of tema gebou. Dit staan soos 'n strukturele pilaar in die middel van al die musikale arbeid en is die draer van die besondere idee wat die komponis aan die luisteraar wil oordra.

Die kerngedagte in hierdie prelude is geleë in besondere natuurindrukke, nl. die bedreiging wat die westewind vir die mens inhou. Talle beeldende elemente soos dinamiese kontraste, akkoordsamestellings asook motoriek weerspieël die innerlike spanning wat aanwesig is.

Die akkoordsamestelling bestaan uit 'n vindingryke vervlegting van bekende en nuwe harmoniese gebruike, dikwels op verrassende wyse om die sentrale toonhoogte F-kruis, en beeld die innerlike spanning treffend uit.

Bepaalde kenmerke wat uitkristalliseer is:

7.1.1 parallellismes, wat nie oplos nie, en sterk spanningsdraend is. Die parallellismes is nie beperk tot majeurdrieklanke nie, en

talle gevalle van vierklanke is aanwesig
(kyk 7.2);

7.1.2 toontrosse, bv. mate 10^3-12^3 , 51 ens.
(kyk 7.2);

7.1.3 vrye gebruik van akkoordvreemde note
(kyk 7.2);

7.1.4 ingewikkelde chromatiese kettings vir
modulasies;

7.1.5 hardverminderde drie- en vierklanke; en

7.1.6 omspeling van die lae register wat sterk
atmosferies gelaai is (mate 54-72).

As ons die prelude volgens akkoordtypes beskou, kom die wesenskenmerk dadelik na vore, nl. die objektief realistiese verklanking van 'n natuurtoneel deur doelbewus berekende akkoordsamestellings, ondersteun deur ander deviese soos dinamiekeffekte en uitvoeringsaanduidings.

7.2 ANALISE VAN AKKOORDGEBRUIK

Mate 1-2 : G V⁷b; F-kruis₂ is 'n pedaalpunt.¹

- Maat 3 : ^{9-verlaag}V7 b. Die melodiese puntjies (pointilisme) verskyn op maatslae 2 en 4. Hulle bestaan uit 'n akkoord= vreemde a-mol en 'n geënharmoniseerde akkoordnoot f-kruis, en 'n mineur= negende e-mol: hierdie motief word in maat 5 ens. op 'n nuwe wyse ingewerk.
- Maat 4 = 3
- Maat 5 : ⁷V^{11-verlaag}b en V^{9-verlaag}b, die melodiese puntjies van maat 3 is nou deel van die arpeggiofiguur.
- Maat 6 = 5
- Maat 7 : F-kruis I, met tremolofiguur in die bas.
- Maat 8 : parallelle nie-funksionele majeur= drieklanke in die boonste party en tremolofiguur in die bas; akkoorde wat verskyn is F-kruis, E-mol, A, E-mol. F-kruis vorm 'n altyd weer= kerende oriënteringspunt in mate 8-14.
- Maat 9 : voortsetting van nie-funksionele

parallellismes nl. F-kruis, E-mol,
en A. F-kruis I en I^{+6} omraam alles
vanaf mate 9-18.

- Maat 10^{1-2} : F-kruis I, sonder die derde van die
akkoord. Die G_1 kan verklaar word
as 'n bo-hulpnoot.²
- Maat 10^{3-4} : F-kruis I^{+6} -kruis. G is deel van
pedaaltriller.
- Maat 11 : soos 10^{3-4} , die f in 11^{4b} kan
verklaar word as 'n wegspringende
hulpnoot,³ of dit kan beskou word
dat al die note in die regterhand
vanaf 10^3-14 aan dieselfde heeltoon=
reeks behoort,⁴ wat oor 'n pedaal=
triller voorkom
(weselik I^{+2} -verlaag,
 $+3$ -verlaag).
- Mate 12-14 : kyk 10-11
- Mate 15-18 : die drie-, vier- en vyfklank op F-
kruis vorm die basis van die
gedeelte, met chromaties stygende
majeurdrieklanke wat in 'n gebroke=
akkoordmotief verskyn, met 'n
oktaafverdubbeling van die 5de van

elke akkoord in die middelstem;
 akkoorde wat voorkom is E-kruis,
 F-kruis, G, G-kruis, A.⁵ F-kruis
 vorm steeds die weerkerende oriën=
 teringspunt. Binnemelodie van 15-
 16 word in 17-18 melodies versterk
 in regterhand.

- Mate 19-20 : heeltoon oor F-kruis. Bekende
 beskryfbare akkoorde word gevorm, nl.
 Franse sesdes by 19¹, 19^{2b}, 19³, 20¹,
 en 20³.
- Maat 21¹ : E-mol V⁷d, oor F-kruis₂-pedaalpunt.
- Mate 21²-22³ : parallele vierkranke, met heeltoon=
 trosse by 21^{4a} en 22²⁻⁴. Die
 parallele vierkranke is, E-mol V⁷d,
 C-mol V⁷d, D-mol V⁷d, E-mol V⁷d,
 D-mol V⁷d, E-mol V⁷d.⁶
- Maat 22⁴ : B-mol V¹³d as 'n sonoriteit op die
 ander heeltoonreeks.
- Mate 23-29 : akkoorde gevorm op die heeltoon=
 leer (C), oor F-kruis pedaalpunt,
 met a in 27⁴ (onderhulpnoot) en b in
 29¹ (bo-hulpnoot wat springend

oplos) buite die reeks. Die akkoord kan beskryf word as $F V^{13}_d$.⁶

- Maat 30 : voortsetting van idee van 23-30 maar met chromaties stygende deurgangs=note, afgelei van trillerfiguur.
- Maat 31 : boonste deel van F-kruis¹³ sonder grondnoot.
- Maat 32 : boonste deel van F-kruis¹³ (nou met die dertiende verlaag).
- Mate 33-34 : parallele majeurdrieklanke met versiering om die onderste noot. Die drieklanke is D-kruis; E; F-kruis; G; G-kruis; A; B-mol.
- Maat 35¹-37 : $E V^9$, $E V^{9+6}$ -verlaag en $E V^9$ met die vyfde en sesde verlaag. Vanaf mate 35-37 is dus 'n omspeling van die vierklank op B.⁷
- Maat 38 : Die vierklank E-kruis - G-kruis - B - D-kruis vorm die basis waarom boleunnote beweeg.⁸
- Mate 39-41 = 35-37

- Maat 42 = 38
- Mate 43-45 : E-kruis - G-kruis - B - D-kruis vorm
weer eens die basis. Parallele
majeurvierklanke word gevorm deur
leunnote.
- Maat 46 : parallele majeurdrieklanke met
leunnote wat vierklanke vorm. Die
akkoorde is: C-kruis⁷d, D⁷d,
D-kruis⁷d, E⁷d, F⁷d, F-kruis⁷d, G⁷d,
G-kruis⁷d, A⁷d, A-kruis⁷d, B⁷d, C.
- Mate 47-48 : G-kruis V⁷ omraam 47¹-53. Tussenin
meesal heeltoonmelodiek (melodie in
duime) uitgebrei in vierklanke in
eerste omkering, nl. G-kruis V⁷b,
B⁷b, C-kruis⁷b, B⁷c, C-kruis⁷c,
C-kruis⁷b, B⁷c, B⁷b,⁹ G⁷b, C-kruis⁷b,
F-kruis⁷b.¹⁰ Die tremolofiguur word
fragmentaries aangewend in 50-51.
- Mate 49-50² = 47-48²
- Maat 50³ : G⁷b, met D-kruis pedaal.
- Maat 50⁴ : C-kruis I⁺⁶-verhoog.

- Maat 51¹⁻³ : 'n heeltoontros of Franse sesde in omkering.
- Maat 51⁴ : 'n nuwe heeltoontros (ook Franse sesde in omkering).
- Mate 52-53 : G-kruis V^7_b -hardverminderd, met tremolofiguur in die bas, sonder die derde van akkoord.
- Maat 54 : G V geïmpliseer deur 'n trillerfi-
guur wat chromaties afgewissel word
deur G_2 en G-kruis₂.
- Mate 55-56 : die akkoord G V^7 wat in 54 geïmpli-
seer is word nou vasgestel. Die
harmonie wissel tussen G V^7_b en
G V^{9-mol} . In die bas wissel die
triller tussen G_2 en G-kruis₂.
- Mate 57-58 = 5-6
- Mate 59-61 = 7-9, maar nou in C i.p.v. F-kruis.
Die parallelle nie-funksionele
drieklanke wat verskyn is C, G-kruis,
D, G-kruis en C.
- Maat 62 = 8

- Mate 63-66 : $G V^7$, met G-kruis in 63^{2b} as bo-leunnoot en E in 63^{1b} , 63^{2b} , 63^{4b} ens. as deurgangsnote.
- Maat 67 : pedaaltriller op F-kruis₂, pedaalnoot F-kruis₂ en melodiese materiaal van 63-66 nou in hoër register.
- Maat 68 = 67, 'n oktaaf hoër.
- Maat 69 = 11
- Maat 70 = 11
- Maat 71 : F-kruis I⁺⁶-kruis.

7.3 PROGRESSIETIPES

Geen progressiepatroon soos in sommige vorige preludes nie, (kyk prelude 1, 4) aangesien daar voortdurend stuwende kragte aanwesig is tussen skynbaar-tradisionele en toekoms wysende elemente wat die gewone gang in die musiek versteur. Bindend is egter die prominente F-kruis wat as pedaalpunt gebruik word, en kundig verweef word binne die kompositoriese arbeid.

Analities beskou kan die bogenoemde twee elemente as volg onderskei word:

7.3.1 Skynbaar tradisionele elemente

7.3.1.1 Die arpeggiofiguur (met bepaalde harmo-
niese karakter)¹¹ wat gevind word in
mate 1-6, 55-58.

7.3.1.2 Pedaalpunt,¹¹ soms as pedaaltriller.

7.3.1.3 Bepaalde akkoordkonstruksie¹² wat
raamwerk vorm vir die werk, bv. mate
10-14, 15-18, 35-37,¹³ 39-41.¹³

7.3.2 Toekomswysende elemente

7.3.2.1 Parallellismes, bv. mate 7-9, 15-18,¹⁴
21-22, 33-34, 46, 47-48,¹⁵ 49-50, 59-61.

7.3.2.2 Opmerklike vreemde konstruksies, buite
tradisionele toonsisteme, bv. mate 19-
20, 21^{4a}, 22²⁻⁴, 23-30.

7.3.2.3 Toontrosse bv. mate 21^{4a}, 22²⁻⁴, 23,
24, 51-53.

Die prelude bevat die volgende belangrike ken-
merke:

- (i) 'n pedaalpunt F-kruis₂ soos beskryf in
die analise van akkoordgebruik.

- (ii) 'n pedaalpunt D-kruis₂, soos alreeds beskryf;
- (iii) pedaaltriller, wat soms in tremolofiguur oorgaan;
- (iv) parallelle drie-, vier- en vyfklanke;
- (v) akkoordtrosse gevorm uit harmoniese beweging binne die klank van die akkoord (bv. mate 38, 42);
- (vi) akkoordkonstruksies, met akkoordvreemde opvullings daar binne bv. mate 15-18, 19-20, 21¹⁻², 22¹⁻², 50²⁻³, 51, 52, 53;
- (vii) vergroting of verkleining van ritme; vgl. die melodiese puntjies in mate 3 en 4 met uitgeskrewe weergawe daarvan in 5-6, en weer in 57-58. 'n Ander voorbeeld van bg. kan gevind word deur die binne-gedeelte van 38¹⁻⁴ en 42¹⁻⁴ met 43-45 te vergelyk; en
- (viii) fragmentariese aanwending van 'n spesifieke figuur, bv. arpeggiofiguur weer in 10¹, 13¹, 55-56, en ook in 'n meer bedekte vorm in die gearpeggieerde

akkoorde in 63^1 , 64^1 , 65^1 en 65^2 , 66^1
en 66^2 .

7.4 TOONSOORTGEBONDENHEID

In hierdie opsig kom dit by die eerste kennismaking voor asof die musiek baie anders gekonstrueer is as die ander preludes. Dit blyk by analise egter dat toonsoorte op nuwe maniere gebruik word en ook dat die geheel betreklik vas binne tradisioneel bekende harmoniese beginsels geanker is (soos reeds bespreek in 7.1, 7.2 en 7.3, kyk ook Afdeling C).

Die uitgangstonsoort (of sentrum) is f-kruis mineur.¹⁶ Uitwykings na ander sentrums is o.a. die volgende:

7.4.1 heeltoonsisteesem (kyk 7.2);

7.4.2 nie-verwante toonsoorte d.m.v. parallellismes;

7.4.3 toontrosse wat nie bepaalbaar is in gewone sisteesem nie; en

7.4.4 chromatiese kettings.

Modulasies in die tradisionele sin van die woord is

nie aanwesig nie. Geïmpliseerde toonsoorte is slegs tonikadrieklanke wat langs mekaar verskyn,¹⁷ of dominante (kyk Afd. C).

In die middelgedeelte (22²-30) word die heeltoonagter=grond ononderbroke voortgesit, terwyl die kontrapuntale lyn nog ewe sterk op die voorgrond tree (die twee partye beweeg ritmies en melodies onafhanklik oor 'n pedaalpunt). Die twee gebruike is egter so gereël dat die bekende akkoord ⁷V5-verhoog, sonder derde, sterk op die voorgrond bly in 22²-28. Tussenin, bv. mate 24^{2b}-25¹, oorweeg die heeltoongevoel, soos ook in 29 en 30. Dit is 'n voorbeeld van subtiele en oortuigende verbinding van die nuwe en die tradisionele.

7.5 DISSONANSIE

Volgens die analise van akkoordgebruik spreek dit vanself dat die prelude oorwegend dissonant gekomponeer is, en kan die paar tradisionele akkoorde as uitsonderings beskou word, binne die klankwêreld van die betrokke prelude. Daar moet egter genoem word:

7.5.1 die 'skynbaar-tradisionele-akkoordiek' beteken dat hy bekende akkoorde gebruik maar op 'n nuwe manier;

7.5.2 die ander sonoriteite val heeltemal buite die

gewone toonsoortwêreld - maar bestaan nog uit die bekende opbou-metodes soos opeengestapelde derdes, maar

7.5.3 bg. laat die musiek beweeg in 'n tussenwêreld tussen tradisie en innovasie. Die omvattende pedaaltoon, asook die veelvuldige aanwesigheid van drieklanke, sorg dat die musiek nie sover beweeg van tradisie as wat teksboeke graag voorgee nie.

Toontrosse word redelik dikwels in die prelude aangetref. Van insiggewende belang is die gebruik van oriëntering vir bindende krag, kyk 7.5.1 - 7.5.3, wat hier aangetref word.

7.6 SAMEVATTEND

Kenmerkend in die prelude is die spesifieke uitvoerings-aanduidings wat die komponis voorsien.¹⁸ Die hoë mate van spanning wat beoog word, word aangedui deur terme soos "commencer un peu au-dessous du mouvt", en verdere aanduidings soos in mate 18, 23-24,¹⁹ 26, 33, 55 ens.

Terme soos bv. skel, angstig e.a. en ook die dinamiek-aanduidings dra verder daartoe by.²⁰

Interessant is die groot registergapings wat aangetref

word, verbind met onverwagte dinamiese veranderinge.
Die prelude vertoon dus 'n opvallende afwyking van
die meer statiese effek van bv. preludes 1, 2 en 6.

VOETNOTE BY PRELUDE VII

1. Kyk in dié verband na mate 1-5, 10-24, 54-57, 63-67.
2. Met 'n pedaaltriller in die bas.
3. Nuwe behandeling van akkoordvreemde note.
4. Alles in die regterhand is die Franse sesde oor F-kruis₂-pedaal; 10³-12³ (regterhand) vorm ook 'n heeltoontros.
5. G kan verklaar word as 'n bo-hulpnoot.
6. Oor F-kruis pedaalpunt.
7. Alles behalwe B is deel van die Franse sesde.
8. Naamlik A-kruis en C-kruis.
9. Die d-kruis¹ in die sopraan vorm 'n bo-pedaalpunt.
10. g vorm 'n bo-pedaalpunt.
11. Kyk analise van akkoordgebruik.
12. In dié geval F-kruis I.

13. Tot 'n mate verdoesel deur die verskuiwing van die pedaalpunt; na aanleiding van mate 10-11 word die gedeeltes ook as F-kruis I gehoor. Wesenlik is die gedeeltes egter E V⁹.
14. In die middelregister.
15. In die onderste register.
16. F-kruis dien as 'n belangrike weerkerende oriëntasiepunt. Die prelude begin op die noot en eindig op die akkoord F-kruis.
17. Ook geen funksionele harmoniese progressies aanwesig nie.
18. Vir spesifieke vertolkingswyse.
19. Programmaties moontlik die felheid van die orkane wat die Franse kus teister, na aanleiding van titel van werk. OSCAR THOMPSON meld die volgende in Debussy - Man and Artist. New York: Tudor publishing Company, 1940, p. 266. "The vision of a hurricane and of a sea lashed to a fury, but retaining the sensation of a nightmare rather than of terror actually experienced."
20. Mate 1-18 oorwegend p, pp en piu p, met sterk dinamiese kontraste vanaf mate 21-24 en verder, wat sorg vir 'n volgehoue spanningslyn.

fr⁶ fr⁶ E^bx⁷d C^bx⁷d D^x7d E^bx⁷d D^bx⁷d

22 23 24 = 23

E^bx⁷d Fx¹³d

25 = 23 geïmpliseer 26 = 23 27 = 23 28 = 26

29 = 26 30 31

chromatiese styging F[#]I¹³d

32 33 34

I¹³d D[#]I E[#]I F[#]I G[#]I A[#]I B[#]I

1

alles oor Fkruis pedaal

melodie heeltbaar

(3)

35 36 = 35 37 = 35

E⁷ F#⁷ X⁹⁺⁶ X⁹⁺⁶ hv.

38 39 = 35 40 = 36 41 = 37

42 = 38 43 44 = 43

45 = 43 46

C⁷ D⁷ D⁷ E⁷ F⁷ F⁷ G⁷ G⁷ A⁷ A⁷ B⁷ C⁷

47 48

G⁷ B^b B^b C^b B^c C^c C^b B^c B^b G^b C^b F^b

2 Melodia herfoon - uitgebrei in vierdeels.

sander bo-
pedaal

49=47

50

51
vorm heeltantros

B^c B^b G^b d i⁴ Fr^bd Fr^bd

52

53=52

54

55

geïmpulsue

G x⁷ -3b -hardvern.

G x (7) x⁷ (7) x⁷

56=55

57=5

58=6

59

60

C I

C I G I D I G I

61

62=8

63

64=63

65=63

66=63

C 4 7 10 I (7) 7

G 7 x⁷ b

67=63

68=67

69=11

70=11

71

skijging na
haar rugel

A I 10

8. PRELUDE VIII

(... La fille aux cheveux de lin)

8.1 AKKOORDGEBRUIK

Die akkoordgebruik is oorwegend tradisioneel in 'n konteks van toonsoortgebondenheid. Soos prelude 1 kan hier ook herhaalde verskynings van tonika-akkoorde aangetref word,¹ maar in hierdie prelude soos ook in 1 en 5 en ander waarin V en I amper tot uitsluiting van ander diatoniese drieklanke oorheers, maak hy weer opvallend kleurryk gebruik van diatoniese drieklanke oor die algemeen. Dit gebeur egter hier dat V en I in die grondtoonsoort G-mol majeure slegs enkele kere ondubbelsinnig skoon voorkom, sodat die dominant-tonika gevoel van die grondtoonsoort nie werklik sterk op die voorgrond tree (soos in preludes 1 en 5) nie. 'n Hele paar sterk kadenspunte in E-mol majeure word egter gevind, nl. 6^{2-3} , 18-19, 19-20 en 20-21. E-mol majeure is nie normaalweg 'n naby-verwante toonsoort van G-mol majeure nie, sodat 'n sjarmante, onverwagte, pikante effek deur hierdie kadenserings bereik word.

Waar daar afgewyk word van tradisionele akkoordiek, kan dit as volg verklaar word:

8.1.1 parallellismes, bv. mate 8 en 9;

8.1.2 parallellismes, bv. mate 14, 33 en 34 (G-mol

majeur). Leunnote word op 'n subtiele manier aangewend om gewone majeurdrieklanke (in tweede omkering) te verdoesel, en nie dadelik waarneembaar te maak nie;

8.1.3 mengharmonieë, mate 12 en 28-31;

8.1.4 wendings na gewone majeurdrieklanke in onverwagte en onverwante toonsoorte, bv. maat 21³, en

8.1.5 treffend kleurryke aanwendings van tussendominante word geïmpliseer deur die gegewens in die eerste paragraaf onder 8.1.

Alhoewel die akkoorde oral heel gemaklik binne tradisionele majeure- en mineursisteme verklaarbaar skyn te wees, kan 'n ander benadering egter ook gehandhaaf word. Die prelude is sterk pentatonies gekleur, en talle sodanige gevalle kan aangetoon word (kyk 8.2).

Die pentatoniese gevoel hang egter hoofsaaklik saam met die melodie, en nie soseer met die harmonieë nie, en wil voorkom as 'n newe-effek langs die oorheersend toonsoortgebonde algemene indruk.

Interessante kleurwisseling word verkry deur die gevarieerde gebruik van die aanvangsmelodie binne verskillende akkoordgroepe.²

8.2 ANALISE VAN AKKOORDGEBRUIK

- Maat 1 : G-mol I, vi³ (twee harmonieë, n.a.v. maat 8, waar twee afsonderlike akkoord-groepe aangetref word).
- Maat 2 : I, vi,³ IV
- Maat 3 : I, met f en e-mol as deurgangsnote
- Maat 4 : I, vi⁴
- Maat 5 : V, iii, vi, I
- Maat 6¹⁻² : V, td/VI.⁵ Hier is 'n voorbeeld van 'n baie interessante kadens. Dit bestaan uit 'n wispelturige wending soos later by 2l³ ens. ook weer gevind word. Die gedeelte (mate 1-6) wankel tussen G-mol majeur en e-mol mineur. Maat 6 beklemtoon die onduidelikheid deur die prominente kadenskonstruksie op 'n totaal onverwagte tydelike tonika: E-mol i.p.v. e-mol.
- Maat 6³ : E-mol majeur I⁶
- Maat 7 : E-mol majeur I, met c 'n deurgangsnoot

- Maat 8 : td^7d/IV en td^9d/v . Parallele beweging.
Die melodie is dieselfde as maat 1.⁷
- Maat 9¹⁻² = 8
- Maat 9³ : G-mol v^{13-3^8}
- Maat 10 : G-mol I, met f, e-mol, c-mol, en A-mol deurgangsnote.
- Maat 11 = 10, maar laer register
- Maat 12 : in die klankmilieu waarin dit hier verskyn vertoon dit soos I + V. Die hele maat kan egter ook v^{11-3} wees oor tonikapedaalpunt.⁹
- Maat 13 = 10, 'n oktaaf hoër
- Maat 14 : IV c, met bo- en onderleunnote wat bepaalde tweede omkering-akkoorde vorm nl. D-mol Ic, b-mol ic, a-mol ic, G-mol Ic.
- Maat 15 : verlaagde $VII^{+6}c$ oor tonikapedaal, dit vorm die td^{11}/IV .
- Maat 16 : G-mol IV, met b-mol¹ en a-mol¹ as deurgangsnote.

- Maat 17 : ii^9 ¹⁰, v^9 ¹¹.
- Maat 18¹ : ii^9
- Maat 18²⁻³ : E-mol v^{11} ¹².
- Maat 19¹⁻² : E-mol I, I^{+6} met F as deurgangsnoot.¹³
- Maat 19³ : v^{11} oor tonika pedaalpunt.
- Maat 20 = 19
- Maat 21¹⁻² = 19¹⁻², een oktaaf hoër.
- Maat 21³ : G-mol IV, skielike oorgang vanaf E-mol majeur na G-mol majeur deur 'n majeure drieklank op die verlaagde sesde.¹⁴ 'n Voorbeeld van 'n wispelturige toonsoortaanknoping.
- Maat 22¹⁻² : G-mol IV, v ,¹⁵ vi.
- Maat 22^{2b-3} : td c/v, met g-mol¹ en f¹ as deurgangsnote.
- Maat 23^{1-2a} : G-mol IV, as tussen- of skynakkoord voor v, vi.

- Maat 23^{2b-3a} : td/v
- Maat 23^{3b} : V¹¹
- Maat 24 : dissonante konstruksie wat opgebreek word in parallele versiering, nl. I⁺⁶ in verskillende omkerings.¹⁶
- Maat 25¹ : voortsetting van 24
- Maat 25² : IV⁷
- Maat 25³ : $\begin{matrix} 11 \\ V-9 \\ -3 \end{matrix}$
- Maat 26 = 24, met ander stellings van die akkoord.
- Maat 27¹ = 24¹
- Maat 27² : ii⁹
- Maat 27³ : V
- Maat 28¹⁻² : IV
- Mate 28³-30² : dissonante klankkonstruksie deur die verbinding van IV met die melodiese gestalte, d.w.s. die geïmpliseerde harmonie, van mate 1-2.¹⁷ Die klank

is egter nie vreemd nie want beide harmonieë is reeds goed bevestig.¹⁸

Maat 30³ = 30¹⁻², met a-mol as deurgangsnoot.

Maat 31 : vi, met f¹ as deurgangsnoot.

Maat 32 : I, met c-mol en a-mol as deurgangsnote.

Maat 33 = 14

Maat 34 : klem op Ic, weens die herhalings daarvan, met tweede omkering-akkoorde tussenin,¹⁹ nl. f ic, G-mol Ic, a-mol ic, G-mol Ic, f ic, G-mol Ic.

Maat 35 : iic, wat verdeel word in parallele vierdes, met twee majeurderdes.²⁰
Die maat kan ook deel wees van die hoër dissonante dominantkonstruksie.

Mate 36-39 : I

8.3 PROGRESSIETIPES

Teenoor die statiese harmoniepatroon van die meerderheid van die preludes word in hierdie prelude, soos ook in 1 en 4, 'n vinniger harmoniese ritme aangetref.

Die prelude behou egter 'n statiese karakter vanweë die herhaalde verskynings van die melodie uit mate 1-2 later in die werk, waardeur 'n eenvormige klank-patroon gesuggereer word (kyk 8.1).

Soos in prelude 1 is hier ook talle betekenisvolle kadenskonstruksies, nl. mate 2^3-3^1 (G-mol IV - I), 6^2-6^3 (E-mol V - I), 9^3-10 (G-mol V - I), 18^3-19^1 (E-mol V - I), 19^3-20^1 (E-mol V - I), 20^3-21^1 (E-mol V - I), 23^3-24^1 (G-mol V - I⁺⁶), 35-36 (V - I).

Toonsoorte word vervaag deur parallellismes (kyk 8.1.1). Progressies is oorwegend tradisioneel, met die uitsondering van 'n paar onverwagte sonoriteite wat aangetref word (kyk 8.1). Motiwiese eenheid word verseker deur die

- (i) herhaling van mate 1-2 weer in 8-9, 24-25 en 28-30;
- (ii) herhaling van maat 14 weer in 33-34; en
- (iii) melodiese ooreenkoms in 15 en 35.

8.4 TOONSOORTGEBONDENHEID

Die prelude is klaarblyklik in G-mol majeur²¹, wat bevestig word deur die tradisionele akkoordgebruik

en die besonder sterk beklemtoning van die tonika in die laaste 8 mate en in 24-27.

Die uitwyking na E-mol majeur is elke keer onmiskenbaar (kyk Afdeling C) bv. mate 6-7 en 18-21.

Die toonsoort G-mol majeur word as volg verlaat:

8.4.1 tussendominante (kyk 8.2), en

8.4.2 parallellismes (kyk 8.1).

Die prelude is sterk pentatonies gekleur (kyk 8.1).

8.5 TONALITEIT

Die prelude is eenduidig toonsoortgebonde wat die akkoordiek betref, hoewel die melodie soms pentatoniese eienskappe vertoon (kyk 8.2). Pentatoniek is natuurlik ook 'n onderafdeling van tonaliteit.

8.6 DISSONANSIE

Die klankeffek is deurgaans soet en die harmonieë baie uitdrukkingsvol. Met die uitsondering van 'n paar:

- (a) mengharmonieë,
- (b) parallellismes, en
- (c) hulpnote,

bestaan die akkoordbou hoofsaaklik uit tradisionele drie- en vierklanke (wat soms op onverwagte maniere gebruik word).

8.6.1 Die mengharmonieë wat gebruik word is geensins hinderlik nie deurdat

8.6.1.1 oriënteringsmiddele gebruik word wat reeds goed in die gehoor vasgelê is, soos

(i) dieselfde melodie (in mate 28-30 word melodie uit mate 1-2 gebruik),

(ii) bekende drieklanke soos 1 word gebruik as deel van die dissonante-klankkonstruksies (maat 12);

8.6.1.2 groot registergapings gebruik word om dissonansie te dek (mate 12 en 28-30);

8.6.1.3 fyn uitgewerkte dinamiek (p, pp of piu p); en

8.6.1.4 beskrywende aanduidings soos "très doux" (baie soet) voorkom.

8.6.2 Die parallellismes is eerder kleurvol as dissonant, want dit is gewone majeur of mineur drie- en vierklanke (mate 8-9, 14 en 33-34).

8.6.3 akkoordvreemde note

In mate 14 en 33-34 word deur 'n kundige organisasie van akkoordvreemde note, dissonante akkoorde gevorm. Deur die gesinkopeerde ritme en dinamiek slaag Debussy op 'n oortuigende wyse daarin om enige skelheid te bedek en 'n wasige klankkleur te skep.

