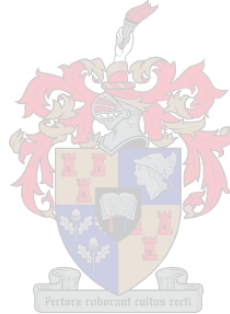


**‘n Vakdidaktiese beskouing van geselekteerde Suid-Afrikaanse
vioolmusiek**

Hester Susanna Martens



**Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad
van Magister Musicae (Uitvoerend Kamermusiek) in die Fakulteit
Lettere en Sosiale Wetenskappe aan die Universiteit van Stellenbosch**

Studieleier: Prof. M Smit

Mede-studieleier: Prof. I.J. Grové

Maart 2009

Verklaring

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die outeurseienaar daarvan is (behalwe tot die mate uitdruklik anders aangedui) en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Suzanne Martens

27 Oktober 2008

Kopiereg © 2009 Universiteit Stellenbosch

Alle regte voorbehou

Opsomming

Hierdie tesis lewer 'n bydrae ten opsigte van die vakdidaktiese beskouing van drie prominente vioolkomposisies deur drie van Suid-Afrika se voorste komponiste, naamlik Stefans Grové se *Sonate op Afrikamotiewe* (1985), Hendrik Hofmeyr se *Luamerava* (2000) en Allan Stephenson se *Concerto vir viool en orkes* (2007).

Die drie komponiste word elk volgens biografiese besonderhede en breë komposisiestyl bespreek, terwyl daar na elke werk na aanleiding van vormaspekte en spesifieke viooltegniese vakdidaktiese oorwegings gekyk word. Om te veel herhaling te vermy, is tegniese beginsels en oefenmetodes wat vir al drie werke geld, in 'n aparte hoofstuk behandel.

In Stefans Grové se *Sonate op Afrikamotiewe* word sy "ou" komposisiestyl, in hierdie werk losweg verteenwoordig deur die afwesigheid van tonaliteit en metrum, asook gekompliseerde ritmiese gebruik, met die "begin" van sy Afrika-periode (1984-) verweef. Grové gebruik 'n Afrikamelodie wat hy 'n swart werker op straat hoor sing het, as goue draad wat die werk aanmekaar weef. Die sonate bestaan uit vyf bewegings, met bewegings 1 en 4, asook 3 en 5, nou aan mekaar verbind. Uitdagend vir die uitvoerders van hierdie werk is samespel tussen die viool en klavier, ritmiese detail, diverse klankkleure in die vioolparty, asook akkuraatheid van intonasie - ongewone intervalle binne die atonale konteks.

Hendrik Hofmeyr se *Luamerava* is in opdrag van SAMRO vir die SAMRO oorsese studiebeurs gekomponeer. Die titel van die werk verwys na die laaste van die sogenaamde Kinders van die Verlore Ster wat in die Karibakloof teen die Zambezi-rivier gewoon het (volgens Credo Mutwa se oorvertelling van die mondelinge kultuur), dus gaan dit in hierdie werk, soos in Grové se werk, om 'n Afrikatema. Die werk is vir soloviool gekomponeer en Hofmeyr maak ten volle gebruik van die liriese en sonoriese kwaliteite van die instrument. Van die drie werke bestudeer, is *Luamerava* tegnies die mees uitdagende, met byvoorbeeld gevorderde dubbelgreepspeel.

Allan Stephenson se *Concerto* verskil grootliks van die ander twee werke deurdat die benadering veel meer lighartig is en die werk vir die algemene publiek gekomponeer is. Die concerto is, ooreenkomstig tradisie, in drie bewegings gekomponeer. Kenmerkend van die werk is singbare, byna populêre

melodiegebruik. Alhoewel die werk tegnies uitdagend is, kan daar gesien word dat dit deur 'n
strykinstrumentalis gekomponeer is, deurdat selfs gevorderde lopiespel tog speelbaar is en, met gepaste
vingersetting, redelik gemaklik onder die vingers lê.

By elke werk word daar by enkele spesifieke tegniese uitdagings stilgestaan. Dit sou egter onmoontlik
wees om binne die raamwerk van hierdie tesis alle moontlike probleme te behandel. Vingersetting- en
strykvoorstelle word afsonderlik as bylaes A, B en C aangeheg.

.....

Abstract

This study represents a contribution to the subject-didactical review of three prominent compositions for the violin by three prominent South African composers, namely the *Sonata on African Motives* by Stefans Grové (1985), *Luamerava* by Hendrik Hofmeyr (2000) and the Concerto for violin and orchestra by Allan Stephenson (2007).

The three composers are discussed with reference to biographical detail and broad compositional style, while the works are reviewed according to musicological aspects as well as violin specific didactical aspects. To avoid too much repetition, a chapter concerning technical issues and practice methods pertaining to all three works was added.

In the *Sonata on African Motives*, Stefans Grové merges his “old” compositional style, in this work loosely represented by a lack of tonality and metre, as well as complicated use of rhythm, with his “new” African voice (1984-). The African voice, represented by a melody he overheard a black roadworker sing, ties the work together. The sonata consists of five movements, with the first and fourth movements, and the third and fifth movements linked through content. This work presents challenging ensemble playing, rhythmic detail, diverse timbre changes in the violin part, as well as pitch difficulty due to unusual intervals without tonal context.

Hendrik Hofmeyr’s *Luamerava* was commissioned by SAMRO for the overseas scholarship. The title refers to the last of the mythical Children of the Lost Star who lived in the Cariba gorge on the banks of the Zambezi river (according to Mutwa’s description of the oral culture of the people of that region). The piece, like the Grové, is thus linked to Africa. The work was composed for solo violin, Hofmeyr makes the most of the lyrical and sonorous qualities of the instrument. Compared to the other two works studied, *Luamerava* presents the most advanced technical challenges, with extensive double-stopping being the main challenge.

Allan Stephenson’s Concerto differs significantly from the other two works studied in the sense that it is instantly appealing to the general music lover, mainly because of his use of easy flowing melodies. The concerto has, as is tradition, three movements. Although the work contains ample technical

challenges, it is obvious that it was composed by a string player – both the extensive running passages and double stopping are quite possible to play once good fingerings have been found.

In the discussion of these works, attempts at solving specific technical problems are made. However, it is not possible to scrutinize every technical detail of the works within the constraints of this thesis. Suggestions towards fingerings and bowing are made in Appendix A, B and C.

.....

Met innige dank aan my studieleiers, gesin, familie, vriende, studente en kollegas.

Inhoudsopgawe

<u>Inleiding</u>	1
1.1 Motivering.....	1
1.2 Probleemstelling.....	1
1.3 Literatuuroorsig	2
1.3.1 Vioolspesifieke literatuur	3
1.3.1.1 Carl Flesch	3
1.3.1.2 Ivan Galamian	5
1.3.1.3 Simon Fischer	6
1.3.2 Algemene literatuur.....	7
<u>Hoofstuk 2 – Stefans Grové</u>	9
2.1 Biografiese besonderhede	9
2.2 Komposisiestyl.....	10
2.3 <i>Sonate op Afrikamotiewe</i>	14
2.3.1 Recitativo (Notturmo 1)	16
2.3.1.1 Vormaspekte	16
2.3.1.2 Vakdidaktiese oorwegings	19
2.3.2 Ditirambo	22
2.3.2.1 Vormaspekte	22
2.3.2.2 Vakdidaktiese oorwegings	28
2.3.3 Intermezzo (Finale 1).....	32
2.3.3.1 Vormaspekte	32
2.3.3.2 Vakdidaktiese oorwegings	34
2.3.4 Notturmo 2	38
2.3.4.1 Vormaspekte	38
2.3.4.2 Vakdidaktiese oorwegings	41
2.3.5 Finale 2	44
2.3.5.1 Vormaspekte	44
2.3.5.2 Vakdidaktiese oorwegings	48
2.4 Slotsom	49

<u>Hoofstuk 3: Hendrik Hofmeyr</u>	50
3.1 Biografiese inligting.....	50
3.2 Komposisiestyl.....	51
3.3 <i>Luamerava</i> vir solo-viool.....	54
3.3.1 Vormaspekte	55
3.3.2 Vakdidaktiese oorwegings	61
3.4 Slotsom	65
<u>Hoofstuk 4: Allan Stephenson</u>	66
4.1 Biografiese besonderhede	66
4.2 Komposisiestyl.....	67
4.3 Concerto vir viool en volle orkes	70
4.3.1 Poco moderato-Allegro	71
4.3.1.1 Vormaspekte	71
4.3.1.2 Vakdidaktiese oorwegings	77
4.3.2 Poco lento	81
4.3.2.1 Vormaspekte	81
4.3.2.2 Vakdidaktiese oorwegings	84
4.3.3 Allegro quasi marcia	87
4.3.3.1 Vormaspekte	87
4.3.3.2 Vakdidaktiese oorwegings	92
4.4 Slotsom	94
<u>Hoofstuk 5: Viooltegniese aspekte</u>	95
5.1 Regterhandtegniek	95
5.1.1 Klankproduksie	95
5.1.2 Basiese strykhantegniek.....	98
5.1.3 Verskillende stryktipes.....	100
5.1.3.1 Legatospel	100
5.1.3.2 <i>Spiccato</i>	101
5.1.3.3 Springende arpeggio's	102
5.2 Linkerhandtegniek	102
5.2.1 Toonlere	103

5.2.2	Dubbelgrepe	105
5.2.3	Vibrato	107
5.2.4	Posisieskuiwe	108
5.3	Koördinasie	109
Hoofstuk 5: Gevolgtrekkings		112
Bronnelys		115
Bylae A		A1
Bylae B		B1
Bylae C		C1

Hoofstuk1: Inleiding

1.1. Motivering

In die hedendaagse omgewing word daar van tersiêre instellings verwag om 'n Suid-Afrikaanse fokus te hê. Aangesien 'n professionele musiekloopbaan dikwels uit twee bene bestaan, nl. leermeester en uitvoerder, is daar op 'n onderwerp besluit wat beide hierdie aspekte raak. 'n Vakdidaktiese studie van Suid-Afrikaanse vioolwerke is 'n grotendeels onaangeraakte onderwerp. Deur middel van navorsing en ontleding word daar dus gepoog om die geselekteerde werke in meer detail vanuit 'n musiekwetenskaplike, vakdidaktiese, sowel as uitvoeringshoek te bekyk.

1.2. Doelwitstelling

Om aan te sluit by die motivering vir hierdie navorsingsprojek, kan die doelwitstelling soos volg uiteengesit word:

In hierdie tesis sal daar gepoog word om die geselekteerde komponiste en hul spesifieke vioolwerke deur middel van die onderstaande vrae te ondersoek en aan die geïnteresseerde leser bekend te stel.

- In watter genre (s) word die komponis geklassifiseer en waar sou hierdie spesifieke werk inpas?
- Deur watter ander komponiste, indien enige, is die komponis beïnvloed en hoe is dit sigbaar in hierdie werk?
- Wat maak die werk uniek aan die komponis?
- Wat is die tegniese standaard van die werk?
- Is die werk met 'n spesifieke violis in gedagte gekomponeer, of is 'n violis geraadpleeg in die komposisieproses?
- Watter violiste het die werk al uitgevoer?
- Is opnames verkrygbaar?
- Bevat die werk enige spesifieke 20ste eeuse notasie of uitvoeringstegnieke?
- Is daar elemente in die werk wat Afrikamusiek met Westerse Kunsmusiek verbind?
- Watter spesifieke eienskappe van die werk sou die aanleer daarvan bemoeilik of vergemaklik?
- Hoekom word 20ste eeuse werke relatief selde uitgevoer – is die werke slegs “nog jonk” en dus relatief onbekend, tegnies besonder uitdagend en/of val sommige ook moeilik op die oor?

Indien laasgenoemde ook waar is, bevat hierdie spesifieke werk harmoniese, tegniese en /of melodiese gebruik wat die werk luisteraaronvriendelik maak?

Nadat die SAMRO katalogus van 20ste eeuse vioolwerke bestudeer is, is prominente werke van komponiste by wie die skrywer musikale en professionele belang het, aangevra. Daar is op die volgende werke en komponiste besluit:

- Stéfans Grové – Sonate op Afrikamotiewe, ‘n opdragwerk van SASOL (1985)
- Hendrik Hofmeyr – Luamerava, ‘n opdragwerk van SAMRO en voorgeskryf vir die SAMRO Musiekpryskompetisie (2000)
- Allan Stephenson – Concerto vir viool en volle orkes (2007)

Die keuse van hierdie drie werke dek drie prominente genres in die vioolrepertorium, naamlik die begeleide sonate (Grové), die solowerk of onbegeleide karakterstuk (Hofmeyr), en die concerto (Stephenson). Alhoewel die viool die hooffokus is in al drie werke, verskil die rol daarvan van werk tot werk.

Daar is besluit om die hoofstukindeling chronologies te benader, met ‘n algemene tegniese hoofstuk, wat op al drie werke van toepassing is, aan die einde. Bladmusiek van die drie werke met vingersettings- en strykvoorstelle, word as bylaes aangeheg.

1.3. Literatuuroorsig

Die navorsingsontwerp in hierdie tesis sluit literatuuranalise, asook vakdidaktiese analise in. Daar is dus van vioolspesifieke literatuur sowel as van meer algemene literatuur gebruik gemaak.

Vioolspesifieke vakdidaktiese literatuur is van belang omdat die leser in staat gestel moet word om spesifieke tegniese probleme op te los. Die gekose pedagogiese literatuur is nie die enigste literatuur beskikbaar nie, maar is vir die skrywer die mees waardevolle. Die outeurs van hierdie literatuur tel nie net onder die beste vioolonderwysers van ons tyd nie, maar is of was ook soliste en kamermusici met wêreldwye invloed. Hulle het dus die kwessie van vioolspel van alle kante bekyk. Uit die aard van die saak verwys hierdie outeurs nie na die werke wat in hierdie werkstuk behandel word nie, maar kan hul benadering tot onderrig en oefen van waarde wees en toegepas word.