8.7 SAMEVATTEND

Fyn geselekteerde harmonieë en oortuigende aanwending van musikale middele vorm die kernbestanddele van die prelude. Hierdie middele verseker dat die prelude heeltemal gestroop is van die dramatiese element wat in die vorige prelude so duidelik op die voorgrond getree het.²² Eenvoud en soetklinkenheid word in hierdie fantasievolle werk uitgebeeld.²³

VOETNOTE BY PRELUDE VIII

1. Kyk ook 8.2.
2. Kyk mate 1-2, 8-9, 24-25 en 28-30.
3. Of vi⁷. Die melodiese snit gebou uit 'n diatoniese akkoord is sterk pentatonies gekleur.
4. g-mol ook as deel van tonikadriekklank, en e-mol 'n deurgangsnoot wat na f in 5¹ gaan.
5. Of V in E-mol majeur.
6. Of die Pikardië-terts in e-mol mineur.
7. Kenmerkende gebruik om harmonie te wissel, terwyl die melodie konstant bly.
8. Ook as 1⁺⁶, met die toegevoegde sesde in die bas en v¹¹⁻³.
9. Duidelike ooreenkoms met pentatoniek in die melodie.
10. Of b-mol¹ as leunnoot.
11. Of e-mol as leunnoot.
12. Of e-mol as antisipasie vir E-mol I in maat 19.

13. Melodie pentatonies.
14. In die konteks waarin die akkoord gebruik word, kan die akkoord egter nie volgens harmoniese beginsels verklaar word nie.
15. Met e-mol² as bo-hulpnoot.
16. Melodies gelyk aan maat 1.
17. Kyk in die verband na maat 1.
18. 'n Verdere variasie van die oorspronklike effek van die melodie deur nuwe harmoniese verbinding.
19. Kyk beskrywing, maat 14.
20. Derdes deel van ii-harmonie.
21. Alhoewel sommige gedeeltes soos mate 1-6 wankel tussen e-mol mineur en G-mol majeur.
22. Soos dit deur E. ROBERT SCHMITZ gestel word in The Piano Works of Claude Debussy. New York: Dover Publications, 1950, p. 149. "This calmy lyrical and short prélude is in diametric contrast to the proceeding turmoil of the western wind. Frequently heard, it remains fresh and young, for these two qualities

are of its very essence. More Nordic than Latin in its mood, the prélude is inspired by the poem of the same name by Leconte de Lisle in the collection Poèmes Antiques: Chansons Ecossaises ...".

23. Soos dit deur OSCAR THOMPSON gestel word in Debussy - Man and Artist. New York: Tudor Publishing Company, 1960, p. 266. "The idiom is one of simple lyricism and recalls that of the earlier period of the 'Clair de lune' of the 'Suite bergamasque'." Vgl. ook Afd. A - Hoofstuk 3.

1 2 3 4

G^bI vi I vi IV I vi

5 6 7 8

I iii vi I I td/vi I I td⁷d/IV td⁷d/IV

9 10 11 12

td⁷d/IV td⁷d/IV x¹³⁻² I I+V

13 14 15 16

P¹I IVc(D⁷ic) IVc(D⁷ic) d⁷ic G^bIC td¹¹/IV IV

17 18 19 20-19

melodie pentatonica

tondo ped.

ii⁹ V⁹ ii⁹ V¹¹ I I^{7b} V¹¹

21 22 23

alternati

vi⁷ V¹¹⁺² VII⁺⁶

21 22 23 24

opbreuk in positieve versiering

I I+ G^b IV V vi I+

25 26-24 27 28

I+ IV V I+ II V

29 30 = 29 31

IV+I IV+vi vi

32 33 = 14 34

I (fic) Ic (dic) Ic (fic) Ic

35 36 37

iic (boonste deel van V) I I

9. PRELUDE IX

(... La sérénade interrompue)

9.1 AKKOORDGEBRUIK

Die akkoordgebruik vertoon 'n statiese patroon.¹ Die eerste werklike afwyking van die drie heersende akkoorde kan gevind word in mate 46-49. Hierdie afwyking bestaan uit 'n besondere effek wat verkry word deur willekeurige klanksamestellings wat, soos later beskryf sal word, programmaties van aard skyn te wees.² Daar moet egter daarop gelet word dat die betrokke sonoriteite tog wel verklaarbaar is en nie as toontrosse beskou kan word nie. 'n Verdere afwyking van die statiese patroon is die parallelle vyfklanke in mate 58-62, wat ook geredelik verklaarbaar is maar al nader aan 'n troseffek kom. Wanneer die toonsoort b-mol mineur verlaat word (soos in mate 63-75, 80-84, 87-89, 113-121) is dit belangrik om daarop te let dat die harmonieritme ook hier relatief stadig is, en hoofsaaklik rondom die dominant- en tonika-akkoorde beweeg. Interessant is die wyse waarop toonsoorte verlaat word. Die oorgang vanaf a mineur na b-mol mineur in maat 49 geskied d.m.v. 'n skakelnoot.³ Soortgelyke oorgange kan ook gevind word in mate 79-80 en 86-87.

Inderdaad moet daar ook gelet word na sekere nuwe akkoordgebruike of ontwikkeling van tradisionele gebruike nl.

- 9.1.1 die akkoord van maat 19, wat 'n gewone V is met 'n leunnoot as versieringsnoot, verkry 'n vreemde karakter vanweë die nuwe manier waarop die versieringsnote gebruik word. Hierdeur verkry tradisionele akkoorde 'n vreemde kleur en word moeilik uitkenbaar;
- 9.1.2 die dubbelverminderde akkoord word as deel van 'n mengharmonie gebruik en op dié wyse word die i-akkoord (wat telkens saam met dié akkoord verskyn) sterk verdoesel;
- 9.1.3 willekeurige effekte, wat 'n vooruitwysing is na latere atonale rigtings;
- 9.1.4 nuwe oorskakeling na toonsoorte (beskryf onder 9.1³); en
- 9.1.5 afwesigheid van die leitoon wat toonsoortvervaging tot gevolg het.

9.2 ANALISE VAN AKKOORDGEBRUIK

Mate 1-2 : b-mol V^{-3} , met G-mol in 1^2 , 2^1 en 2^3 as boleunnote.⁴ Die V is geïmpliseerd.

Mate 3-4 : twee mate rus.

- Mate 5-8 : 'n toonleerfiguur binne die raamwerk van V-harmonie in 5 en 7, met ¹¹ V 5-verlaag gesuggereer in 6 en 8.
- Mate 9-10 : V^{-3}
- Mate 11-12 = 1-2
- Mate 13-16 = 5-10
- Mate 17-18 : V^{-3}
- Maat 19 : V^9 , met A-mol in 'n leunootfunksie.⁵
- Maat 20 : mengharmonieë, nl. i met verhoogde IV-dubbelverminderd in die binnestemme. Die A-mol - G-mol is 'n voortsetting van die motief wat in 19 aangekondig is.
- Maat 21 : V
- Mate 22-23 : mengharmonieë, nl. i in die bas, en in die boonste stemme td^9/V . Die d-mol - e-mol stem harmonies ooreen met die prosedure in 19.
- Maat 24 : V^{-3}

- Mate 25-31 : V^{-3} met G-mol en d-mol as bo-leunnote, en E-mol en d-mol as onderhulpnote.⁶
- Mate 32-40 : die gehooreffek is van V^{-3} , met die e-herstel in mate 32, 33, 34³, 35, 36 en 40 as onderleunnoot.
- Maat 41 = 19, met e as 'n terughouding.
- Maat 42 : i+verhoogde IV-dubbelverminderd, en G-mol deel van motief.
- Mate 43-45 = 21-23
- Mate 46-47 : willekeurige sonoriteite.⁷ Die gedeelte vertoon ooreenkoms met V^{13-i} in a mineur, met chromatiese deur= gangsnote.
- Maat 48 : V^{13} in a mineur, met die negende van die akkoord wat die grondnoot van die volgende akkoord is.⁸
- Maat 49 : vermoedelik voortsetting van harmonie uit 48.⁹
- Mate 50-53 = 5-8

- Maat 54 : V^{9-3}
- Maat 55 : volgens maat 19 is die harmonie skynbaar V^9 , met die g-herstel in 'n leunnootfunksie.¹⁰ Die verklaring van die gedeelte as 'n dominantakkoord wys verder terug na mate 25-31 waar die harmonie konstant V bly, met tussenakkoorde slegs bo- en onderleunnote.¹¹
- Maat 56 : V^9
- Maat 57 = 56, sonder die derde van die akkoord.
- Maat 58 : $V^{3\text{-verhoog}}_b$, met E en B as onderleunnote.
- Maat 59 = 57
- Maat 60 = 58
- Mate 61-62 : chromaties-stygende kwinte, wat modulاسie bewerkstellig, die kwinte vloei voort uit mate 25 ens; maar is nou egter harmonies aangevul en vorm parallelle vyfklanke, nl. $G\text{-mol}^9$, G^9 , $A\text{-mol}^9$, A^9 .¹²

- Maat 63 : v^{13} in A-mol majeur, met a as onderleunnoot.¹³
- Mate 64-66 : v^{13} in A-mol majeur.
- Maat 67 : A-mol \ddot{v}^7 , met c as leunnoot (die akkoord word as 'n skakel gebruik en is gelyktydig ii^7 in D-mol majeur).
- Maat 68 : ii^7 in D-mol majeur.
- Mate 69-72 : D-mol v^9
- Maat 73 : D-mol I^{+6} .
- Maat 74 : D-mol $v^{13}_{9\text{-mol}}$
- Maat 75 = 73
- Maat 76 : D-mol I, met e-mol¹ en c¹ in 76^1 as wisselnote, asook c¹, b-mol en a-mol in 76^2 (as skakel is dit iii in b-mol mineur).
- Maat 77 : b-mol v^9e .¹⁴
- Mate 78-79 : v^9e , 'n oorgang na D-majeur, die leitoon van b-mol mineur word v in

D-majeur.

- Mate 80-84 : interpolasie in D-majeur. Akkoorde wat aangetref word, is I, met E en G in mate 82-84 as deurgangsnote, en G en B in 83³ as bohulpnote.
- Mate 85-86 = 19-20
- Mate 87-89 = 80-82
- Maat 90 = 19
- Maat 91 : verhoogde IV-dubbelverminderd + ic.¹⁵
- Maat 92 : V⁹, met die e-herstel in 'n leunnoot=funksie, verklaarbaar volgens maat 19.
- Maat 93 : verhoogde IV-dubbelverminderd + ic, soos in maat 20, nou egter met 'n ander spasiëring.¹⁵
- Mate 94-99 : verhoogde IV-dubbelverminderd. Die A-mol in die middelstem is 'n leunnoot soos in die motief in maat 20.
- Maat 100 : verhoogde IV-dubbelverminderd, met a-mol 'n melodiese verdubbeling van die leunnoot.

- Mate 101-111 : b-mol i, met versierings (a-mol en g-mol is leunnote), wat ooreenkoms met die omringende verhoogde IV-akkoord vertoon, die E in 105-108 kan as onderhulnote van F beskou word.
- Maat 112 : i met e-mol¹ as beklemtoonde deurgangsnoot, en G-mol en A-mol as deurgangsnote terwyl c 'n bohulpnoot is.
- Maat 113 : A-mol v¹³, met a as wisselnoot.
- Maat 114 : A-mol v¹³
- Maat 115 : A-mol v¹³
- Maat 116 : A-mol v⁹
- Mate 117-119 : A-mol v¹³₉-verlaag (soos maat 113).
- Maat 120 : v⁹-verlaag
- Maat 121 : A-mol v̇⁺⁶ in b-mol mineur, met a-mol as deurgangsnoot.
- Mate 122-124 : iv⁺⁶ in b-mol mineur.

Maat 125 = 19

Maat 126 : i + verhoogde IV-dubbelverminderd.

Mate 127-128 = 125-126

Mate 129-130 = 5-6

Maat 131 : v^{-3} met bo- en onderhulpakkoorde.¹⁶

Maat 132 : soos 131.¹⁷

Mate 133-134 : v^{13-3} .¹⁸

Maat 135 : v^{-3}

Maat 136 : \ddot{v}^7

Maat 137 : i

9.3 PROGRESSIETIPES

'n Deeglike kennis van die programmatiese agtergrond van die prelude is noodsaaklik om die verloop van die musiek na behore te begryp. Sekere beeldende uitdrukkings soos "quasi guitarra" is gegee om die karakter na vore te bring. Hierdie assosiasie weerspieël die idee van 'n serenade met kitaarbegeleiding. Uit die voorgaande is

dit duidelik dat twee verskillende tipes progressie
aanwesig is nl.:

- (i) begeleiding, en
- (ii) melodiese fragmente

wat 'n kwasi-melodie vorm. In verband met laasgenoemde
twee kan die volgende tipes geklassifiseer word:

9.3.1 Begeleidingsfiguur

9.3.1.1 pointillistiese effek in mate 1-2, 11-12,
17-18, 133-134;

9.3.1.2 toonleerfiguur in mate 5-8, 50-53,
129-130;

9.3.1.3 kwintostinato in mate 25-40, 54-72;¹⁹ en

9.3.1.4 akkoordomspeling in 63-72, 113-124.

9.3.2 Melodiese fragmente, wat 'n kwasi-melodie vorm

Ten opsigte van die melodie is daar twee klassi-
fiseerbare tipes aanwesig nl.

- (i) 'n fragmentariese melodie, mate 19-24,
43-45, 85, 86 en
- (ii) 'n meer deurlopende effek deurdat gedrae
nootwaardes voorkom, mate 32-42 en 98-112,
of 'n langer melodiese lyn gevorm word,
mate 63-72 en 113-124.

By 'n bespreking van die ritmiese proses van die prelude moet daarop gelet word dat die ritme redelik stabiel is. Trouens die ritme van die sestierendenoot-beweging kan in feitlik die hele prelude gemerk word, wat 'n rustige effek skep teenoor die deurbrokenheid wat verkry word vanweë die fragmentariese melodie. Enkele afwykings van die ritme kan gevind word in mate 46, 48, 76-77 en die pointillistiese effekte in mate 1-2 en 11-12 en 17-18, 80-81, 87-88 ens.

'n Ander aspek wat bevraagteken kan word is die aanwesigheid van 'n pedaalpunt al dan nie. As die prelude bloot analities beskou word, kan die prominente aanwesigheid van sekere toonsoortbepalende note oral gemerk word bv.

- (i) die dominant (as 'n kwasipedaalpunt) in mate 1, 2, 5-16,²⁰ 17-18, 19-42 ens. en
- (ii) die tonika in mate 20, 22-23, 44-45, 86, 94-112, 126, 128, 137.

In hierdie bespreking moet die gehooreffek van die musiek ook in aanmerking geneem word. Hieruit blyk dit dat die luisteraar die tonika- en dominantpedaalpunte as sodanig of as oriënteringspunte aanvaar vanweë die voortdurende

aanwesigheid daarvan.

9.4 TOONSOORTGEBONDENHEID

Omdat die prelude so gebonde is aan die dominant- en tonika-akkoorde van b-mol mineur, kan die werk aanvaar word as toonsoortgebonde, met korter of langer episodes in D-mol, A-mol en D majeur, asook in a mineur.

Voortdurend word die opvatting weerspieël dat die tradisionele toonsoorte hoegenaamd nie verdwyn het nie, alhoewel die bepaalde eienskappe van die toonsoorte deurweef is met verskynsels wat die wetmatigheid onderbreek soos:

9.4.1 mengharmonieë in mate 20, 22, 23, 44-45, 86, 91, 93, 126, 128 ens.;

9.4.2 parallellismes in mate 57-62;

9.4.3 interpolasies in vreemde nie-verwante toonsoorte, bv. mate 80-84, 87-89 asook

9.4.4 willekeurige sonoriteite in mate 46-49.

Samevattend kan die gevolgtrekking dus gemaak word dat die aard van die prelude toonsoortgebonde is binne 'n nuwe klankspektrum.

9.5 TONALITEIT

Hierdie prelude is eenduidig toonsoortgebonde.

9.6 DISSONANSIE

Die akkoordgebruik van die prelude staan ook sterk onder die teken van vernuwing in komposisiemetodes, soos ook reeds aangetoon is in vorige preludes. In vergelyking met die ander preludes kan die volgende bygevoeg word:

9.6.1 besondere aanwending van leunnote, kyk 9.2;

9.6.2 oorvloedige gebruik van die dubbelverminderde akkoord, kyk 9.2;

9.6.3 willekeurige effekte, kyk 9.2;

9.6.4 pointillistiese effekte, kyk 9.2; en

9.6.5 onvolledige akkoorde, kyk 9.2.

Maar die dissonante akkoordgebruik word nog duidelik oorheers deur tradisionele diatoniese drie- en vier-klanke. Dis opvallend dat die dissonante akkoorde hier eksperimenteel en in fragmente gebruik word binne gewone akkoordsamestellings,²¹ en nie as uitgangspunt soos latere atonale komponiste dit sou aanwend nie.

9.7 SAMEVATTEND

Die Prelude staan in die idioom van die Spaanse tradisie. Die kitaar as begeleidende instrument het veral by lg. volk (asook by die Moorse volk) 'n belangrike rol gespeel en geleidelik na ander Europese lande oorgegaan. In hierdie prelude word 'n eenvoudige kitaarbegeleiding gesuggereer deur die figurasië, en die onmiskenbare suggestie word versterk deur beskrywende terme soos "quasi guitarra". Die serenade (melodie) word oorgedra in 'n fragmentariese melodie,²² wat 'n vooruitwysing na latere pointillistiese musiek is.

Alhoewel die prelude nog sterk toonsoortgebonde is kan die gevolgtrekking gemaak word dat dit terselfdertyd bepaald toekoms wysend is.

VOETNOTE BY PRELUDE IX

1. V en i oorheers, aangevul deur die verhoogde IV-dubbel=verminderde akkoord.

2. Moontlik 'n deur wat toeslaan, volgens ELIE ROBERT SCHMITZ in The Piano works of Claude Debussy. New York: Duell, Sloan and Pearce, Inc., 1950, p. 152.

"Debussy leaves us in no doubt that we are here again on the soil of Spain, the scene of several of his very fertile and felicitous musical explorations. Serenading time, most probably a nocturnal scene, an étude on a plaintive Moorish melody, a fragment of Iberia - those are our materials for this ironic, mocking short story of the frustrated serenader. Our hero is persistent and is loath to forego his serenade despite the multiple interruptions that beset him and test his temper. Having tuned his guitar and preluded on it, he begins his serenade. In the second page a violent interruption (A window slams shut? Water is thrown on the nocturnal visitor?). The serenade is resumed but the end of the third page sees another interruption (a night watchman with a wooden leg - or a group of revelers), and our hero's temper flares ragingly, the first time to no avail, but finally the second time brings results, though it takes a few seconds for the serenader to resume his serenading mood. But perhaps by now his heart is no longer in it, for the serenade recedes more

and more and is finally lost in the distance, but not before a jarring SFZ enters (a last sarcasm of the heroine - or a final gesture of despair).

It is interesting to remember in connection with this prélude that the guitar, brought to Europe by the Moors of Spain, has a long and important heritage in the history of the music of Spain, both as the ancient "vihuela" and as the modern guitar. Both instruments have two techniques of playing, one for melodic or contrapuntal passages (punteado) and the other for strumming chords (rasgado), both of which are paralleled in the texture of this piano counterpart. Further, guitars, like early keyboard instruments, have little sustaining power and resort frequently, therefore, to repeated notes to lengthen the resonance of the sounds. Note the use of this effect also in this prélude."

'n Baie subjektiewe siening wat nie altyd gegrond is op bewyse nie.

3. Die gebruik van 'n aanvaarbare harmoniese reël vir modulاسie verkry hier 'n nuwe effek deurdat die skakel=noot 'n ongewone en hoogs dissonante bestanddeel van die eerste akkoord is (die mineurnegende uit 'n v¹³-akkoord).

4. Of v^9 .
5. Die harmoniese gebeure as sodanig is tradisioneel. Dit word hier egter vry behandel op 'n besonder bekoorlike nuwe wyse in die gestalte van 'n versierde motief wat as middelstem in maat 20 voortgaan.
6. Vorm 'n ostinato-motief, wat voortgesit word in mate 32-40, en weer gebruik word in 54-59.
7. Dieselfde gebruik word ook aangetref in Prelude II (mate 54 en 56) en ander preludes van Debussy. Die effek wat hier verkry word is tipies van die kitaar=klank. (kyk 2 hierbo)
8. Die tipe oorgang na ander toonsoorte is tradisioneel, maar Debussy se aanwending daarvan, soos in dié geval vanuit 'n willekeurige sonoriteit, is nuut.
9. Dit blyk egter 'n skakel te wees na die volgende akkoord, nl. V in b-mol mineur.
10. Die majeure/mineurnegende-konflik wat hier gebruik word, tesame met die kwintparallele, verskaf 'n eksotiese effek.
11. As alternatief kan maat 55 ook beskou word as VI, wat 'n boleunnootakkoord is van V.

12. Die gebruik van die vyfklank is baie algemeen in die prelude.
13. Vry behandel.
14. Die effek van V-harmonie ontstaan na aanleiding van etlike soortgelyke plekke, bv. in 5-8, 25-40 ens., waar eksotiese gebruike van V voorkom. Hierdie mate sou ook as VI verklaar kan word: die V- en i-akkoorde is egter so oorheersend in die prelude as geheel dat 'n dissonante behandeling van V gehoor word.
15. Volgens die konteks van die prelude skyn 91 en 93 egter ic te wees.
16. Naamlik VI en iv.
17. Nuwe akkoorde naamlik verhoogde vi^o en IV.
18. Die drieklanke op G-mol en A-mol in 133, 134 en 136 kan ook as deurgangsnote na 127 beskou word.
19. Soms harmonies aangevul.
20. As deel van 'n geïmpliseerde akkoord.
21. En sodoende klankspatsels vorm.
22. Kyk 9.3.2

geïmpliceer

1 2=1 3 4 5 6

V hv V hv

7=5 8=5 9 10=9 11=1 12=1

V⁻³

13=5 14=6 15=9 16=10 17 18=17

V⁻³

19 20 21 22 23 24

V i+iv-dubbelverm. V i+td/V i+td/V V⁻³

25 26 27=25 28 29=28 30=28

V⁻³ V

volgens stemvoering

19 20 19 22 23 24

V i+ivdv. i+td/V i+td/V V

geïmpliceer

31-28 32 33 34 35 36

Y^{-3} Y^{-3} Y^{-3} Y^{-3} Y^{-3}

37 38-37 39-37 40-32 41 42

Y^9 $i + 7 IV dv.$

43-21 44-22 45-23 46 47 48

$a Y^{13}$ $i Y^{13b} Y^{13b} Y^{13}$

49 50-5 51-6 52-7 53-8 54

I^9 of $bmin Y$ Y Y^{9-3}

55 56 57 58 59-57 60-58

Y^9e Y^9 Y^{9-3e} Y^{13b}

46 47 46 47

Y^{13}

chromaties

vry behandel

vi alternatief

61 62 63 64 65 66

G^b9 G^9 A^b9 A^9 A^bY^{13} Y^{13} Y^9b Y^{13b}

67 68 69 70 = 69 71 = 69 72 = 69

D^bY^{11} Y^{11} Y^9

73 74 75 = 73 76 77 78

D^bI^{+6} Y^9b I^c bY^7e Y^9e

79 = 78 80 81 = 80 82 = 80 83 = 80 84 = 82

D I

85 = 19 86 = 20 87 = 80 88 = 87 89 = 83 90 = 19

[6]

91 92 93 94 95-94 96-94

ic + IV dubbelverm V⁹ ic + IV dv. IV dv.

97-94 98-94 99-94 100-94 101 102-101

7 i7

103-101 104-101 105 106-105 107-105 108-105

(h#) (h#) (h#) (h#) →

109 110 111 112 113 114

V¹³ V¹³

115 116 117 118 119-118 120

V⁹ V¹³ V¹³ V^{9b}

[6]

93

ic volgens konteks

Musical notation for measures 121-126. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lower staff is in bass clef with the same key signature. Measure numbers are written above the upper staff: 121, 122, 123-122, 124, 125-19, and 126. Chord symbols are written below the lower staff: b^b , iv^{+6} , iv^{+6} , iv^{+6} , v , and (b^b) .

Musical notation for measures 127-132. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats. The lower staff is in bass clef with the same key signature. Measure numbers are written above the upper staff: 127-125, 128-126, 129-5, 130-6, 131, and 132. Chord symbols v^{-3} are written below the lower staff for measures 131 and 132.

Musical notation for measures 133-137. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats. The lower staff is in bass clef with the same key signature. Measure numbers are written above the upper staff: 133, 134, 135, 136, and 137. Chord symbols v^{-3} and $v^{\frac{7}{3}b}$ are written below the lower staff.

10. PRELUDE X

(... La Cathédrale engloutie)

10.1 AKKOORDGEBRUIK

Die akkoordgebruik is tradisioneel binne diatoniese toonsisteme, egter nie tradisioneel volgens harmoniese gebruike nie as gevolg van:

- (i) parallellismes;
- (ii) toegevoegde note; en
- (iii) diatoniese akkoorde binne nie-verwante toonsoorte.

10.1.1 Parallellismes

In hierdie prelude is daar 'n kulminering in die ontwikkeling van parallellismes. Waar dit in vorige preludes slegs gebruik as as

(a) kleurmedium of (b) metode tot toonsoortvervangings, verskyn dit hier as raamwerk vir die komposisie.¹ Parallellismes verskyn almal as diatoniese akkoorde, en is nie toontrosse soos dit soms by latere komponiste voorkom nie.

10.1.2 Toegevoegde note

Die toegevoegde note is in baie gevalle 'n bestanddeel van parallelle konstruksies, en ook verklaarbaar as deel van vier- of vyf-klanke.²

10.1.3 Diatoniese akkoorde binne nie-verwante toonsoorte³

Bv. mate 7-13, 16-18, 46-62² en 62³-70. Vir nadere besonderhede kyk analise van die akkoordgebruik.

10.2 ANALISE VAN AKKOORDGEBRUIK

- Maat 1 : V-harmonie vorm die stabiele basis, met parallelle akkoordkonstruksies tussenin,⁴ wat melodies 'n sterk pentatoniese karakter het.
- Maat 2 : V⁻³
- Maat 3 = 1, maar die onderste tone vorm die subdominantakkoord.⁵
- Maat 4 = 3, die V-harmonie geïmpliseer deur die bindboë.
- Maat 5 : iii⁷. Nuwe akkoord ontstaan deurdat die dalende basbeweging voortgesit word. Die parallelle akkoorbeweging tussenin soos in maat 1 word voortgesit.
- Maat 6 : iii⁷ geïmpliseer.⁶

- Maat 7^{1-2} : iii⁷. Dubbelslagtig wat betref die toonaard; in maat 7^{1-2} word nog aanvaar dat die akkoord iii is, maar in 7^3 kan gehoor word dat die lang E wat reeds vanaf maat 6 voorkom, 'n skakelpunt of oorgang is.
- Maat 7^3 : die probleem word in 'n mate opgelos en die oor aanvaar die akkoord as C-kruis i.⁷
- Maat 8 : reeds vanaf maat 7 het twyfel ontstaan i.v.m. die toonsoort. Wanneer die musiek tussen mate 7 en 12 beskou word, kan gemerk word dat 'n E-majeur-akkoord sterker na vore tree, ten spyte van die A-kruis-deurgangsnote in mate 10 en 11. Die note wat nie aan hierdie akkoord behoort nie (D-kruis in 10^3 en 12^3 , asook die A-kruis in 10^2 en 11^3) kan as toegevoegde- of deurgangsnote beskou word wat toevallig ook skynakkoorde vorm. Die aangewese beskrywing vir 8 is dus E vi,⁸ met D-kruis as deurgangsnoot⁹ tussen C-kruis en E.
- Mate $9-10^1$: E vi

- Maat 10² : E vi, met A-kruis as deurgangsnoot wat oplos op die B in maat 11 via die versieringsnoot D-kruis in maat 10³ wat die akkoord e iii⁷ vorm.
- Mate 11-12 : iii⁷
- Maat 13 : E I of e i. Die D is 'n deurgangsnoot.
- Mate 14-15 : dieselfde konstruksie as maat 1, maar die onderste note het nou verder afgedaal na die I-akkoord, waardeur die akkoord I⁷ gevorm word. Die parallelle akkoordbeweging binne die I⁷-raam is nou verder aangevul en vorm parallelle vierklanke.¹⁰ Behalwe dat F nie voorkom nie, is dit pandiatonies.
- Mate 16-18 : B I-harmonie vorm die stabiele basis van mate 16-18. Die G-kruis in die arpeggiofiguur, en in die akkoorde, is verklaarbaar as 'n toegevoegde sesde, of as 'n beklemtoonde boleunsnoot. Die negende van die akkoord word as 'n toegevoegde toon gebruik.

- Mate 19-21 : E-mol I-harmonie vorm die basis van die mate. Die verandering van B I na E-mol I is plotseling, maar val baie welluidend en onmiddellik toeganklik op die oor omdat die verhouding B I tot E-mol I neerkom op die geënharmoniseerde Duitse sesdeakkoord (hier met C-kruis as toevoeging).
- Mate 22-27 : basies $V^{11^{11}}$ met vrye behandeling van die hoër dissonante bestanddele.¹²
Mate 25-27 is 'n omkering van 23-25.
- Mate 28-29 : C I-pedaalpunt, met parallelle drie-klanke in tweede omkering¹³ nl. Ic, iic.
- Maat 29 : Vc, IVc, iiic, iic
- Maat 30 : iic, vic, iiic
- Maat 31 : iiic, IVc, iic, Ic
- Maat 32 : Ic, vic
- Maat 33 : verlaagde VIIc, iic, IVc¹⁴
- Maat 34 : Ic, vic

- Maat 35 : verlaagde VIIc, iic, IVc
- Maat 36 : $\check{v}c$, IVc, $\check{v}c$ verlaagde VII c
- Maat 37 : $\check{V}c$, vic
- Maat 38 : IVc
- Maat 39 : IVc, iic, iiic
- Maat 40 : I, met d as deurgangsnoot.
- Maat 41 = 40
- Mate 42-45 : voortsetting van C I, maar met toegevoegde tweede (D) en dalende chromatiese deurgangsnote B-mol en A-mol, wat egter 'n effek van toegevoegde tone het, veral aangesien die A-mol nie verder deurbeweeg tot G nie.¹⁵
- Maat 46 : geënharmoniseerde voortsetting van vorige toegevoegde A-mol. Betekenis blyk in die volgende maat.
- Maat 47 : ic,¹⁶ in c-kruis mineur

- Maat 48 : c-kruis V^{-3}
- Maat 49 : ic
- Mate 50-62² : V-effek op die voorgrond, hoewel verbygaande verdoeseling plaasvind. Bv. mate 51-54 is nie oteenseglik V-harmonie nie, maar kan ook as III⁷ beskou word oor 'n dominant-pedaal. Vanaf maat 55 is dit ongetwyfeld V^{11} . Verskeie deurgangsnote en versierde oplossings¹⁷ kom voor.
- Mate 62³-67 : parallelle vierklanke met dominantgestaltes nl. D-kruis⁷, C-kruis⁷, B⁷, A⁷, C-kruis⁷, G-kruis⁷, D-kruis⁷, G-kruis⁷, C-kruis⁷, G-kruis⁷, en G-kruis⁷.
- Mate 68-71 : IV-dubbelverminderd;¹⁸ dieselfde akkoord word in maat 70 voortgesit, met 'n toegevoegde boleunnoot. In maat 71 begin 'n nuwe funksie deurskemer, moontlik C I.¹⁹
- Mate 72-83 : uit die tonikatriller van die vorige maat²⁰ word 'n nuwe arpeggiofiguur gebou op die I-akkoord; die figuur vorm 'n ostinato-figuur wat vir die hele gedeelte in die onderste stem voorkom. In die

boonste stem verskyn parallelle drie=
 klanke, nl. I, ii, V, IV, iii, ii, ii,
 vi, iii, IV, ii, I, vi, verlaagde-VII,
 ii, IV, I, vi, verlaagde VII, ii, IV,
 v̇, IV, v̇, verlaagde-VII, v̇, vi, IV, ii,
 iii.²¹

Mate 84-85 : I⁹⁺⁶²²

Mate 86-89 : I, met toegevoegde tweede in 86 en 87¹.