Meer algemene literatuur sluit artikels en werkstukke in wat oor die spesifieke komponis en/of die betrokke werk handel. Onder hierdie materiaal resorteer ook opnames. Aangesien die kwessie van artistieke vryheid in so ‘n bespreking ook kortliks ter sprake kom, is artikels en menings oor dié onderwerp ook nagevors.

1.3.1 Violspesifieke literatuur

Om herhaling ten opsigte van sekere basiese beginsels en oefenmetodes te vermy, is ‘n tegniese hoofstuk bygevoeg. Materiaal uit die onderstaande bronne word in hoofstuk vier as oefenmetodes uiteengesit.

1.3.1.1 Carl Flesch (Moson, 1873 – Lucerne, 1944)

Carl Flesch begin op vyfjarige ouderdom met vioollesse. Hy studeer aan die konserwatoriums in Wenen en Parys, waar hy onderrig kry by Sauzay en Marsick. Van 1897 tot 1902 lei hy die koningin se strykkwartet in Bucharest, waarna hy na Amsterdam verhuis. Hier verwerf hy bekendheid as onderwyser en kamermusikus. ‘n Mylpaal in sy lewe is ‘n reeks van vyf konserte, om die ontwikkeling van vioolrepertorium van die 17de tot die twintigste eeu te illustreer. Werke van vyftig komponiste is uitgevoer. Hierdie konserte vind in 1905 in Berlyn plaas en is later deur ander violiste nageboots (Schwarz/Campbell: 2001:939). In 1924 word hy as departementshoof vir viool aan die nuutgestigte Curtis-Instituut in Philadelphia aangestel. Hy beklee hierdie pos tot in 1928.

Alhoewel Flesch bekend was vir sy suiwer klassieke benadering, onverbeterlike tegniek en uitstekende insig in verskillende style, was hy nie ‘n gebore virtuoos nie, maar het hy virtuositeit bereik deur spelontleding en selfkritiek. Hierdie kwaliteite het daartoe bygedra dat hy een van die grootste onderwysers van ons tyd geword het (Schwarz/Campbell: 2001:939). Hy het tegniese sowel as musikale probleme op ‘n logiese, rasonele manier benader. Onder Flesch se studente tel Max Rostal, Henruk Szeryng, Ida Haendel en Ginette Neveu.

In sy twee boeke, getiteld *The Art of Violin Playing I* en *II*, beskryf Flesch sy doelwit soos volg:

“...to bring the violinist to a plane of development which, in time, will enable him to be his *own teacher*” (Flesch 1939 vol. 1:3). Flesch beklemtoon die feit dat hierdie volumes nie op beginners gerig

is nie, maar op reeds denkende violiste. Volgens hom is die eindproduk van 'n violis se studies die konsertverhoog, en 'n teorie of idee kan slegs as beproef bestempel word as dit op die verhoog getoets is.

Volume Een (1924, hersien in 1939) is in twee seksies verdeel:

- Algemene tegniek en
- Toegepaste tegniek.

In die seksie oor algemene tegniek bespreek Flesch alle aspekte van die viool en die aanleer van tegniek. Tegnieke aspekte sluit liggaamshouding, die linkerarm, die regterarm, asook klankproduksie in. In die seksie wat handel oor toegepaste tegniek, word die basiese materiaal wat in die eerste seksie behandel is, in konteks geplaas. In hierdie afdeling word die waarde van 'n toonleersisteen, etudes wat van tegniekspesifieke materiaal gebruik maak en 'n goeddeurdagte vingersettingsisteen as deel van die oefenroetine beklemtoon. (In 1926 is Flesch se eie toonleersisteen, *Das Scalensystem*, gepubliseer, in 1953 is dit herpubliseer.) Hy staan ook 'n seksie aan musikale geheue af.

Volume Twee (Flesch: 1930) handel oor artistieke verwesenliking. In hierdie volume bespreek Flesch al die elemente en eienskappe wat nodig is om van 'n violis 'n suksesvolle uitvoerende kunstenaar te maak. Flesch (1930) sê in die inleiding dat hy gedurende hierdie tydperk al sy teorieë en bevindinge getoets, bevraagteken en weer getoets het, totdat hy heeltemal tevrede was met die resultate. Aspekte van vioolspel wat in hierdie volume behandel word, sluit essensiële tegnieke kwaliteite vir interpretasie, die rol van artistieke persoonlikheid en struikelblokke gedurende uitvoering in. Flesch skryf insiggewend oor sy onderrigfilosofie, wat aansluit by sy stelling in die paragraaf hierbo aangehaal. Sy siening is dat violiste wat vir die toekoms opgelei word slegs by tradisionele gebruike en teorieë moet hou as dit nog by die algemene musikale tydsgees inpas. Hy staan 'n hoofstuk aan vioolliteratuur af, maar dit is vir die doel van hierdie tesis irrelevant.

1.3.1.2 Ivan Galamian (Tabriz, 1903 – New York, 1981)

Ivan Galamian is van Armeense afkoms en studeer onder Mostras in Moskow en Capet in Parys. In 1924 maak hy sy debuut in Parys. Nadat hy na Amerika verhuis het is hy in 1944 aan die Curtis-instituut in Philadelphia, en in 1946 aan die Juilliard-musiekskool in New York aangestel. As onderwyser was Galamian uiters suksesvol. Oor ‘n tydperk van veertig jaar het hy topgehalte soliste, kamermusici, onderwysers en konsertmeesters geproduseer. Onder sy studente tel Itzak Perlman, Pincas Zuckerman, Michael Rabin en ander.

Galamian was bekend vir sy gedetailleerde benadering wat die beste van die Franse en Russiese skole met mekaar versoen. Sy benadering was ook analities en rasioneel. Hy het groot waarde geheg aan die individualiteit van elke student en het van die standpunt uitgegaan dat elke student as individu moet ontwikkel (Schwarz/Campbell 2001:429).

Om die basis van Galamian se onderrigfilosofie te verstaan, moet daar gekyk word na sy siening ten opsigte van interpretasie. In sy *Principles of violin playing and teaching* (1962, herdruk in 1985) word dit soos volg verduidelik: “Interpretation is the final goal of all musical study, its only *raison d’être*. Technique is merely the means to this end, the tool used in the service of artistic interpretation” (Galamian 1985:6). Galamian lê groot klem op brein-spierverhouding. Volgens hom is tegniek “the ability to direct mentally and to execute physically all of the necessary playing movements of left and right hands, arms and fingers” (Galamian 1985:5). Dit gaan by hom om veel meer as toertjies op die viool, maar eerder om tegniek tot só ‘n vlak te ontwikkel dat die kunstenaar se diepste musikale interpretatiewe idees uitgevoer kan word. Hierdie tipe tegniek noem hy interpretatiewe tegniek. Hy verwys ook na virtuose tegniek, wat impliseer dat die vingers nooit volkome in beheer is nie en altyd effens te vinnig beweeg, sonder die nodige ritmiese dissipline. Só ‘n tipe tegniek kan wel uiters flambojant wees, maar sal nie die kunstenaar in staat stel om sy diepste musikale idees uit te druk nie (Galamian 1985:5).

Volgens Galamian (1985:3) is klank, toonhoogte en ritme die basiese elemente van musiek. Dit beteken die bemeestering van viooltegniek lê in klankkwaliteit, intonasie en ritmiese beheersdheid. Om ‘n musikaal bevredigende uitvoering te lewer moet hierdie elemente gekombineer word met interpretasie. ‘n Geslaagde uitvoering moet die volgende elemente bevat:

- Die fisiese element, bepaal deur die violis se spesifieke fisiese bou en die fisiologiese funksionering van sy/haar spiere;
- Die verstandelike element, bepaal deur die spierbewegings wat deur die brein voorberei en uitgevoer word, en
- Die esteties-emosionele element, bepaal deur die violis se kapasiteit om die musikale implikasies van die werk te verstaan en aan die gehoor oor te dra.

Benewens die linkerhand en regterhand wat afsonderlik en in diepte behandel word, staan Galamian 'n substansiële seksie aan oefenmetodes en raad aan die onderwyser af.

1.3.1.3 Simon Fischer

Simon Fischer studeer in Londen onder Yfrah Neuman (laasgenoemde se leermeesters was Carl Flesch en Max Rostal) en in New York onder Dorothy Delay. Sy benadering verenig die beste eienskappe van die Franse, Russiese en Amerikaanse skole en poog om hulle verder uit te brei. Hy bestudeer ook Alexander-tegniek vir agt jaar onder Walter Carrington, wat aan Fischer se benadering 'n unieke uitgangspunt gee.

Fischer word in 1982 as professor aan die Guildhall School of Music and Drama aangestel. Vanaf 1989 tot onlangs is hy gasprofessor aan die Royal Scottish Academy of Music and Drama in Glasgow. Sedert 1997 is hy ook aangestel aan die Yehudi Menuhin School, 'n spesialiseringsskool vir hoogs begaafde skoolkinders. Vroeër was hy aan nog twee sulke skole verbonde, naamlik Wells Cathedral en die Purcellskool.

As violis geniet hy 'n gevarieerde loopbaan. Hy tree dikwels as kamermusikus en konsertmeester met van die voorste Britse orkeste op en solo-uitvoerings sluit konsertsale soos Wigmore Hall en die Purcell Room in.

Fischer het bekendheid verwerf vir sy reeks artikels wat in die maandelikse tydskrif *The Strad* verskyn. Tot op hede het hy 194 artikels gepubliseer. Sy twee onderrigvolumes, *Basics* (1997) en *Practice* (2004), is in verskeie tale vertaal. 'n Derde volume, *The Violin Lesson*, verskyn in 2008 (Intyds: www.gsmd.ac.uk: 13.12.07).

Fischer se onderrig-uitgangpunt, soos in sy twee boeke *Basics* (1997) en *Practice* (2004) uiteengesit, is suiwer tegnies en is daarop gemik om vioolspel te vergemaklik. Eenvoudig gestel is dit moeilik om viool (of enige instrument) te speel omdat die twee hande dikwels uiteenlopende dinge moet doen wat vinnig op mekaar volg. Volgens hom is die uitdaging om tegnies so vaardig te wees dat die violis nie meer hoef te dink aan “hoe” nie, maar dat tegniek tweede natuur word. Hy vergelyk vioolspel met aksies soos loop en praat, aksies waarvoor ons nie hoef te dink “hoe” nie. Slegs wanneer tegniese vaardigheid hierdie vlak bereik, is die violis vry om musiek te maak (Fischer 1997:vi).

Basics bevat driehonderd oefeninge wat alle aspekte van vioolspel deeglik illustreer. Oefeninge word verstaanbaar uiteengesit en, waar moontlik, toegelig met voorbeelde uit die vioolrepertorium.

In *Practice* bou Fischer voort op wat reeds in *Basics* behandel is. Hierdie volume bevat 250 oefenvoorstelle en is ook meer uitvoeringgerig. ‘n Substansiële seksie word aan geestelike voorbereiding en musikale geheue afgestaan. Die volume bevat ‘n inhoudsopgawe van die repertorium wat daarin bespreek word.

In hierdie tesis is daar ook kortliks verwys na studiemateriaal deur Alan Solomon (1983), asook Yampolsky se *Principles of violin fingering* (1967).

1.3.2. Algemene literatuur

As agtergrond tot Stefans Grové se lewe en werk is artikels van Izak Grové (1998; 2001), Mary Rörich (1987), Etienne van Rensburg (2006) en Stefanus Muller (2006 *a* en *b*) gebruik. Artikels deur Grové self geskryf (1952 *a* en *b*), is ook geraadpleeg. Agtergrondsinsligting oor Hendrik Hofmeyr is uit Hilde Roos (2000) se ongepubliseerde Meestersgraadtesis, wat handel oor sy lewe en werk, ‘n artikel deur James May (2001), asook ‘n onlangs gepubliseerde artikel in ‘n prominente musiekwetenskaplike tydskrifte (Hofmeyr:2007), verkry. Ter wille van volledigheid is insligting ook deur middel van 'n onderhoud bekom. Navorsing oor Allan Stephenson se lewe en werk is deur middel van onderhoudsvoering gedoen. Daar is ook verwys na Stefan Grové (2006) se Meestersgraadtesis en Mari du Toit (2007) se Honneursskripsie. Alhoewel slegs een klankopname van Grové en Stephenson se werke, asook twee van Hofmeyr se werk beskikbaar is (in Stephenson se geval ‘n rekenaarweergawe), sou hierdie studie nie daarsonder kon plaasvind nie.

Meer algemene literatuur met betrekking tot interpretasie en algemene kunstenaarskap, asook die rol van die uitvoerder teenoor die komponis, is ook geraadpleeg. Hier kan 'n interessante woordewisseling tussen proff. Henk Temmingh (as komponis) en Piet Koornhof (as uitvoerder) gemeld word (Koornhof 1987). As gevolg van die enormiteit van hierdie onderwerp is daar egter besluit om dit in hierdie tesis onaangeraak te laat, maar slegs op te fokus op vakdidaktiese en vormspesifieke elemente.

In 'n artikel getiteld *African and Western Music: Shall the twain ever meet?* (1986), probeer Michael Levy nader aan die kap van die byl kom deur, deur middel van 'n meningspeiling, vas te stel of hedendaagse Suid-Afrikaanse komponiste dink dat dit moontlik is om Westerse kunsmusiek en inheemse Afrikamusiek werklik suksesvol te integreer. Twee interessante opinies word in hierdie artikel weergegee: Arthur Wegelin glo dat volksmusiek wel kunsmusiek kan beïnvloed, maar dat, sodra volksmusiek genoteer word, dit nie meer volksmusiek is nie. Die twee kan dus nie saam groei nie (Levy 1986:114).