10.3 PROGRESSIETIPES

'n Baie belangrike faktor is die saambundeling van 'n verskeidenheid teksture²³ in 'n groot eenheid deur 'n sentrale melodiese idee (intervalverwantskap) wat in feitlik die hele prelude gebruik word. Daar bestaan 'n groot klem op die koördinerende funksie wat die interval speel.

Die motief van maat 1, nl. die toon, kwint-interval (d.w.s. die trapsgewys-sprong idee) verskyn telkens in die werk, soms in bedekte vorm, maar dit vertoon wesentlik dieselfde gestalte. By die trapsgewyse beweging van die d-e in maat 1 is die e harmonies verklarbaar as deel van die hoër dominant dissonante konstruksie; in mate 8 ens. is die A-kruis uit dieselfde trapsgewys gevormde melodiese fragment 'n

deurgangsnoot, wat eers versier word en dan oplos.

Die motief soos bo beskryf bevat 'n verdere funksie=verandering daar die G-kruis uit die trapsgewys-sprong-fragment vanaf mate 16-21 as 'n toegevoegde noot gebruik word.²⁴

Vanaf mate 28-39 vorm dit die basis van 'n reeks parallelle akkoorde, wat in mate 33¹, 35¹, en 36 akkoordvreemde note in geharmoniseerde vorm insluit.

Dieselfde intervalmotief word vanaf mate 42-45 as 'n akkoordkonstruksie gebruik.²⁵

Op soortgelyke wyse kan die hele werk binne die motiwiese eenheid verklaar word.

'n Besondere verskynsel in mate 1-5 en 13-15 ens. is die onderste note wat as onvolledige akkoorde dalend gebruik word, en telkens 'n nuwe sonoriteit vorm, terwyl die melodie dieselfde bo-oor bly. Hierdeur word mengharmonieë gevorm.

Idee word dus ontwikkel vanuit 'n kernidee wat aan die begin gestel is. So verskyn bv. ook die parallelle beweging van mate 1, 3 en 5 weer in mate 14-15 en 84-85, maar met toegevoegde negendes waardeur nog groter harmoniese kompleksiteit bereik word.

Ook is daar opmerklike kontrapuntale lyne soos in mate 7-12, 47-62 ens.

Baie motiewe in die prelude kan in verband gebring word met die titel van die werk, nl. "... La Cathedrale engloutie"; bv. die cantus planusagtige melodie in mate 7-13, 47-62 ens. Ook skep die notebeeld (volgens notasie) optiese beelde wat in verband gebring kan word met bv.

- (a) 'n koepel, in mate 14-15;
- (b) torinkies, in mate 16-21; en
- (c) stutmure, in mate 1, 3, 5, 14, 84 en 85.²⁶

Ander evokasies wat geskep word deur melodiese progressies is bv. klokeffekte in mate 42-45 terwyl die parallelle organum 'n verwysing na die musiek van die katedraal is; en die lang, gedrae baspedaalnote 'n simbool van die diepte is waarin die katedraal versink.

10.4 TEKSTUUR (INKLEDING)

In hierdie prelude speel registergapings 'n opmerklike rol, ook soos in die vorige preludes. Die groot registeromvang is reeds merkbaar in maat 1¹. Die klanke word in 'n mate gebind deur die opvulling van die middelregister deur die parallelle stygende middel=

akkoorde.²⁷ Die dissonante klankkonstruksies en komplekse mengharmonieë wat gevorm word val aangenaam en welluidend op die oor juis vanweë die groot registergapings.²⁸

Wanneer die dinamiek bestudeer word is die oorwegende effek die van 'n soetklinkende waas, soos wat Debussy aandui. Terme wat lg. effek omskryf is o.a. "peu à peu sortant de la brune", "sans nuances" en "Doux et fluide". Vanuit 'n programmatiese oogpunt is dit van insiggewende belang want die titel van die werk beteken letterlik die "versonke katedraal", m.a.w. 'n waserige waterige effek.

Die vae mistieke stemming van die organumagtige parallellismes, en die cantus planus-agtige melodie wat daaruit vloei, mate 7-13 en 47-66, kan beskou word as terugverwysing na die katedraalmusiek van 'n vroeë epog.

Enkele dinamiese aanwysings soos die "marque" effekte in mate 17¹ en 18¹ verskyn in so 'n lae dinamiese vlak dat dit nie die wasige karakter betekenisvol verander nie.

10.5 TOONSOORTGEBONDENHEID

Melodies vertoon talle mate 'n duidelike ooreenkoms

met die pentatoniese toonleer.²⁹ Op grond van die harmoniese analise blyk dit egter dat die prelude veel eerder verklaarbaar is binne die tradisionele toonsoortstelsel. Na aanleiding hiervan moet daar dus vanuit die veronderstelling uitgegaan word dat die werk bepaald toonsoortgebonden is, maar met 'n ongewone toonsoortverwantskapsvlak. Nuwe toonsoorte word op 'n ongewone wyse bereik en ook weer so verlaat. Maniere waarop toonsoorte onverwags by mekaar aansluit is as volg:

- 10.5.1 deur middel van 'n skakelnoot, wat 'n funksie verander, mate 6-7, 71-72;
- 10.5.2 deur middel van chromatiese akkoorde, soos die geënharmoniseerde Italiaanse sesdeakkoord;
- 10.5.3 parallelle akkoordkonstruksies, soos vierklanke in mate 62-65; en
- 10.5.4 melodiese patrone wat op nuwe toonhoogtes herhaal word, waardeur skynmodulasies ontstaan, bv. B-mol in mate 35-39.

'n Kenmerkende vernuwing in die prelude is die gebruik van pandiatonisme. Ook in die gebruik hiervan kom Debussy se individualisme sterk na vore deurdat hy op 'n nuwe manier te werk gaan deur die weglating van

sekere note uit die reeks.³⁰ Baie van die oorgange na nuwe toonsoorte is onvoorspelbaar, en die behandeling van hierdie toonsoorte bring mee dat hulle nie noodwendig as toonsoorte in die tradisionele sin van die woord aangevoel word nie, maar eerder as verbygaande aanrakings van toonsoorte.

10.6 DISSONANSIE

Die terme "Dans une brume doucement sonore" en "peu a peu sortant de la brume" illustreer baie treffend die algemene effek van die prelude nl. 'n waas van soetklinkenheid. Dissonansie word verbloem deur die volgende tegnieke:

- 10.6.1 organumparallellismes, met weglating van sekere note, waardeur halftoonspanning uitgeskakel word;
- 10.6.2 groot registergapings;
- 10.6.3 oriëntering deur pedaalpunte;
- 10.6.4 motiwiese eenheid; en
- 10.6.5 statiese harmoniegebruik.

10.7 OPSOMMEND

Ten spyte van die individualistiese karakter van die prelude kan die twee strydende beginsels nl. die histories-tradisionele teenoor die toekomstwysende duidelik uitgewys word. Dit is veral opvallend dat die ou parallelle tipe organum met 'n nuwe kleur verskyn, nl. in die gestalte van parallelle akkoorde (soms met dissonante toegevoegde tone soos in mate 14-15 en 84-85), in 'n poel van klavierpedaal: voorheen was dit 'n a capella-verskynsel.

Nogtans is die musiek oorwegend tradisievas, soos die volgende kenmerke aantoon: melodiese opbou uit een koördinerende motief wat op verskillende maniere ingekleur word; en volgehoue tonaliteit.

Andersyds moet ook besef word dat daar 'n baie groot mate van artistieke eiesoortigheid blyk, bv. sy bepaalde gebruik van groot registergapings, die aard van die presiese voordragaanduidings soos "in 'n waas van soetklinkenheid" en ook die ongewoon opmerklike mistieke effek van die prelude. 'n Mens kom weer sterk onder die indruk daarvan dat elkeen van die preludes uniek is in baie opsigte.

Die buitemusikale element is baie opmerklik aanwesig. Soos reeds van die titel afgelei word en ook reeds bespreek is, handel dit hier om die "versonke

katedraal" in 'n 4de en 5de-eeuse legende, en kan baie gedeeltes in die prelude gekoppel word aan die argitektoniese bou van die katedraal³¹ ens. Daar moet egter gewaak word daarteen om nie bloot willekeurige afleidings of sinnebeelde te maak wat nie duidelik motiveerbaar is nie. Dit is egter noodsaaklik om van sekere aspekte bewus te wees by musiek wat deur die komponis van suggestiewe titels voorsien is.³²

VOETNOTE BY PRELUDE X

1. Vir verdere omskrywing, kyk verdere onderafdelings.
2. Kyk 10.2
3. Plotselinge oorskakelings.
4. Die akkoorde kan almal teruggelei word na die V-akkoord.
5. Vorm die mengharmonie V + IV. Die IV (in die bas) kan ook as 'n deurgangsharmonie beskou word.
6. Die gehoor aanvaar die akkoord nog as iii^7 .
7. Of E vi
8. Of c-kruis i
9. Kyk progressie, i.v.m. kontrapuntale lyn.
10. Alles egter binne die akkoordsamestelling van I^7 , met die d en a verklaarbaar as deurgangsnote, of as deel van I^9 of I^{13} -konstruksie.
11. Die G uit die E-mol I-akkoord kan as skakelnoot beskou word, kyk egter beskrywing in tonaliteit.

12. Die verskillende stellings van die akkoord moet vanuit melodiese oogpunt gesien word, sodat dit nie nodig is om elke afsonderlike akkoord harmonies te ontleed nie. Kyk ook progressie.
13. Wat voortgesit word tot maat 39, met pedaalpunt as oriënteringspunt.
14. Die B-mol-akkoord, wat die akkoord op die verlaagde leitoon is, gee slegs 'n verbygaande modale effek, en is 'n tydelike verwydering uit die toonsoort.
15. Sommige toegevoegde tone sou ook as bestanddele van die vyfklank beskou kan word.
16. Harmonie geïmpliseer, kan ook soos 45 verklaar word.
17. A-kruis in mate 50^2 , 51^3 , 53^3 en 54, en E as middelpedaal.
18. Sou ook as 'n heeltooneffek beskou kan word, weens die besonder lae ligging en die voortsetting in maat 70.
19. 'n Goeie voorbeeld van die modulatie-metodes van Debussy. In die geval word 'n noot uit 'n dissonante konstruksie oorgeneem wat die grondnoot van nuwe akkoorde vorm.

20. Wat die akkoord C I⁹ vorm.
21. Die B-mol verleen 'n F majeur-klank, terwyl die parallellismes pentatonies beweeg.
22. Presies dieselfde melodie as in mate 1 en 3, maar neem nou 'n ander funksie aan.
23. Parallele organumstyl van mate 1-5, en bv. nuwe materiaal in mate 7-10.
24. Die toegevoegde sesde.
25. Kyk ook mate 84-85, 86¹ en 87¹.
26. Kan ook as opwaarts-aspirerende lyne gehoor word.
27. Wat almal binne dieselfde akkoordstruktuur geleë is.
28. Soetklinkende nuanses, soos deur Debussy voorgeskryf, is moontlik vanweë die omvangrykheid; die beskrywing in maat 14, "sans nuanses", wys verder dat sommige gedeeltes in die prelude sonder beklemtoning gespeel moet word.
29. Dit kan gesien word in mate 1, 3, 5, 14, 15 ens.
30. Die noot wat telkens ontbreek is die F; dit is van

insiggewende belang aangesien daar deur lg. weglating weggebreek word van die halftoonspanning, wat die soetklinkende karakter bevorder.

31. Kyk 10.2

32. Bv. prosessie monnike deur cantus planus-agtige melodie, klokeffekte ens. soos bespreek in 10.2. Soos OSCAR THOMPSON dit stel, p. 266, "The most mystic of the Preludes, this favourite work makes audible and all but visual the essence of the old Bréton legend that Lalo adapted and expanded for operatic purposes in his 'Le Roi d'Ys'. On occasion, so the tale runs, when the sea is transparent in the clear light of morning, out of the waves rises the cathedral of Ys, its bells tolling, its priests intoning; slowly to return again to the depths where is resumed its enchanted sleep. The melodic content is Gregorian; the harmony recollective of the medieval (sic!) organum. The effect is orchestral and inevitably transcriptions were undertaken, the first by Henri Büsser with Debussy's consent. There are three principal musical ideas, one suggestive of plain chant and the organ, as if played by phantom fingers; another representative of the quiet sea; the third like the slow swelling of the waves. A bell-like figure and a ponderous pedal point are heard at the climax. As the cathedral recedes beneath rocking waves there is an echo of the plain chant and the conclusion is like the opening,

but with seconds added to the harmonies. The moving blocks of hollow chords that Debussy employed to express somber mystery are utilized to suggest the sunken bells. In its chord successions, the composition represents what was then a new concept of dissonance, a conception in which dissonance was to be regarded as an end in itself and not a mere episode on the road to a redemptive consonance."

Aangehaal uit: Debussy - Man and Artist. New York: Tudor Publishing Company, 1940.

Bogenoemde gegewens berus natuurlik grootliks op 'n eie siening, wat baie aanvegbare stellings bevat.

melodie pentatonies 1 2 3 4+3

geimpliseer deur bindboe

deurgangsaak.

C_V^{13} V^{-3} $IV+V$

5 6 7 8 9

iii⁷ iii geimpliseer iii⁷ di Eni vib ni vic

10 11 12 13 14

vic iii⁷ iii⁷ iii⁷ ei I⁷

pendiatonies

15 = 14 16 17 = 16 18 = 16 19

$B^{\flat} I^{9+6}$ I^{9+6} I^{9+6} $E^{\flat} I^{9+6}$

20 = 19 21 = 19 22 23 24

C_V^{11} V^{11} V^{11}

25 26-24 27: 25 28 29

met stemme in
omkering

Figured bass: $\text{I} \quad \text{C I} \quad \text{I C} \quad \text{I C} \quad \text{V C} \quad \text{IV C} \quad \text{III C} \quad \text{II C}$

30 31 32 33 34-32

Figured bass: $\text{IIC} \quad \text{VIC} \quad \text{IIC} \quad \text{IIIC} \quad \text{IVC} \quad \text{IIC} \quad \text{IC} \quad \text{IC} \quad \text{VIC} \quad \text{IIC} \quad \text{IVC} \quad \text{IVC} \quad \text{IC} \quad \text{VIC}$

35-33 36 37 38 39

Figured bass: $\text{bVIC} \quad \text{IIC} \quad \text{IVC} \quad \text{IVC} \quad \text{VIC} \quad \text{VIC} \quad \text{VIC} \quad \text{VIC} \quad \text{VIC} \quad \text{IVC} \quad \text{IVC} \quad \text{IVC} \quad \text{IIC} \quad \text{IIC}$

40 41 42 43-42 44

Figured bass: $\text{I} \quad \text{I}^{\flat} \quad \text{b}^{\flat} \quad \text{I}^{\flat} \quad \text{b}^{\flat}$

45-44 46-44 47 48 49

Figured bass: $\text{c}^{\flat} \text{ic} \quad \text{V}^{\flat} \quad \text{i}$

50 51 52 53 54+52

iii oor v- ped iii + V iii + V iii + V iii + V

55 56 57=56 58=56 59

60 61 62 63 64

v'' v'' v'' D⁷ C⁷ B⁷ A⁷ G⁷ D⁷

65 66 67 68 69-68

herdloon

G⁷ C⁷ G⁷ G⁷ IV-dubbelverm.

70-69 gimpizer 71-68 72 73

v IV iii ii

74 75 76 77

ii vi iii IV ii I I vi VII ii IV

78-76 79-77 80 81

v IV v VII v vi

82 83 84 85-84

IV ii iii I⁹⁶

86 87-86 88 89-88

I¹² I I

11. PRELUDE XI

(... La danse de Puck)

11.1 AKKOORDGEBRUIK

In sy elfde prelude slaan Debussy 'n rigting in wat reeds in sommige van sy eerste preludes deurgeskemer het: hy bly hier meer konsekwent op 'n afstand van tradisie as in enige vroeëre prelude sodat die musiek, indien dit suiwer musikaal beskou word, naby aan eksperimentele harmoniek kom. Aangesien hierdie prelude egter ewe min as enige ander prelude 'n suiwer musikale konstruksie is, maar baie definitiewe programmatiese elemente bevat, moet dit so benader word. Debussy trag om strak, konkrete beelde uit die letterkunde musikaal te verklank. Hy gee 'n hoorbare beeld aan verskillende figure asook klanknabootsings soos bv.

- (i) die figuur Puck;
- (ii) voëlgeluide; en
- (iii) diere.¹

Die akkoordgebruik wyk af van die ander preludes daarin dat dit meer konstant van tradisie afwyk, hoewel dieselfde kunstige versmelting van nuwigheide en tradisionele gebruike, soos reeds bespreek in die vorige preludes, ook hier aangetref word. Karakteristiek is die volgende:

11.1.1 toename in die funksieverandering van

akkoordvreemde note, bv. mate 24-27, 49,
50 en 81-82;

11.1.2 akkoorde wat ontstaan uit leunnote, bv.
mate 67-68;

11.1.3 willekeurige op- en afskuif van die nie-
verwante klankkonstruksies bv. mate 73-74
en 75-76;

11.1.4 ingewikkelder mengharmonieë;

11.1.5 kleurspatsels, wat nie volgens funksionele
harmoniek sinvol verklaar kan word nie, bv.
mate 91-96; en

11.1.6 bitonale konstruksies.

Debussy gebruik in baie gevalle aanvaarde akkoorde,
soos in maat 67, maar deur die ongewone wyse waarop
die akkoord omspeel word met akkoordvreemde note, word
nuwe klankkleure gevorm. In La danse de Puck, soos in
al die ander preludes, slaag Debussy daarin om op 'n
individuele wyse uitdrukking aan 'n konkrete verhaal te
gee d.m.v. 'n eie persoonlike hantering van musikale
deviese en waardes - wat vir die tradisioneel geskoolde
gehoor egter onmiddellik verstaanbaar en toeganklik is.

11.2 ANALISE VAN AKKOORDGEBRUIK

- Maat 1 : c iv, met g as deurgangsnoot in $1^{2,2}$ en as 'n echappeé in 1^1 , terwyl die e-mol en d deurgangsnote is.
- Maat 2 : i, met d as echappeé op 2^1 en die d en f in 2^2 as deurgangsnote. Melodies vertoon mate 1 en 2 dieselfde karakter.
- Maat 3 : iv, met g soos in maat 1^1 . Maat 3^2 verskil egter van maat 1^2 deurdat die dalende figuur vervang word deur 'n stygende toonleerpassasie wat bestaan uit harmonie-note en deurgangsnote g, b-mol, d-mol¹, e-mol¹ en 'n boleunoot g¹.
- Maat 4 : i⁷, met f in 4^1 as echappeé² en die d en f in 4^2 as deurgangsnote.
- Maat 5 : iv, met g, b-mol, d¹ en e-mol¹ as deurgangsnote in 5^1 ; en g¹ as bohulpsnoot en b-mol en g as wisselnootfiguur in 5^2 .
- Maat 6 : i, met d en f as deurgangsnote.
- Mate 6^2-7 : uitwyking deur C-mol I, met d, d-mol en c as chromatiese deurgangsnote.

- Maat 8 : iv^9 -hardverminderd in die gestalte van 'n arpeggiofiguur.
- Maat 9 : opskuiwing van die arpeggiofiguur van maat 8 waardeur die akkoord \ddot{v}^9 -hard=verminderd gevorm word (op G).
- Mate 10-11 = 8-9
- Maat 12¹ = 11
- Mate 12²-13 : \ddot{v}^9 -hardverminderd geïmpliseer deur die trillerfiguur wat uit die vorige arpeggiofiguur voortspruit.
- Maat 14 : E-mol V.⁴ Die trillerfiguur van die vorige twee mate word nou voortgesit, met uitbreiding deur intervalvergroting. Die a^1 in 14^1 is 'n chromatiese onderhulpnoot, en die g^1 en g-mol in 14^2 chromatiese deurgangsnote.
- Maat 15 = 14
- Maat 16 : triller op A, die akkoord wat geïmpliseer word n.a.v. mate 14-16 is E-mol V met A as onderhulpnoot.

- Maat 17 : V, met B as 'n chromatiese deurgangs=
noot. (A deel van triller)
- Maat 18 : A-mol V^9 , met c as leunnoot.⁵
- Maat 19 : A-mol V^7 , met d as leunnoot.⁵
- Maat 20 : V^{13} op E-mol met e as onderleunnoot.
- Maat 21 : V^{13} op E-mol.⁶
- Maat 22 : harmonie bly V^7 in A-mol majeur, die
akkoord in 22^1 kan beskou word as 'n
deurgangsakkoord⁷ wat tussen maat 21
en 23 gebruik word. Die deurgangs=
akkoord vorm die mengharmonie A-mol
 $V + td^7b/iii$ met die f-kruis as 'n
onderleunnoot in 22^1 .⁸
- Maat 23 : A-mol V^7
- Maat 24 : A-mol V, met C en A-mol as boleunnote
in 24^1 en 24^2 , en B eb d as onderleun=
note in 24^1 en 24^2 .⁹
- Maat 25 : effek is die van 'n skynakkoord tussen
24 en 26 gevorm uit hulnote, alhoewel
dit nie demonstreerbaar is nie. Alles

is geleë binne die heeltoonreeks op C-mol. Die akkoorde wat gevorm word deur die acciaccaturas in 25¹ en 25² het dieselfde leunootfunksie as dié in 24¹ en 24². Maat 25 sou ook verklaar kan word as $V + td^7/iii$,¹⁰ hoewel dit vergesog is.

Maat 26 = 24

Maat 27 = 25

Maat 28 : mengharmonieë wat gevorm word deur die A-mol V pedaal-tremolo en die V^7 op A in laaste omkering, in die boonste stemme.¹¹

Maat 29 : V in A-mol + td^{13}/V .

Maat 30' : A-mol V^7 , die boonste stem verskyn in die gestalte van 'n tremolofiguur.

Maat 31 = 30

Mate 32-33 : die dominant-tremolofiguur van mate 30 en 31 word voortgesit in die boonste stem. Tesame daarmee verskyn in die onderste party parallelle drieklanke in F-mol majeur⁸ nl. IVb, Vb, IVb, iiib, iib, iiib, viib, iib. Die dominant-tremolofiguur is verklaarbaar binne F-mol majeur, maar A-mol V-

karakter is nog steeds aanwesig.

- Maat 34 : A-mol V^7_c en V^7 .
- Maat 35 = 34, maar met toegevoegde sesde (c^1).
- Mate 36-37 = 32-33
- Maat 38 : teenoor die dominant-tremolofiguur in die boonste stem verskyn in die onderste party parallelle drieklanke in C-mol majeur,⁸ nl. iib en Vc.
- Maat 39 : A-mol V^7_c ; ¹² 39^{2b} = A-mol V^7 + D-mol IVc.
- Maat 40 : in die onderste party verskyn parallelle drieklanke in D-mol majeur nl. Ib, Ic, I, terwyl die dominant-tremolofiguur voortgesit word in die boonste party. (mengharmonieë word gevorm)
- Maat 41 : mengharmonieë,⁸ nl. C-mol Ib, Ic, I in die onderste stemme asook E-mol pedaalpunt wat saam met die tremolofiguur in die boonste stemme die A-mol V^7 -akkoord vorm.
- Maat 42 : C-mol I met a-mol¹ as boleunnoot en

g^1 'n deurgangsnoot. Die $d\text{-mol}^1$ is toegevoeg en ook deel van die oorge=draagde V-tremolo (wat nog geïmpliseer word).

- Maat 43 = 41, met a-mol as toegevoegde noot in 43^1 , of as 'n bohulpnoot.
- Maat 44 = 42
- Mate 45-46 : C-mol I - G-mol I (of C-mol I-IV), met akkoordvreemde note net soos in 42.¹³
- Mate 47-48 = 44, 'n oktaaf laer.
- Maat 49 : V^9 op E-mol, met die d en c^2 as chromatiese leunnote.¹⁴
- Maat 50 : V^7 op E-mol, met f-mol en d as leun=note.
- Maat 51 : A-mol V^{13} , met e^1 as onderleunnoot.
- Maat 52 : V^{13} , onvolledig.
- Mate 53-54 : C V^7 b bo 'n c-kruis pedaaltriller, met f-kruis as leunoot. Die c-kruis is die enharmoniese ekwivalent van

d-mol, wat die 7de was in die vorige mate. Dit is 'n ongewone toonsoort-oorskakeling.

- Mate 55-56 : C-kruis i-hardverminderd en I⁹. Die pedaaltriller van mate 53-54 word hier in die onderste party voortgesit.
- Maat 57 : D V⁷b. Die C-kruis-pedaaltriller van die vorige 4 mate is die skakel vir die oorgang.¹⁵ Melodies is maat 57 = 1, behalwe dat maat 57 'n majeur 3de bevat.
- Maat 58 : D V⁹b, met f-kruis 'n echappeé.
- Mate 59-60 = 55-56
- Mate 61-62 = 57-58
- Mate 63-66 : E-mol V^{13, 16} vorm 'n hoër dominant dissonante konstruksie: alle note behoort aan die V¹³-akkoord.
- Maat 67 : alles E-mol V⁷, met d-mol 'n leunnoot, g is 'n echappeé, G-kruis = A-mol, B vorm 'n harmoniese leunnoot en e¹ en f-kruis¹ is harmoniese wisselnote.¹⁷

- Maat 68 = 67
- Maat 69 : D-mol Ic
- Maat 70 : D-mol I geïmpliseer.
- Maat 71 : D-mol I⁷, met die d as 'n chromatiese deurgangsnoot en die g in 71¹ as echappeé. Die g, b-mol, e-mol¹ in 71² is deurgangsnote en g¹ is 'n boleunnoot.¹⁸
- Maat 72 : c i⁷ b en i,¹⁹ met f in 72¹ en die d en f in 72² as deurgangsnote.
- Maat 73¹ : D-mol I⁷⁺⁶
- Mate 73²-74 : willekeurige sonoriteit wat verkry word deur die trapsgewyse afbeweeg van die stemme vanaf die akkoord in 73¹. Die nuwe akkoord wat ontstaan deur lg. beweging van die note vertoon ooreenkoms met die akkoord D I¹³⁻³. Uit lg. akkoord ontwikkel 'n arpeggio=figuur.
- Mate 75-76¹ : vertoon ooreenkoms met 73-74, maar is 'n derde hoër getransponeer. Nuwe

akkoorde wat nou ontstaan is F I⁷⁺⁶ en G-mol I¹³⁻³. Die derde van die akkoord ontbreek ook hier, maar verskyn in die enharmoniese gestalte in 76^{2,20}.

- Mate 77-78 : E v⁷b, met a-kruis as onderleunnoot.
- Maat 79 : E v⁹c, met die B gefimpliseer en die B-kruis as onderleunnoot.
- Maat 80 = 79
- Mate 81-86 : uit die tremolofiguur van die vorige maat word 'n nuwe figuur ontwikkel wat nie harmonies verklaarbaar is nie maar tog naby die akkoord D-kruis I⁷ sentreer. Die basiese idee van die gedeelte is dus 'n verminderde vierklank op D-kruis, met g-kruis en b as boleunnote.
- Maat 87 : c min iv c, ii met g¹ as echappeé in 87¹ en deurgangsnoot in 87²; e-mol in 87² is 'n deurgangsnoot.
- Maat 88¹ : ic met d 'n echappeé en d¹ en f¹ deurgangsnote oor 'n a-mol-middelpedaaltriller.

- Maat 88² : i + ii, waardeur 'n mengharmonie gevorm word, die a-mol-middelpedaal word voortgesit.
- Maat 89 : ivc, met versieringstone soos 87¹.
- Maat 90 : V¹³ op B-mol
- Maat 91 : mengharmonie, nl. E-mol-pedaalpunt (wat tonikaharmonie impliseer) + c min iv.⁸
- Maat 91² : verdere kompleksiteit word verkry deurdat D-mol I ook nog bygevoeg word.
- Maat 92 : V¹¹ op E-mol.²¹
- Maat 93 : E-mol-pedaal word voortgesit, verder is daar verskillende moontlike verklarings bv.

(i) mengharmonieë, nl. f + D-mol oor E-mol-pedaalpunt,

(ii) E-mol I¹³ + D-mol Ic,

(iii) D-mol I⁷ oor E-mol.

Maat 94 = 92

Mate 95-96 : drieklanke A-mol, E, A-mol, E, c wat
almal uit derdeverhoudings bestaan²²
en eindig met c i.