Volgens Carl van Wyk moet daar 'n organiese, onselfbewuste integrasie van sekere spesifieke Afrika-elemente in 'n werk wees voordat daar gesê kan word dat die twee musiektipes suksesvol geïntegreer is. Hy lig vyf eienskappe van sulke elemente uit:

- open-ended, requiring extended repetition...;
- accumulative, building gradually by the addition of countermelodies into complex structures;
- resultant, with both melodic and rhythmic intervallic counterpoints resulting from the combination of widely varying materials;
- melodically restricted, both in range and intervallic choice, often pentatonic;
- harmonically pentatonic and pandiatonic. (Levy 1986:114-115)

Volgens hierdie riglyne kan die Afrika-inspirasie in Grové en Hofmeyr van nader bekyk word.

Elke werk sal in 'n aparte hoofstuk aan die hand van vormanalitiese en vakdidaktiese aspekte ondersoek word – hoofstuk 2 handel oor Stefans Grové se *Sonate op Afrikamotiewe*, hoofstuk 3 oor Hendrik Hofmeyr se *Luamerava* en hoofstuk 4 oor Allan Stephenson se *Concerto vir viool en orkes*.

Hoofstuk 2: Stefans Grové

Stefans Grové word deur sommige as die grootste lewende komponis in Suid-Afrika gesien (Muller 2006:agterblad). Deur die jare het hy heelparty werke in verskillende genres vir viool gekomponeer, waaronder die *Vioolkonsert* (1959) en die *Symphonia quattuor cordis* (1980). Soos in die titel aangedui, is hierdie werk verteenwoordigend van die sonate-genre. Die klavier- en vioolpartye speel dus 'n ewe belangrike rol.

2.1.Biografiese besonderhede

Stefans Grové is op 23 Julie 1922 in Bethlehem, Vrystaat, gebore. Op sewejarige ouderdom begin hy met musieklesse by sy ma. Na sy matrikulasie word hy as orrelis van die NG-kerk De Bloem aangestel (Rörich 1987:77). In 1942 verwerf hy Onderwys- sowel as Voordraerslisensiate in klavier, asook 'n Voordraerslisensiaat in orrel. In dieselfde jaar verwerf hy ook 'n beker in Komposisie op die Johannesburgse Kunswedstryd.

Tussen 1945 en 1948 studeer Grové musiek aan die Universiteit van Kaapstad onder William Henry Bell (komposisie) en Cameron Taylor (klavier). Saam met Erik Chisholm, hoof van die College of Music, speel hierdie twee figure 'n belangrike in die jong Grové se musikale ontwikkeling (Rörich 1987:77). Die eerste uitvoering van Grové se komposisies vind in 1946, 'n jaar na sy aankoms in die Kaap, in St. George's katedraal plaas. Tussen 1950 en 1952 doseer hy aan die Universiteit van Kaapstad as junior lektor. Gedurende hierdie twee jaar begin hy musiekonderrig aan 'n groep kinders gee. Vir hierdie doel komponeer hy stukkies wat spesifiek musikale konsepte en vaardighede oordra. Hierdie klasse dui die begin van Grové se lewenslange betrokkenheid by die musikale opvoeding van jongmense aan (Rörich 1987:78).

Tussen 1953 en 1956 sit Grové sy studies voort aan die Harvard universiteit, waar hy deur middel van 'n Fulbright studiebeurs vir 'n Meestersgraad in Komposisie inskryf. Sy leermeesters hier was Walter Piston en Thurston Dart. In Tanglewood neem hy ook les by Aaron Copland (Grové 2001:455). Twee van sy komposisies wen in dié tyd 'n Arthur Knight-prys, naamlik die Klaviertrio (1950) en die Sonate vir Klavier en Tjello. Na afloop van sy studies is Grové vir 'n jaar elk as dosent verbonde aan die

Liberal Arts College en die Baird College, albei in New York. Vanaf 1957 tot 1972 doseer hy aan die Peabody Konservatorium in Baltimore. In 1971 ontvang hy 'n "Educator's Award" van hierdie instituut (Rörich 1987:78).

Grové keer in 1972 na Suid-Afrika terug en doseer as aflosdosent aan die Universiteit van Kaapstad. In 1973 word hy aan die Universiteit van Pretoria aangestel (Rörich 1987:78). Alhoewel hy in 1987 aftree as professor in Komposisie en Teorie, hou hy aan om deelyds te doseer. Grové het oor die jare ook bekendheid verwerf as musiekresensent. Van sy resensies is deur *Hoofstad, Beeld* en *Rapport* gepubliseer. Tans beklee hy 'n ereprofessoraat aan die Universiteit van Pretoria en hou hy hom op 86jarige ouderdom steeds met komposisie besig.

Grové is met twee eredoktorsgrade vereer: deur die Universiteit van die Vrystaat in 1986 en deur die Universiteit van Pretoria in 1995 (Muller: persoonlike kommunikasie). Hy ontvang 'n erepenning van die Akademie vir Wetenskap en Kuns, en word in Augustus 2008 met erelidmaatskap van die organisasie beklee.

2.2 Komposisiestyl

In die internasionale konteks kan Grové beskou word as 'n sogenaamde gematigde modernis, behorende tot daardie groep na-oorlogse komponiste wat – veral sedert 1950 – van die neo-tonale kleuridoom (soos by Carl Orff en Benjamin Britten) afstand gedoen het, ten gunste van 'n herwaardering van Arnold Schoenberg se dodekafoniek, en meer spesifiek, Alban Berg se vereniging van dodekafoniek en tonaliteit (Grové 1998:105). Soos Grové, hou hierdie groep komponiste hulle ook by tradisionele musikale werktipes, byvoorbeeld die concerto, sonate en simfonie, en staan hy direk teenoor komponiste wat die *avant-garde* komposisiestyl aanhang.

Volgens I.J. Grové sou dit 'n oorvereenvoudiging wees om Grové blindelings te klassifiseer as 'n neo-dodekafonis en kan sy komposisiestyl slegs as hoogs individualisties beskryf word (Grové 1998:105). Sy komposisies word sedert die sestigerjare gekenmerk deur 'n relatief homogene stilistiese benadering, met 'n Afrika-inslag wat sedert 1984 in sy werke opgemerk kan word.

Volgens Grové bestaan sy ware "kreatiewe self" uit vier aspekte: Komponis, akademikus, kritikus en outeur. Hierdie vier aspekte het sedert sy veertigerjare onafhanklik van mekaar ontwikkel en raak, soos

hy ouer word, al meer geïntegreer (Rörich 1987:79). Hy sien sy komposisistem as ‘n produk van sy jarelange eksperimentering en groei, sowel as ‘n “natuurlike aanvoeling” vir komposisie.

Grové het die vermoë om alle komposisistyle te kan naboots. Hy is ewe gemaklik met die Barok-Klassieke- of hoog romantiese idioom, ‘n eienskap wat hom ‘n multidimensionele komponis maak. Sy nabootsingsvaardigheid is ontwikkel uit jare se studie en eksperimentering, en is ‘n vaardigheid wat hy ook by sy studente aanmoedig (Rörich 2006:43). Alhoewel hy tegniese komposisievaardigheid en buigbaarheid belangrik ag, beteken dit nie dat hy hom deur tegniese of strukturele strategieë laat voorskryf nie. In Rörich se woorde: “Dogma and formulae are alien to his method of composing; they are, to use his own words, ‘as dry as butterflies’ wings and grasshoppers’ legs” (Rörich 1987:80). In sy werk streef hy na eerlikheid, spontaniteit en vitaliteit. Hy glo dat die bestaansreg van ‘n werk in die ekspressiewe kern daarvan lê. Wanneer dié kern vasgelê is, kan die komposisiesproses daaromheen plaasvind (Rörich 1987:80). As komposisiedosent wou hy ook hierdie filosofie vaslê. Volgens Rörich het musikale integriteit by hom swaarder geweeg as komposisimode. Hy het elke student se individuele komposisistem gerespekteer, maar het totale bemeestering van komposisietegniese vereis (Rörich 2006:43).

Sedert 1984 kan ‘n nuwe “stem” in Grové se komposisies opgemerk word. Afrika-elemente word subtiel in tradisioneel Westerse genres gebruik. Volgens I.J.Grové dui hierdie komposisistem op Grové se naëwew hunkering na ‘n vervloë Afrika, miskien die Afrika van sy kinderjare (Grové 1998:103). Stefans Grové verwys na die Franse skrywer Jean Cocteau as inspirasie vir sy stilistiese terugkeer na Afrika. Sy uitspraak “the more a poet sings from the family tree, the more authentic his song shall be” (Grové in Muller 2006:18) was volgens Grové die motivering agter die *Sonate op Afrikamotiewe* (1985).

Slegs by hoë uitsondering maak Grové gebruik van bestaande Afrika-melodieë; hy gebruik eerder sekere elemente wat hy intuïtief as Afrika-georiënteerd beskou en ontwikkel hierdie elemente dan ook op ‘n manier wat aan Afrika herinner. Tegniese waarvan hy gebruik maak sluit ‘n dalende melodielyn, melodieë met ‘n klein registeromvang, beklemtoning van die tweede- en vierde-interval, asook die gebruik van ostinatofigure in (Grové 1998:103).

Aangesien tegniese komposisievaardigheid vir Grové belangrik is, is hy sterk beïnvloed deur komponiste by wie kreatiwiteit geanker is in goeie tegniese vakmanskap (Rörich 1987:81). Vanaf

vyftienjarige ouderdom speel die motiwiese gebruik en ontwikkeling in Brahms se komposisies 'n groot rol in sy ontwikkeling. Hierdie invloed kan veral duidelik gesien word in 'n vroeë klavierwerk soos *Elektron* (1943). Die musiek van Ravel en Debussy maak hom bewus van die rol wat timbre speel in die koloristiek en struktuur van 'n werk. In sy twintigerjare speel die musiek van Hindemith en die Neo-Klassieke tydperk 'n rol in sy ontwikkeling. Hindemith se gebruik van Barok-komposisietegnieke vind ook inslag in Grové se werk, onder andere in die Strykduo (1950), die Klaviertrio (1952) en die Fluitsonate (1955) (Rörich 1987:81).

Gedurende sy vormingsjare maak Grové oorwegend gebruik van tradisionele komposisievorme soos sonatevorm, rondovorm, concerto grosso-vorm, ensovoorts. 'n Vroeë werk soos die Fluitsonate (1955) bestaan byvoorbeeld uit bewegings wat onderskeidelik in sonatevorm, rondovorm en basiese driedelige vorm gekomponeer is. Alhoewel struktuur en vormgebruik sedert sy Vioolconcerto 'n vryer "vorm" aanneem, kan konvensionele strukturele gebruik nogtans in sy komposisies opgemerk word. Volgens Rörich glo hy dat die inhoud van 'n werk eers vasgelê word en dat die werk sodoende vorm kry (Rörich 1987:80).

'n Deurlopende stylkenmerk wat spesifiek in die Vioolconcerto en Simfonie van die sestigerjare opgemerk kan word, is die feit dat verskillende stemminge gebruik word om struktuur aan 'n werk te gee. In die Sonate op Afrikamotiewe word dit bewerkstellig deurdat die twee *Notturmo's* (bewegings een en vier), asook die *Intermezzo* (finale een) en die *Finale 2* stemmingsgewys ooreenstem. Hier gebruik hy dus stemming om sekere bewegings met mekaar te assosieer.

Daar kan vanaf Grové se vroegste werke af gesien word dat hy – soos Ravel, Hindemith en andere - van 'n uitgebreide tonaliteit gebruik maak wat bitonaliteit en politonaliteit insluit. Ten spyte hiervan lei die gebruik van herkenbare toonhoogteverhoudinge, die balansering van harmoniese spanning en oplossing, asook logiese kontekstuele verwantskappe tot hoorbare tonale sentrums, wat sulke werke meer gehoorvriendelik maak (Rörich 1987:81). 'n Goeie voorbeeld hiervan is die Fluitsonate (1955). Die harmoniese struktuur van die werk is bitonaal en die fluitparty sowel as die klavierparty het elk hul eie tonale sentrum. As gevolg hiervan word vertikale intervalverhoudinge geskep wat soms 'n eie tonale sentrum suggereer, soms nie (Rörich 1987:82-3). Laasgenoemde is ook 'n goeie voorbeeld van Grové se liniêre benadering, 'n komposisiekenmerk wat gereeld in Hindemith se werk voorkom en wat Grové tot in sy mees onlangse werke implementeer (Grové 1998:105).

In die Vioolconcerto (1959) word tradisionele akkoordformasies en funksionele toonhoogteverwantskappe vermy. Daar word ook van uiters gevorderde chromatiek gebruik gemaak. Volgens Rörich dui die aanwesigheid van toonsentrums en die gebruik van pedaalpunte op ‘n vae tonale denkwys, asook die bewustheid van logiese harmoniese verwantskappe (Rörich 1987:85).

In die vioolsonate word sekere toonhoogtes as pantonale sentrums gebruik, ‘n gebruik wat die luisteraar se oor lei en anker. Grové pas dit ook toe in vroeëre werke soos die Simfonie en *Maya* vir viool, klavier en orkes (1978) (Rörich 1987:89).

Grové wend melodie aan as die fyn, relatief ongekompliseerde draad wat die luisteraar se oor deur die kompleksiteit van die musiek lei. In Van Rensburg se woorde: “Like the finely sculpted lines in Ravel’s music, a motive or melodic element in Grové’s music is almost never accidental and seldom purely ornamental” (Van Rensburg 2006:46).

Melodie in Grové se Fluitsonate sou as ‘n goeie voorbeeld van ‘n soort Neo-Klassisisme gesien kon word. Alhoewel melodiese lyne hoekig voorkom en uit kleiner motiewe opgebou is, is hulle ook lirie van aard en help die vloeiende dinamiek (in teenstelling met blokdinamiek) om melodiese vloei te vergemaklik. Lang, vloeiende melodiese lyne beklemtoon ook die werk se struktuur en verskaf beide kontras en kohesie (Rörich 1987:82).