11.3 PROGRESSIETIPES

In die prelude kan ons nie van progressie in die tradisionele sin van die woord praat nie, aangesien tradisionele toonsoortgebonde kadense nie 'n rol vervul nie. Die akkoordprogressies is oorwegend willekeurig, en die resultaat van buitemusikale elemente.

Alhoewel dit voorkom of daar geen eenheid van gedagtes is nie, kan die volgende betekenisvolle bestanddele aangetref word, wat eenheid verskaf, nl. (a) ritme (b) motiewe.

11.3.1 Ritme

Die ritmiese motief van maat 1 word as volg herhaal bv. mate 2¹, 3¹, 4¹, 5², 8, 9, 10, 11, 30-43, 57-58, 61-62, 63-65, 66¹, 67-68, 71¹, 72¹, 74¹, 76², 87-88¹, 89, 90¹, 91¹, 92², 93¹, 94².

11.3.2 Motiewe

11.3.2.1 herhaling van beginmotief weer in

3-4, 57-58, 61-62, 63-66, 67-68,
71-72, 76;²³

11.3.2.2 herhaling van die tremolofiguur
van 30-41 weer in 43, 92, 94;

11.3.2.3 herhaling van chromatiese styging
van mate 16-20 weer in 48-52;

11.3.2.4 herhaling van glissando-effek van
3² en 5¹ weer in 55¹, 56¹, 59¹, 60¹,
61¹, 63¹, 71², 73², 75², 95-96; en

11.3.2.5 pedaaltriller van 12, 13 (uitgebrei
in 14-17) weer in 53-54, 59-60,
87-89, terwyl 79-86 hieruit ontwikkel.
kel.

Die karakter van die prelude word bepaal deur die feit dat die musiek grotendeels uit verbindings van melodie=lyne bestaan. Daar is wel ook oorwegend harmoniese effekte (m.a.w. sonoriteite as sodanig) wat voorkom bv. 73¹ en 75¹ en 79-80, en daar is mate waarin die harmoniese aspek baie belangrik is, bv. mate 8-12, 24-27, 42, ens., maar die sentrale en opmerklikste geheeleffek is van baie lineêre beweging, soms enkellyne en soms gekombineerde lyne.

11.4 TOONSOORTGEBONDENHEID

Soos reeds in die ander afdelings van die prelude bespreek is, is dit opmerklik dat Debussy deur die prelude aan ons 'n kykie in 'n nuwe klankmilieu gee. Soos die willekeurige akkoordgebruik, tref ons hier ook 'n willekeurige aanwending van toonsoorte aan, asook 'n toenemende neiging tot bitonaliteit, terwyl die heeltoonsisteen slegs fragmentaries aangewend word.

Debussy gebruik tradisionele toonsoorte maar verbind dit op die volgende maniere:

11.4.1 plotselinge oorskakelings, in mate 53, 63, 73, 75, 76², 87, 91 en 92; en

11.4.2 twee toonsoorte gelyk (bitonaal), in mate 28, 32-33¹, 34-48 (A-mol V baie sterk teenwoordig), 71¹, 91, 93.

Deur die plotselinge verskuiwing van toonsoorte²⁴ (deur vreemde oorskakelings, kyk 11.2) ervaar die gehoor die klank baie dikwels as pointillistiese effekte aangesien daar nie oral duidelike kontinuïteit in klankkarakter is nie. Eerder as toonsoorte word daar klankspatsels oor minder of meer bekende sonoriteite gehoor.²⁵

11.5 DISSONANSIE

In hierdie prelude word talle vreemde akkoorde aange-tref; die meeste akkoorde is wel verklaarbaar in bepaalde toonsisteme, maar die manier en plek waar dit gebruik word verskil so van ander preludes dat die klankeffek radikaal afwyk van die ander reeds bespreekte werke.

Van insiggewende belang is natuurlik die baie belangrike rol wat die buitemusikale element in die prelude vervul.¹ Soos ook in die ander preludes genoem is, moet akkoorde en effekte nie suiwer volgens die abstrakte klankbeeld beoordeel word nie, maar is dit wenslik om die werk vanuit die hele milieu te beskou om 'n sinvolle oordeel te verkry.

In die teks waarop die werk gebaseer is²⁶ verskyn daar bepaalde karakters, figure en verskillende klankeffekte wat op 'n vindingryke wyse in die prelude uitkristalliseer, bv. Puck ('n groteske dwerg) in mate 1-6, 8-11²⁷; die feë in mate 14, 15, 81, 82-86 en tremolo vanaf 30; talle voëlgeluide en fladderende effekte 44, 45, 46, 47, 48, 55-56, 59, 60; trompette in 6², 34, 35, 41, 43, ens.

Atmosferiese skildering vervul 'n opmerklik belangrike rol in die prelude; dit gee direk aanleiding tot die melodiese en harmoniese bestanddele. Die vreemde

nuwighede groei dus nie uit suiwer musikale avontuurlus nie, maar uit die opset om vreemde begrippe uit die letterkunde te verklank.

11.6 TEKSTUUR EN INKLEDING

Die tekstuurveranderinge in die prelude stem ooreen met die atmosfeer wat geskilder word, soos beskryf in vorige afdelings. Terme soos "capricieux et leger" is 'n weerspieëling van die ligte en skertsende karakter van die prelude.

Die gepunteerde ritme is 'n sentrale betekenisvolle kenmerk, soos ook die glissando-agtige toonleer- en arpeggiopassasies. Die registeromvang is redelik uitgebreid en dek 'n groot klankspektrum. Dit is van insiggewende belang vir die effek van die dissonante klankeffekte. Skelle dissonante soos die willekeurige sonoriteite in 73 en 75 verskyn op 'n redelike diep registervlak. Die digtheid wat daardeur verkry word verswelg die akkoordnote tot so 'n mate dat enkelnote nie uitstaan nie maar dat daar eerder 'n klankkleur-effek ontstaan.

Artikulasie en nuanse-aanduidings is subtiel en dra grootliks by tot die atmosferiese skildering. Dinamiek-aanduidings help om die mistieke onwerklike omgewing te beklemtoon.

11.7 SAMEVATTEND

Die prelude val miskien die vreemdste op die oor van al die reeds bespreekte preludes, vanweë die vreemde aanwending van bekende-musikale middele.

Alhoewel die akkoordgebruik so vreemd voorkom, is die nuwighede egter meesal enkele entiteite wat bepaalbaar is binne 'n tradisionele harmoniese konteks; en nie as sodanig oorheersend nie. Hierdie nuwighede word versluierd aangewend, vir atmosferiese skildering, en bepaal nie die analitiese prosedure nie.

Die prelude word tog nog vanuit 'n tradisionele harmoniese agtergrond ontleed, en nie (soos Voiles) vanuit 'n nuwe stelsel nie. Dit is karikature wat uitgebeeld word deur karikature van harmonie, soos wat Schmitz sê (aangehaal in voetnoot 1).

Die rede waarom die gevolgtrekkings gemaak kan word is die feit dat dit laat in sy werkereeks verskyn.

VOETNOTE BY PRELUDE XI

1. Volgens inligting uit Debussy - Man and Artist deur OSCAR THOMPSON, New York: Tudor Publishing Company, 1940, p. 267. "Debussy realizes here, momentarily (as also in the two fragments of incidental music for King Lear), his deep-seated desire, otherwise thwarted, to make musical the delights of Shakespeare. The mocking mercurial meddler of A Midsummer Night's Dream flits his scherzando way over the keyboard, in a way to tempt the orchestral transcriber." Asook verdere verduideliking van die agtergrond van die prelude deur E. ROBERT SCHMITZ in The Piano Works of Claude Debussy, New York: Dover Publications, 1950, pp. 158-159. "A charming caricature of a favorite mischief-maker, impish but not really bad, and whose lightness of touch and fleetness in this *prélude* is one moment a little serious, and then again capriciously teasing. The 'joyous nomad of the night,' whom Shakespeare immortalized, has a long heritage of both good deeds and whimsical mishaps to his credit in the Danish and Swedish legends of his mercurial invasion of Dominican monasteries. His titillating role as page to Oberon, and tormenting meddler in the fairy kingdom of the forests, is perhaps better known with the incredible adventure resulting from Puck's mistake (or mischief) in administering the love elixir and the resultant mixup among all the characters in "A Midsummer Night's Dream."

It would be easy in treating this subject to be influenced by the precedent of Mendelssohn's "Midsummer Night's Dream", but though the texture of Debussy's *prélude* is *scherzando*, there ends the resemblance, for this *prélude* is both deeper in meaning and lighter in touch than its romantic counterpart.

Tripping lightly, sliding, vanishing, reappearing, our numble elf has a mocking laugh. Is he suddenly taken with remorse or made to account for his deeds? A moment later he is defying the gods, and relishing again his mercurial independence.

2. Na die a-mol, kyk notevoorbeeld 1.
3. Kyk notevoorbeeld 1.
4. Gehoor in die konteks, hoewel die analise nie werklik onbetwisbaar is nie.
5. Kan ook as 'n deurgangsnoot beskou word; die chromatische toonleer vloei uit die toonleerfiguur van maat 17 voort.
6. Onvolledig; harmonie geïmpliseer n.a.v. konteks.
7. Kyk notevoorbeeld.

8. Bitonale gebruik.
9. Hier dus 'n voorbeeld van 'n leunnoot voor 'n leunnoot.
10. Heeltoon of td^{13}_b/iii .
11. A-mol V + td_d/IV -verhoog.
12. Of e-mol I 7 -mol c .
13. Die opvolging van C-mol - F-mol akkoorde is 'n dominant-verhouding en sluit aan by samestelling van mate 32-44 (in die onderste partye) waarin die musiek tussen C-mol majeur en F-mol majeur beweeg.
14. Die leunnote verskyn as 'n interval van 'n 7de wat 'n nuwe gebruik is van die akkoordvreemde tone.
15. C-kruis en D-majeur verskyn ook in 'n Napolitaanse verhouding tot mekaar.
16. Kyk progressie.
17. Dus vorm 'n aanvaarbare akkoord die basis en agtergrond, en word op ongewone manier omspeel, met die akkoord=vreemde note wat baie vry gebruik word.
18. Presies dieselfde materiaal as voorheen, nou in 'n ander harmoniese funksie.

19. Mate 71 en 72 staan ook in 'n Napolitaanse verhouding tot mekaar.
20. Die enharmoniese gebruik dien as skakel na die E-majeur gedeelte wat volg.
21. Met 'n terugverwysing na die tremolofiguur in mate 30-43.
22. Moontlik is dit nie sinvol om vanaf mate 91 tot 96 op hierdie wyse te ontleed nie: die beste beskrywing is miskien dat Debussy willekeurige klankkleurpatrone vorm.
23. Harmonies verskil die verskynings, terwyl die toon=hoogte ook wissel (kyk 11.1).
24. Soos reeds bespreek in 4 vorige preludes, is toonsoorte by Debussy nie toonsoorte in die tradisionele sin nie, maar slegs tonika-akkoorde wat toonsoorte impliseer.
25. Die toonsoorte wat op die wyse gebruik word illustreer die humoristiese-effek wat geskilder word.
26. A Midsummer Night's Dream van Shakespeare. (Kyk 1 hierbo) Omdat dit uit ongemaklike, ongrasieuse beweging bestaan. Die effek is amper grotesk; in elk geval wispelturig, ondeund.
27. Eie afleidings wat gemaak word.

1 2 3 4 5

c iv i iv i⁷ iv

6 7 8 9 10=8 11=9

i C^bI Ib civ⁹ hv v⁹ hv

12 13 geïmpliceer 14 15 16 hoofmot 17 geïmpliceer

v⁹ hv v⁹ hv E^b V V V V

18 19 20 21 22 23

A^b V⁹ V⁷ V¹³ V¹³ V+td /iii V⁷

24 skynakt 25 heeltoon op C^b 26=24 27=25 28 29

V V+V⁷ op A V+td¹³/V

iv 31 32 33 34 35 36

Harmonie onvolledig - geïmpliceer volgens konteks.

$A^b X$ - bo-pedaal

30 31-30 $\frac{3}{4}$ 32 33 34 35

$F^b X^7 X^b X^b iib iib iib viib iib E^b Ic 9^b$
 $(F^b Ic) 1^b A^b X^+6^c$

36-32 37-33 $\frac{2}{4}$ 38 39 40 41

$C^b iib X^c E^b Ic A^b X^7 D^b X^b i b Ic I C^b i b Ic I$

42 43 44-42 45 46-45

I $I^b Ic I^{tr}$ I I IV

47-44 (ha) 48-47 49 50 51

$A^b X^9 X^7 X^{13}$

52 53 54-53 55 56-55

X^{13} - onvalledig $C X^7 b$ $d^b i-hv I^9$

Musical notation system 1: Treble and bass staves with notes and rests. Measure numbers 57, 58-57, 59-58, 60-55, 61-57, 62-58 are written below the staves.

D^b V⁷b V⁷b

Musical notation system 2: Treble and bass staves with notes and rests. Measure numbers 63, 64-63, 65-63, 66-63, 67 are written below the staves.

V¹³

V⁷ []

Musical notation system 3: Treble and bass staves with notes and rests. Measure numbers 68-67, 69, 70, 71, 72, 73 are written below the staves. The word "geimpliser" is written above the treble staff in measures 70-72.

D^b I⁷c

I⁷ I⁷ ci⁷ i

D^b I⁷ I⁷ I⁷ I⁷

Musical notation system 4: Treble and bass staves with notes and rests. Measure numbers 74, 75, 76, 77, 78 are written below the staves. The word "8va" is written above the treble staff in measures 76-78.

D^b I¹³⁻³

F⁷ I⁷⁺⁶

G^b I¹³⁻³

I¹³⁻³ enharm.

E V⁷b

V

Musical notation system 5: Treble and bass staves with notes and rests. Measure numbers 79, 80-79, 81, 82-81, 83-81, 84, 85-84 are written below the staves.

V⁹c

dli

d^b i⁷

86-84 87 88 89 90 91

tr tr tr tr tr mengharm.

c ivc ii ic ii + i ivc E^b V¹³ E^b pad + civ

92 93-91 94-92 95 96

E^b V¹¹ E^b + civ + D^b I A^b I E^b I A^b I E^b I ci

12 PRELUDE XII(... Minstrels)12.1 AKKOORDGEBRUIK

Oppervlakkig beskou lyk dit na 'n maklike taak om die prelude skematies te formuleer en daardeur te bewys dat Debussy, soos in baie van die vorige preludes, maar slegs weer gewone tradisionele akkoorde gebruik met 'n nuwe effek. Dit was inderdaad seker ook sy bedoeling om weer eens 'n unieke werk te skep, totaal eiesoortig wat die klankkarakter betref, maar nog weer op 'n wyse wat verbasend min onverklaarbare devise bevat.

Daar skuil nogtans meer probleme agter hierdie skynbaar maklik-ontleedbare akkoorde as wat met die eerste oogopslag beseef word. Een van die probleme is natuurlik geleë in die rol wat die programmatiese agtergrond speel. Ons moet naamlik bedink dat ieder klank sterk beredeneer is uit programmatiese oogpunt, en die prelude wek dus gespesifiseerde assosiasies wat heeltemal anders is as wat deur abstrakte musiek sou kon bereik word.

12.1.1 Tradisionele akkoorde (kyk 12.2)

Die tradisionele akkoorde het egter 'n besondere kleurelement a.g.v.:

12.1.1.2 mengharmonieë, maat 37

12.1.1.3 parallellismes, 51, 52, 55, 56

12.1.1.4 willekeurige sonoriteite, mate
37-43

12.1.1.5 toegevoegde note, mate 9-10, 11-12,
32, 34, 74-75, 85-86

12.1.1.6 onvolledige akkoorde (kyk 12.2), en

12.1.1.7 ongewone akkoordplasing.

In verband met sy akkoordkeuses kan die volgende
genoem word:

12.1.2 Die vorm is nie chaoties nie omdat hy periodiek
motiewe terugbring volgens musiekpsigologiese
logika. Hy doen dit só dat wanneer motiewe
terugkeer, daar telkens 'n verbinding is van
interessante harmoniese gebeure en herhaling
van bekende materiaal.

(vbe.: mate 11-12 en 21-22, dan 32-34
en 49-50 en 53-54 en 70-71 ens. waar nuwe
harmoniese aansluitings plaasvind deurdat
dieselfde betreklik gewone motief vanaf wyd
uiteenlopende harmonieë benader word)

12.1.3 Effekte wat volgens die formulering skynbaar heel striemend sou kan wees, bv. in mate 35-44, is geensins verwyderd van die verfynde, goedberedeneerde kwaliteit van die prelude as 'n geheel nie, maar is veel eerder 'n uitbeelding van die wispelturige, sensuele karakter van die minnesangers. Debussy het self die gedeelte besonder duidelik gedetailleer, nl.

12.1.3.1 dissonante akkoorde by 'n redelike lae registervlak wat verbind word met,

- (i) lae dinamiese vlak, en
- (ii) staccato-aanslag, wat die tergerige, koggel-karakter illustreer - Debussy gee hier die aanduiding Moqueur.

Dit moet egter nie nagelaat word om in die oog te hou dat daar besonder kleurryke aanwending van ander diatoniese akkoorde ii, IV (mate 13-16¹) is teenoor die oorwegende I en V soos in Preludes 1, 5 ens.

12.2 ANALISE VAN AKKOORDGEBRUIK

Maat 1¹ : G I, met A en E as deurgangsnote.

- Maat 1² : v⁵-verhoog¹, met die c as deurgangs=
noot of as sewende van die akkoord.
- Maat 2 = 1
- Maat 3 = 1, maar met E op 3² as 'n deurgangs=
noot.
- Maat 4¹ : I, met A as deurgangsnoot.
- Maat 4² : V geïmpliseer.
- Mate 5-8 = 1-4
- Mate 9-10¹ : I⁺²⁺⁶_c bo I pedaal.
- Maat 10² : I⁺⁶_c
- Maat 11 : I⁺⁶.²
- Maat 12 : I⁺⁶_c en IV
- Maat 13 : ii⁷, ii⁷_b, met d en f-kruis as
bohulpnote op 13¹.
- Maat 14^{1-2a} : ii⁷, met d en f-kruis as deurgangs=
note en B en d as onderhulpnote.

- Maat 14^{2b} : ii⁷_b, met d en f-kruis as bohulp=
note.
- Maat 15 : ii⁷ en ii⁷_b, met d en f-kruis as
bohulpnote.
- Maat 16¹ : ii⁷, met d as onderhulpnoot.
- Mate 16²-17 : die effek van die gedeelte is F-
kruis I,³ met deurgangsakkoorde.
Die deurgangsakkoorde vorm egter
definieerbare akkoorde nl. F-kruis
V, c-hardverminderd, b i (met
a-kruis as antisipasie), F-kruis I.
- Maat 18 : F-kruis I, V, I, G V⁷.⁴
- Mate 19-26^{1a} = 9-16
- Maat 26^{1b} : heeltoonskakel, onduidelike
akkoordverband.⁴ Die g-mol is
enharmonies f-kruis van vorige
gedeelte.
- Maat 26² : E-mol Vb
- Maat 27 : E-mol Ic en Ib met C en A-mol as
beklemtoonde deurgangsnote en d en

f as deurgangsnote.⁵

- Maat 28¹ : V⁷c, met e-mol as harmoniese
antisipasie vir IVc in 28².
- Maat 28² : IVc, met d as harmoniese antisipa=
sie vir V⁷b in 29.
- Maat 29¹ : V⁷b
- Maat 29² : IVc, met g op 29^{2b} as onderhulpnoot
vir a-mol, of as sewende van die
akkoord.
- Mate 30-31 = 28-29
- Maat 32 : G I⁺⁶_b 6 & 4
- Maat 33 = 12
- Maat 34 : G I⁺⁶_c 4
- Mate 35-36 : vi⁷ skemer deur weens die herhalings.
- Maat 37 : mengharmonieë, vi in die onderste
party met vergrote drieklanke in
die boonste gedeelte, wat as volg
verskyn: E-mol^{5-verhoog}_b,
B-mol^{5-verhoog}_c 8

- Maat 38 : parallele vergrote drieklanke van maat 37 word voortgesit, met 'n chromatiese passasie in die onderste gedeelte wat sentreer rondom G_1 , wat nog verwant is met die vi-drieklank uit die vorige 2 mate. Die vergrote drieklanke is E-mol⁵-verhoog, B-mol⁵-verhoog_c, D-mol⁵_b, A-mol⁵-verhoog_c, E-mol⁵-verhoog_b.⁹
- Maat 39 : voortsetting van die parallele vergrote drieklanke in die boonste party, terwyl die A-mol voortvloei uit chromatiese beweging in die bas. Wanneer die klankeffek van maat 39 egter as geheel beskou word, is dit opmerklik dat hier nie meer van mengharmonieë sprake is nie maar wel 'n definieerbare akkoord, nl. B-mol⁵-verhoog_d. Alles vorm deel van die heeltoonreeks op F-kruis.
- Maat 40¹ = 39, deel van heeltoonreeks behalwe G wat buite die reeks is.
- Maat 40² : willekeurige effek wat verkry word

deur die afskuif van note van 40^1 .
 Die akkoord vertoon ooreenkoms met
 die hardverminderde vierklank op B,
 sonder die derde van die akkoord.

Maat 41 = 39

Maat 42 = 40

Maat 43^1 = C I $\begin{matrix} 7\text{-verlaag} \\ 5\text{-verhoog} \end{matrix}$ d

Maat 43^2 : willekeurige effek wat voortvloei
 uit mate 39 ens. Die akkoord
 vertoon 'n ooreenkoms met
 C-kruis I $^9\text{-verhoog}$ -hardverminderd,
 sonder derde; a en g-kruis is
 chromatiese bohulpnote.

Maat 44^1 = 43^2

Maat 44^2 : F-kruis V, met B-kruis toegevoeg;¹⁰
 44^2_b = F-kruis V $^5\text{-verhoog}$.¹¹ Maat
 44 vorm as geheel F-kruis
 V¹³-hardverminderd.

Maat 45^{1-2a} : F-kruis I, met d as melodienoot.¹²

- Maat 45^{2b} : 'n deurgangsakkoord wat G-hardver=
minderd vorm, en die d is verklaar=
baar soos in 45¹.
- Maat 46 : die deurgangsakkoord van maat 45²
word aangehou in 46^{1a}. In 46^{1b}
word 'n nuwe akkoord gevorm nl.
F-kruis V¹¹.
- Maat 47 = 45
- Maat 48 = 46
- Maat 49¹ = 47¹
- Maat 49² = G I. ¹² 4
- Maat 50 = 33
- Maat 51 : A-mol I, B-mol I, parallele
drieklanke.⁴
- Maat 52 : E-mol I, c i, A-mol I, B-mol I
(parallele drieklanke voortgesit).
- Maat 53 = 32.⁴
- Maat 54 = 33

- Mate 55-57 : melodie dieselfde as mate 51-52,
 maar 'n halweton hoër, A I, B I,
 E I, c-kruis i, A I, B I, G I, E I,
 C I, D I.⁴
- Mate 58-63¹ : G v, met C-kruis as bekleemtoonde
 onderhulpnoot.
- Mate 63²-64 : chromatiese passasie wat in teen=
 beweging beweeg en ook toevallig
 verklaarbare akkoorde vorm, nl.
 D, E-mol⁷d, C I, F I⁷d, D⁹-mol^e,
 G Ic (onvolledige akkoorde).
- Maat 65 : G td⁹/v, v⁷
- Maat 66 : I; a is 'n terughouding en F-kruis
 'n deurgangsnoot.
- Maat 67 : I⁺²⁺⁶c
- Maat 68 : V¹³c
- Maat 69 : V⁹
- Maat 70 : I⁺⁶
- Maat 71¹ : I⁺⁶b

Mate 71²-72 = 63-64, maar met vollediger harmo-
niese opvulling, en een van die
akkoorde verander nl. Ib, E-mol⁷c,
a i, F I⁷⁻³d,¹⁴ G V⁹e, G Ic.

Maat 73 : td⁷/vii en v⁷.⁴

Mate 74-75^{2a} : td⁹⁺⁶/IV.¹⁵

Maat 75^{2b} : IV⁺⁶

Maat 76¹ : td⁹/V, met die A-mol as 'n chroma-
tiese deurgangsnoot.

Maat 76² : V⁹-hardverminderd, met B-mol en A
as chromatiese deurgangsnote.

Maat 77¹ = 76²

Maat 77² : V, met C-kruis toegevoeg, 77^{2b}:
v⁵-kruis.

Mate 78-80 = 1-3

Maat 81 = 79, maar A i.p.v. F-kruis vir
V-akkoord.

Mate 82-84 : V

Mate 85-86 : I^{+6}_c , I^{+2+6}_c , I^{+6}_b .

Maat 87 = 11

Maat 88 = 12

Maat 89 : I

12.3 PROGRESSIETIPES

In die kompakte werk van 89 mate gebruik Debussy 'n interessante verskeidenheid materiaal, wat verbind word deur bekende motiewe, bv. die motief van mate 11-12 weer in 32-33 ens. (kyk 12.3)

Verskeie motiewe wat van belang is:

12.3.1 motief van maat 1 weer in 2-8, 78-81, en fragmente daarvan in 76;

12.3.2 motief van 9 weer in 10, 14-15 (geïmpliseer), 19-20, 24-25 (geïmpliseer), 85-86;

12.3.3 motief van mate 58-62 (afgelei van 9) weer in 81-84; en

12.3.4 motief van mate 11-12 weer in 21-22, 32-33, 34, 49-50, 53-54, 70-71, 74-75 en 87-88.

Die verskeie motiewe is egter almal herleibaar tot bekende akkoordopvolgings (kyk 12.2) en alhoewel dit die effek van pointillistiese musiek het, is dit basies heel konvensioneel.

12.4 TONALITEIT

Wat toonsoort en toonsoortgebruik aanbetref vertoon die prelude baie dieselfde eienskappe as die reeds bespreekte preludes 1, 5 en 9, nl.

12.4.1 sterk kadenspunte en aanwesigheid van toonsoortbepalende akkoorde, asook

12.4.2 tradisionele akkoordbou, wat toonsoortgevoel verstewig.

Naas die duidelik toonsoortbepalende karakter verskyn ook die volgende nuwe tendense:

12.4.3 ongewone toonsoortoorgange, d.m.v. heeltoon=skakel (maat 26);

12.4.4 parallellismes, wat soms verbandloos in konteks verskyn (mate 51 en 55); en

12.4.5 chromatiese passasies, wat soms in geharmoniseerde vorm verskyn.

Alhoewel Debussy ook hier heel willekeurig te werk gaan, vertoon die prelude geensins die karakter van 'n blote eksperiment nie aangesien sy instink vir musiek-psigologiese logika so sterk is.

12.5 DISSONANSIE

Volgens analise van die akkoorde vertoon die prelude geensins die karakter van 'n dissonante werk nie, aangesien die meeste gevalle gewone tradisionele akkoorde is wat gebruik word. Van belang in die beoordeling van die werk is die talle plotselinge toonsoortverskuiwings wat aangetref word. Die eerste 16 mate is gewoon diatonies; vanaf 16-18 skemer die eerste geval van vreemdheid deur, met die F-kruis I-akkoord. Dit word egter nog geredelik aanvaar deurdat F-kruis (leitoon van G) as spilnoot gebruik word, en deurdat die musiek uit 9-16¹ weer terugkom in 19-26¹. Vanaf 26-57 verskuif die toonsoorte telkens so onverwags dat bekende motiewe in die grondtoonsoort, soos mate 50 ens. vreemd en soms buite verband klink, maar daarby ook dien om kort-kort 'n verband met die tonika te bevestig. Dit kan alles programmaties verklaar word as 'n weergawe van die onvoorspelbaarheid en ligte vermaaklikheid van die minnesangers, en is 'n weerspieëling van die verskillende karakters wat optree.¹⁶

Soos ook in die vorige preludes speel vertolkings-,

dinamiek-, aanslagduidings en registerplasing 'n belangrike rol i.v.m. die rede vir die grade van dissonansie. Die aanduiding "Nerveux et avec humour" by die aanvang verklaar heelwat ongewone sonoriteite (so ook bv. Moquer - maat 37 ens.).

'n Interessante gebruik is die plotselinge f en f-gesinkopeerde aanduidings in mate 16-18, 26-33, 44, 46, 58 ens. Hierdeur kan ons duidelik sien dat Debussy dit beplan het om die onverwante oorgange besonder welluidend te beklemtoon.

In vergelyking met sommige van die ander preludes vertoon die laaste prelude 'n groter verskeidenheid teksture-, timbre- en karakterveranderings. Nieteenstaande al die verskeidenheid behou dit egter eenheid en is dit ook weer 'n meesterwerk wat aanvaarbaar is selfs volgens tradisionele norme, vanweë die sterk bindende krag van kadensopvolgings en diatoniese akkoorde (kyk Afd. C).

12.6 SAMEVATTEND

In die laaste prelude vind ons Debussy as humoris in 'n pittige, kernagtige weergawe van Amerikaanse teaterminnesangers. Soos orals tevore gee hy wesenlik belangrike vertolkingsaanduidings. Innig, suiwer en deernisvol is sy belewenis van die wisselende stemmings

van die sangers wat gesien kan word in die subtiele dinamiese aanduidings wat aan die musiek soms 'n verfynde karakter, soms weer 'n ruheid verleen.¹⁶

Treffend is die plotselinge toonsoort- en motiwiese oorskakeling wat duidelik die individualisme van Debussy bewys. Kenmerkend van sy anderse kompositiese arbeid is sy meesterlike verbinding van totaal vreemde motiewe deur bepaalde herinneringsmotiewe. Hierdeur word weer eens die belangrike eienskap van Debussy se musiek bevestig; dat ondanks die verbyssterde veelsoortigheid en uiteenlopenheid van idees wat gebruik word binne een werk (of tussen verskillende werke) sy musikale persoonlikheid onmiddellik herkenbaar bly reeds al slegs aan die persoonlike klankkarakter daarvan. Dit verklaar ook meteens die aantreklikheid en die estetiese waarde daarvan.

VOETNOTE BY PRELUDE XII

1. Enharmoniese gebruik.
2. Kyk notevoorbeeld, V-I progressie.
3. f-kruis vorm die spil waarom die akkoorde beweeg. Let op die plotselinge toonsoortverskuiwing. Hierdie kenmerk word verder op etlike plekke aangetref.
4. Let op die plotselinge toonsoortverskuiwing.
5. Die c op 27^{2b} is 'n deurgangsnoot wat na d¹ in 28 oplos.
6. Na analogie van maat 9 ens. aanvaar die gehoor die maat as I⁺⁶, alhoewel die e ook aanvaarbaar is as 'n bohulpnoot.
7. Of e i.
8. Mate 37-44: heeltemal vaag en onbeslis wat toonsoort betref, maar omraam deur tonaliteitsgebondenheid. 37² en 38^{2b} is geënharmoniseerde weergawes van e i⁷b.
9. Die gedeelte 37-44¹ vereis nie werklik 'n akkoord tot akkoord analise nie; kyk dissonansie. Die gehoor aanvaar onwillekeurig die volgende samehang in 35-38: 35-37¹ word gehoor as e i, aansluitend word 37² en 38^{2b}

gehoor as e i⁷ (e-mol gehoor as d-kruis) en die vergrote drieklanke tussenin as deurgaande chromatiek.

10. Of as chromatiese deurgangsnoot tussen B en c-kruis.
11. Die effek stem ooreen met die vorige plotselinge toonsoortverskuiwings, deurdat die toonsoort F-kruis skielik ondubbelsinnig aangekondig word, hoewel die harmonie in 44 wel uit die vorige aarselende fluktuering voortspruit.
12. Wat 'n bohulpnoot is.
13. Staan in 'n Napolitaanse verhouding.
14. Deurgangsakkoord vir td/v.
15. Wesenlik is 74 soos 67, slegs met ander spasiëring.
16. "These are not troubadours, serenading under castle windows. The atmosphere is that of a music hall. American commentators have assumed that Debussy had in mind a black-faced pair. There are other assumptions that Debussy, the circus lover, made minstrels of tumblers, gagsters and clowns. Black or pasty white, they are no jauntier than Debussy's rhythms, as he converts them into oddities for the fingers. A suggestion of an old-time Broadway song, as well

as a certain shuffling effect, are pointed to as corroboratory of the notion that these droll fellows are of American antecedents." Aangehaal uit: OSCAR THOMPSON. Debussy - Man and Artist. New York: Tudor Publishing Company, 1940, p. 267.

1 2 3-1 4 5-1 6-2

G I V^{5b}

7-8 8-4 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

I⁺²⁺⁶ c I⁺²⁺⁶ c I⁺⁶ I I⁺⁶ c IV

antispasie

met deurgangsakkoorde

F[#]I C i v b i F[#]I V I G v

19-9 20-10 21-11 22-12 23-13 24-14

25-16 26 27 28 29 30-28

B^bI b E^bI c I b B^bI c V^b IV c

31 32 33 34 35

alternatief

alternatief

hiedoon skatet

I⁺⁶ ii⁺⁶ F[#]V IV c

31 32 33-12 34 35 36-35

$F^{\flat} \gamma^{\flat}$ $\text{IV}^{\flat} C$ $I^{\flat} C$ VI VI

37 38 39 40 41-39 42-40

pedaal meengharmonie G buite reeks
 $E^{\flat} 5^{\flat}$ $B^{\flat} 5^{\flat}$ C $D^{\flat} 5^{\flat}$ $A^{\flat} 5^{\flat}$ $C^{\flat} 5^{\flat}$ $B^{\flat} 5^{\flat}$ d $B^{\flat} 5^{\flat}$ d heeltone reeks op F^{\sharp}

43 44 45 46 47-45 48-46

C^{\flat} B^{\flat} d $C^{\flat} 9^{\sharp}$ $3^{\flat} hv$ $F^{\sharp} \gamma^{\sharp} 13^{\sharp}$ γ^{\sharp} I deurgongs-akk. G -hardverm $F^{\sharp} \gamma^{\sharp}$

49 50-33 51 52 53-52 54-33

$F^{\sharp} I$ $G I^{\flat}$ I^{\flat} $A^{\flat} I$ $B I$ $E I$ $C I$ $A I$ $B I$

55 56 57 58 59-58 60-58

$A I$ $B I$ $E I$ $C I$ $A I$ $B I$ $G I$ $E I$ $C I$ $D I$ $G \gamma$

39 40 41-42 43

mate 31-44
 (willekeurige sonanteite)

61 = 58 62 = 58 63 64 65 66

D E^b D C F⁷ d D⁹ e G⁷ c t^d/v⁷ v⁷ p⁷ I

67 68 69 70 71 72

I⁺2⁺6⁺ c v⁷ c p⁷ v⁷ I⁺6 I⁺6^b I^b E⁷ c q¹ E⁷ d G⁷ c

73 74 75 76 77 78 = 1

t^d/v⁷ v⁷ t^d⁹/v⁷ IV t^d⁹/v⁷ IV⁺6 t^d⁹ hv/v⁷ v⁷ hv v⁷ hv v⁷ E⁷
in bedekte vorm

79 = 2 · 80 81 = 79 82 83 = 82 84 = 82 85

v

(#) I⁺6^b c

86 87 = 12 88 89

I⁺2⁺6⁺ c I⁺6^b I⁺6^b c IV I

AFDELING CINLEIDING

In hierdie afdeling sal die harmoniese gebruike van Debussy beskou word vanuit verskillende gesigspunte n.a.v. die analises wat in Afd. A gegee is. Die verskillende onderafdelings sal as volg behandel word:

- (1) tonaliteit; en
- (2) akkoordgebruik.

Benewens afleidings oor die bepaalde gebruike, wil die studie ook gevolgtrekkings toets aan stellings in verskillende geskifte oor Debussy, asook aan verskillende gedokumenteerde sienings van die komponis self. Aandag word gegee ook aan sy programaanduidings, wat dikwels as basis moet dien vir musikale analise.

1.1 AKKOORDGEBRUIK

Die idioom van sy akkoordgebruik is deurtrek van vreemde harmoniese nuwighede wat eintlik slegs uit 'n programmatiese standpunt logies verklaar kan word. Programmatiese verskynsels is 'n basiese vormende invloed op sy musikale denke en word weerspieël in die eiesoortige wendinge (naasmekaarstelling van totaal onverwagte harmonieë) wat in omtrent elke

prelude aangetref word; dit verklaar die algemene "vrye" gebruik van dissonansie en die mengakkoordiek. Maar tog is dit ewe veel 'n basiese trek in al sy musiek dat tonaliteit nie misken word nie. Selfs die vreemdste nuwighede is altyd so geplaas dat dit nie die geheelindruk van 'n tonaliteitsomgewing beskadig nie. Die musiek word m.a.w. nooit chaoties nie.

Alhoewel die eerste 12 preludes van Debussy gevul is met talle nuwesootige akkoorde, word dit aan die ander kant gekenmerk deur die besondere beklemtoning van tradisionele ordeningsaanvoeling, altyd egter met 'n sterk persoonlike kleur.

Die aanwending van tradisionele akkoorde in die preludes sal onder die volgende afdelings bespreek word:

- 1.1.1 onmiskenbare tonikadrieklanke in die grondtoonsoort;¹
- 1.1.2 tonikadrieklanke volgens konteks;
- 1.1.3 onmiskenbare tonikadrieklanke in ander toonsoorte;
- 1.1.4 ander tonika's volgens konteks;

- 1.1.5 onmiskenbare dominantdrieklanke in die grondtoonsoort;²
- 1.1.6 dominantdrieklanke volgens konteks;
- 1.1.7 onmiskenbare dominantdrieklanke in ander toonsoorte;
- 1.1.8 ander dominante volgens konteks.

Nadat die preludes aan die verskillende bogenoemde tradisionele gebruike getoets is, sal die afwykings in ag geneem word, hetsy dit toonsoort-disoriënterend of slegs toonsoort-vervagend is. Die verskillende preludes sal afsonderlik behandel word en ten slotte sal opsommende afleidings gemaak word.³

VOETNOTE BY INLEIDING

1. Voordat die afdeling bespreek word, moet die term 'tonika' eers duidelik begryp word. Onder tonika word verstaan akkoorde wat as tonikas diens doen en nie bloot enige drieklank nie.
2. Die afdeling sal vanuit 2 gesigspunte beskou word, nl. dominantdrieklanke wat in verband met die tonika staan, en die wat nie in verband met die tonika staan nie.
3. Prelude II word nie hier behandel nie omdat daar nie van tradisionele tonaliteit sprake is nie.

1. PRELUDE I

Soos dit in Afdeling A geblyk het, is die akkoordgebruik oorwegend tradisioneel. Dit kom deur die volgende duidelik na vore:

1.1 ONMISKENBARE TONIKADRIEKLanke IN B-MOL MAJEUR

Mate 1^1 , 2^1 , 3^1 , 4^2 , 6^1 , 7^1 , 8^1 , 9^2 , 21^1 , 23^1 , 25^1 , 26^1 , 29-31.

Soos dit uit bogenoemde blyk, verskyn die tonika-drieklanke oorwegend op die eerste maatslae (14 van die totale 31 mate in die prelude) wat 'n besondere vaste gevoel van B-mol majeure skep.

1.2 TONIKADRIEKLanke VOLGENS KONTEKS

Mate 27^1 en 28^1 (na analogie van 2^1 , 3^1 , 7^1 , 8^1 , ens., en veral 25^1 en 26^1). Vanuit die gesigspunt van die talle verskynings van die tonika-akkoorde, kan tereg gesê word dat die prelude in tonaliteitsopsig streng volgens tradisie is.

1.3 ONMISKENBARE TONIKADRIEKLanke IN ANDER TOONSOORTE

Mate 16^1 , 16^4 , 17^{2-3} (C majeure).

Die prelude bevat nie werklik modulاسie na ander toonsoorte nie, maar bly in B-mol majeure. In mate 5 en 10 is daar kadenserings in F majeure, wat die

karakter het van kortstondige uitwykings, terwyl ander afwykings van B-mol majeur bloot as parallellismes verklaarbaar is.

1.4 ANDER TONIKADRIEKLANKE VOLGENS KONTEKS

Maat 15¹ (C majeur volgens 16¹ en 4 en 17²⁻³).

1.5.1 ONMISKENBARE DOMINANTDRIEKLANKE IN B-MOL MAJEUR

(wat in verband met die tonika staan).

Mate 1³ (2¹), 2³ (3¹), 3³ (4²), 5³ (6¹), 6³ (7¹),
7³ (8¹), 8³ (9²), 20³ (21), 25³ (26¹), 26³ (27¹),
27³ (28¹), 28³ (29).²

Daar verskyn dus 12 verbindings van die akkoord=
opvolging wat verder die toonsoortgevoel verstewig.

1.5.2 ONMISKENBARE DOMINANTKONSTRUKSIES (wat nie in verband met die tonika staan nie).

In mate 11-12 verskyn die V-akkoord sonder ver=
binding met die tonikadrieklank. Die dissonante
dominantkonstruksie bevat enkele akkoordvreemde
note wat uit die parallelle beweging in die
middelstemme ontstaan. Die parallelle beweging
vloei voort uit mate 4-5 en 9-10.

As geheel geneem is die dominantgevoel so sterk
aanwesig as gevolg van die lang pedaalpunt dat

die gedeelte nie as toonsoortdisoriënterend
beskou kan word nie.

AFLEIDING

Uit bogenoemde kan afgelei word dat die dominant- en tonika-akkoorde in B-mol majeur 'n baie belangrike rol in die prelude vervul. Veral die dikwelse direkte opeenvolgings van V na I sorg dat hierdie akkoorde onafwendbaar as toonsoortbepalend optree.

1.6 WAAR NIE DOMINANT- OF TONIKA-AKKOORDE

GEBRUIK WORD NIE VERSKYN DIE VOLGENDE:

Mate 1^2 (vii⁷); 2^2 (vii⁷); 3^2 (tussendominant);
 4^1 (tussendominant gevorm uit beklemtoonde deur=
 gangsnote); 4^2-5 (parallele drieklanke);
 6^2 (vii⁷); 7^2 (vii⁷); 8^2 (tussendominant);
 9^1 (tussendominant gevorm uit beklemtoonde deur=
 gangsnote); 9^3-10 (parallele drieklanke); 15^{2-3}
 (parallele drieklanke); 16^{2-3} , 17^1 (subdominant);
 18 (parallele drieklanke met toegevoegde note);
 19 (mengharmonie); 21^2-23 , 24^2-25 (parallele
 drieklanke); 25^2 , 26^2 (vergroete drieklanke);
 27-28 (mengharmonie).

Hieruit kan gesien word dat die afwykings van die
 voorheen getabuleerde I- en V-akkoorde as volg

onderverdeelbaar is:

- (i) parallellismes
- (ii) tussendominante (2 mate)
- (iii) terwyl die ander akkoorde verklaarbaar is as tradisionele akkoorde met toegevoegde note of mengharmoniek.

1.6.1 Parallellismes

Die klank van die parallellismes in 11-14 veroorsaak slegs 'n geringe mate van toonsoortvervaging, ten spyte van heelwat akkoordvreemde note, aangesien die geheel binne die raamwerk van dominantkonstruksies geleë is, en ook a.g.v. die dominantpedaalpunt wat onvermydelik die tonaliteitsgevoel verstewig. Die parallellismes in mate 15 en 21-24 is wel in 'n mate toonsoortverwarrend, maar almal (behalwe 15^3) verskyn in die verloop van derde verhoudings, wat tradisioneel bekend is en disoriëntering dus teenwerk, en word omraam deur sterk tonika's (15^1 , 16^1 , 21^1 , 23^1 , 25^1).

Daar moet op gelet word dat al die parallellismes skoon drieklanke of vergrote drieklanke (25^2 , 26^2) is, m.a.w. geredelik analiseerbaar. Die gevalle in 25^2 en 26^2 lê tussen aanslui-

tende I- en V-harmonieë.

1.6.2 Tussendominante

Die tussendominante op 5^1 en 10^1 is gewoonweg tradisioneel, en dra op tradisionele wyse by tot chromatiese kleuring van die grondnoot.

1.6.3 Toegevoegde note en mengharmoniek

Die toegevoegde- en gealtereerde note versteur geensins die tonaliteitsgevoel van die prelude nie. Gealtereerde akkoorde in mate 1^3 , 2^3 , 6^3 , 7^3 , 25^3 , 26^3 is almal sterk dominante wat juis toonsoortbepalend is; en toegevoegde note op 3^1 , 8^1 , 16^4 , 17^{2-3} is by tonika's, terwyl die op 16^{2-3} en 17^1 subdominante is; en die mengakkoorde in 27^{1-2} en 28^{1-2} is sterk tonika's.

Maat 18 is eintlik ten slotte die enigste werklike bevreedende harmoniese effek.

Die algemene afleiding wat gemaak kan word n.a.v. prelude 1, is dat Debussy in die prelude nog sterk gebonde bly aan tradisionele tonaliteit, en dat die enkele afwykings wat aangetref word nie die tonaliteitsgevoel skaad nie.

VOETNOTE BY PRELUDE I

1. Die dominantakkoord verskyn dikwels as v^5 -verhoog.
2. Ongewone kadensering.

3. PRELUDE III3.1 ONMISKENBARE TONIKADRIEKLANKE IN G-MOL MAJEUR

Mate 4^{1-4} , 5^{1-2} , 6^{1-2} , 28^{1-4} , 29^1 , 30^{1-2} , 31^{1-4} ,
 32^1 , 45^{1-4} , 46^{1-4} , 47^{1-4} , 48^{1-4} , 49^{1-4} .

Die prelude talm vanaf 45-49 rondom I, maar dan glad nie by die einde nie. Die gevoel vir I is egter besonder sterk. Die akkoorde in 26^2 en 4 is so verstrengel binne parallellismes dat die gevoel daarvan verlore gaan.

3.2 TONIKADRIEKLANKE VOLGENS KONTEKS

Maat 44^{1-4} .

Word as tonika-akkoord aanvaar n.a.v. mate 5^{1-2} ,
 6^{1-2} ens.

3.3 ONMISKENBARE TONIKADRIEKLANKE IN ANDER TOONSOORTE

Mate 9^{1-4} (e-mol); 10^{1-4} (e-mol); 11^{1-4} (e-mol);
 12^{1-4} (e-mol); 37^{1-4} (E); 41^{1-4} (C); 50^{1-4} (e-mol);
 51^{1-4} (e-mol); 52^{1-4} (e-mol); 53^{1-4} (e-mol).

3.4 ANDER TONIKA'S VOLGENS KONTEKS

Mate 36^{1-4} (E); 40^{1-4} (C); n.a.v. 37 en 41.

AFLEIDING

Die sterkste tonaliteitsfaset is waarskynlik die feit dat die hele prelude deur een bakenfiguur oorheers word. Hierby kom egter ook nog die veelvuldige tonika's¹ waarvan die meerderheid in dieselfde toonsoort is (die grondtoonsoort van die prelude).

3.5.1 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN G-MOL MAJEUR

(wat in verband met die tonika staan).

Mate 29^3 (30^1); 32^3 (31).

Slegs 2 voorbeelde van die verbinding bestaan in die prelude, en dit speel dus nie 'n belangrike rol nie.

3.5.2 ONMISKENBARE DOMINANTKONSTRUKSIES (wat nie in verband tot tonika staan nie).

Geen.

3.6 DOMINANT-AKKOORDE VOLGENS KONTEKS

Geen.

3.7 ONMISKENBARE DOMINANTKONSTRUKSIES IN ANDER TOONSOORTE

Mate 15^{1-4} , 16^{1-4} , 17^{1-4} , 19^{1-4} , 20^{1-4} , 21^{1-4} . Almal is op B-dubbelmol, d.w.s. die volledige geënharmoniseerde dominantvyfklank op A.

Alhoewel die tonika hiervan nêrens aanwesig is nie, is

die V so lank aanwesig dat dit wel as 'n element wat tonaliteit bevorder kan beskou word.

Die dominant-akkoord in 21^{1-4} , word wel opgevolg deur die tonika-akkoord, later in die prelude (maat 41), maar die afstand is natuurlik te groot om enige gehoorsverband toe te laat.

AFLEIDING

Die V speel nie 'n belangrike rol nie.

3.8 WAAR NIE DOMINANTE OF TONIKA'S IS NIE VERSKYN DIE VOLGENDE

- Mate 1-3 : onseker in harmoniese opsig.²
- Mate 7-8 : onseker (dieselfde as 1-2).
- Mate 13-14 : onseker (dieselfde as 1-2).²
- Maat 18 : onseker (dieselfde as 1-2).
- Mate 22-23¹ : heeltoonkonstruksie, in die vorm van 'n hardverminderde vyfklank.
- Mate 23²-23⁴ : parallelle drieklanke, saam d i⁷.

- Maat 24¹⁻² : heeltoonkonstruksie.
- Mate 24³⁻⁴ : vier- of vyfklanke op A.
- Mate 25-26¹ : heeltoon, in die vorm van 'n hard=
verminderde vyfklank op A-mol.
- Maat 26²⁻⁴ : parallele drieklanke, saam e-mol i⁷.
- Maat 27 : heeltoon, hardverminderde vyfklank op
A-mol (in geënharmoniseerde vorm).
- Maat 29²⁻⁴ : parallele drieklanke in derdeverhou=
dings.
- Maat 30³⁻⁴ : drieklanke in derdeverhoudings met
30¹⁻² en 31¹.
- Maat 32²⁻⁴ = 29²⁻⁴
- Mate 33-34¹ : parallele drieklanke in derdeverhou=
dings.
- Mate 34²-35 : onseker (dieselfde as 1-2).
- Mate 38-39 : onseker, chromatiese parallellismes
(dieselfde as 1-2).

Mate 42-43 : onseker, chromatiese parallellismes
(dieselfde as 1-2).

Mate 54-59 : onseker, dieselfde as 1-2 maat met
parallele drieklanke wat stygend
chromaties beweeg.

AFLEIDINGS

Besonder baie herhalings van 1-3 word aangetref. Dit word later so baie dat dit 'n vestigende effek verkry (1-3, 7-8, 13-14, 18, 34²-35, 38-39, 42-43), m.a.w. dus nie chaoties of selfs disoriënterend nie, inderdaad word dit deur herhaling 'n baken wat bydra tot oriëntasie. As sodanig is dit nie 'n beskadiging van die tonaliteitsaanvoeling nie, maar 'n nuwe wyse om dit te bevorder.

Die heeltoongedeeltes: 22-23¹, 24¹⁻², 25-26¹, 27
(totaal van 4 mate uit 59) wat baie min is, stem soms ooreen met dominantkonstruksies (mate 22-23¹, 24¹⁻²), wat dit minder vreemd laat voorkom, maar heeltoonklank tussen ander harmonieë bly in elk geval maar altyd vreemdklinkend.

Die parallele drieklanke wat in 23²⁻⁴ en 26²⁻⁴ voorkom, volg so op mekaar dat almal saam 'n akkoord vorm. As sodanig dus nie disoriënterend nie.

Maar dit lê albei kere binne 'n heeltoonkonstruksie waarmee dit geen verband hou nie, en hierom kan dit ook nie as vestigend beskou word nie (1 maat). Die vier- of vyfklank in 24^{3-4} se effek is eerder vestigend as andersins, omdat dit 'n tradisionele klank te midde van die heeltoonklank is. Ander parallelle drieklanke, waarvan die verwantskappe nie onmiddellik opvallend is nie: mate 29^{2-4} , 30, 32^{2-4} , 33, 34^1 sou baie maklik ontstemmend kan wees. L.W. dominantverhoudings 29^3-30^1 , 32^3-31 werk die disoriëntasie baie sterk teen. Verder is daar orals derdeverhoudings tussen die betrokke drieklanke, behalwe slegs 32^4-33^1 .

Dit is 'n tradisionele bekende verhouding wat disoriëntasie verder sterk teenwerk. Dit blyk dus dat, hoewel die klankeffek nogal nuut voorkom, die harmoniese prosedure eintlik so naby aan tradisie staan dat hier te verwys is na 'n besonder oorspronklike hantering van tradisie eerder as 'n wegbreek daarvan.

Mate 54-59 laat geen werklik bindende harmoniese ontleding binne normale tonaliteitsverband toe nie. Kan bv. nie as tonika's, dominante, ens. of akkoorde wat van hulle afgelei is, verklaar word nie. Is dus inderdaad heel vreemd en individueel. Maar tog speel die volgende gegewens 'n rol wat nie misken kan word nie:

- (i) Die klank van die ostinatofiguur oorheers en omraam, op presies dieselfde toonhoogte waarop dit in 18 volledige vorige mate gestaan het sodat die toonhoogte as sodanig reeds vestigend is. Dieselfde ostinatofiguur, op ander toonhoogtes, is verder tot 'n vestigende element uitgebou deurdat dit ook in nog 16 mate voorgekom het. Na 34 mate van herhaling is dit 'n besonder vaste en bekende baken.
- (ii) Die eerste drieklanke groei ongemerk uit die bekende ostinatofiguur, en die ander sluit op so 'n wyse daarby chromaties aan dat daar geen verrassingselement by kom nie. As geheel geneem, is hierdie passasie dus wel onontleedbaar maar hoegenaamd nie verwarrend of disoriënterend nie.

SLOTSOM

Heelwat vind plaas in die prelude wat in harmoniese opsig as verrassend individueel en oorspronklik beskryf moet word. Daar is egter slegs 5 mate alles tesaam wat enigsins as 'n wegbreking van tradisie verklaar kan word in die sin dat die klank daarvan nie met een of ander aspek van tonaliteit geassosieer kan word nie.

Daar is opmerklike tekens van toonsoortvervaging maar geen tekens hoegenaamd van tonaliteitsvervaging nie.

Dit is so ten spyte van die programmatiese opset wat deur die titel aangedui word: "Die wind in die plein." Die wind is iets wat onsigbaar en wispelturig is en dit is eintlik werklik merkwaardig hoe naby Debussy aan tradisie bly in sy uiters geslaagde verklanking van so 'n verleidelike begrip!

VOETNOTE BY PRELUDE III

1. L.W. akkoorde soos mate $29^{2-4} = 32^{2-4}$, 30^{3-4} , 33^{3-4} en 34^1 word nie as tonika's beskou nie, en word later volledig behandel.

2. Gevalle van toonsoortvervaging kom duidelik na vore. Mate 1 en 2 blyk rondom die 3de trap van G-mol te wees. In 13-14 het presies dieselfde figuur egter 'n sterker 5de trap-aroma van e-mol. Die hele einde (54-49) is trouens baie sterk en sekerlik doelbewus vervagend - maar van die begrippe G-mol en e-mol; nie van die begrip tonaliteit nie.

4. PRELUDE IV4.1 ONMISKENBARE TONIKA-AKKOORDE IN A-MAJEUR

Mate 1^{1-2} , 2^{1-2} , 6^{1-3} , 24^{1-2} , 25^{1-2} , 37^{1-3} , 50-53.

Die tonika-akkoord is redelik prominent op die voorgrond, veral aangesien dit in mate 1 en 2 en dan die laaste 5 mate oorheers. Die klank-aroma daarvan word versterk deur die tonikapedaalpunt of tonikanoot as laagste noot, wat vir 27 van die totale 53 mate aangetref word.

4.2 TONIKA-AKKOORDE IN A-MAJEUR VOLGENS KONTEKS

Geen.

4.3 ONMISKENBARE TONIKA-AKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE

Mate 27^{1-3} , 28^2 , 31^{1-3} (almal in A-mol majeure), mate 42^{1-2} , 44^{1-3} , 45^{1-2} (F-kruis majeure).

Die tonika-akkoorde, in A-mol majeure, verskyn in dieselfde melodiese konteks as dié genoem onder 1; hierdeur word die eenheid van die prelude bevestig.

Die plotselinge oorgang na die nuwe klankmilieu van F-kruis majeure word reeds in mate 38^{2b-3} en 39^{2b-3} voorberei deur die vlugtige verskynings van F-kruis V, wat toonsoort impliseer, maar geensins bepaal nie (kyk

in die verband ook prelude 3, mate 21 en 41).

4.4 TONIKA-AKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Mate 41 (f-kruis), 43 (F-kruis).

Na analogie van 42^{1-2} , 44^{1-3} en 45^{1-2} aanvaar die gehoor die betrokke gedeeltes ook as tonikadrieklanke.

AFLEIDING

Die tonikadrieklanke kom dikwels, nl. vir 7 mate in die grondtoonsoort, 3 mate in A-mol majeur en vir 4 mate in F-kruis voor. Die prominensie van die akkoord word veral verstewig deurdat in 9 van die 13 gevalle waar tonikadrieklanke aanwesig is, dieselfde melodiese motief gebruik word. Dit tesame met die tonikapedaalpunte (20 mate) is 'n ongetwyfelde bewys dat die tonika-akkoorde in die prelude beslis toonsoortbepalend is.

4.5.1 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN A-MAJEUR

(wat in verband met tonika staan).

Mate 1^{3-5} (2^1); 24^{3-5} (25^1); 49^{4-5} (50^1).

Alhoewel die dominantdrieklank in 2 van die 3 gevalle 'n sterk karakterverandering ondergaan deur die chromatiese alterasies, en amper sy eie identiteit verloor, verskaf die kadenserings

'n sterk tonaliteitsgevoel wat nie misken kan word nie.

Die geval in 36^2 -27, waar 'n chromatiese akkoord tussen V en I geplaas word, word ook as 'n kadenspunt aangevoel, aangesien die G-kruis I-akkoord in 36^3 melodies 'n uitvloei is uit die konteks van die prelude.

4.6 DOMINANTAKKOORDE IN A-MAJEUR VOLGENS KONTEKS

Mate 2^{3-5} , 38^{1-2} , 39^{1-2} .

In al die gevalle word dieselfde melodiese motief as dié van die gedeeltes onder 4.5.1 gebruik. Die betrokke motief verkry daardeur 'n baie duidelike dominantkarakter. Die tonika word in maat 3 geïmpliseer deur die tonikapedaalnoot.¹

4.7.1 ONMISKENBARE DOMINANTDRIEKLANKE IN ANDER

TOONSOORTE (wat in verband met tonika staan).

Mate 30^{1-5} (31); 32 (33).

Alhoewel die kadensering volgens analise ooreenkomstig vertoon met die tradisionele voltooide kadens, is die klankresultaat heeltemal oorspronklik a.g.v. die ongewone stemplasing. In 32-33 verskyn 'n interessante kadensopeenvolging, hoogs gekleurde weens die G I op 32^3 . Soos 36^3

vloei die akkoord ook melodies uit die konteks van die prelude.²

4.8 DOMINANTAKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Mate 28^3 , 34^{1-2} (A-mol) en 18-23 (F-kruis en F).

In 28^3 , 34^{1-2} is die dominantakkoorde deel van die bekende motief wat alreeds goed bevestig is, en word sonder meer as dominante aanvaar.

AFLEIDING

Dominant- en tonika-akkoorde vervul 'n belangrike rol in hierdie prelude wat betref toonsoortbepaling. Teenoor prelude 1 en 3 is hier egter 'n toenemende ontwikkeling in toekomsgerigte gebruike aangesien kadensering nuut voorkom vanweë

- (1) ongewone akkoordplasinge, maat 30^5 (31);
- (2) sterk gealtereerde dominante 1^3 , 2^3 , 24^3 , 25^3 , 28^3 , 32^{1-2} , 34^{1-2} , 38^{1-2} , 39^{1-2} ; en
- (3) toegevoegde note (31, 33, 37), wat die onmiddellike identiteit tot 'n groot mate versteur.