Grové maak deurgaans van intervalmateriaal gebruik wat tot ekspressiewe melodiese materiaal ontwikkel word (Rörich 1987:87). In sy Simfonie verskaf die elf-noot melodie van die altfluit aan die begin van die eerste beweging ‘n groot hoeveelheid tematiese materiaal vir die res van die beweging. Dieselfde prinsiep word gevolg met die eerste twee temas in die tweede beweging (Rörich 1987:87).

Grové se “terugkeer na Afrika” word sedert 1984 ten sterkste in sy melodiese aanwending uitgebeeld. Om Afrikaan-wees te suggereer, maak hy meestal van dalende melodieë gebruik. Intervalspronge is klein, met dalende vierde-intervalle prominent (Grové 2001:455).

2.3. Sonate op Afrikamotiewe

‘n Sonate is per definisie ‘n werk waarin albei stemme ewe belangrik is en tematiëse materiaal tussen die stemme verdeel word. Alhoewel die klavier in Mozart se vroeëre vioolsonates ‘n meer beduidende rol speel as die viool, ontwikkel die rol van die viool sedertdien substansieel. As daarna die vioolsonates van Brahms, Richard Strauss en Prokofjef gekyk word (om maar ‘n paar voorbeelde te noem), kan gesien dat die rol van die viool in die latere eras tot gelyke waarde aan die klavier gegroei het.

Die *Sonate op Afrikamotiewe* is in opdrag van Sasol gekomponeer en is in Januarie 1985 voltooi. Dit is op 23 Maart 1986 deur Derek Ochse (viool) en Erika Bothma (klavier) by die SAUK opgeneem. Die werk bestaan uit vyf bewegings:

- Recitativo (Notturmo 1)
- Ditirambo
- Intermezzo (Finale 1)
- Notturmo 2
- Finale 2

Grové beskryf hierdie werk as die brug tussen sy Eurosentriese en Afrosentriese fases. Die eerste twee bewegings is oorwegend in sy “ou” styl gekomponeer, terwyl die laaste drie bewegings eienskappe van sy nuwe, Afrika-omhelsende styl bevat. Die laaste drie bewegings is gebaseer op ‘n melodie wat Grové ‘n swart man hoor sing het terwyl hy met ‘n pik werk (Grové in Muller 2006:17). Die melodie kom eers as geheel in die laaste beweging voor, maar Grové ontwikkel fragmente daarvan reeds in die derde en vierde bewegings. Deur die melodie op hierdie manier bekend te stel, kom die laaste beweging tot ‘n natuurlike konklusie (Grové in Muller 2006a: 18).

Voorbeeld 2.1: *Finale 2*, mate 5 tot 18

Meno mosso $\text{♩} = 138$

nat. cresc f f

Sul D

f mf

Sul A

mp mf

Sul G

p cresc f

5 10 15

Grové skep egter ook ‘n verbintenis tussen die eerste en vierde bewegings deur middel van die klavierparty. In albei bewegings speel die klavier ‘n stemmingskeppende rol, wat met gerolde *sotto voce*-akkoorde onderstreep word. Alhoewel die vioolparty dieselfde atmosfeer skep in hierdie twee bewegings, word ‘n nuwe Afrikastem deur die viool gehoor in die tweede nokturne. Die twee finale’s is aan mekaar verbind deur middel van ‘n gemeenskaplike ritmiese energie en voortstuwung. Ten spyte van die ritmiese kompleksiteit en oneweredigheid, kan daar in albei hierdie bewegings sprake van ‘n danskarakter opgemerk word (Muller 2006a: 20).

By die eerste aanhoor van die werk speel stemming 'n belangrike rol. Groot dele van die werk het 'n peinsende, klaende karakter, wat afgewissel word met 'n meer energieke, voortstuwende karakter. Alhoewel Grové nie van spesifieke toonsoorte gebruik maak nie en daar net soms van 'n toonsentrum sprake is, kan die werk as "luisteraarvriendelik" beskou word. Daar is ook nie sprake van 'n vaste metrum nie en tydmaattekens is heeltemal weggelaat. Die konvensionele konsep van 'n sterk en swak pols bestaan dus nie. Elke beweging het 'n eie karakter, maar daar is genoeg oorvleueling en slim motiwiese ontwikkeling om die werk as geheel te laat sin maak. Die orde en dissipline van die sonate lê nie in tonaliteit nie, maar eerder in beheersde artikulasie van ritmiek, asook die feit dat frases op tradisionele manier na 'n klimaks opgebou word (deur middel van toonomvang ["note range"] en dinamiek) en weer ontspan. As voorbeeld kan genoem word dat daar deurgaans in die eerste beweging opgemerk kan word dat elke frase dinamies groei en weer kwyn. Groei vind ook plaas deur in elke frase van meer en hoër note gebruik te maak, wat eventueel in fluittone oplos.

2.3.1 Recitativo (Notturmo 1)

2.3.1.1 Vormaspekte

Vormtegnies bestaan die *Notturmo 1* uit 'n aantal kort frases wat tot 'n hoogtepunt opbou en dan weer ontspan. Die frase-indeling is soos volg:

- Frase 1 – maat 1-2
- Frase 2 – maat 3-4
- Frase 3 – maat 5-6
- Frase 4 – maat 7-8
- Frase 5 – maat 9-10
- Frase 6 – maat 11-14

Die resitatiwiese trant word bewerkstellig deur 'n improvisatoriese, vrye benadering: elke frase-einde word òf met 'n komma, òf met 'n aantal rustekens aangedui. Elke frase word deur die klavier ingelei, waarop die viool antwoord in 'n laer oktaaf. Omdat elke frase wegsterwend eindig, het die beweging 'n byna improvisatoriese, peinsende karakter. In maat nege en tien word spanning gebou

deur middel van 'n dringendheid in die vioolstem, wat veroorsaak word deur die dinamiese aanduidings, gepaardgaande met die intense klank wat veroorsaak word deur hoog op die G-snaar te speel. Die klavierstem bevat hier 'n meer aktiewe melodielyn. In die laaste frase word daar weer ontspan. 'n Deursigtige tekstuur word verkry deur van fluitnote in die vioolstem gebruik te maak.

Harmonies bestaan die beweging uit 'n statiese baslyn met akkoorde in derdes opgebou tot drie-, vyf- of seweklanke. Hierdie akkoorde kom verrassend naby 'n tradisionele tertsgoëriënteerde samestelling, maar wyk van tradisie af deur nie tonale implikasies te hê nie. Grové gebruik altyd 'n chromatiese verandering in een van die stemme (Bv maat 1: G-B-D_b-F-A). Maat drie: E_b-G_#-B_b-D-F_#-A. Daar sou oor die moontlikheid van die gebruik van toontrosse gespekuleer kon word. Deur die instruksie te gee dat die akkoorde gerol moet word en die dinamiek van *pp* tot *f* aan te dui, word 'n deursigtige tekstuur verkry.

Die **melodielyn** is oorwegend saamgestel uit alle vorme van tweedes, vierdes en sewendes. Aan die begin draai die melodie om dieselfde paar note, maar later toon dit 'n trapsgewys vallende lyn. Aangesien intervalle nie groter as 'n oktaaf is nie en die twee stemme binne 'n normale sangstem se omvang val, kan daar afgelei word dat hierdie beweging vokale eienskappe bevat. Grové lê ook klem op die sonoriteit van die viool se G-snaar, nog 'n eienskap wat aan die vokale herinner.

Die natuurlike opbou en ontspanning van die beweging word melodies aangedui deurdat die toonstrekking van die frases toeneem tot die klimaksfrase in mate nege en tien en weer afneem. As voorbeeld: Die vioolstem in maat twee - G-B, in maat vier – A-E_b en in maat ses D_b tot G_b. Elke frase eindig egter met 'n vorm van 'n vallende tweede-interval, 'n teken dat die frase aan die einde ontspan.

Spanning word verder in die melodielyn verkry deurdat die vioolstem deurgaans op die G-snaar gespeel word (behalwe in maat 8 en 10, waar dieselfde noot ter wille van kleurverskil oor twee snare gespeel word). Hoe hoër daar op die G-snaar gespeel word, hoe meer intens word die klank. Dít kom duidelik in Maurice Ravel se *Tzigane* na vore – daar word ekstensief van die G-snaar gebruik om, soos die musiek al dringender raak, momentum en intensiteit in klank uit te beeld.

Soos in die algemene opmerkings vermeld, word daar in die *Sonate op Afrikamotiewe* nie van tydmaattekens gebruik gemaak nie. In hierdie beweging verskil die hoeveelheid polsslae van maat tot

maat en daar is skynbaar geen patroon nie. Hierdie vrye metrum versterk die beweging se *recitativo*-karakter: mens word weer eens herinner aan die menslike stem en die feit dat gesproke sinne ook nie almal ewe lank is nie.

Die tempo-aanduiding, *sognante* (dromerig), $M=54$ vir die agtstenoot, dui daarop dat die beweging in agtstenote getel moet word. Rondom hierdie instruksie word daar van 'n groot verskeidenheid ritmes gebruik gemaak. Figure soos aan die einde van maat 5 en 8 dra by tot die improvisatoriese karakter van die beweging. Oor die algemeen is die baslyn betreklik staties. Soos in voorbeeld 2 gesien kan word, skep Grové orde in die ritmiese struktuur deur elke stemintrede tot en met maat 8 met 'n sestiende-agtstenoot-patroon te skryf.

Voorbeeld 2.2: Notturmo 1, mate 1 tot 6

Sognante $P=54$

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-2) shows a vocal line with dynamics *mp*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, *p sub*, and *pp*, and a piano accompaniment with *mp* and *pp*. The second system (measures 3-4) includes dynamics *mf*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, and *pp*, with performance instructions like *nat.*, *poco accel.*, *rit*, and *flautando (vibr) non vibr*. The third system (measures 5-6) features dynamics *mp*, *p*, *mf*, *p*, and *pp*, with instructions like *Sul G nat.* and fingerings *5 3 3 5*. The piano part in measure 6 has a *mf* dynamic marking.

2.3.1.2 Vakdidaktiese oorwegings

Wanneer 'n werk van hierdie standaard aangeleer word, word daar aanvaar dat dit met die oog op een of meer optredes aangeleer word. Soos reeds in die literatuuroorsig gesê is, bevat 'n geslaagde optrede twee elemente: Die tegniese element, wat beteken dat die uitvoerder absoluut in beheer van alle aspekte van sy of haar tegniek moet wees, en die musikale/ kommunikatiewe/ interpretatiewe element, wat beteken dat die uitvoerder die musiek op só 'n manier aan die gehoor kan oordra dat elkeen deel voel van wat op die verhoog gebeur (Galamian 1985:6). Die violis se spel is dus minstens op graad 8 standaard en hy of sy beskik oor 'n gevorderde tegniese fasiliteit en goeie musikale insig.

By die aanleer van hierdie werk sou die skrywer stemming en karakter as uitgangspunt gebruik. Hierdie benadering sluit aspekte soos tipe klank, asook keuse van vingersetting wat die atmosfeer sou bevoordeel, in. Die student moet aangemoedig word om reeds van die begin af 'n innerlike voorstelling van die klank waarna gestreef word in sy/haar innerlike gehoor te hê. Atmosfeer sluit ook tydsberekening in. Dinamiek en tempowisseling word in hierdie werk spesifiek aangedui, maar presies hoé elke uitvoerder dit met sy/haar musikale persoonlikheid benader is wat elke uitvoering uniek maak. Volgens die skrywer is dit belangrik om tempowisseling en dinamiese eb en vloed organies in plaas van strak aan te pak – niks hiervan behoort oordrewe of buite konteks toegepas te word nie.

Soos reeds gesê, word die hele beweging op die G-snaar gespeel. Die violis moet dus uiters goeie klankbeheer hê. Hoe hoër daar op die G-snaar gespeel word, hoe "ligter" moet die strykarm word om te veel druk en 'n krapperige klank te vermy. Aangesien 'n relatief kort gedeelte van die snaar toegelaat word om te vibreer, is dit maklik om te veel druk toe te pas en die klank te laat "knak". Die teenoorgestelde behoort ook vermy te word: As daar nie genoeg druk toegepas word nie, sal die klank gevee klink en nie projekteer nie. Die violis kan die klank ook deur middel van vibrato verbeter – 'n snaar kan heelwat meer druk verduur as die violis met 'n gefokusde vibrato speel. Sommige viole het 'n nasale klank of 'n "wolfnoot" hoog op die G-snaar en die violis moet eksperimenteer om die beste toonkwaliteit moontlik te kry.

Om die byna improvisatoriese karakter van die beweging uit te bring, word die eerste drie frases non-vibrato afgesluit. Presies hoe die violis die verskille tussen die drie frases sou interpreteer, is 'n kwessie van persoonlike smaak. Die komma aan die einde van elke frase impliseer 'n skoon breuk voordat die volgende frase begin. Ochse (1985) kies om elke frase non-vibrato af te sluit. Dit versterk die indruk

van die improvisatoriese aard van die beweging by die skrywer. Die *flauttando*-aanduiding aan die einde van maat 4 dui op 'n deursigtige kleur. Die noot word met 'n vinnige boogspoed en min boogdruk gespeel, terwyl die linkerhand vibreer.

Aangesien die melodielyn dikwels vergrote vierde-intervalle en halftone bevat, kan dit problematies wees om 'n goeie vingersetting uit te werk. Daar word algemeen aanvaar dat die rein vierde-interval tussen die eerste en vierde vingers die basiese raamwerk van die hand is. Wanneer vergrote vierde-, vyfde- of sesde-intervalle sonder 'n skuif gespeel word, word daar van 'n ekstensie gepraat. Wanneer 'n verminderde vierde-interval tussen die eerste en vierde vingers gespeel word, of 'n vinger op elke halftoon neergesit word, word daar van 'n inkrimping gepraat.

Daar bestaan twee maniere om die vergrote vierde-intervalle in hierdie beweging te benader. Daar kan óf geskuif word (om uitdrukking te verleen), óf daar kan gestrek word. In maat 4 kan daar byvoorbeeld op pols een geskuif word en in die middel van die maat gestrek word. Mate 4, 6 en 8 bevat gestrekte asook ingekrimpte vingersettings (sien voorbeeld 2.3). Dit is belangrik dat die violis so min as moontlik van dieselfde vinger op twee agtereenvolgende note gebruik sal maak tensy dit om ekspressiewe redes is. Alhoewel dit moontlik is om dieselfde vinger vir halftoonskuiwe te gebruik, sou 'n ingekrimpte vingersetting intonasie vergemaklik en ongedefinieerdheid vermy. Sommige violiste is geneig om byna deurgaans met plat vingers te speel. In 'n chromatiese passasie soos hierdie is dit belangrik om die vingers regop te hou vir beter klankdefinisie.

Voorbeeld 2.3: Notturmo 1, mate 6 en 7

The image shows a handwritten musical score for two staves, measures 6 and 7 of Notturmo 1. The notation includes various dynamics such as *p*, *sf*, *mf*, *pp*, *f*, and *dim*. There are also performance instructions like *Sul G nat*, *senza vibr*, and *rall*. Fingerings are indicated by numbers 0, 4, 2, 3, 2, 2, 4, 1, 3, 2, 2. The score is written in a single system with two staves.

Die konsep van ekspressiewe skuiwe kan ook in maat 8 toegepas word (sien voorbeeld 2.4). Watter van die twee G#-E-skuiwe is die mees ekspressiewe, of sou albei dieselfde uitgevoer word? Daar sou

geredeneer kon word dat die eerste skuif skoner moet wees as gevolg van die kleiner nootwaardes, terwyl die tweede met effens meer druk op die snaar uitgevoer kan word. Die skuif word dus effens meer beklemtoon om uitdrukking te verleen. Dieselfde beginsel kan in maat 9 toegepas word. Grové dui twee *glissandi* aan, die tweede verder as die eerste. Die *glissandi* moet egter nie te stadig en taai wees nie, maar musikaal vorentoe beweeg. Tegnies gesproke sou dit beteken dat die skuif ligter gemaak moet word, met ander woorde die vinger moet gedurende die skuif effens minder gewig op die snaar hê.

Voorbeeld 2.4: Notturmo 1, mate 8 tot 10



Soos in voorbeeld 4 gesien kan word, kan die skuif vanaf A#-kruis na G#-kruis in mate 9 en 10, problematies wees. Die hand moet terugskuif en op 'n swak vinger te lande kom, om dan onmiddellik terug te leun na 'n strekking. 'n Oplossing sou wees om met die "ou" vinger (derde vinger) terug te skuif tot in die nuwe posisie (derde vinger A# tot F#) en gelyktydig die vierde vinger neer te sit. Sodoende word die vierde vinger ondersteun en is die hand reeds sekuur in die nuwe posisie. Die hand moet dan direk ontspaan en terugleun in die gestrekte posisie, gereed om die oktaaf te speel.

Daar kan gespekeleer word oor die gebruik van *appoggiatura's* en vinnige *glissandi* wat *appoggiatura's* kan impliseer in die *Recitativo*, naamlik in mate 6, 9 en 10 (sien voorbeeld 2.4). Alhoewel Grové hierdie tegniek in heelwat vroeëre werke toepas, is dit ook iets wat spesifiek op stem-infleksies dui in die Nguni-tale, naamlik Swati, Ndebele, Xhosa en Zulu (Khumalo 1998:Voorwoord). Presies waar en hoe die infleksie gebruik word, kan 'n woord se betekenis verander. In sy doktrale proefskrif getiteld *An autosegmental account of Zulu phonology*, bespreek Mzilikazi Khumalo (1998) hierdie verskynsel

breedvoerig. Grové noteer egter die *appoggiatura's* op die konvensionele manier, terwyl Khumalo van 'n stygende of dalende lyn gebruik maak om die rigting van die "glide" aan te dui. Aangesien só 'n *appoggiatura* dan op 'n dieselfde manier uitgevoer so word as wat 'n *glissando* uitgevoer word, sou daar afgelei kon word dat die violis sowel die *appoggiatura* as die hoofnoot met dieselfde vinger sou speel. Dít is egter nie altyd moontlik in hierdie sonate nie.

Grové sluit die beweging af deur die tema in fluitnote te herhaal. Hier moet die tekstuur deursigtig en soomloos wees. Die strykarm moet dus so *legato* en beheersd moontlik beweeg en die strykspoed moet konstant gehou word. Om die fluitnote helder te laat klink, moet die strykstok vinnig beweeg, daar moet byna geen druk op die strykstok wees nie en daar moet naby die brug gestryk word.¹ Die linkerhand is in 'n gestrekte posisie om die vyfde-intervalle te speel. Fluitnote klink net helder as daar perfek geïntoneer word en die eerste vinger ferm neergesit word terwyl die vierde vinger net liggies op die vyfde-interval aan die snaar raak.

Omdat die meeste van die beweging op die G-snaar gespeel word, is snaarkruising minimaal. Die snaarkruisings wat in maat 8 en 10 voorkom, behoort met die kleinste bewegings moontlik gespeel te word, slegs die vingers en pols behoort gebruik te word, sodat daar net aan die twee snare geraak word (sien voorbeeld 2.4).

2.3.2 Ditirambo

'n *Ditirambo* is 'n wilde drinklied opgedra aan die god Dionisus (Kennedy 2001:240). Die irrasionele, onstabiele toestand wat gewoonlik met besopenheid gepaard gaan, word volgens die skrywer in hierdie beweging deur die oënskynlik doellose melodie in die viool en die ritmies gekompliseerde, onvoorspelbare klavierparty uitgebeeld.

2.3.2.1 Vormaspekte

Vormtegnies bevat die beweging vyf hoofseksies, met die gevarieerde herverskyning van seksie B. Dit kan dus soos volg verdeel word:

¹ Verwys na hoofstuk 5.1.

- A – maat 1 tot 13. Alhoewel die vioolparty 'n melodie speel, bestaan dit hoofsaaklik uit fragmente van materiaal wat later meer volledig voorkom. Die klavierparty is onstuimig.
- B – maat 14 tot 17. Kenmerkend hier is die teenoorgestelde beweging in die klavierparty, terwyl die vioolparty steeds geen "onthoubare" melodiese materiaal bevat nie.
- C – maat 18 tot 41. Melodiese materiaal begin vorm aanneem, nabootsing vind plaas tussen die twee stemme. Mate 35 en 36 bevat die klimaks in die seksie, waar Grové al die verskillende motiewe bymekaarbring (sien volgende seksie).
- D – maat 42 tot 68. Hoofmelodie.
- B1 – maat 69 tot 85. Dieselfde teenoorgestelde beweging kenmerkend aan seksie B. Vanaf maat 81 stem die vioolparty ook ritmies ooreen met seksie B.
- E – maat 85 tot 101. In hierdie seksie word motiewe ontwikkel en vergroot. Die pedaalpunteffek word ook versterk en die tekstuur word dunner.

Kenmerkend van hierdie beweging is die manier waarop frases met skielike, aggressiewe tussenwerpsels beëindig word. Alhoewel die eerste voorbeeld hiervan aan die einde van maat 3, 4 en 5 in die vioolparty voorkom, kan dit hier as frase-onderbrekings eerder as frase-eindes beskou word. Mate 20 en 29 is goeie voorbeelde van frase-eindes in die klavierparty. Hierdie tegniek word ook aan die einde van die werk in 'n dun tekstuur gebruik, miskien om uitputting te insinueer. In die onderstaande voorbeeld kan mate 95 en 97, asook 98 en 99 in die klavierparty vergelyk word. Grové bou die klavierparty se onstuimige begin uit hierdie tussenwerpsels.

Voorbeeld 2.5: Ditrambo, mate 95 tot 101

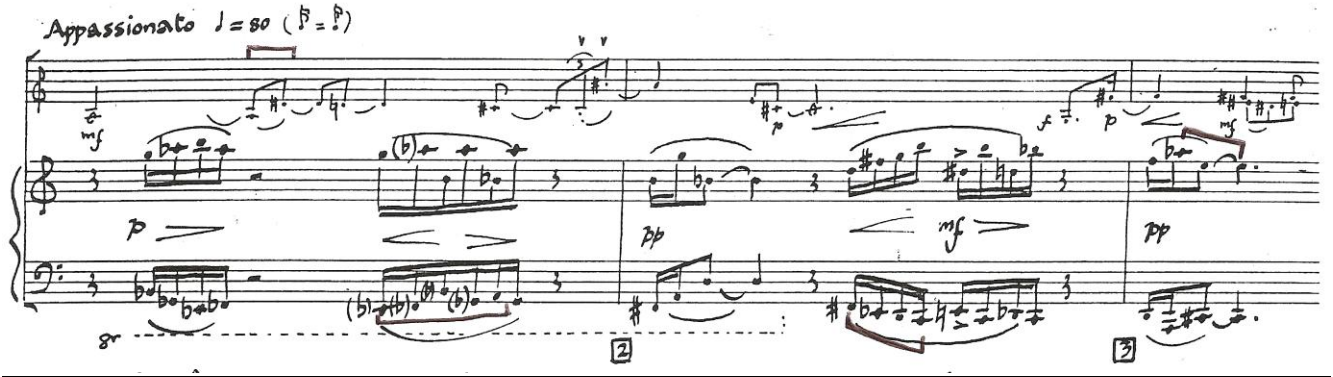
The image shows a handwritten musical score for measures 95 to 101 of 'Ditrambo'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 95-97) includes a flute part (flaut.) and a piano accompaniment. The flute part has dynamics like *mf*, *p*, and *mf*. The piano part has dynamics like *pp*, *p*, *mf*, and *p*. The second system (measures 98-101) continues the piano accompaniment with dynamics like *f*, *mf*, *p*, and *f*. The score illustrates a melodic motif being built up through small variations in the piano part.

In hierdie beweging word **melodieë** op meesterlike manier deur klein motiewe opgebou. Die volgende motiewe word gebruik:

- Tritonus: Soos in die onderstaande voorbeeld gesien kan word, maak Grové reeds in die openingsmelodie van die tritonus gebruik in die vioolparty. Dit is 'n belangrike motief in die melodiese seksie tussen mate 44 en 65. Deur hierdie interval so dikwels te gebruik in 'n relatief kort seksie, dra dit by tot die strukturele samehang en ondersteun dit begrip by die gehoor. Alhoewel Grové hierdie interval gebruik om die melodie in die klavier in maat 18 te begin, kom dit nie dikwels en met dieselfde prominensie in die klavierparty voor nie.

Voorbeeld 2.6: Ditirambo, mate 1 tot 3

Appassionato $\text{♩} = 80$ ($\text{♩} = \text{♩}$)



Stygende majeur sewende-interval: Hierdie motief kom ook in die heel eerste frase drie keer in die vioolparty voor, versteek in die dubbelgrepe in maat 3 (sien voorbeeld 6). Die stygende majeur sewende-interval word meestal gevolg deur 'n dalende majeur derde-interval (mate 21, 22 en 29 in die vioolparty), maar bly soms staties (Mate 1, 2 tot 3, asook 75 in die klavierparty). Alhoewel die

- motief meestal stygend gebruik word, kom dit ook soms dalend voor (mate 23-24 in die vioolparty en 73 in die klavierparty).

Voorbeeld 2.7: Ditirambo, mate 1 tot 4, vioolparty

2. **2. Ditirambo**

Appassionato $\text{♩} = 80$ ($\text{♩} = \text{♩}$)



- Dalende derde-interval: Hierdie motief se funksie kom in maat 15 en 16 vir die eerste keer in die vioolparty na vore en word in maat 17 deur die klavier oorgeneem. Grové gebruik die stygende sewende-interval en dalende derde-interval dikwels saam, veral in die melodie wat in maat 45 begin en dikwels herhaal word (sien voorbeeld 9). Dit kan as 'n sterk eienskap in hierdie beweging beskou word. In mate 35-36 word die motief kragtig as "kadens" aangewend in die vioolparty. Die dubbelgrepe in maat 36 bevat 'n kombinasie van die dalende derde-interval, die dalende sewende-interval, die tritonus, asook die stygende majeur tweede-interval gevolg deur 'n dalende mineur derde-interval.

Voorbeeld 2.8: Ditrambo, mate 35 tot 37, vioolparty



- Stygende majeur tweede-interval gevolg deur 'n dalende mineur derde-interval: Alhoewel hierdie motief nie heeltemal vreemd aan die vioolparty is nie, is dit hoofsaaklik in die klavierparty van belang. Dit word in die melodiese seksie vanaf maat 43 en weer vanaf maat 60 herhaaldelik gebruik en dui volgens die skrywer op ontspanning van die frase. Die motief se impak word versterk deurdat verdubbeling tussen die stemme plaasvind. Dieselfde motief word in maat 57 vergroot en in mate 58-59 ontwikkel.

Voorbeeld 2.9: *Ditirambo*, mate 42 tot 50

Soos in die eerste beweging word hier nie van maatsoorttekens gebruik gemaak nie. Waar dit egter in die eerste beweging 'n improvisatoriese gevoel skep, word in hierdie beweging eerder 'n onstabiele gevoel geskep, wat inskakel by die gevoel wat deur die titel gesuggereer word. In seksie A versterk die byna onwillekeurige gebruik van rustekens en tussenwerpsels hierdie gevoel.

Waar daar in die eerste beweging van vokale kwaliteite gepraat kon word, is dit nie in hierdie beweging moontlik nie, omdat die melodiese lyn uit groot spronge bestaan, nootwaardes dikwels klein is en daar dikwels van dubbelgrepe gebruik gemaak word. Skielike dinamiese veranderinge en 'n groot dinamiese omvang is ook kenmerkend van hierdie beweging. Myns insiens bring al hierdie tegnieke die karakter van die *Ditirambo* duideliker na vore.