4.9 WAAR NIE TONIKA 'S OF DOMINANTE GEBRUIK WORD NIE
VERSKYN DIE VOLGENDE

- Mate 3-5 : parallellismes
- Maat 7 = 5
- Maat 8 : mengharmonieë
- Mate 9-12 : heeltoonleer, in die vorm van
definieerbare akkoordkonstruksies
(kyk Afd. B 4.2).
- Mate 13-15 : heeltoonleer, in die vorm van 'n
hardverminderde vierklank.
- Maat 14 : chromatiese opskuif van die prosedure
in 13 waardeur 'n nuwe sonoriteit
ontstaan (F-kruis I⁹-verhoog).
- Maat 15 = 13, sonder pedaalpunt.
- Mate 16-17 : triller gevorm uit harmonie van 14 nl.
F-kruis I⁹-verhoog.
- Maat 26 = 3-5
- Mate 28⁵-29 : parallellismes

- Maat 32³ : skynakkoord
- Mate 34³-36 : parallellismes
- Mate 38^{2b-3},
39^{2b-3}, 40 : parallellismes (dominante)
- Maat 44⁴⁻⁵ : verminderde vierklank wat melodies voortvloei uit die konteks van die prelude (motief van 1).
- Mate 45³-48³ : verminderde vierklanke

AFLEIDING

Uit die tabel wat so pas verstrekkend is kan gesien word dat parallellismes 'n belangrike rol vervul waar daar nie van I- of V-drieklanke sprake is nie. Nieteenstaande die feit dat parallellismes 'n baie kenmerkende metode is om musiek buite 'n tonaliteitsverband te plaas is die bindende element³ so sterk aanwesig dat hierdie parallellismes geredelik aanvaar word binne tradisionele tonaliteitsgevoel, bv. mate 3, 4, 5, 28⁵-29, 44⁴⁻⁵, 45²-48. Parallellismes in 28⁵-29, 38³, 39³-40¹ is almal verminderde drieklanke, majeurdrieklanke of akkoorde met toegevoegde note, d.w.s. almal analiseerbaar, en is derhalwe slegs toonsoortvervagend en nie toonsoortvernietigend nie. Die parallellismes

in 34³-36 verskyn almal in derde-verhoudings. Die gevalle waar die heeltoonleer gebruik word (mate 9-12 en 13) klink nie totaal vreemd nie omdat dit herlei kan word tot gewone analiseerbare akkoordtipes (hardverminderde vierklank en A I⁵-verhoog) wat dit aanvaarbaar maak vir gehooreffek.

Die enigste vooruitwysings na die toekoms kan miskien gevind word in

(i) 32³, waar 'n willekeurige harmonisasie van 'n akkoordvreemde noot aangetref word. Daar moet egter daarop gelet word dat die akkoord wat hier gebruik word 'n gewone majeurdrieklank is en melodies binne die konteks van die prelude inpas; en

(ii) 14, waar 'n dissonante klankkonstruksie opskuif en nuwe sonoriteit vorm (f-kruis I⁹-herstel).

Ten slotte kan gesê word dat hierdie prelude tonaliteitsgebonde is en dat die verskillende afwykings slegs kleuringsmiddele is om die programmatiese gedagte te illustreer.⁴

VOETNOTE BY PRELUDE IV

1. Die enigste gedeelte wat miskien as vreemd, en weg van die tradisionele beskou kan word, is die laaste twee gevalle, mate 38^{1-2} , 39^{1-2} , waar onverwante parallelismes ingevoeg word op 38^{2b-3} en 39^{2b-3} , en waar daar geen oriënteringsmiddel is nie. Die geval in maat 2^{3-5} klink nie vreemd nie a.g.v. die tonika wat langsaan staan en die funksies definitief bepaal.
2. Nog 'n voorbeeld van 'n doelbewus vertraagde oplossing van die V in F-kruis majeur word gevind in 38^3 , 39^3 en 41. Die tonika kom egter te laat om van enige belang te wees betreffende toonsoortbepaling.
3. Tonikapedaalpunt, tonika-akkoorde, dominante, herinneringsmotiewe (kyk Afd. B 4.3.3.1).
4. OSCAR THOMPSON skryf as volg i.v.m. die prelude: "The air is heavy with perfumes and vibrant with sounds that seem to swoon in the dying day. All the senses, with those of touch and smell added to those of sight and hearing seem to enter into the caress and gentle intoxication of this fantasy." (Debussy, Man and Artist. New York: Dover Publications, Inc. 1967, p. 265).

5. PRELUDE V5.1 ONMISKENBARE TONIKA-AKKOORDE IN B-MAJEUR

Mate 10 (I^{+2}), 11, 33, 35, 37, 39, 41, 43^1 , 45, 46, 49, 51^1 , 53, 56, 58, 60, 62, 64, 82, 84^1 , 85, 94-96.

Tonika-akkoorde in B-majeur verskyn so dikwels en op sulke prominente plekke dat dit 'n oorheersende effek dwarsdeur die prelude is.

5.2 TONIKA-AKKOORDE IN B-MAJEUR VOLGENS KONTEKS

Mate 1-8, 12-17, 31, 43^2 , 84^2 , 92-93.

Die gehoor aanvaar sodanige akkoorde as tonika's al ontbreek sommige bestanddele van die akkoord, bv. mate 12-14, 16, 31 (grondnoot afwesig).

Die ander gevalle, mate 1-8, 43^2 , 84^2 , 92-93 word gedeeltelik versluier deur die sterk ii-omhulsel waarin dit geklee is, asook die afwesigheid van die 3de van I in al die betrokke mate.

AFLEIDING

Die tonika-akkoord vervul ongetwyfeld 'n oorheersende bestanddeel in die toonsoortgesteldheid van hierdie prelude.

5.3 ONMISKENBARE TONIKA'S IN ANDER TOONSOORTE

Daar verskyn geen tonika's in ander toonsoorte nie.

5.4 TONIKA-AKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Geen.

5.5.1 ONMISKENBARE DOMINANTKONSTRUKSIES IN B-MAJEUR

(wat in verband met tonika staan).

Mate 32 (33); 34¹⁻⁴ (35); 36¹⁻⁴ (37);
 38¹⁻⁴ (39); 40¹⁻⁴ (41); 42¹⁻⁴ (43);
 44¹⁻⁴ (45); 47-48 (49); 50¹⁻⁴ (51);
 52¹⁻⁴ (53); 55 (56), 57 (58); 59 (60);
 61 (62); 81 (82); 83 (84).

AFLEIDING

Opvallend baie verbindings van V - I word aangetref wat 'n genoegsame aanduiding is dat Debussy wesenlik in terme van 'n toonsoort dink. Die V - I werking verloor in hierdie geval geensins trefkrag vanweë mengharmonieë nie.

5.5.2 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN B-MAJEUR

(wat nie in verband met tonika staan nie).

Mate 21-24.

Na analogie van mate 1-20 word aanvaar dat die toonsentrum B is, dus word hierdie mate as V gehoor al ontbreek die derde van die akkoord.

5.6 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE

(wat nie in verband met tonika staan nie).

Mate 24²-29.

Die verminderde vierklanke verskyn vir 5 volle mate en word in 6 mate (21-24¹, 30-31) geïmpliseer, wat die akkoord ongetwyfeld vestig.

In mate 73-74 verskyn die vierklank op E sonder die 5de en derde. Die akkoord se verskyning is egter te kortstondig om van enige noemenswaardige belang te wees.

5.7 WAAR DAAR NIE VAN DOMINANTE OF TONIKA'S GEBRUIK GEMAAK WORD NIE VERSKYN DIE VOLGENDE

Maat 9 : chromatiese opskuif van 'n binnestem van die akkoord uit maat 8.

Mate 18-20 : diatoniese drie- en vierklanke, 'n wegbreek van die statiese harmoniepatroon van die res van die prelude.

- Maat 54 : iii
- Mate 63 en 65 : chromatiese afskuif van die pedaal=
note waardeur 'n nuwe akkoord n1.
verlaagde VII verbind met die meng=
harmonie (I + ii) van maat I gevorm
word.
- Mate 66-71¹ : aanvangsmotief as ostinatomotief
gebruik bo vi⁷⁺², en vanaf 69-71
sonder ostinatomotief.
- Mate 71²-72 : melodie van 68-71 word voortgesit
tesame met die harmonie uit 68
(vi⁷⁺²) en leunnote e-kruis en
c-kruis².
- Mate 73-74¹ : aanvangsmotief as ostinatomotief bo
die vierklank op E sonder die 3de en
5de.
- Mate 72-76 : melodie van 68 word voortgesit.
Onder alterneer verwysing na E⁷ met
die mengakkoord. Vooruitwysing na
latere atonale musiek.
- Mate 77-80 : stygende chromatiese lyn saam met
die melodie uit maat 14. Die akkoord=

samestelling kan in verband met I
gehoor word.

Mate 86-91 : verhoogde VII onvolledig. Melodies
vertoon dit dieselfde karakter as
die in maat 1.

AFLEIDING

In die lig van die klassifisering van die toonsoortge-
bonde-gebruike en lg. tabel blyk dit dat hierdie
prelude 'n volmaakte voorbeeld is van 'n samestelling
van die tradisionele met nuwesoortige gebruike.

Die tradisionele elemente kom redelik beheersd voor,
met geringe verwysing na nuwe klankkleure wat op 'n
subtiele manier aangewend word om 'n eiesoortige
individuele karakter te verskaf. Die enigste werklike
opvallende vreemde harmoniese prosedure is 74-77.
Die ander akkoorde is geredelik analiseerbaar.

TEN SLOTTE

Ten spyte van die feit dat 'n tegniese harmoniese
analise min opwerp wat as afbrekend of werklik
versteurend beskou kan word, klink die prelude tog
wel baie eksoties, vreemd, ongewoon en verrassend,
en glad nie soos enige musiek van enige ander groot

toonkunstenaar nie. Die geheelindruk van die prelude is van die grootste denkbare oorspronklikheid.

Die nuwigheid van die klank van Debussy se kuns lê in ander redes ingesluit as in 'n nivellering van tradisie.

6. PRELUDE VI6.1 ONMISKENBARE TONIKA-AKKOORDE IN D-MINEUR

Mate 4^{3-4} , 6^{3-4} , 7^1 , 19^{3-4} , 27^{3-4} , 36.

6.2 TONIKA-AKKOORDE IN D-MINEUR VOLGENS KONTEKS

Mate 1, 2, 3, 16^1 , 17^1 , 18^1 , 19^1 .

Die tonikadriekklank word reeds in maat 1 aan gevoel.
Die ostinatomotief is slegs 'n omspeling van die i-akkoord. Dit verskyn in 24 van die totale 36 mate, en herinner aan i selfs waar dit deel van 'n ander akkoord is.

Die motief besit 'n duidelike buigsame karakter en vorm telkens deel van 'n nuwe harmoniese sonoriteit. Slegs nagenoeg 5 mate, van die 24, kan sondermeer as i ontleed word.

6.3 ONMISKENBARE TONIKA-AKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE

Mate 11^{3-4} , 29^3 en 30^1 . (G-mol majeure)

In 29^3 is die I-akkoord deel van 'n reeks parallelismes. N.a.v. die V-voorbereiding in 28^3 -29 kristalliseer die I-akkoord buite die raamwerk van die parallelismes tot 'n onafhanklike gestalte.

6.4 TONIKA-AKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Geen.

6.5 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN D-MINEUR

Geen.

AFLEIDING

Hieruit kan gesien word dat die dominant in d min. geen rol in die prelude vervul wat betref toonsoort=bepaling nie. Die i-akkoord is egter so dikwels teenwoordig dat die prelude onverwyld ook as tonaliteitsgebonde aanvaar moet word. Die ostinato=figuur is so knaend op die voorgrond dat omtrent enige akkoorde bygevoeg sou kon word sonder dat tonaliteit verlore gaan.

Die langgerekte plagale kadens in mate 32-36 is baie belangrik; dit is 'n oeroue idee wat Debussy op 'n verrassend nuwe wyse hanteer.

6.6.1 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN ANDER TOON=SOORTE (wat in verband met 'n tonika staan).

Mate 10^3-11^2 (11^3); 28^3-29^2 (29^3); 29^4 (30^1)
almal in G-mol majeur.

Slegs 3 kadenserings van V-I word gevind, wat aantoon dat dit geen belangrike rol vervul nie.

6.6.2 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN ANDER

TOONSOORTE (wat nie in verband met 'n tonika staan nie).

Mate 8^{1-2} (F); 8^{3-4} (F-kruis); 9^{1-2} (F);
 9^{3-4} (F-kruis); 10^{1-2} (F); 16^{3-4} (E-mol);
 17-18 (E-mol); 21^3-23^2 (G-mol); 24^{1-2} (A-
 mol); 24^3-25 (A); 30^2-31^4 (G-mol).²

'n Hele aantal dominantakkoorde word dus aangeref. In mate 8-11 is daar 'n chromatiese fluktuasie tussen F V en F-kruis V, wat egter nie as toonsoorte aangevoel word nie maar bloot as swewende dominantkonstruksies. Die dominant in E-mol (3 mate) is sterk gekamoeefleer en staan heeltemal los van enige tonika, sodat dit ook 'n swewende effek het. Die reeks dominante in 21^3-25 het eweneens geen vastigheid nie.

Die swewende onvastigheid kan direk afgelei word van die program wat in die titel opgesluit is. As 'n mens bv. nie daarvan bewus was dat dit slingerende voetstappe voorstel van iemand wat

in die sneeu beswyk het nie, sou die musiek nogal soveel aan pikante aantreklikheid verloor het, wat harmonie betref.

6.7 DOMINANTE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Geen.

AFLEIDING

Dominantkonstruksies in vreemde toonsoorte speel wel 'n rol in die sonoriteitsopset maar nie wat toonsoort=bepaling betref nie. Die fragmentariese aanwending van onverwante toonsoorte dra by tot toonsoortvervaging. Die toonsoortvervaging word egter in 'n groot mate teengewerk deur die i-oriëntasie wat voortdurend aanwesig is. Die geheeleeffek is tog nog van totaal oortuigende musikale eenheid en samehorigheid omdat die ostinato alles saamsnoer.

6.8 WAAR NIE DOMINANTE EN TONIKA'S AANGETREF WORD

NIE VERSKYN

Mate 5-6² : parallele drieklanke onder die ostinato-motief.

Mate 14-15 : heeltoonkonstruksie op C (met B₁ as deurgangsnoot).

- Mate 20-21 : parallellismes
- Maat 23³⁻⁴ : deel van parallelle beweging,
akkoord as 'n sonoriteit wat
gevorm word deur deurgangsnote
D en G-mol, wesenlik nog G-mol
v.
- Maat 26¹⁻² : d iv⁺⁶
- Maat 26³⁻⁴ : g-mol⁷
- Maat 27¹⁻² : f i⁷⁺⁶
- Maat 28¹⁻² : f i⁷⁺⁶
- Maat 30³ : iiib
- Mate 32-35 : iv⁷

AFLEIDING

Feitlik dieselfde afwykings as die wat reeds in die ander preludes aangetref word verskyn ook hier, nl. parallellismes, heeltoonkonstruksies, akkoorde met toegevoegde note en gewone diatoniese drie- en vier-klanke.

Ter verduideliking net die volgende:

- (i) die harmonieë is soms nogal chaoties (beskou vanuit 'n standpunt van funksionaliteit) - bv. mate 11-15; en progressies is dikwels wonderlik onverwags. Hierdie feite sluit egter juis so pragtig aan by strompelende voetstappe, en die geheeleffek is geensins chaoties nie a.g.v. die bindende krag van die ostinatomotief;
- (ii) parallellismes raak verstrengel binne die ingewikkelde kontrapuntiese arbeid (mate 20-25);³ en
- (iii) die heeltoonreeks word slegs fragmentaries aangewend, soos preludes I en III. Soos prelude II (maat 31) en III (maat 23, 24 en 26) is daar ook enkele note buite die toonreeks.

Die akkoorde wat gebruik word is almal geredelik analiseerbaar. Verrassend nuwe, vreemde, melankoliese effekte word verkry deur die volgende:

- (a) vreemde oorgange na nuwe klankspektrums (ostinatomotief deel van verskillende sonoriteite (mate 1-4 (d i), 9-11 (vier= klanke), 5-7 en 20-28 (parallellismes)), en
- (b) 'n sukkelende ritmiese motief, wat die

gehoor prikkel en 'n meelewende belangstelling
verseker.

SLOTSOM

Debussy breek nie weg van tonaliteitsgebonde musiek in hierdie prelude nie. Hy baan slegs 'n weg na 'n nuwe tendens waar die grondgedagte van die werk (wat sterk tradisievas is) gekoppel word aan vreemde nie-verwante, melodiese verskynsels. Hierdie verbinding, en toenemende uitskakeling van tradisionele kenmerke, sou later lei tot die atonale neiging in musiek (kyk Afdeling B. 6.8).

VOETNOTE BY PRELUDE VI

1. Kyk 6.6.2 - in breë verband is 17¹ en 18¹ eerder E-mol V.
2. Die akkoord in 30³ (iii b) is slegs 'n deurgangsakkoord.
3. Ostinato, parallellismes en melodie in regterhand.

7. PRELUDE VII7.1 ONMISKENBARE TONIKA-AKKOORDE

Die toonsoortteken bestaan uit drie kruise en die toonhoogte F-kruis oorheers die hele prelude, meesal as pedaalnoot. Dit wil dus voorkom asof die sentrale toonsoort F-kruis is. Daar is geen enkele f-kruis-i-akkoord in die prelude nie, maar wel F-kruis-I-akkoorde op die volgende plekke: $7-8^1$, 9^1 , 62^1 . Die akkoord F-kruis I oorweeg ook in die volgende mate, te midde van minder of meer kamoefering: 15-18 (met chromatische bewegende middelstemme), 70-71 (met toegevoegde sesde).

7.2 TONIKA-AKKOORDE VOLGENS KONTEKS

In $10-11^1$, 12^1 en 4 , 13^1 en 14^{3-4} is daar laagliggende trillers op F-kruis wat voorafgegaan word deur derdelose versierings van die akkoord F-kruis (of f-kruis). Weens die nabyheid van F-kruis I aan weerskante van die genoemde mate, aanvaar die oor hierdie gevalle ook as F-kruis I, en by 10^3-11^1 en 12^1 en 4 as F-kruis I^{+6} .

Op 35^1 , 36^1 , 37^1 , 39^1 , 40^1 , 41^1 is daar flitsende verwysings na F-kruis Ic sonder grondnoot, wat egter blyk deel te wees van $B^{9.1}$.

In mate 31-32 verskyn die boonste gedeelte van F-kruis¹³, sonder die grondnoot. N.a.v. voorafgaande gedeeltes soos 15-18 aanvaar die gehoor die betrokke gedeelte ook as F-kruis I.

7.3 ONMISKENBARE TONIKA-AKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE

In mate 60-61¹ en 62 vertoef die musiek duidelik op C I. Die gedeelte is dieselfde as mate 7-8¹ ('n derde laer).

7.4 TONIKA-AKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Geen.

7.5.1 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN F-KRUIS MINEUR

(wat in verband tot tonika verskyn).

Geen.

7.5.2 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN F-KRUIS MINEUR

(wat nie in verband met tonika staan nie).

Geen.

AFLEIDING

Hieruit kan duidelik gesien word dat die dominant=

akkoord, in die grondtoonsoort, geen rol vervul wat betref toonsoortbepaling nie. Die gevoel van F-kruis is egter sterk aanwesig aangesien dit vir 36 van die totale 71 mate, waarvan 32 op die eerste maatslae, aangetref word.

Die F-kruis word op vindingryke wyse binne die harmoniese gebeure ingewef, sodat dit baie naby aan alomteenwoordig is, op die volgende invlegtingswyses:

1. as deel van die arpeggiofiguur (mate 1-6, 57-58);
2. as deel van F-kruis I (mate 7-8¹, 9¹, 10-11¹, 12¹ en 4, 13¹, 14³⁻⁴, 15-18, 62¹, 71-72);
3. as deel van pedaaltriller (mate 10-14, 54-56, 66-67);
4. as deel van tremolofiguur (mate 7¹, 8¹, 9¹, 62¹, 70);
5. as deel van parallelle beweging;
6. as bestanddeel van toontrosse (mate 50-51); en
7. as bestanddeel van heeltoonkonstruksie (mate 22²⁻³, 23-24).

F-kruis word dus 'n weerkerende oriëntasiemiddel wat die plek inneem van die gewone tonika-akkoorde in toonsoortgebonde musiek.

7.6.1 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE

(wat in verband met die tonika verskyn).

Geen.

7.6.2 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE

(wat nie in verband met die tonika verskyn nie).

Mate 1-6 (G majeure); 23-24 (F V¹³ bo F-kruis pedaalpunt); 35-37 (E majeure); 39-41 (E majeure); 47-53 (G-kruis);² 55-57 (G majeure);³ 57-58 (G majeure); 63-68 (G majeure).⁴

7.7 DOMINANTE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Maat 54 (G majeure). N.a.v. mate 55-59 aanvaar die gehoor 54 as G V.

AFLEIDING

Dominantakkoorde vervul wel 'n belangrike rol in ander toonsoorte. Hoewel hierdie dominante nooit deur 'n tonika gevolg word nie, verskyn hulle almal lank genoeg om geïdentifiseer te word.

7.8 WAAR NIE TONIKA'S OF DOMINANTE AANWESIG IS NIE VERSKYN

- Mate 8-9 : parallele majeur-drieklanke, meesal in derde-verhouding.
- Mate 19-20 : heeltoonkonstruksie oor F-kruis-pedaalpunt; dit vorm egter bekende akkoorde op 19^1 , 19^3 , 20^1 , 20^3 , nl. Franse sesdes.
- Mate 21-22 : parallele vierklanke, met heeltoontrasse by 21^{4a} en 22^{2-4} .
Alles verskyn oor F-kruis-pedaalpunt.
- Mate $23-30^2$: heeltoonkonstruksie (op C) oor F-kruis-pedaalpunt. Vorm definieerbare akkoorde.
- Mate 30^2-30^4 : chromatiese deurgangsnote.
- Mate 33-34 : parallele majeur-drieklanke, met triller na boonste 2de.
- Mate 38, 42 en
43-45 : E-kruis - G-kruis - B - D-kruis is die basis, met A-kruis en f-kruis as bo-leunnote.
- Maat 46 : parallele majeur-drieklanke met

leunnote (soos 33-34).

- Maat 50⁴⁵ : C-kruis i⁺⁶ kruis (die akkoord verskyn te vlugtig om van enige belang te wees as tonika).
- Maat 51¹⁻³ : heeltoontros (kan egter ook die Franse sesde in omkering wees).
- Maat 51⁴ : 'n ander heeltoontros (kan ook die Franse sesde in omkering wees).
- Mate 52-53 : heeltoontros, vorm die akkoord G-kruis V⁷-hardverminderd.

AFLEIDING

Van tonaliteit in die tradisionele sin van die woord is hier nie sprake nie. Geen toonsoortgebonde kadense verskyn nie.⁶ Die nuwe tendens wat reeds in Prelude VI aangekondig is (die gebruik van 'n ostinatomotief, gebou rondom d i-akkoord as bindingsmiddel) word hier verder gevoer deurdat die bindingsmiddel nou gereduseer word tot slegs een noot, nl. F-kruis; of in ander gevalle F-kruis I-akkoorde (kyk 1 en 2) wat die gehoor oriënteer. Die F-kruis verskyn slegs in 36 mate nie as pedaalpunt nie. F-kruispedaal word geïmpliseer in mate 7-9 en 58. In die oorblywende 33 mate waar

F-kruis nie as bindingsmiddel gebruik word nie,
 verskyn die volgende bindingsmiddele, nl.

Mate 25-30 : 'n ander ostinato (C-D interval).

Mate 31-34 : afgelei van die ostinato van 25-30.

Mate 35-37 en

38-41 : B en C-kruis is die bindingsmiddel.

Mate 38, 47 en

43-45 : (E-kruis - G-kruis - B - D-kruis)
 vorm die basis van die gedeelte.

Maat 46 : parallelle majeurdrieklanke wat uit
 melodie van 44-45 voortvloei.

Mate 47-53 : G-kruis V omraam die gedeelte.
 Vanaf 49-53 dien D-kruis as bindings=
 middel.

Maat 58 : F-kruis word geïmpliseer.

Mate 59-61 : C vorm die bindingsmiddel.

Ofskoon hier geen kadenserings voorkom nie, is die
 musiek nooit chaoties nie, veral vanweë die genoemde
 bindende elemente. Die enigste gedeelte wat heeltemal

van die tradisionele afwyk is die toontrosse in mate 50-53.

'n Analise van die akkoordgebruik lewer interessante resultate, aangesien die akkoordbou redelik eenvoudig is. Dié analise is van weinig waarde wanneer dit buite die programmatiese agtergrond beoordeel sou word. Baie verskynsels is ook nie suiwer subjektief verklaarbaar nie.

Die talle sirkelvormige motiewe, onrustige ritmiese motiewe, besondere dinamiese aanduidings ens. is 'n weerspieëling van die brute krag van die orkaanagtige westewind, wat verwoesting op sy pad saai.

VOETNOTE BY PRELUDE VII

1. Kyk ook 7.6 in die hoofstuk.
2. G-kruis V^7_b omraam die gedeelte - tussenin is meesal heeltoon-melodiek (in duime van linkerhand).
3. G en G-kruis wissel in triller.
4. Behalwe G-kruis op 64^3 , 65^3 , 66^3 , 67^3 ens. wat buite die heeltoonreeks geleë is, kan die gedeelte as mengsel van V^7_b en heeltoon beskou word.
5. Die gedeelte vanaf 49-53 is reeds bespreek by 7.6.2. Die dissonante effek van toontrosse is egter so prominent dat die dominantkarakter nie meer suiwer beoordeel kan word nie.
6. Die V na I onder in die bas in mate 69-70 verander nie hierdie stelling nie.

8. PRELUDE VIII8.1 ONMISKENBARE TONIKADRIEKLanke IN G-MOL MAJEUR

Mate 1^{1-2} , 2^1 , 3, 4^{1-2} , 5^{3b} , 10, 11, 13, 32, 36-39.

Die tonikadrieklank verskyn vir 11 van die totale 39 mate op die eerste maatslae, en dan ook die laaste 3 mate; dit is 'n genoegsame aanduiding dat die prelude eenduidig toonsoortgebonde is wat betref akkoordgebruik.

8.2 TONIKADRIEKLanke IN G-MOL MAJEUR VOLGENS KONTEKS

Mate 24-27¹.

Die tonikadrieklank word besonder sterk beklemtoon in 24-27. 'n Sterk pentatoniese gevoel word deur die melodie, wat in verband met die tonikadrieklank gebring kan word, gesuggereer. (Pentatoniek kan ook 'n onderafdeling van toonsoortbehandeling wees.) Sodanige gevalle (mate 1, 2 ens.) besit egter genoegsame tradisionele harmoniese kenmerke en kan dus geensins as 'n vervaging van toonsoortgevoel beskou word nie.

8.3 ONMISKENBARE TONIKA'S IN ANDER TOONSOORTE

Mate 6^3 (E-mol majeur), 7 (E-mol majeur), 19^{1-2} (E-mol majeur), 20^{1-2} (E-mol majeur), 21^{1-2} (E-mol majeur).

E-mol majeur word redelik goed bevestig deur die sterk

kadenspunte wat gebruik word. (Kyk 8.7 in die hoofstuk.) E-mol majeure is nie normaalweg 'n nabyverwante toonsoort van G-mol majeure nie, en 'n besondere, bekoorlike en prikkelende effek (kyk Afd. A, 8.1 en opsomming later) word deur die oorgang bereik.

8.4 TONIKA-AKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Geen.

8.5.1 ONMISKENBARE DOMINANTE IN G-MOL MAJEUR (wat in verband met die tonika verskyn).

Mate 9^3 (10^1); 12 (mengharmonie $V^{11} + I$ of V^{11} oor I); 23^3 (24^1); 25^3 (26^1); 35 (36).

Die genoemde gevalle is nie een 'n volledige stelling van die V nie. Die akkoord word egter as V aanvaar vanweë die V-I melodiese sprong in die bas.

Die gebruik van V-I in die grondtoonsoort verskyn slegs vier keer en is nie van noemenswaardige belang nie. Daar moet egter nie uit die oog verloor word dat die prelude baie kort is nie (slegs 39 mate).

8.5.2 ONMISKENBARE DOMINANTE IN G-MOL MAJEUR (wat nie in verband met die tonika verskyn nie).

Mate 5^{1-2} , 6^1 , 17^{2-3} , 23^{1b} .

Slegs 4 dominante word aangetref, teenoor die oorheersing van die V in preludes I en V.

Die prelude bevat egter 'n genoegsame gebruik van tradisionele akkoorde (besonder kleurryke gebruik van al die diatoniese drieklanke) wat die toonsoortgevoel behou.

8.6 DOMINANTE IN G-MOL MAJEUR VOLGENS KONTEKS

Geen.

8.7 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE

(wat in verband met die tonika verskyn).

Mate 6^2 (6^3); 18^3 (19^1); 19^3 (20^1) en 20^3 (21^1) almal in E-mol majeur. (Kyk opsomming)

8.8 DOMINANTE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Geen.

AFLEIDING

Die eenvoud, nafwiteit en onskuld van 'n Skotse meisie²

word geïllustreer deur die eenvoudige, tradisionele akkoord- en toonsoortgebruik. Wanneer die prelude bloot teoreties beskou word, kan die werklike en pragtig pikante klankindruk misgekyk word. Die prelude bevat seker een van die beste voorbeelde van Debussy se programmaties-geïnspireerde vreemdighede in die aanwending van tradisionele harmoniek. Dit word gevind in die volgende:

- (i) tradisionele, konvensionele harmonieë, wat ook melodies volgens pentatoniek verklaarbaar is, maar dan
- (ii) ongewone kadenserings³ wat 'n sjarmante effek het en moontlik die fantasie-wêreld van die jong dogter uitbeeld.

Dit blyk weer onteenseglik dat ons hier te doen het met die werk van 'n groot komponis, wat tradisionele tegnieke van sy voorgangers oorneem, daarby uit artistieke oorweginge (in die geval die fantasiewêreld) nuwe tegnieke byvoeg (pentatoniek en ook modale eien-skappe); die twee perfek saamsmelt en 'n volmaakte geheel vorm.

8.9 WAAR NIE TONIKA'S EN DOMINANTE IS NIE, VIND ONS

Maat 1^3 : vi (hoewel $1-2^3$ ook as I^{+6} gehoor

kan word).

- Maat 2^2 = 1^3
- Maat 2^{3b} : IV
- Maat 4^3 : vi (of die e-mol slegs 'n deurgangs=
noot en harmonie I).
- Maat 5^2 : iii
- Maat 5^3 : vi
- Mate 8 en 9 : td/IV en td/V
- Maat 14 : IVc, met bo- en onder-akkoordvreemde
note wat tweede omkering akkoorde
vorm.
- Maat 15 : verlaagde VII⁺⁶ oor tonikapedaal,
dit vorm die td¹¹/IV.
- Maat 16 : IV
- Maat 17¹ : ii⁹
- Maat 18¹ : ii⁹

- Maat 21³ : IV
- Maat 22^{1a} : IV
- Maat 22^{2a} : vi
- Maat 22^{2b-3} : td/v
- Maat 23^{1a} : IV
- Maat 23^{2a} : vi
- Maat 23^{2b-3a} : td/v
- Maat 25² : IV⁷
- Maat 27² : ii⁹
- Maat 28¹⁻² : IV
- Mate 28³-30³ : mengharmonieë oor IV
- Maat 31 : vi
- Maat 33 : IVc, met bo- en onder-akkoordvreemde
note wat tweede omkeringakkoorde vorm.

AFLEIDING

Debussy gebruik oorwegend tradisionele akkoorde. Teenoor die oorheersing van V in Preludes 1 en 5, vind ons hier ook 'n hele aantal ander diatoniese drieklanke wat gebruik word. Die akkoorde sal afsonderlik behandel word, waardeur die nuwesortige aanwending daarvan belig sal word.

A. Subdominant

- (i) Kom 6 keer voor as suiwer akkoord. In mate 2^3 (3^1) is dit die bestanddeel van van 'n plagale kadens, wat modale eienskappe bevat.
- (ii) In 2 mate⁴ (14 en 33) is dit die basis waarom ander tweede omkering-akkoorde (gevorm uit akkoordvreemde note) gesinkopeerd behandel parallel beweeg. Deur die akkoordformasies, wat nie oplos nie maar eerder in die klankatmosfeer bly hang word 'n fantasiewêreld geskets.
- (iii) In 3 mate (28-30) is dit 'n bestanddeel van 'n mengakkoord (kyk D), waardeur dit aan funksionele aansprekingskrag verloor.

B. Submediant

Die akkoord verskyn 7 keer, waarvan 3 in onderbroke kadense is. Melodies beskou is die aanvangsmelodie van die prelude (d-mol¹ - b-mol - g-mol - e-mol) gegrond op die vi⁷-akkoord. Die aanvangsmelodie verskyn 5 keer in die prelude.

Dit veroorsaak dat die melodie op 'n drieërlei wyse verklaarbaar is, nl.

- (i) as I, vi;
- (ii) as vi⁷; en
- (iii) pentatonies.

C. Tussendominante

Gewone tussendominante, nl. td/IV en td/V word gebruik; hier egter sonder oplossing. Dit word dus bloot 'n op- en afskuif van klankkleure, wat nie harmoniese funksionaliteit het nie. Hierdie is 'n algemene tendens in die werke van Debussy, wat ook in verskillende geskifte genoem word (kyk Afd. A).

D. Mengharmoniek

Twee gevalle van mengharmonieë, nl. mate 12 en 28-31. Die mengharmonieë klink egter nie vreemd

nie vanweë:

(i) verbinding met melodiese motief van 1-2
in 28-31,

(ii) verbinding I + V in maat 12 (vorm V^{11}).

Die gebruik van die goed bekende, reeds vasgestelde motief van 1-2 in 28-31 saam met IV-harmonie is aanvaarbaar en 'n tendens wat reeds in maat 11 voorberei is deur die verbinding van die melodie met die tussendominante (hier egter nie mengharmonieë nie). Die klankeffek bly toonsoortgebonde. Beethoven het reeds van die tegniek gebruik gemaak in sy Derde Simfonie, begin van herhalingsgedeelte, waar hy ook van mengharmonieë gebruik maak. Die gebruik om dieselfde melodie verskillend te harmoniseer is natuurlik ook 'n gevestigde gebruik.⁵

By Debussy verkry die idee 'n nuwe karakter vanweë die verbinding met die programmatiese idee.

OPSOMMING

Allerlei wonderlike harmoniese gebeure gaan, weens die onskuldige oop aard van die musiek, so amper ongemerk verby. Bv. die pragtige wendings na E-mol majeur (6-7, 18-21²), die presentasie van die melodie uit 1-2³ oor verskillende harmonisasies

in 8-9³ en 28-30³, en die besonder welluidende resultaat wat d.m.v. reekse parallelle tweede omkerings verkry word in 14-15¹ en 33-35¹.

Daarby is die soort skryfwyse, wat minimaal van ruisende kleurvolheid of eksotiese assosiasies of beswymende ostinatos gebruik maak, en wat inderdaad vir 'n groot persentasie uit 'n sober liniêre tekstuur bestaan, skaars onder Debussy se preludes. 'n Amper ongelooflike gawe om iets uniek persoonliks te vorm uit gewone bekende drieklanke spreek uit die prelude No. 8. Slegs 'n baie groot en inherent oorspronklike komponis kon dit gekonsipieer het. In die hande van 'n mindere komponis sou hierdie materiaal deur 'n verskeidenheid van onbeholpenheid en epigonisme en alledaagsheid kon beweeg het; Debussy skeep daaruit egter 'n kosbare klein juweel wat skitter selfs in die geselskap van drie-en-twintig ander musikale skatte. Prelude 8 kan moontlik beskou word as een van die merkwaardigste bewyse van Debussy se grootheid.

VOETNOTE BY PRELUDE VIII

1. Of 4^{1-3} , met e-mol as 'n deurgangsnoot.
2. Volgens die titel van die prelude "La fille aux cheveux de lin" is die werk vermoedelik geïnspireer deur die gedig van "Leconte de Lisle" wat verskyn in die versameling "Poemes Antiques: Chansons Ecossaises." (Volgens ELIE ROBERT SCHMITZ, The piano works of Claude Debussy. New York: Duell, Sloan and Pearce, Inc., 1950, p. 149).
3. Akkoorde onvolledig en los dikwels nie op nie; dit verdwyn in 'n wasige klankatmosfeer.
4. In vorm van IVc.
5. Kyk bv. Brahms - Sonata vir klavier en Viool, Op. 78 (Ontwikkingsgedeelte).

9. PRELUDE IX9.1 ONMISKENBARE TONIKADRIEKLANKE IN B-MOL MINEUR

Mate 101-104, 109-112, 137.

Slegs 8 mate van die totale 137 kan as suiwer tonika's beskou word.

9.2 TONIKADRIEKLANKE IN B-MOL MINEUR VOLGENS KONTEKS

Mate 20, 22-23, 42, 44-45, 86, 91, 93, 126, 128.

Al die gevalle is tonika's. Almal staan egter in verbinding met die verhoogde IV-dubbelverminderde akkoord. Hierdeur word die drieklank verdoesel.

N.a.v. die melodiese beweging in 19¹ (20¹) F-B-mol, aanvaar die gehoor egter die betrokke akkoorde as i.

9.3 ONMISKENBARE TONIKADRIEKLANKE IN ANDER TOONSOORTE

Mate 73, 75 en 76. (D-mol majeur)

Melodies vertoon die episode in D-mol majeur ooreenkoms met dié van mate 19 en 20.

Mate 80-84 en 87-89. Interpolasie in D majeur. D majeur is nie normaalweg 'n naby-toonsoort van B-mol mineur nie. Debussy gebruik die leitoon van b-mol mineur as skakelnoot.

9.4 TONIKADRIEKLANKE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Geen.

AFLEIDING

Die akkoordgebruik vertoon 'n statiese karakter. Die i-akkoord oorweeg (31 van die 137 mate is tonika's). Waar b-mol mineur verlaat word, word daar ook nie afgewyk van die statiese patroon nie, en talm die harmonie ook rondom tonika- en dominantakkoorde.

9.5.1 ONMISKENBARE DOMINANTE IN B-MOL MINEUR (wat in verband met die tonika verskyn).

Mate 19 (20¹); 21 (22¹); 41 (42¹); 43 (44¹);
85 (86¹); 90 (91¹); 92 (93¹); 125 (126¹);
127 (128¹).

'n Genoegsame aantal voltooide kadense om toon=soortbepalend op te tree. Die akkoorde in 19, 41, 85, 90, 92, 125 en 127 is almal gewone V-akkoorde, met leunnote as versieringsnote. Dié nuwe gebruik van versieringsnote (kyk Afd. A, 9.1.1 en 9.2) verskaf 'n vreemde kleur.¹

9.5.2 ONMISKENBARE DOMINANTE IN B-MOL MINEUR (wat nie in verband met die tonika verskyn nie).

Mate 54 en 56.

A.g.v. die V-oorheersing in die voorafgaande 5 mate,² en ook in mate 1-19, aanvaar die gehoor die 2 mate as V.

9.6 DOMINANTAKKOORDE IN B-MOL MINEUR VOLGENS KONTEKS

Mate 1-18, 24-40, 50-53, 55, 57-60, 77-79, 129-136.²
52 van die totale 137 mate kan volgens die konteks as V verklaar word.³ Die akkoorde is almal sonder die derde, of met 'n mineur derde.

ALGEMEEN

Teenoor die vinnige harmoniese ritme van prelude 8 vertoon hierdie prelude, soos etlike ander, 'n statiese verkeer rondom V en I. Die V en I is so oorwegend aanwesig dat die prelude inderdaad baie sterk toonsoortgebonde is.

9.7.1 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE

(wat in verband met 'n tonika verskyn).

Mate 69-72 (73¹), D-mol majeur.

'n Kort episode in D-mol majeur, wat bevestig word deur die V-I kadensering.

9.7.2 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE

(wat nie in verband met 'n tonika verskyn nie).

Mate 63-66 (A-mol majeur), 113-120 (A-mol majeur).
Die verskillende dominante verskyn lank genoeg
om bepalend te wees.

9.8 DOMINANTE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Maat 67 (D-mol majeur), 121 (D-mol majeur).

N.a.v. mate 66 en 113-120 word die 2 mate ook as V
ervaar.

AFLEIDING

Dominant- en tonika-akkoorde is baie belangrik in die
prelude. (Kyk afleiding - prelude V).

9.9 WAAR DAAR NIE V EN I AANWESIG IS NIE KOM DIE VOLGENDE AKKOORDE VOOR

Mate 46-49 : willekeurige sonoriteit. Toon ooreen=
koms met V^{13} -i in A mineur, met
chromatiese deurgangsnote (dus nog 'n
naby-dominant-konstruksie).

Mate 61-62 : chromaties- stygende kwinte, vorm
vyfklanke.

Maat 68 : ii^7 in D-mol majeur.

- Maat 91 : verhoogde IV-dubbélverminderd.
- Mate 94-100 : verhoogde IV-dubbélverminderd, met leunnote.
- Mate 121-124 : iv^{+6} .

AFLEIDING

Te min afwykings om die toonsoortgevoel te versteur. Karakteristiek is die plotselinge toonsoortoorgange, of ongewone skakelprosedures (kyk Afd. A, 9.1).

Die enigste geval waar 'n willekeurige sonoriteit voorkom, verskyn in mate 46-49. Die gedeelte vertoon ooreenkoms met a v^{13} -i. Dit skyn egter slegs 'n teoretiese analise te wees, aangesien die gehooreffek hiervan nie suiwer musikaal verklaarbaar is nie. Die gedeelte moet dus eerder programmaties verklaar word. (Kyk Afd. A, 9.1)

Die prelude is besonder sterk toonsoortgebonde - soos ook byvoorbeeld preludes 1 en 5.

VOETNOTE BY PRELUDE IX

1. Deur die besondere akkoordversiering word die klank van die kitaar deur die klavier nageboots.
2. Kyk 9.6.
3. Maat 49 dien as skakel, en word by afwykings behandel.

10. PRELUDE X10.1 ONMISKENBARE TONIKA-AKKOORDE IN C MAJEUR

Mate 28¹⁻², 32¹⁻², 34¹⁻², 40-41 en 86-89.

10.2 TONIKA-AKKOORDE IN C MAJEUR VOLGENS KONTEKS

Mate 14-15, 42-45¹ en 72-85.

Relatief min voorbeelde van suiwer tonika's word aangetref. Die tonika oorheers egter in die laaste 20 mate (as pedaalpunt), terwyl tonikapedaalpunte ook in mate 14-15 en 28-41 voorkom (33 van die totale 89 mate bevat dus 'n tonikapedaalpunt).

Dit bevestig onverbloemd dat C majeur I beslis gehandhaaf word.

10.3 ONMISKENBARE TONIKA'S IN ANDER TOONSOORTE

Mate 16-18 (B); 19-21 (E-mol) en 49 (C-kruis).

10.4 TONIKA-AKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Maat 13. (E).

In mate 7-12 kom die E-majeur toenemend na vore, in maat 13 word dit bevestig, alhoewel die derde van E I nie aanwesig is nie.

10.5.1 ONMISKENBARE DOMINANT-AKKOORDE IN C MAJEUR

(wat in verband met 'n tonika staan).

Mate 22-27 (28).

10.5.2 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN C MAJEUR

(wat nie in verband met 'n tonika staan nie).

Geen.

10.6 DOMINANTE IN C MAJEUR VOLGENS KONTEKS

Mate 1-4.

Die dominantakkoord speel nie 'n belangrike rol in hierdie prelude wat betref toonsoortbepaling nie. Die gevalle waar die V-akkoorde wel gevind kan word moet egter nie misken word nie.

AFLEIDING

Die prelude is bepaald toonsoortgebonde, maar met 'n ongewone toonsoortverwantskapsvlak (kyk Afd. A, 10.6). Tradisionele akkoordprogressies is nie aanwesig in hierdie prelude nie, dus ook geen tradisionele kadenserings nie.

Die ongewone komposisie-wyse kan in verband gebring word met die titel van die werk (kyk Afd. A, 10.4).²

Alhoewel die beskrywing van die prelude deur Machlis in baie gevalle suiwer subjektief is en klaarblyklik sy eie beskouing en vertolking bevat (wat nie noodwendig Debussy se siening was nie), gee hy tog 'n aanduiding van die buitemusikale elemente wat moontlik die kompositoriese arbeid en denkrigting bepaal het. (kyk Afd. A, 10)

10.7 ONMISKENBARE DOMINANTE IN ANDER TOONSOORTE (wat nie in verband met 'n tonika staan nie).

Mate 50-62³ en 64-67.

10.8 DOMINANTE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Maat 48 (kyk Afd. A, 10.2) C-kruis.

10.9 WAAR NIE V EN I AANWESIG IS NIE VERSKYN

Mate 5-7² : iii⁷.

Mate 7³-10² : E vic.

Maat 10³ : versieringsnoot, deel van E iii⁷.

Mate 11-12 : E iii⁷.

Mate 28³-39 : diatoniese tweede omkerings (almal

in C majeur) oor 'n C I-pedaalpunt
(met I-akkoorde soos genoem by 1).
Kyk Afd. A, 10.2.

- Mate 62³-67 : parallele dominantvierklanke.
- Mate 68-71 : verhoogde IV-dubbelverminderd.
- Mate 72-83 : parallele diatoniese drieklanke
(almal in C majeur) oor 'n tonika
pedaalpunt (pedaalversiering)
(volgens konteks is dit I).

AFLEIDING

Afwykinge in mate 5-7 en 8-12 kan wel tradisioneel verklaar word as gewone diatoniese drie- en vier=klanke, deurtrek met vreemde harmoniese nuwighede (programmaties verklaarbaar). Die onverwagte wendinge in harmoniese progressie is 'n uitvloeisel van die parallele organumstyl.

Die parallele drieklanke in mate 28-39 en 72-83 is meesal gewone diatoniese drieklanke verbind met 'n tonikapedaalpunt, wat nie die tonaliteitsomgewing beskadig nie.

Die parallele dominantvierklanke in mate 63³-67, en

verder ook mate 68-71, word as skakel gebruik vir modulاسie terug na C majeur (kyk Afd. A, 10.2 - ongewone toonsoortoorskakeling). Die enigste gedeelte wat harmonies onverklaarbaar is, is mate 42-47 (Kyk Afd. A, 10.2).

SLOTSOM

Voorbeelde van tradisionele kadenspunte is feitlik heeltemal afwesig. Die tonaliteitsgevoel word egter nie beskadig nie, aangesien die I te prominent is.

Gevalle wat vreemd is volgens gewone progressietipes is almal verklaarbaar as uitvloeisels van programmatische prosedures.

'n Opmerklike vernuwing in die prelude is die gebruik van pandiatonisme (kyk Afd. A, 10.6).

VOETNOTE BY PRELUDE X

1. Vorm 'n willekeurige sonoriteit, wat slegs subjektief verklaarbaar is. N.a.v. mate 40-41 word C I tog gehoor, met B-mol en A-mol as deurgangsnote.

2. JOSEPH MACHLIS beskryf die atmosferiese skildering as volg:

"The sustained chords in the bass ... act as organ points, creating a halo of sounds against which the parallel chords in the upper register unfold in a mystic procession. Debussy subtly exploits the overtones of the piano; the melody has a Gregorian flavour; the music evokes the sound of an organ in a cathedral, but heard in a dream. Blocklike gliding chords, parallel fourths and fifths, added seconds and sevenths that give the harmony a percussive tang- all the features of the impressionist style are encountered here. Brief modulations⁽ⁱ⁾ to B-major, E-flat major, subsequently to E, enliven the archaic modal harmony that prevails throughout the piece. The climax with bell-like harmonies in a clangorous fortissimo. Debussy intended this to be played 'sonore sans dureté, (resounding without hardness). As the cathedral sinks beneath the waves the Gregorian motive is heard 'expressif et concentré!' The bell-like motive returns against a rippling accompaniment in the bass, 'floating and muffled, like an echo,' as if the bells were still

tolling under water. The opening chords return, but with added seconds, as the music dissolves in the mist out of which it came."

Introduction to contemporary music. New York: W.W. Norton & Company. Inc., 1961, p. 131.

(i) Modulasie in die regte sin van die woord kan dit egter nie wees nie).

11. PRELUDE XI11.1 ONMISKENBARE TONIKA-AKKOORDE IN C MINEUR

Mate 2, 4, 6¹, 72, 88¹ en 96.

Wanneer die klankgeheel van die prelude in aanmerking geneem word, verskyn daar te min werklike tonika-akkoorde om hulle as effekbepalend te bestempel. Die gevalle in bv. 7², 88¹ en 96 is so omraam deur talle vreemsoortige klankkleure (bv. willekeurige sonoriteite in 73-76 en die onverwante drieklanke in 95), dat dit daardeur die eiesoortige karakter verloor.¹

Motiwies is daar egter 'n ooreenkoms tussen die verskillende gedeeltes; die motief van maat 2² verskyn in mate 4², 6¹, 72², 88² en 96¹. Hierdeur word 'n mate van oriëntasie bereik (kyk Afd. A, 11.3.2).

Uit die vreemsoortige aanwending (gebruik van tradisionele akkoorde omraam deur willekeurige sonoriteite en onverwante drieklanke) van akkoorde, as klankkleure, word 'n nuwe milieu alreeds aangekondig.

11.2 TONIKA-AKKOORDE IN C MINEUR VOLGENS KONTEKS

Maat 88².

N.a.v. mate 87-88¹ aanvaar die gehoor 88² ook as c i.

Alhoewel die tonika-akkoord baie skaars is, moet die luisteraar nie hierdeur mislei word en aanvaar dat hier geen tonaliteitsverband aanwesig is nie.

Genoegsame bindende elemente soos

- (i) aanwending van ander diatoniese drieklanke
- (ii) motiwiese eenheid²

en ander bindende elemente (kyk 1) verskaf wel 'n mate van tonaliteitsgevoel.

11.3 ONMISKENBARE TONIKA-AKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE

Mate 6^2-7^1 (C-mol majeure); 40 (D-mol majeure); 41-43 (C-mol majeure); 45^1 , 46^1 , 47, 48 (C-mol majeure); 69, 71 (D-mol majeure). Daar is dus 'n opmerklike aantal plotselinge wispelturige toonsoortoorskakelings.

Motiwiese ooreenkoms verskyn tussen mate 6^2 , 41^1 , 43^1 , 69^1 , 91^2 , 93^2 en tussen 1^1 , 2^1 , 3^1 , 57^1 , 58^1 , 61^1 , 62^1 , 63^1 , 64^1 , 65^1 , 66^1 , 67^1 , 68^1 , 71^1 , 88^1 , 89^1 , 90^1 , 91^1 , 93^1 .

Motiwiese eenheid vervul 'n besonder belangrike rol. Hieronder geld die gepunteerde nootwaardes. Dit is miskien die sterkste formele faktor in die prelude; so 'n aansteeklike soort ritme dra 'n mens se aandag deur nogal heel verrassende harmoniese onverklaarbaarhede.

Hierdie prelude is in harmoniese opsig een van die wat die verste verwyder is van vorige tradisies, en Debussy gebruik dus doelbewus die besonder aansteeklike ritmiese patrone om die aandag dwarsdeur gevange te hou, asook baie motiefherhalings sodat 'n oortuigende geheel tog wel ontstaan al is die harmonieë geensins gewoon nie.

11.4 TONIKA'S IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Maat 70.

N.a.v. mate 69 en 71 aanvaar die gehoor 70 ook as

D-mol I.

AFLEIDING

Tonika's vervul nie 'n belangrike rol in ander toonsoorte nie.

11.5.1 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN C MINEUR

(wat in verband met tonika staan).

Geen.

11.5.2 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN C MINEUR

(wat nie in verband met 'n tonika staan nie).

Geen.

11.6 DOMINANTAKKOORDE IN C MINEUR VOLGENS KONTEKS

Geen.

AFLEIDING

Die V-harmonie verskyn glad nie.

Daar is daarenteen 78 mate wat deurtrek is van mengharmonieë, onverklaarbare akkoordstrukture en onstandvastige toonsoortgebruike. Die vlugtige vestiging (deur tradisionele akkoordiek) word totaal verstrengel binne die ongewone klankomgewing en het weinig funksionele belang.

11.7.1 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN ANDER TOONSOORTE (wat nie in verband met die tonika verskyn nie).

Mate 13-17 (E-mol majeur); 18-24³, 26, 30-31, 34, 39¹, 49-52 (almal in A-mol majeur) 53-54 (C majeur); 57-58 (D-majeur); 60-62 (D Majeur); 63-68 (E-mol majeur); 77-80 (E-majeur); 90 (E-mol majeur); 92 en 94 (A-mol majeur).

Baie voorbeelde van dominante verskyn in ander toonsoorte, egter almal

- (i) sonder enige verband met 'n tonika,
- (ii) sonder tradisionele voorbereiding, of

tradisionele toonsoortoorgange,
 (iii) as onverwante verbindings.

Hierdeur verloor dit funksionele aansprekingskrag en word eerder kleurspatsels.⁴

11.8 DOMINANTE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Geen.

AFLEIDING

Hierdie prelude, wat sterk programmaties gekleur is, verteenwoordig (naas prelude II) een van die beste voorbeelde uit die eerste 12 klavierpreludes van die nuwesortige tonaliteitsaanwending wat die begin van toonsoortverwydering aandui. In vergelyking met prelude II, kan die meeste akkoorde in prelude XI egter nog wel volgens aanvaarbare tradisionele akkoorde ontleed word, alhoewel sulke ontledings in talle van die gevalle redelik vergesog is.

Die toekoms wysende elemente in die prelude is die volgende:

- (i) bitonaliteit (kyk Afd. A, 11),
- (ii) pointillistiese effekte,
- (iii) heeltoonaanwending.

Die aanwesigheid van ander as harmoniese oriënterings= middele in die prelude is reeds genoem in Afd. A, en die beskrywing onder 3. Dit is belangrik om daarop te let dat die prelude, in die geheel beskou, wel genoegsame bindende elemente bevat wat in die plek van tonaliteit kan optree. Maar verskillende harmoniese nuwesoortighede versteur en oorheers sodanig dat die eindresultaat nie meer suiwer binne tonaliteitsverband verklaarbaar is nie.

11.9 WAAR NIE V- OF I-AKKOORDE IS NIE VERSKYN

Maat 1	:	iv
Maat 3	:	iv
Maat 5	:	iv
Maat 8	:	iv-hardverminderd
Maat 9	:	v̇-hardverminderd
Maat 10	:	iv-hardverminderd
Mate 11-12	:	v̇-hardverminderd
Mate 25-27	:	skynakkoorde gevorm uit hulnote, geleë binne heeltoonkonstruksie.

- Maat 28 : mengharmonieë, nl. A-mol V-pedaal=
punt + dominantvierklank op A.
- Maat 29 : mengharmonieë, nl. A-mol V +
E-mol V¹³d.
- Mate 32-33 : parallele drieklanke in F-mol
majeur + A-mol V-pedaalpunt.
- Mate 36-37 : parallele drieklanke in F-mol
majeur + A-mol V-pedaalpunt.
- Maat 38 : parallele drieklanke in C-mol
majeur + A-mol V-pedaalpunt.
- Maat 39^{2b} : A-mol V⁷ + D-mol IVc.
- Maat 41 : mengharmonieë, C-mol Ib en Ic +
E-mol V (I-akkoord egter besonder
sterk).
- Mate 45² en
46² : C-mol IV.
- Mate 55-56 : C-kruis i-hardverminderd.
- Mate 59-60 : C-kruis i-hardverminderd.

- Mate 73-74 : willekeurige sonoriteite met traps=
gewyse afbakening vanaf maat 73¹
(D-mol I⁷⁺⁶), waardeur D I¹³⁻³
gevorm word.
- Mate 75-76 : 73-74 'n derde hoër getransponeer
(akkoord F I⁷⁺⁶ en G-mol I¹³⁻³).
- Mate 81-86 : nie harmonies verklaarbaar nie,
vertoon ooreenkoms met D-kruis I⁷.
- Maat 87 : iv, ii
- Maat 88² : i + ii
- Maat 89 : ivc
- Mate 91⁹ en
93¹ : mengharmonieë, nl. A-mol V + C min
IV.
- Mate 91²-92 : mengharmonieë, nl. A-mol V⁹ + D-mol
I.
- Mate 93²-94 : A-mol V¹³.
- Maat 95 : drieklanke in derdeverhoudings.

AFLEIDINGS

1. Tradisionele diatoniese drieklanke in C mineur verskyn in mate 1, 4, 5 en 89, terwyl 8 en 10 gewone gealtereerde akkoorde is.

2. Mengharmonieë kom dikwels voor (kyk bg. tabel). In die volgende gevalle, nl. mate 21, 23, 28, 29, 39^{2b}, 41, 91, 93 is A-mol V en A-mol V⁷ oral 'n bestanddeel (een komponent) van die mengsel. Die vestigende karakter wat A-mol V het, verskaf 'n bindende faktor. Deur die talle herhalings van A-mol V verkry die akkoord so 'n besondere en eie identiteit dat die prelude 'n bitonale indruk by die luisteraar laat.

3. Parallellismes word telkens met A-mol V⁷-harmonie verbind (bv. mate 32-33, 36-37 en 38-40). Die parallellismes is almal gewone diatonies-verklaarbare drieklanke (dus aanvaar binne tradisionele tonaliteitsverband).

4. Willekeurige sonoriteite verskyn in 73-76 en 81-86. Die sonoriteite kan nie binne tonaliteitsgebonde musiek verklaar word nie. Enige harmoniese analise is vergesog.

SLOTSOM

Heelwat nuwe tendense is aanwesig in die prelude soos die

- (i) willekeurige sonoriteite;
- (ii) plotselinge klankverandering - karakter van klankspatsels;
- (iii) skynakkoorde (betrek tot heeltoonreeks, 25 en 27);
- (iv) mengharmonieë;
- (v) ongewone behandeling van tradisionele akkoorde waardeur dit byna van die gewone funksionele aansprekingskrag verloor; en
- (vi) weglating van kadenserings in die grondtoon=soort.

Die wispelturige, onvoorspelbare en ongewone klank=samestelling is die resultaat van die buitemusikale elemente. Hierdie prelude verteenwoordig 'n goeie voorbeeld van 'n werk wat ver verwyder is van tradisie.

Soos reeds bespreek verskaf motiefherhalings 'n oortuigende werk met 'n duidelike geheelindruk. Bv. die harmonie in 91-94 is willekeurig. Maar die bekendheid van die motiewe, plus die oulike ritmes daarvan, maak dit aanvaarbaar. Indien heel nuwe of

minder aantreklike motiewe hier voorgekom het, sou 'n mens dit nie so geredelik kon aanvaar nie. (Die willekeurige harmonieë is van programmatiese oorsprong - kyk Afd. A, 11.5.)

Miskien die belangrikste afleiding wat na aanleiding van 'n analise van prelude 11 gemaak kan word, is dat, hoe ver Debussy ook al van vorige tradisies af wegbeweeg in harmoniese opsig, hy tog altyd nougeset sorg dra dat hy middele aanwend wat:

- (a) lei tot geredelike aanvaarding deur die luisteraar; en
- (b) lei tot musikale eenheid en afheid. Daar is nêrens iets wat 'n mens laat wonder of hy nou maar bloot eksperimenteer nie: die bedoeling is onmiddellik verstaanbaar. In die moeilikste gevalle kan 'n beroep gedoen word op die programmatiese inhoud maar dis baie selde nodig.

VOETNOTE BY PRELUDE XI

1. Die onverwante akkoordplasing illustreer die onvoorspelbaarheid en onnutsigheid van 'Puck' - kyk Afd. A, 11.
2. Kyk ook slotsom.
3. Met deurgangsakkoord in maat 22.
4. Vooruitwysing na latere pointillisme.

12. PRELUDE XII12.1 ONMISKENBARE TONIKADRIEKLANKE IN G MAJEUR

Mate 1¹, 2¹, 3¹, 4¹, 5¹, 6¹, 7¹, 8¹, 9^{1-2a}, 10, 11, 12¹, 19, 20, 21, 22¹, 32, 33¹, 49², 50¹, 53, 54¹, 66, 70, 71¹, 78¹, 79¹, 80¹, 81¹, 87-88^{2a}, 89.