Harmonies gesproke word daar, soos in die eerste beweging, akkoorde in derdes opgebou na sewende, negende- en elfde-akkoorde, altyd met 'n dissonante toevoeging. Uniek aan hierdie beweging is egter 'n pedaalpunt-element, bestaande uit een noot wat gewoonlik drie keer herhaal word, wat soms geskep word. Daar sou gevra kon word of daar op 'n toonsentrum gesinspeel word, wat tot gevolg het dat dit aan die luisteraar se oor 'n ruspunt gee. Dit kom vir die eerste keer in maat 3 in die vioolparty, en in

maat 7 in die klavierparty voor, maar in versteekte vorm. Aan die einde van die beweging word daar sterk op B-B \flat geleun (Maat 95 viool, 96 klavier, 97, 99, 100 viool). Die laaste akkoord is dus G-B-D \sharp -F \sharp .

Voorbeeld 2.10: Ditrambo, mate 95 tot 101

The image shows a musical score for measures 95 to 101. The top staff is for the Flaut. (flute) and the bottom staff is for the Vcllo (violin). The score includes various dynamic markings such as *p*, *mf*, *pp*, *f*, and *sf*. There are also articulation marks like accents and slurs. Measure numbers 97 and 98 are indicated in boxes at the beginning of their respective staves.

2.3.2.2 Vakdidaktiese oorwegings

By die aanleer van enige musiekstuk waar twee of meer uitvoerders betrokke is, word dit as vanselfsprekend aanvaar dat die uitvoerders vertrouwd met mekaar se partye sal wees. Dit is selfs nog meer belangrik by die uitvoer van ‘n sonate, waar die twee partye ewe belangrik is. Alhoewel Grové waar moontlik ritmiese hulp uit die klavierparty in die vioolparty aangedui het, sou die beste oplossing wees as die violis ook uit ‘n partituur kon speel. Sodoende kan albei uitvoerders ‘n oog op mekaar se partye hou.

Volgens die skrywer lê die grootste uitdaging in hierdie beweging in die gekompliseerde **ritmiek**. Daar is geen ruimte vir twyfel of onakkuraatheid nie. Behalwe vir ‘n paar plekke waar ritmiese vryheid geneem kan word, moet die beweging streng metronomies-korrekt uitgevoer word. Hierdie

metronomiese uitvoering moet egter nie in die pad van 'n musikaal oortuigende uitvoering staan nie, met ander woorde die gehoor behoort nie bewus te wees van hierdie benadering nie.

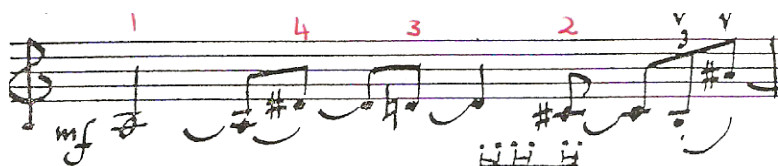
Soos aangedui, bly die sestiendenootwaarde deurgaans dieselfde en daar sal dus mate en passasies wees wat in sestiendenote getel moet word. Dit word as vanselfsprekend aanvaar dat die violis heeltemal vertrouwd met die klavierparty moet wees, aangesien die klavierparty die meeste ritmiese stabiliteit bevat en die violis daarby moet aanpas. Albei uitvoerders moet maklik in verkillende nootwaardes kan tel. Soms kan 'n maat in kwartnote getel word, soms moet daar in die middel van die maat oorgeskakel word en in sestiendenote getel word. Dit sou raadsaam wees om die kontakpunte tussen viool- en klavierparty in die musiek te merk. In seksie B (maat 14) moet die violis aanpas by die klavierparty se sestiendenootwaardes van 4-3-4-3/ 4-3-4-3/ 3-4-6-4-3/. Grové dui ook spesifiek *colla parte* in die vioolparty aan.

Dit is raadsaam om patrone en ritmiese nabootsing in die musiek te soek en as ankers te gebruik. Wanneer die viool intree in seksie C (maat 21), vind motiwiese afwisseling tussen die twee stemme plaas met die gepunteerde agtstenote aan die einde van mate 21 tot 24. Meer motiwiese afwisseling kan in seksie D (vanaf maat 42) gevind word. Alhoewel die musiek ritmies akkuraat moet uitgevoer moet word, behoort karakter nie ingeboet te word nie. Enige ritmiese probleme in hierdie beweging behoort sodoende opgelos te word.

Die volgende uitdaging wat in hierdie beweging oorkom moet word, is die kwessie van **vingersetting**. Aangesien die vingersetting gekompliseerd is, kan daar na Bylae A verwys word, waarin vingersetting vir die hele beweging verskyn ter wille van volledigheid. In hierdie paragraaf sal slegs spesifieke aspekte uitgelig word.

Soos in die eerste beweging, word in hierdie beweging dikwels van vergrote vierde-intervalle gebruik gemaak. Daar moet dus na die konteks van die interval gekyk word om te besluit of 'n gestrekte of ingekrimpte vingersetting gebruik sal word. In maat 1 word 'n voorbeeld van gestrekte sowel as ingekrimpte vingersetting gevind. Deur die vergrote vierde-interval tussen A en D# in maat 1 gestrek te speel, kan die violis 'n ingekrimpte vingersetting vir die chromaties dalende lyn gebruik (vergelyk voorbeeld 7).

Voorbeeld 2.11: Ditrambo, maat 1, violparty



Wanneer die viool met die melodie intree in seksie D (mate 42-68), dui Grové die vergrote vierde-intervalle spesifiek met *glissandi* en *molto vibrato* aan. Hieruit kan daar afgelei word dat die interval hier in 'n melodiese, ekspressiewe konteks gebruik word, anders as aan die begin van die beweging.

Voorbeeld 2.12: Ditrambo

Ter wille van skoon spel behoort elke vinnige sestiendenoot-tussenwerpsel, byvoorbeeld aan die einde van mate 7, 9, 17, ensovoorts, in dieselfde posisie gespeel te word. Die tussenwerpsel aan die einde van maat 84 is egter die uitsondering; daar sal 'n klein skuif gemaak moet word. In sommige tussenwerpsels moet daar van vinnige vingerkruisings oor die snaar gebruik gemaak word, bv. maat 10 (eerste vinger) en maat 17 (eerste vinger). In albei gevalle kan die probleem opgelos word deur die eerste vinger oor albei snare neer te sit en sodoende stabiliteit aan die hand te verleen. Dit is raadsaam om, ter wille van intonasie en die algemene stabiliteit van die linkerhand, sover moontlik vingers nie onnodig op te lig in vinnige passasies nie.

Grové maak in hierdie beweging van groot dinamiese verskille gebruik. Hy “speel” ook met aksente op onverwagte plekke, 'n tegniek wat die titel van die beweging verder illustreer. Daar word algemeen aanvaar dat 'n *sforzando* 'n groter, meer doelbewus geplaasde aksent impliseer as 'n aksentteken (>)

bokant 'n noot. In maat 72 en op soortgelyke plekke sou die *sf* dus meer gewig dra as die twee voorafgaande note. Violisties gesproke word 'n *sforzando* makliker met 'n afstryk gespeel as gevolg van die feit dat 'n beter bytende aksie sodoende verkry kan word. Presies hoe groot en geplaas die *sforzando* uitgevoer word, hang van die konteks waarin dit voorkom, asook die violis se persoonlike smaak, af.

Daar moet na die konteks van die >-aksente gekyk word om te besluit hoe hulle uitgevoer moet word. Soms kan die aksent melodiese waarde hê, soms het dit ritmiese waarde en word dit meer perkussief uitgevoer. Die aksente wat in maat 45 voorkom, moet melodies benader word en dus miskien meer met vibrato as met strykestokaksente gespeel word. Dieselfde aksente kom in mate 73, 80 en 87 voor, maar moet met meer aggressie benader word en dus met vibrato- sowel as strykestokaksente gespeel word.

Soos reeds uit die eerste twee mate van die beweging afgelei kan word, maak Grové dikwels van skielike *piano* ná *forte* of *mezzoforte* gebruik. Soms, soos in mate 22 en 81, dui hy *subito piano* aan, soms word dit geïmpliseer. Dit is gewoonlik meer effektief om 'n skielike *piano* met 'n opstryk te speel, omdat dit makliker is om druk van die stok af te neem met 'n op- as met 'n afstryk. Alhoewel daar sover moontlik aan hierdie beginsel gehou behoort te word, is dit nie altyd moontlik nie en moet die violis seker maak dat dieselfde effek verkry word, ongeag die strykrigting.

Grové dui spesifieke effekte in die partituur aan, bv, *molto vibrato* en *flautando*. Om die *flautando*-effek te verkry, moet alle druk van die strykestok afgehaal word en die strykestok se kontakpunt nader aan die vingerbord skuif. Waar hy aandui dat baie vibrato gebruik moet word, moet die violis die klank met die strykestok balanseer, met ander woorde 'n goeie konneksie met die snaar hê om die regte klankbalans te verkry.

2.3.3 Intermezzo (Finale 1)

2.3.3.1 Vormaspekte

Die benaming *Intermezzo* beteken letterlik “in die middel”. Dit is oorspronklik in sestiende-eeuse Italiaanse musiek as ligte tussenspel tussen twee meer ernstige helftes van ‘n verhoogstuk, bv. tussen die twee bedrywe van ‘n verhoogstuk, gebruik. Teen die negentiende eeu is die term ook vir ‘n kort middelste beweging van ‘n simfonie, concerto of sonate gebruik, (Kennedy 2001:431). Brahms gebruik die woord ook as titel vir sommige van sy klavierwerke.

Met die tweede titel, *Finale 1*, koppel Grové hierdie beweging aan die laaste beweging. As gevolg van die feit dat die tempo-aanduiding identies is (M=160 vir die gepunteerde kwartnoot) en die musiek sterk ritmiese, motiwiese en stemmingsooreenkomste toon, blyk dit asof die *Finale 1* slegs ‘n korter weergawe van die *Finale 2* is.

Die *con sordino*-aanduiding in die vioolstem, asook die *secco* en *una corda*-aanduiding in die klavierstem aan die begin van die beweging verleen ‘n misterieuse, spanningsvolle gejaagdheid aan die beweging. Soos in die onderstaande voorbeeld gesien kan word, stel Grové vanaf maat sestien ‘n gedeelte van die Afrikamelodie wat volledig in die laaste beweging voorkom, as motief bekend. Slegs hierdie motief word in *mezzoforte* en *forte* geskryf, die res van die beweging is as *piano* aangedui.

Voorbeeld 2.13: Intermezzo, mate 15 tot 18

The image shows a musical score for measures 15 to 18 of an Intermezzo. The score is written for violin and piano. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'marc.' (marcato). The dynamics are marked 'mf' (mezzoforte) and 'piano'. The score includes a box around measures 15 and 16, and another box around measure 17. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the violin and a grand staff for the piano.

Vormtegnies kan die beweging as volg ontleed word:

- Maat 1 tot 8: Die *moto perpetuo*-melodie word in albei stemme bekendgestel.
- Mate 9 en 10: Ritmiese tussenwerpsel wat die oor voorberei op die Afrikamotief.
- Mate 11 tot 16: *Moto perpetuo*-materiaal, met die eerste verskyning van die Afrikamotief in maat sestien in die vioolstem.
- Mate 17: Ritmiese tussenwerpsel.
- Mate 18 tot 28: Verwewing van *moto perpetuo*-materiaal, die Afrikamotief en 'n dalende kwartnoot-*staccato* motief (sien mate 20 en 23 in die klavierstem, asook maat 27 in die vioolstem). Grové gebruik ook hierdie motief in teenoorgestelde beweging in die voorlaaste maat.
- Mate 29 tot 39: Opbou van spanning deur middel van 'n digter tekstuur, voorststuwende ritmiek en 'n skielike uitbarsting van *forte* met 'n uitbreiding van die Afrikamotief in die vioolstem.
- Mate veertig tot 43: Die vioolstem toon 'n terugkeer na die *moto perpetuo*-materiaal, terwyl die klavierstem die Afrikamotief verder voer. 'n Laaste *forte*-uitbarsting lei tot 'n *diminuendo*, wat slegs die klavierstem se laaste noot laat oorbly.

In 'n breër konteks gesien kan daar ook gesê word dat mate 1 tot 17 as seksie A, mate 18 tot 28 as seksie B en mate 40 tot 43 as seksie C gesien kan word.

Melodies gesproke bestaan die *Intermezzo* uit 'n voortstuwende agtstenoot-trioolmotief, rofweg 'n *moto perpetuo*, deur die vioolstem bekendgestel, met die meer perkussiewe, ekstroverte motief, reeds 'n fragment van die volledige Afrikamelodie in die vyfde beweging, daarin verweef. Hierdie meer perkussiewe motief kom in maat 16 voor (verwys na voorbeeld 8). Die agtstenootmelodie is, soos kenmerkend van Grové se Afrika-stylperiode, hoofsaaklik uit vallende en stygende tweedes en vierdes opgebou. In die klavierstem kom vanaf maat 4 ook enkele alleenstaande agtstenootfigure voor wat die luisteraar se oor ritmies voorberei op die Afrikamotief. Die begeleidende klavierstem verskyn deurgaans in geïsoleerde *staccato*-akkoorde, soos in mate 11 en 12 gesien kan word. Dieselfde beginsel word in maat 8 in die vioolstem toegepas. Sodoende word balansprobleme wat deur die akkoorde in die klavierstem veroorsaak kan word, opgelos.