Die tonikadrieklanke verskyn dikwels en op prominente plekke (31 mate op die eerste telling). Die prelude begin en eindig ook op die tonika akkoord. Die tonikanoot is ook die laagste noot in 18 mate waardeur dit die effek van 'n pedaalpunt verkry. Die prelude is eenduidig toonsoortgebonde.

12.2 TONIKADRIEKLANKE IN G MAJEUR VOLGENS KONTEKS

Mate 34¹, 85^{1b}-86².

N.a.v. mate 9-10 aanvaar die gehoor die betrokke maat ook as I.

AFLEIDING

Tonikadrieklanke ongetwyfeld baie belangrik.

12.3 ONMISKENBARE TONIKADRIEKLANKE IN ANDER TOONSOORTE

Mate 18^{1a}, 18^{2a} (F-kruis majeure); 27 (E-mol majeure); 45^{1-2a} (F-kruis majeure); 45^{2b} (waarskynlik ook F-kruis majeure); 46 en 49 (F-kruis majeure).

Die tonikadrieklanke word byna sonder uitsondering almal deur eie dominant voorberei en sodanig bevestig. Die plotselinge toonsoortveranderings illustreer die buitemusikale elemente wat aanwesig is.²

12.4 TONIKADRIEKLANKE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Geen.

12.5.1 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN G MAJEUR

(wat in verband met die tonika verskyn).

Mate 1^2 (2^1); 2^2 (3^1); 3^2 (4^1); 5^2 (6^1);
 6^2 (7^1); 7^2 (8^1); 18^{2b} (19^1); 65^2 (66^1);
 $68-69^2$ (70^1); 73^2 (74^1),³ 78^2 (79); 79^2
 (80^1) ; 80^2 (81^1).

Opvallend baie V - I progressies verskyn. In 77^2 (78) verskyn 'n bedekte V - I progressie.

12.5.2 ONMISKENBARE DOMINANTAKKOORDE IN G MAJEUR

(wat nie in verband met die tonika verskyn nie).

Geen.

12.6 DOMINANTE IN G MAJEUR VOLGENS KONTEKS

Mate 4^2 , 8^2 , 10^{2b} ,² 20^2 ,⁴ $58-63$, $82-85^1$.

N.a.v. akkoorde in die mate wat genoem is by 5 aanvaar die gehoor bg. ook as dominante. Veral vanweë die herhaalde V - I progressies in die bas.

12.7.1 ONMISKENBARE DOMINANTE IN ANDER TOONSOORTE

(wat in verband met die tonika verskyn).

Maat 18^{1b} (19¹) F-kruis majeure; 26² (27¹)
E-mol majeure; 44² (45¹); 46² (47); 48²
(49¹) almal F-kruis majeure.

Duidelike kadenspunte word in die 2 toonsoorte aangetref.

12.7.2 ONMISKENBARE DOMINANTE IN ANDER TOONSOORTE

(wat nie in verband met 'n tonika verskyn nie).

Mate 28¹, 29¹, 30¹, 31¹ (E-mol majeure).

12.8 DOMINANTE IN ANDER TOONSOORTE VOLGENS KONTEKS

Geen.

AFLEIDING

Die baie herhalings van V- en I-akkoorde is 'n genoegsame bewys dat die prelude eenduidig toonsoort= gebonde is.

12.9 WAAR NIE DOMINANTE EN TONIKA 'S VERSKYN NIE

- Maat 12^{2b} : IV
- Mate 13-16¹ : ii⁷ en ii^{7b}.
- Mate 16²-17 : F-kruis I, met deurgangsakkoorde.
- Maat 26^{1b} : heeltoonskakel.
- Maat 28² : E-mol IVc.
- Maat 29² : E-mol IVc.
- Maat 30² : E-mol IVc.
- Maat 31² : E-mol IVc.
- Mate 35-36 : vi
- Maat 37 : mengharmonieë, nl. vi + parallelle vergrote drieklanke.
- Maat 38 : parallelle vergrote drieklanke, binne heeltoonkonstruksie, as geheel vorm dit definieerbare akkoorde (kyk Afd. A, 12.2).
- Mate 43-44¹ : gealtereerde akkoorde wat afgewissel word.⁵

- Maat 45^{2b} : deurgangsakkoord, vorm G-hardvermin=
derd, met melodienote.
- Maat 46^{1a} = 45^{2b}
- Mate 47^{2b} en
48^{1a} = 45^{2b}
- Mate 51-52 : parallelle majeure drieklanke.
- Mate 55-57 : parallelle majeure drieklanke.
- Mate 63²-64 : chromatiese passasies wat in teen=
beweging beweeg en toevallig
verklaarbare akkoorde vorm tussen
v op 63² en 65².
- Mate 71²-72 : soos 63²-64, met verdere harmoniese
opvulling, nou tussen Ib op 71² en
v⁷ op 73².
- Maat 73¹ : td⁷/vii
- Mate 74-75^{2a} : td⁹⁺⁶/IV
- Maat 76¹ : td⁹/v
- Maat 77¹ = 76²

Maat 88² : IV

AFLEIDING

Volgens 'n tradisionele beoordeling van bg. tabel bevat die prelude glad nie vreemde en onverklaarbare akkoordstrukture nie. Die afwykings van V- en I-patrone (volgens papier-analise) is so hanteer dat dit onmiddellik aanvaarbaar is vir die oor. Die vreemdheid van die prelude skemer egter deur met die talle plotselinge toonsoortverskuiwings - gewone tradisionele akkoorde verkry 'n nuwe karakter vanweë ongewone naasmekaarstellings.

Soos dit heel duidelik uit Afd. B geblyk het, is die musikale gebeure in die prelude baie sterk aan 'n program gekoppel; en ons ondervind dit weer eens baie duidelik dat ons met 'n unieke werk te doen het.

OPSOMMEND

1. Die algemene afleiding wat gemaak kan word n.a.v. die meerderheid preludes, is dat Debussy nog sterk gebonde bly aan tradisionele tonaliteit, en dat V- en I-akkoorde 'n belangrike rol vervul.
2. Heelwat verrassende, individuele en oorspronklike harmoniese verskynsels word verkry deur:

- 2.1 ongewone akkoordplasing
 - 2.2 sterk gealtereerde akkoorde
 - 2.3 toegevoegde note
 - 2.4 ongewone skakelmetodes
 - 2.5 heeltoontoonleereffekte
-
3. Afwykings van funksionele harmoniek is in die meerderheid gevalle onvoldoende om die tonaliteitsgevoel te skaad.
 4. Waar akkoorde nie onmiddellik ontleedbaar is nie, kan hulle nogtans dikwels verklaar word d.m.v. oriëntering volgens algemene harmoniese omgewing.
 5. Onverklaarbare akkoorde is altyd programmaties verantwoordbaar.
 6. Ten spyte van die feit dat tegniese harmoniese analises min opwerp wat as afbrekend of werklik versteurend van toonsoortstelsels beskou kan word, klink baie van die preludes wel baie eksoties, vreemd, ongewoon en verrassend, en nie soos enige musiek van enige ander groot kunstenaar nie.
 7. 'n Analise van akkoordgebruik lewer interessante resultate, aangesien die akkoordbou redelik eenvoudig is.

8. Willekeurige sonoriteite is 'n uitsondering en nie 'n reël nie.

9. Slegs prelude 2 val buite enige tradisionele toonsoortveld, en hier dien die heeltoonreekse en pentatoniek as tonaliteite, terwyl die pentatoniese seksie daarby ook 'n baie sterk e-mol mineur-aroma besit.

10. Dit bly 'n ope vraag, in 'n bespreking van afstand van die toonaardbegrip, of herhaalde verskynings van I- en V-akkoorde in dieselfde toonsoort wel so belangrik is. Kan 'n luisteraar werklik, na vele toonsoortveranderings en chromatiese gebeure, vanuit blote gehoorseffek nog bepaal wat die grondtoonsoort is? Kan 'n luisteraar in 'n tradisionele sonate, nà talle modulaties, nog werklik slegs gehoorsmatig bepaal in watter toonsoort temas hulle bevind? Is dit nie slegs 'n persoon met absolute gehoor wat dit sal waarneem nie? Hierop volg die laaste afleiding onontwykbaar:

11. Die nuwigheid van die klank van Debussy se kuns lê in ander redes ingesluit as in 'n nivellering van tradisie.

AFDELING D
SAMEVATTING

As samevatting van die studie kan die volgende kernfeite i.v.m. die eerste 12 klavierpreludes van Debussy weer eens beklemtoon word. Voorbeelde van al die gegewens is in vorige afdelings gegee.

1. Die preludes is oorwegend en wesenlik gebonde aan toonsoorte, in weerwil van ander bewerings wat baie teksboekskrywers dikwels beklemtoon. Soos reeds gestel is, ontstaan baie van die bevindings deurdat skrywers slegs dié kenmerke noem wat hulle graag in die musiek wil sien. Soms is daar geen toonsoorte nie maar heeltoon- en modale konstruksies en pandiatonisme ens.: wat in alle gevalle met 'n redelike mate van sekerheid verklaar kan word uit die programmatiese titel.
2. Die toonsoortgevoel word meesal bepaal deur die opmerklike aanwesigheid van diatoniese drieklanke en toonsoortgebonde kadenskonstruksies.
3. Alhoewel veelvuldige kadenskonstruksies aangetref word is die klankeffek nie altyd onmiddellik vanselfsprekend nie a.g.v. die onvolledigheid van sommige akkoorde. Belangrike bestanddele soos die derde is dikwels afwesig.
4. Toonsoorte word verder ook nog dikwels versluier deur vermenging met verskeie ander stelsels, o.a. met

heeltoonharmoniek; dit weerspieël duidelik die heel ongebonde benadering waarmee Debussy gekomponeer het: komposisie is vir hom 'n vrye instinktiewe aktiwiteit wat geensins aan reëls gekoppel is nie. (Hy het hierdie gedagte ook self meermale uitgespreek.)

5. Debussy gebruik wel die heeltoontoonleer asook pentatoniese toonleer in die eerste 12 preludes. Maar kenmerkend is die feit dat hy dit meesal fragmentaries aanwend, met die uitsondering van prelude 2, en nie as 'n algemene basis vir werke, soos wat die meeste teksboekskrywers ons wil laat glo nie.
6. Alhoewel sy akkoordiek feitlik oral verklaarbaar is binne 'n toonsoortkonteks, klink die musiek as geheel tog dikwels vreemd en weg van vaste, oorgelewerde gebruike vanweë die onvoorspelbaarheid van akkoordopvolgings en die talle plotselinge toonsoortverskuiwings.
7. Akkoordbou is dus meesal tradisioneel, maar opvolgings of progressies daarvan heel ongewoon.
8. 'n Nuwe klankeffek word dikwels aangehelp deur die ongewone tekstuur, o.a. sy poëtiese en uiters individuele benadering van registers en registerkleure. Ook gebeur dit baie dikwels dat tradisioneel bekende akkoorde gebruik word wat dan nie tradisioneel oplos nie maar parallel beweeg na 'n volgende akkoord wat ook weer nie

tradisioneel oplos nie.

9. In baie gevalle verloor gewone bekende akkoorde identiteit vanweë:
 - 9.1 veelvuldige alterasies
 - 9.2 toegevoegde tone
 - 9.3 ongewone plasinge in register
 - 9.4 vermenging met ander akkoorde
 - 9.5 ingewikkelde parallellismes

10. Dissonansie, of graad van dissonansie, word in baie preludes verdoesel deur subtiele, gevoelvolle en fyn berekende aanwending van dinamiek, gedetailleerde programmatiese voordragaanduidings asook besondere registerplasing. Talle lae pedaalnote dek die dissonante sonoriteite wat bo-oor verskyn nog verder.

11. In sommige gevalle word dissonante sonoriteite doelbewus beklemtoon vir spesifieke effekte. Baie voorbeelde kan gevind word maar die treffendste is miskien dié in preludes 7, mate 69-71 en 9, mate 46-47 (kyk Afdelings B en C), meesal programmaties verklaarbaar deurdat hulle afgelei kan word van die subtitels wat Debussy self verskaf het. Hierby vloei hulle op 'n natuurlike en meesal besonder toeganklike wyse uit die aard en karakter (stemming) van die betrokke werk voort.

12. Teenoor die tradisionele akkoorde is daar tog 'n groot neiging na nuwe tendense in akkoordgebruik, wat uit die volgende toekoms wysende deviese deurskemer:

12.1 nuwe akkoorde wat ontstaan deur akkoordtoevoegings.

12.1.1 mengharmonieë

12.1.2 parallellismes (prelude 10, mate 42-45 =
parallellismes + I^{+2})

12.1.3 alterasies

12.2 troseffekte en willekeurige sonoriteite wat ontstaan deur vrye opstapeling van toonhoogtes, gewoonlik in ander verhoudings as die tradisionele derde-opstapeling.

12.3 heeltoonharmoniek.

Hierdie nuwighede word altyd so gereël dat bekende akkoorde (soms gealtereerde akkoorde soos $v^{\frac{7}{5}}$ -verhoog) sterk op die voorgrond bly binne 'n poel van heeltoonharmoniek. Dit is 'n voorbeeld van subtiele en oortuigende verbinding van die nuwe en tradisionele.

13. Akkoordvreemde note verkry selfstandige status deurdat hulle dikwels 'n belangrike bestanddeel van daaropvolgende akkoorde word, terwyl hulle in ander gevalle as

die spilnote vir modulاسies of vir uitwykings na nuwe klanksentrums dien.

14. 'n Sussende effek vervul 'n belangrike oriënterende rol in die aanvaarding van die klankgestaltes in talle van die preludes van Debussy. Hierdie oriëntering geskied op die volgende wyses:

14.1 pedaalpunte, dikwels op tonika- of dominantnote, of die tonikanoot van die toonsoortteken maar met eksoties afwykende akkoordkonstruksies bo-oor;

14.2 'n spesifieke toonhoogte wat oor lang tydsduurtes aanwesig is;

14.3 aangrypende melodiese motiewe wat die gehoor prikkel en meeleding verseker;

14.4 ostinatomotiewe;

14.5 ritmiese motiewe, wat baie prominent is en dikwels sterk atmosferies gelaai is;

14.6 herhaling van bekende melodiese materiaal saam met totaal vreemde akkoordsamestellings; en

14.7 statiese dinamiese patrone.

15. Waar harmoniese oriënteringsmiddele op die agtergrond tree, word besonder maklik hoorbare plaasvervangers daarvoor gegee, bv. herhaalde motiewe, pedaalnote, ostinati. Sommiges hiervan voorsien 'n eintlik nog duideliker oriënteringsbasis as wat toonsoortgebondenheid gee.
16. Van insiggewende belang is die presiese voordragaan=duidings wat verskaf word. Dit illustreer baie duidelik dat Debussy tot in die fynste besonderheid bereken het en vooraf goed beplan het wat die klankresultaat moet wees. Dit blyk duidelik dat aggressiewe of "lelike" dissonansie slegs enkele geïsoleerde kere voorkom, en dan in 'n heel definitief programmatiese konteks.
17. Parallellismes vervul 'n belangrike rol in die preludes, natuurlik deels om 'n versluiserde effek te skep. Dit word saamgestel uit:
- 17.1 diatoniese drieklanke;
 - 17.2 vier-, vyf-, sesklanke ens. (dikwels onvolledig);
 - 17.3 hardverminderde akkoorde;
 - 17.4 verminderde of vergrote akkoorde;
 - 17.5 opbreking van akkoorde in patrone;

- 17.6 quasi-verborge akkoorde binne dissonerende ostinati (prelude 3, mate 53-58);
 - 17.7 gewone akkoorde saam met ander musikale komponente wat 'n gevoel van bitonaliteit laat;
 - 17.8 omspeling van 'n lae register met sterk atmosferiese effek;
 - 17.9 parallelle op- en afskuif van troseffekte of willekeurige sonoriteite;
 - 17.10 gewone diatoniese akkoorde wat verbind word met akkoordvreemde note waardeur dit versluier word;
 - 17.11 plotselinge toonsoortverskuiwings; en
 - 17.12 parallellismes wat optiese beelde d.m.v. notasie skets.
18. Kenmerkend is die groot registeromvang wat in feitlik elke prelude aangetref word. Soos reeds gemeld dien die lae registernote dikwels as dekking vir teenstrydende dissonante wat bo-oor verskyn.

19. Dat Debussy 'n groot komponis was wat komposisie met die absoluut vars invloed van 'n uitsonderlik oorspronklike gees benader het, eerder as 'n eksperimenteerder wat bloot nuwe effekte probeer bereik het, blyk duidelik uit die eerste 12 preludes (soos ook uit sy ander musiek). Enkele items wat in hierdie verband genoem kan word is as volg:

19.1 daar is 'n imposante verskeidenheid van idees wat geskilder word in die preludes;

19.2 daar is 'n meesterlike verklanking van idees wat nie tevore in musiek voorgekom het nie en wat hy in elke geval onmiddellik direk oortuigend en aanvaarbaar hanteer;

19.3 hoogs bedrewe hantering van die klavier as instrument wat betref

19.3.1 klanknabootsing, bv. dromme, kitaar ens.

19.3.2 benutting van die hele klankspektrum

19.3.3 subtiele aanslag-, dinamiese- en voorgedrag aanduidings

19.3.4 meesterlike aanwending van pedaal wat dikwels deur oorgebinde note geïmpliseer word

19.3.5 nabootsing van spesifieke effekte bv.
 die warrellende karakter van 'n orkaan
 deur vinnige sirkelende spiraalvormige
 konstruksies.

20. In heelwat van die preludes skemer daar pointillistiese
 effekte deur.

SLOTSOM

Ten spyte van die feit dat 'n tegniese harmoniese
 analise min opwerp wat teenoor tradisie as afbrekend
 of werklik versteurend beskou kan word, klink die
 preludes tog wel dikwels eksoties, vreemd, ongewoon
 en verrassend, en in geen gevalle soos enige musiek
 van enige ander groot toonkunstenaar voor Debussy nie.
 Die geheelindruk van die preludes as 'n groep en ook
 die indruk van elke afsonderlike prelude is van die
 grootste denkbare oorspronklikheid.

Die nuwigheid in die klank van Debussy se kuns lê in
 ander redes opgesluit as in 'n vernietiging van
 tradisie. Dis atmosferiese stemmingsmusiek by uitstek;
 Debussy skilder met klanke soos wat geen ander komponis
 voor hom dit gedoen het nie. Dieselfde sonoriteite in
 'n ander soort musiek, waar klankkleur nie op so 'n
 subtiele wyse aangewend word nie, bv. 'n dinamies

dringende fuga of 'n dramatiese dualistiese sonatevorm, sal 'n heeltemal ander karakter aanneem: i.p.v. subtiel kleurvol en stemmingsryk sal dit heel moontlik ru en selfs brutaal kan aandoen.

Sy unieke musikale persoonlikheid is die belangrikste element van sy werk. Dit is nog baie meer nuut, eiesoortig, individueel en oorspronklik as enige van die tegnieke wat hy gebruik. Hy is 'n groot nuwe komponis, soos wat sy groot voorgangers voor hom was, wat tradisionele tegnieke volkome beheers en daarby uit artistieke oorwegings nuwe tegnieke byvoeg.

Tradisie en nuwigheid smelt perfek saam in sy skeppingswerk en vorm 'n opwindend geldige nuwe eenheid, en daar is nêrens sprake van eksperimentele werk nie. Dit lê op die pad van denkende musici om indringend te besin oor die geldigheid al dan nie van daardie aansprake wat orals in die geskrifte van latere komponiste gevind word, en wat sonder meer deur die meeste akademiese geskrifte nagevolg word, dat Debussy se lieflik sensuele klanke vader staan vir die hele spektrum van groteske brutaliteit wat tans as musiek beskou word.

BIBLIOGRAFIE

- APEL, WILLI. Harvard Dictionary of Music. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1970.
- AUSTIN, W.W. Music in the Twentieth Century. New York: W.W. Norton and Company Inc., 1977.
- BAUER, MARION. Twentieth Century Music. New York: Putnam's Sons, Inc., 1947.
- BERNSTEIN, LEONARD. The Joy of Music. London: Panther Books, 1969.
- BERNSTEIN, LEONARD AND MARTIN PICKER. An Introduction to Music. Eaglewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1972.
- BLOM, E. Grove's Dictionary of Music and Musicians, - fifth edition, London: Macmillan and Co., 1954.
- BLUME, FRIEDRICH. Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Allgemeine Enzyklopädie der Musik. In Bärenreiter - verlag Kassel and Basel, 1954.
- BROOK, DONALD. Five Great French Composers. London: James Cond Ltd., 1946.

- COOPER, MARTIN. French Music. London: Oxford University Press, 1961.
- COPLAND, AARON. What to Listen for in Music. New York: Whittlesey House, 1939.
- COPLAND, AARON. Our New Music. New York: Carnegie Corporation, 1957.
- COX, DAVID. Debussy - Orchestral Music, London: British Broadcasting Corporation, 1974.
- CRAFT, ROBERT. Stravinsky in conversation with Robert Craft. London: Pelican-uitgawe, 1962.
- DALLIN, LEON. Twentieth Century Composition - A Guide to the Materials of Modern Music. Third edition. U.S.A.: WMC Brown Company publishers, 1957.
- DEBUSSY, CLAUDE. Debussy on Music, translated and edited by Richard Langham Smith. London: Secker and Warburg, 1971.
- DE LEEUW, TON. Muziek van de twintigste eeuw. Utrecht: Scheltema en Holkema, 1977.
- DUNWELL, WILFRED. The Evolution of Twentieth-Century Harmony. London: Novello, 1960.

EWEN, DAVID. The Complete Book of 20th Century Music,
U.S.A. Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, N.J.
1966.

EWEN, DAVID. From Bach to Stravinsky - The History of
music by foremost critics. New York: W.W. Norton
& Company, 1933.

FERGUSON, DONALD NIVISON. The Why of Music. New York:
Da Capo Press, 1969.

GRAF, MAX. Composers and Music of our Time. New York:
Philosophical Library, 1946.

JAROCINSKY, STEFAN, translated by Rollo Myers. Debussy -
Impressionism and Symbolism. London: Eulenberg Ltd.,
1976.

KRESKY, JEFFREY. Tonal Music - Twelve Analytic Studies.
London: Indiana University Press, 1977.

LAMBERT, CONSTANT. Music Ho! A Study of Music in Decline.
Harmondsworth Middlesex: Hasel, Watson & Vincy Ltd.,
1948.

LOCKSPEISER, EDWARD. Debussy. His life and mind. (Volls I
& II), U.S.A.: Cambridge University Press, 1978.

MACHLIS, JOSEPH. Introduction to Contemporary Music.

London: J.M. Dent and Sons Ltd., 1963.

MELLERS, WILFRED. Man and his Music, part 4. London:

Barrie and Jenkins, 1973.

MITCHELL, DONALD. The language of Modern Music. London:

Faber and Faber Ltd., 1976.

MYERS, ROLLO. Claude Debussy. Great Britain: Boosey &

Hawkes Music Publishers Ltd., 1972.

NEWMAN, WILLIAMS. Understanding Music. New York: Harper

and Row, 1967.

PALMER, CHRISTOPHER. Impressionism in Music. London:

Hutchinson & Co. Ltd., 1973.

ROSTAND, CLAUDE. French Music Today, translated from the

French by Henry Marx. New York: Merlin Press,

ROUTH, FRANCIS. Contemporary Music - An Introduction.

London: English Universities Press Ltd., 1968.

SCHMITZ, ELIE ROBERT. The Piano Music of Claude Debussy.

New York: Dover Publications, Inc., 1966.

STROBEL, HEINRICH. Claude Debussy. Zurich: Atlantis

Verlag, 1940.

THOMPSON, OSCAR. Debussy - Man and Artist. New York:
Tudor Publishing Company, 1940.

THOMPSON, OSCAR. The International Cyclopedia of Music and
Musicians. 10th edition. New York: Dodd, Mead, 1975.

VALLAS, LÉON. Claude Debussy - His Life and Works.
Translated from the French by Maire and Grace O'Brien.
London: Oxford University Press, 1933.

VALLAS, LÉON. The Theories of Claude Debussy - Musician
français. London: Oxford University Press, 1929.

OPSOMMING

Die opmerklikste en vrugbaarste stimulasie tot die ontwikkeling in die musiekwêreld van die vroeë twintigste eeu vind ons in die musiek van Debussy, wat met sy uniek oorspronklike denke 'n verrassend nuwe, absoluut indiwiduele kwaliteit in musiek ingebring het. Die immer interessante nuwighede wat hy geskep het is deur almal opgemerk, en deur baie op 'n willekeurige wyse foutief vertolk of verbind aan hulle eie sogenaamde " wetenskaplike " of " tegniese" formules wat by nadere ondersoek blyk om nie veel meer as 'n soort fantasie-wêreld te wees nie.

Dit kom dus voor of een van die kernprobleme van ons tyd is om die werklike plek van Debussy in die Musiekgeskiedenis te vind. Op sigself is dit belangrik om bewus te wees van sy nuwe akkoordgebruik, grootskaalse inkorporering van nuwighede soos heeltoon-harmoniek en pentatoniek, sy vervaging van toonsoorte met die behoud van tonaliteit as sodanig, ens.

Met die oog hierop is die volgende ondersoeke gedoen :

1. Algemene sienings van verskeie skrywers in die musiekliteratuur.
2. Debussy se eie opvatting van musiek en komposisie : het hy doelbewus ikonokalisties te werk gegaan , of is hy gesteld op bande met tradisie ?
3. Die rol van programmatiese elemente in sy skeppings-

proses oor die algemeen, met spesifieke verwysing na harmoniek.

4. 'n Noukeurige harmoniese analise van die eerste 12 klavierpreludes.

Hierdie is 'n paar van die hoofredes vir die studie. Die begrippe is afsonderlik onder drie hoofafdelings behandel, met 'n vierde afdeling as opsomming (soos uiteengesit in die NOTA VOORAF).

AFDELING A

Die algemene beskouing wat die meeste skrywers oor die musiek van Debussy huldig, is 'n gedwonge klassifisering van sy musiek onder talle "ismes". Die gerieflike formules word dikwels omskryf deur lang onsamehangende verduidelikings - wat heel dikwels daartoe bydra dat die musiek van Debussy nie reg begryp word nie. Debussy het as kaprisieuse skrywer natuurlik ook self verwarring veroorsaak : hy het bv. skerp kritiek gelewer op die bestudering van "reëls" in musiek, en het dikwels verklaar dat gedwonge analyses, veral van seksies wat buite konteks geneem word, ook dat "geleerdheid" die dood van instink is. (Die res van die verhaal, naamlik dat hy self 'n absoluut suiwer en onbesproke smaak gehad het wat in die belangrikste opsigte gevorm is deur die groot musiek van die verlede, en dat dit vir 'n begenadigde genie soos hy self nie nodig was om te eksperimenteer om sodoende 'n valse aura van oorspronklikheid te skep nie, kon hy natuurlik nie so reguit stel nie. Komponiste nà hom was daarenteen weer nie gewillig of by magte om hierdie selfde feite so reguit te aanvaar nie.)

Baie skrywers beklemtoon dus die vooruitstrewende nuwighede in sy musiek, en soek doelbewus volgens twintigste-eeuse beskouings juis die eienskappe wat hulle in musiek wil sien. Wat dikwels baie gerieflik vergeet word is dat hy slegs aan die musikale boustene (wat daar reeds was) nuwe betekenis en funksies gegee het, en dit op 'n prikkelende wyse verbind het met programmatiese bykomstighede. En, belangrikste van alles, dat hy in al sy musiek uitgaan van die standpunt van 'n komponis wat slegs eg hoef te wees om groot en uniek en nuut te wees.

AFDELING B

Ten spyte van die feit dat 'n tegniese harmoniese analise verbasend min opwerp wat teenoor tradisie as afbrekend of werklik versteurend beskou kan word, klink die preludes tog wel dikwels eksoties, vreemd, ongewoon en verrassend, en in geen gevalle soos enige musiek van enige ander groot toonkunstenaar voor hom vanweë

1. atmosferiese skildering wat verband hou met heel nuwe tipe programme,
2. bedrewe nuwe behandeling van die klavier as instrument,
3. imposante verskeidenheid van idees, musikaal sowel as tegnies,
4. fyn berekende detail wat betref voordragaanduidings,
5. interessante nuwe akkoordgebruike,
6. ongewone akkoordplasinge ,
7. nuwe benadering van toonsoorte en van tonaliteit oor die algemeen, en
8. onbetwisbare insig in die menslike psige, wat een of

ander soort oriëntasie benodig in alles waarmee dit te doen kry.

AFDELING C

Die musiek van Debussy bly altyd wesenlik gebonde aan tonaliteit, en selfs aan toonsoorte wat baie sterk bepaal word deur tradisionele V- en I- konstruksies. Sy hantering van kadenskonstruksies is egter dikwels heel nuut, soos omskryf in AFD. B.

Heelwat verrassende, individuele en oorspronklike harmoniese verskynsels word verkry deur gebruikmaking van : heeltoonseksies, ongewone skakelmetodes, ens. (Kyk AFD. C) Tonaliteit word orals bevorder deur herhaalde melodiese motiewe of toonhoogtes of spesifieke akkoorde terwyl pedaalnote 'n opvallende belangrike rol vervul. Waar hy konstant afwyk van toonsoortbepaalde oriëntering, gee hy 'n uiters duidelike en oortuigende plaasvervanger daarvoor, soos in prelude 2, waar heeltoonharmoniek en pentatoniek as tonaliteite optree. Die vreemde, karikatuuragtige harmoniese gebruike in prelude 11 spruit uit programmatiese elemente. In musikale opsig wys dit nuwe riglyne aan, maar moet nog tradisioneel ontleed word. Hier is 'n wonderlike voorbeeld van karikatuuragtige programmatiese inhoud wat deur karikatuuragtige musiek verklank word.

Uit die studie het dit dus geblyk dat Debussy op 'n baie beheersde manier musikale tradisie en musikale nuwighede versmelt, en daardeur dikwels die toonsoortgevoel versteur maar nooit tonaliteit as sodanig skaad nie. Daar is nooit sprake van 'eksperi-

mentele werk nie, en sy lieflike, sensuele klankwêreld kan nie vader staan vir die hele spektrum van groteske brutaliteit wat tans as musiek beskou word nie.