Alhoewel die beweging, soos al die ander bewegings van hierdie sonate, metrumloos genoteer is, kan daar tog, anders as in die vorige bewegings, meer ritmiese reëlmaat opgemerk word. As gevolg van die trioolritmiek laat die eerste vier mate die luisteraar 'n 9/8 metrum vermoed, maar in maat 5 word die maat na 7/8 verkort. Grové keer egter dikwels terug na die 9/8 ritmiese suggestie. Daar kan in hierdie beweging oor die konsep van maatlynverskuiwings gespekuleer word, 'n komposisietegniek wat gereeld in Brahms se komposisies voorkom. Mate 13 en 14 is in 15/8 genoteer, maar die oor sou die twee mate maklik in vier mate kon verander deur die laaste nege agtstenote van elke maat, deur die vioolstem gespeel, as afsonderlike 9/8 te sien (vergelyk voorbeeld 2.9). Die feit dat die Afrikamotief gereeld 'n ander posisie in die maat inneem, skep die indruk dat die maatlyn geïgnoreer sou kon word.

Voorbeeld 2.14: Intermezzo, mate 13 en 14



2.3.3.2 Vakdidaktiese oorwegings

Wanneer 'n musiekstuk met *moto perpetuo*-eienskappe aangeleer word, is een van die grootste uitdagings die ritmiese eweredigheid daarvan. Dit kom neer op akkuraatheid van koördinasie tussen die linker- en regterhande. Soos by die bespeling van enige strykinstrument is die twee hande met geheel verskillende take besig. Dit word duidelik in maat een van hierdie beweging geïllustreer: Terwyl die linkerhand se vingers lig en vinnig moet beweeg, moet die regterarm stadig en met egalige, konstante druk beweeg. Koördinasie word 'n probleem wanneer een of albei hande onseker is en die hande mekaar beïnvloed. Die gevolg is 'n onegalige, selfs hakerige uitvoering. Daar behoort op drie maniere te werk te gaan word om die probleem op te los:

- Die twee hande se take moet geskei word, met ander woorde elke maat kan onder een bogie gespeel word sodat daar net op die linkerhand (die note) gekonsentreer kan word. Vir

oefening kan die hele passasie ook losstryke gespeel word. Wanneer die note vasgelê is, kan die regte stryke bygevoeg word.

- Geen patroon kan suksesvol vinnig uitgevoer word as dit nie herhaaldelik stadig geoefen word nie. Dit is ook raadsaam om die passasie geleidelik vinniger te speel.
- Die skrywer stel in hierdie en soortgelyke gevalle Ivan Galamian se oefenmetode in ritmes voor².

As die beweging teen die regte tempo gespeel word, kan Grové se strykaanduidings suksesvol gebruik word. As die beweging egter stadiger gespeel word, sal die strykaanduidings in kleiner groepe verdeel moet word. Soms sal dit tog makliker wees om meer dikwels as aangedui van stryk te verander, byvoorbeeld in maat 18. As Grové se strykaanduiding gevolg word, sal die drie losstaande agtstenote by die punt gespeel moet word, wat swak artikulasie tot gevolg sal hê. As die stryke verdeel word, kan die losstaande agtstenote beter geartikuleer word aan die slof.

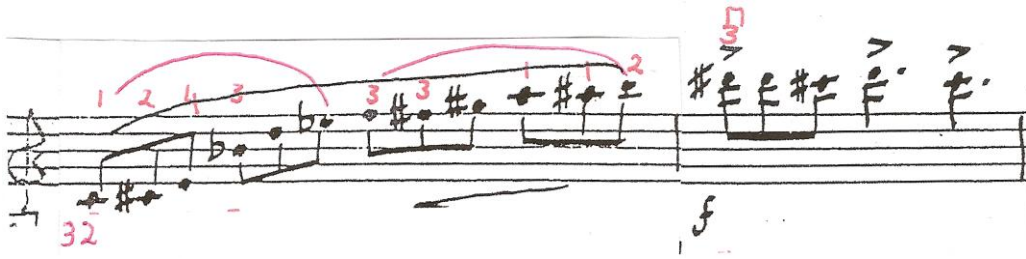
Voorbeeld 2.15: Intermezzo, maat 18, vioolparty



Die *crescendo* in maat 32 kan aangehelp word deur die bogie in die middel van die maat te verdeel (sien voorbeeld 2.16). Sodoende kan 'n volle opstryk met vinnige strykspoed vir die tweede helfte van die maat gebruik word. Daar word aanbeveel dat die losstaande agtstenote in mate 8, 9, 19 en 25 goed geartikuleer en in die onderste helfte van die strykstok gespeel word. Die Afrikamotief word telkens spesifiek *marcato* aangedui, wat beteken dat Grové dit ferm en goed geartikuleer op die snaar gespeel wil hê. In Bylae A is verdere strykvoorstelle ingemerk.

² Verwys na hootstuk 5.3.

Voorbeeld 2.16: Intermezzo, mate 32 en 33



Ter wille van volledigheid is vingersettings vir die hele beweging in Bylae A ingemerk. In hierdie paragraaf sal dus net by enkele probleme ten opsigte van vingersetting stilgestaan word. Wanneer vingersettings vir 'n musiekstuk van hierdie aard gevind moet word, moet die volgende faktore in ag geneem word:

- Die eindtempo van die beweging
- Toonkleur – die feit dat die beweging grotendeels *piano* gemerk is, sal snaar- en posisiekeuse beïnvloed om die gewenste *timbre* te verkry.
- Die uiters chromatiese aard van die beweging – in chromatiese passasies moet 'n kompromie getref word tussen 'n glyende vingersetting (1-2-2-3-3-4), of 'n presiese vingersetting (1-2-1-2-3-4) om half-tone te speel. Alhoewel die skrywer gewoonlik laasgenoemde opsie beter en meer akkuraat vind, moet daar ook na die konteks van die passasie gekyk word. In vinnige lopies is dit wenslik om die hand “oop” te hou, gereed vir die volgende noot of groep note. In só 'n geval is 'n kombinasie van hierdie twee maniere aan te beveel. Hierdie konsep kan duidelik in maat 32 gesien word (sien voorbeeld 11): 'n Akkurate manier om die C-C#-E-B \flat te speel sou met 1-2-4-3 (presiese vingersetting) wees, terwyl die tweede helfte van die maat beter sou werk met die glyende vingersetting. As die laaste drie note van die maat met 1-2-3 gespeel sou word, sou die hand moes skuif vir die D# in maat 33. As die laaste drie note egter met 1-1-2 gespeel word, kan die hand oopmaak en die D# in maat 33 met 'n derde vinger gespeel word.
- Die grootte van die violis se hand. Hierdie punt sluit aan by die vorige punt en behoort die keuse van vingersetting sterk te beïnvloed.

Soos in voorbeeld 2.17 gesien kan word, verskyn parallelle vyfdes vanaf maat 36 in die vioolstem. Hierdie interval is argumenteerbaar die moeilikste om suiwer te speel op die viool. Die violis sal na 'n manier moet soek om die vingers heeltemal vierkantig op albei snare te laat staan. Die vinger waarmee

die vyfde-interval gespeel word, moet so regop as moontlik gehou word. Violiste maak dikwels die fout om die middel van die vinger op die laer snaar neer te sit, wat daartoe lei dat die vingerkussing (vingerpunt) nie meer plek het vir die hoër snaar nie. Dit is wenslik om die vinger só te probeer draai dat die twee snare die vinger weerskante van die nael raak. Die violis sal moontlik vind dat hy/sy vyfde-intervalle goed met óf die eerste, óf die tweede vinger kan speel. Daar kan gepoog word om die presiese hoek waarmee hierdie vinger oor die snare sit, met die ander vingers ook reg te kry. Die skrywer vind dit onmoontlik om vyfdes suiwer met die vierde vinger te speel, dit is dus vermy in die vingersetting van hierdie beweging.

Voorbeeld 2.17: Intermezzo, mate 37 tot 42



Wat toonkleur betref, gee Grové spesifieke instruksies, naamlik *leggiero e prestissimo* asook *con sordino*. Alhoewel die toonkleur dus gedemp, effe nasaal en misterieus moet wees, sal die beweging net geslaagd wees as daar tog uiters presies en duidelik geartikuleer word. Artikulasie van vinnige note in een stryk kan aangehelp word deur die linkerhand se vingers regop neer te sit en ‘n sterk vallende en terugspringende aksie te kry. Dit beteken nie dat die vingers noodwendig hoog opgelig behoort te word nie, intendeel, hoe nader die vingers aan die snaar gehou word, hoe vinniger en meer egalig kan die vallende aksie geskied. Dit sal ook help as die violis die vingers neersit asof daar linkerhand-*pizzicato* gedoen gaan word. Strykwisselinge moet “soomloos” (sonder aksentuering van die strykwisseling) geskied en slegs note met aksente moet uit die tekstuur uitstaan. Die Afrikamotief moet telkens met ‘n helderder en meer projekteerende toonkleur gespeel word as die res van die beweging.

2.3.4 Notturmo 2

2.3.4.1 Vormaspekte

Die *Notturmo 1* en *2* toon met die eerste aanhoor sterk ooreenkoms wat stemming aanbetref. Albei bewegings het oorwegend 'n gedempte, melankoliese stemming. By nadere ondersoek kan egter ook heelwat verskille opgemerk word. Die eerste substansiële verskil is die feit dat die *Notturmo 2* aansienlik meer uitgebreid is as die *Notturmo 1*. Waar die *Notturmo 1* uit 13 mate bestaan, bestaan die *Notturmo 2* uit 27 mate.

Vormtegnies bestaan laasgenoemde nie uit 'n reeks kort frases soos in *Notturmo 1* nie, maar uit vier duidelik afbakenbare seksies:

- Mate 1-13: Soos in die *Notturmo 1* lei die klavierstem die beweging in en word dit in 'n laer oktaaf deur die vioolstem afgewissel. Die klavierstem se beginmateriaal herinner sterk aan die *Notturmo 1*. Grové dui egter hier aan dat die akkoorde gerol moet word, wat 'n sagter aanslag en meer impressionistiese effek het as aan die begin van die *Notturmo 1*. Wanneer die vioolstem intree, is dit met 'n sterk Afrika-geïnspireerde melodie, minder chromaties en meer melodies as die vioolstem se eerste intrede in die *Notturmo 1*. Vanaf maat 8 word groei in die klavierstem getoon deur 'n groter toonomvang in die melodiese lyn en 'n besiger, digter tekstuur. Momentum word deur middel van die tweede en vierde stemme in die klavierparty geskep. Die vioolstem dra by tot die groeiende dringendheid deur middel van fluitnote en 'n dringende antwoord op die klavierstem in maat 10. In mate 11 en 12 gebruik Grové 'n motief uit die derde beweging op improvisatoriese wyse. Die einde van hierdie seksie word met 'n komma aangedui.
- Mate 14-20: Die klavierstem het die belangrikste rol met materiaal wat die impressionistiese koloristiek van die beweging met gerolde, gedempte, *pianissimo* akkoorde en 'n groot toonomvang, verder versterk. Vir die volgende vyf mate word daar om G-A-C-C# gesentreer. Vanaf maat 18 verander die gesentreerdheid na E-D-E-C, wat lei na maat 19 se E-D-E-B, 'n vergroting van die viool se beginmelodie in maat 5 (A-G-A-E). Hierdie vergroting lei na die G#-pedaalpunt in mate 20 en 21.

- Maat 21-23: Waar die klavier- en vioolstemme mekaar afwissel in die eerste seksie, word melodiese materiaal van beide stemme hier gelyktydig gebruik. Omdat die vioolstem laer as die klaviermelodie geskryf is, sou daar geargumenteer kon word dat die klavierstem die belangrikste melodiese materiaal bevat, maar in die skrywer se opinie is albei stemme ewe belangrik. Hierdie seksie word ook met 'n komma afgesluit.
- Maat 24-26: 'n Betreklik perkussiewe afsluiting van 'n beweging waarin andersins heelwat tekens van impressionistiese invloede voorkom. Deur die byvoeging van 'n derde notebalk dui Grové in die partituur aan watter note vanuit die akkoordtrosse moet klink. Die melodiese materiaal wat daaruit ontstaan, herinner weer eens aan die openingsmelodie van die vioolstem in maat 5.

Wat **harmoniek** betref, bou Grové, soos in die *Notturmo 1*, drieklanke op onkonvensionele manier in derdes op. Mate 1 en 2 bestaan byvoorbeeld uit B^b-D^b-F-A-C[#]-E^b, wat in maat 3 na B^b-D^b-F[#]-A^b-C^b verander. Soos in voorbeeld 14 gesien kan word, veroorsaak die manier waarop die note gerangskik is, egter 'n skerp dissonans.

Voorbeeld 2.18: Notturmo 2, mate 1 tot 4

Molto lento e misterioso ♩ = 72

Volgens Wolpert (in Spies 1978:246) kan dissonante in drie grade verdeel word:

- Dissonans van die eerste graad, wat dui op 'n swak dissonans – word deur 'n heeltoon of majeure tweede veroorsaak
- Dissonans van die tweede graad, wat dui op 'n middelmatige dissonans – word deur 'n tritonus of vergrote vierde veroorsaak
- Dissonans van die derde graad, wat dui op 'n sterk dissonans – word deur die gebruik van 'n halftoon of mineur tweede veroorsaak.

Alhoewel Grové in hierdie beweging van die skerpste graad van dissonans gebruik maak, is dit wat gehoor word tóg vir die oor aanvaarbaar. Dit te make met die feit dat, soos reeds opgemerk is, die materiaal op impressionistiese manier aangebied word deur middel van gedempte spel en gerolde akkoorde. Die oor ervaar dus eerder die stemmingskeppende koloristiek van die akkoorde as die dissonante gehalte daarvan. Dit onderstreep Wolpert se siening dat die oor die uiteindelijke maatstaf vir dissonans is en nie noodwendig dít wat op papier staan nie (Wolpert soos aangehaal in Spies 1978:242).

Kenmerkend van hierdie beweging is die statiese pedaalpunt wat in groot seksies in die baslyn voorkom. Vanaf maat een tot maat nege word 'n D_b-pedaalpunt in die basstem gebruik. Omdat dit in groot nootwaardes voorkom, verleen dit 'n mate van rustigheid aan die seksie. In mate agt en nege kom 'n G# pedaalpunt ook in die vierde stem voor, maar hier word, soos vroeër opgemerk, momentum geskep deur die kleiner nootwaardes. Die G#-pedaalpunt word as oorbruggingstegniek tussen twee seksies gebruik in mate 20 en 21.

Die vioolstem speel in hierdie beweging 'n ander rol as in die *Notturmo I*. Waar die vioolstem aan die begin van die sonate byna 'n klaagrol vervul, word 'n nuwe, hoopvolle Afrikastem in hierdie beweging ingebring. Hierdie nuwe stem veroorsaak 'n ommekeer in die rol van die viool – die vioolstem bevat in hierdie beweging nuwe melodiese materiaal. Melodiek in sekere seksies van hierdie beweging kan ook, soos in die *Notturmo I*, met die menslike stem vergelyk word. Heelparty *glissandi* en *appoggiatura*-figure, wat herinner aan die steminfleksies in die *Notturmo I* bespreek, kom voor.

2.3.4.2 Vakdidaktiese oorwegings

Grové skryf spesifiek voor hoe die tema gespeel behoort te word (mate 5, 6, middel 9 en middel 22). Die violis moet lang, vinnige stryke en baie vibrato aan die begin van elke noot gebruik. Daaronder verstaan die skrywer dat ‘n noue, vinnige vibrato die gewenste effek sal hê³. Deur die regte vibrato te gebruik, sal die *decrescendo* wat hy op elke noot aandui, ook reg uitgevoer word. Grové dui ook op elke noot ‘n lyn sowel as ‘n staccato-teken aan. Dit sou beteken dat die tema nie heeltemal *legato* gespeel behoort te word nie, maar dat elke noot sag herartikuleer moet word. Deur nougeset die dinamiese tekens te volg, sal die violis die tema speel soos die komponis dit graag sou wou hê. Grové laat egter die keuse van snaar aan die violis oor. Daar kan self besluit word of die G- of D-snaar die regte kleur en intensiteit sal verskaf.

Kenmerkend van die melodiese lyn in hierdie beweging is die heeltoon *glissandi* wat in mate 5, 7, 13, asook vanaf maat 24 voorkom. Uit die aard van die saak word hierdie *glissandi* met dieselfde linkerhandvinger en in dieselfde stryk gespeel. Wanneer die *glissandi* egter in die *pizzicato*-seksie voorkom (vanaf maat 24 tot 28), moet die linkerhand se vingers heeltemal regop gehou word, sodat die *glissando* amper met die nael gespeel kan word. Hierdie tegniek sal meer resonans aan die *glissando* gee. Die violis moet eksperimenteer met die *pizzicato*-kontakpunt. As die snaar naby die einde van die vingerbord gepluk word, sal dit ‘n duideliker noot tot gevolg hê as wanneer daar verder oor die vingerbord gepluk word.

Waar die fluitnote in die eerste beweging slegs in vyfdes voorkom, word hier ‘n mengsel van vierdes en vyfdes gebruik. Wat karakter betref, sou die fluitnootpassasie in die eerste beweging meer strak, sonder *vibrato* gespeel kon word, terwyl die fluitnootpassasie in hierdie beweging meer liries, effe klaend en met ‘n bietjie vibrato benader kan word. Aangesien fluitnote uitvoerig bespreek is in die eerste beweging, sal daar nie hier verder op die tegniese aspekte daarvan ingegaan word nie.

Die alleenstaande agtstenote in mate 14, 15 en 19 skakel in by die klavierstem se meer interessante materiaal en moet daarom perfek nageboots word tussen die twee stemme. Alhoewel elke agtstenoot in die vioolstem met ‘n *decrescendo* aangedui is, is dit nie die geval in die klavierstem nie. Die violis kan self besluit of elke noot op dieselfde dinamiese vlak moet begin en of dit miskien meer interessant sou

³ Verwys na hoofstuk 5.2.3.

wees om 'n stygende of dalende dinamiese lyn te skep. Mate 14 en 15 sou dan as 'n eenheid gesien kon word.

Wat die passasie tussen mate 16 en 18 betref, wyk Grové in die vioolparty af van wat in die partituur geskryf staan. Daar kan dus afgelei word dat die komponis later van plan verander het en op meer interessante inhoud in die vioolparty besluit het.

Voorbeeld 2.19a: Notturmo 2, mate 16 tot 18, partituur

The image displays a handwritten musical score for measures 16 to 18 of Notturmo 2. It consists of three systems of staves. The first system (measures 16-17) features a piano part with a treble clef and a bass clef, and a violin part with a treble clef. The piano part includes dynamic markings 'p' and 'mf', and a 'nat.' (natural) marking above the first measure. The violin part has a 'p' marking above the first measure. The second system (measures 17-18) continues the piano and violin parts. The third system (measures 18-19) shows the piano part with a '(vibr)' (vibrato) marking above the first measure. The score is written in a clear, legible hand with various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Voorbeeld 2.19b: Notturmo 2, mate 16 tot 19, violparty

Alhoewel hierdie passasie nie besonder vinnig is nie, is 'n goeie vingersetting, goeie koördinasie en onhoorbare snaarkruisings belangrik. Aangesien halftoon- en heeltoonbegewing voorkom, is dit belangrik om, sover moontlik, 'n ander vinger vir elke noot te gebruik en nie dieselfde vinger vir twee agtereenvolgende note te gebruik nie. 'n Goeie vingersetting vir die begin van die passasie in maat sestien sou dus 2-4-3-2-1-3-2-1 wees, waar elke halftoon met 'n ander vinger gespeel word. Verwys na Bylae A vir volledige vingersettingvoorstelle.

Wanneer daar op 'n geskikte vingersetting besluit is, kan Galamian se ritme-oefenmetode toegepas word⁴. Hierdie metode sal koördinasie tussen die twee hande verbeter, asook help met die integrasie van snaarkruisings en strykverandering. Daar word aanbeveel dat snaarkruisings in 'n passasie soos hierdie tot die minimum beperk word. Sover moontlik moet 'n snaarkruising vir slegs een noot vermy word. Die einde van maat 17 behoort byvoorbeeld eerder in tweede posisie gespeel te word om onnodige snaarkruisings te vermy. Die violis behoort ook die regterarm- en handspiere ekonomies te gebruik. Gebruik dus klein spiere vir klein bewegings. Deur die dinamiese tekens in hierdie passasie te bestudeer, kan daar afgelei word dat die verlangde koloristiek *sotto voce* behoort te wees. Alhoewel dinamiese eb en vloed aangedui is, behoort die algehele effek van die passasie gedemp te wees.

⁴ Verwys na hoofstuk 5.3.

2.3.5 Finale 2

2.3.5.1 Vormaspekte

Soos reeds by die bespreking van die *Intermezzo* genoem, toon die *Finale 1 (Intermezzo)* en die *Finale 2* sterk ritmiese ooreenkoms. Grové maak van nootgroepe van twee en drie agtstenote gebruik om 'n voortstuwende karakter te verkry.

Die verskil tussen die twee bewegings lê eerstens in die feit dat die tweede *Finale* heelwat langer is as die eerste, as gevolg van die materiaalontwikkeling wat hier plaasvind. Tweedens kan die feit dat Grové die vioolintrede as *ponticello* teenoor die *con sordino*-aanduiding aan die begin van die *Finale 1*, daarop dui dat die twee bewegings koloristies van mekaar verskil. Die *ponticello*-aanduiding aan die begin van die *Finale 2* sal 'n veel ysiger, skerper toonkleur tot gevolg hê as die warmer, gedempte toonkleur van die *con sordino*-aanduiding.

Nog 'n verskil tussen die twee bewegings lê in Grové se benadering tot die klavierparty. In die *Finale 1* word die klavierparty deurgaans in die G-sleutel geskryf, met relatief dungsaaide akkoordgebruik. In groot dele van die *Finale 2* sentreer die klavierparty om die bassleutel, wat 'n donker, onheilspellende voortstuwendheid tot gevolg het. Daar word reg aan die begin ook van toontrosse gebruik gemaak. Wanneer die klavierstem nie voortstuwende lopies het nie, word kwartnoot-agtstenoot-figure, met die agtstenoot op die swak pols, wat oplos na kwartnote op die sterk pols, gebruik. Alhoewel die twee stemme geïntegreer is en materiaal deel, word die klavier, meer as in die *Finale 1*, as enjin om ritmiese voortstuwing te bewerkstellig, gebruik.

Voorbeeld 2.20: Finale 2, mate 68 tot 70

Vormtegnies kan die beweging soos volg ontleed word:

- Maat 1 tot 6: ‘n Gejaagde, voortstuwende atmosfeer wat sterk aan die *Finale 1* herinner, word in die vioolstem uitgebeeld. Die tempo-aanduiding is *prestissimo*, M=160 per kwartnoot. Halftoonbeweging, die gebruik van klein intervale, asook die aksentuering van sekere trioolgroepe, ondersteun die karakter. Die seksie eindig met ‘n algemene pouse (*Generalpause*).
- Maat 7 tot 18: Tempoverandering vind plaas, *meno mosso* vanaf M=160 per kwartnoot na M=138 vir die kwartnoot. Waar Grové voorheen slegs fragmente van die Afrikalied laat deurskemer het, word die lied hier vir die eerste keer as geheel in die vioolstem aangebied. Die twaalfmaat melodie kan in ‘n voorfrase van agt mate en ‘n nafrase van vier mate verdeel word. Die voorfrase kan verder in twee viermaat seksies verdeel word – twee mate van stelling, gevolg deur twee mate van uitbreiding of ontwikkeling. Deur met maatlengtes te speel, kry Grové dit reg om die nafrase, wat twee mate korter as die voorfrase is, heeltemal ritmies te laat sinmaak. Aangesien die melodie van ‘n manlike stem afkomstig is, word dit in die middelregister, en die hoë register nie, bekendgestel⁵.
- Maat 19-66: In hierdie seksie word die Afrikamelodie in die klavierstem gehoor en die melodie word motiwies afgebreek en ontwikkel. Vanaf maat 41 verwys Grové terug na die *Notturmo 2* deur die viool se openingsmelodie in dié in vergroting in die klavierstem te gebruik. Vanaf mate 44 (einde) tot 51 kom hierdie melodie in die vioolstem voor. Die einde van die ontwikkelingseksie word ook aangedui met ‘n *Generalpause*.
- Maat 67-82: ‘n Terugkeer na die eerste tempo, M= 160 vir die kwartnoot, vind plaas. In hierdie seksie kombineer Grové motiewe uit die eerste seksie, wat terugverwys na die *Finale 1*, met motiewe uit die Afrikamelodie. Voortstuwende ritmes kan in die klavierstem opgemerk word, terwyl die vioolstem meer melodiese materiaal bevat.
- Maat 83-106: Voortstuwende materiaal wat herinner aan die eerste seksie kom in die klavierstem voor. Alhoewel die vioolstem aan die begin van hierdie seksie ‘n begeleidente of kommentaarlewerende rol speel, word daar vanaf maat 91 na ‘n klimaks deur middel van

⁵ Sien voorbeeld 2.1.

ritmiese dringendheid in albei stemme, asook teenoorgestelde beweging, opgebou. Met die teenoorgestelde beweging in die klavierstem aan die einde van mate 93 en 100 tot 101, verwys Grové terug na die *Ditirambo*. Verder word die beweging op 'n klimaks afgesluit deur die klavierstem baie laag, en die vioolstem baie hoog te gebruik. Sodoende word 'n spanningsvolle, energieke einde verkry.

Voorbeeld 2.21: Finale 2, mate 98 tot 103



Harmonies gesproke maak Grové in hierdie beweging minder van uitgebreide drieklankharmoniek gebruik as in die ander bewegings. Die eerste vyf mate van die beweging bestaan uit 'n aangehoue toontros in die klavierstem, opgebou om G. Aangesien Grové aandui dat die pedaal telkens na die speel van die toontros skoongemaak moet word, is die oor nie bewus van die intensiteit daarvan nie en is die luisteraar slegs bewus van die aangehoue G. Wanneer die vioolstem in maat 7 met die Afrikamelodie intree, bly die harmonie staties vir die eerste vier mate van die voorfrase op 'n E \flat -G-B \flat -D-F \flat -F \sharp -akkoord in eerste omkering. Met die aanvang van die nafrase gebeur dieselfde: die harmonie bly staties met B \flat -D-F \sharp -A-C \sharp vir mate 15 tot 17 en los dan op. Vanaf maat 42 tot maat 54 wentel die harmoniek om afwisselende B \flat -F en B \flat -E \flat -akkoorde. Alhoewel die vioolstem en die boonste klavierstem vry van

hierdie tonaliteit beweeg, sou daar rondom 'n vae B \flat tonaliteit gespekuleer kon word. Vanaf maat 67 tot maat 93 beïnvloed 'n springende baslyn die harmoniese rigting.

Soos in die onderstaande voorbeeld gesien kan word, is **melodiek** in die *Finale 1* en *Finale 2* nou aan mekaar verbind deur die manier waarop agtstenootmotiewe opgebou is. In beide hierdie bewegings kan gesien word dat die nootgroepe dikwels deur halftoonbeweging aan mekaar verbind is. Hierdie melodiese benadering veroorsaak 'n dringendheid in die melodielyn wat ook die voortstuwende karakter onderstreep.

Voorbeeld 2.22a: Finale 1, mate 1 to 4

Leggiero e prestissimo $\text{♩} = 160$ ($\text{♩} = 160$)
can sardi
p
secco
una corda

Voorbeeld 2.22b: Finale 2, mate 1 tot 4

Prestissimo $\text{♩} = 160$
pizzicello
p

Soos in ander bewegings in hierdie werk, maak Grové ryklik van motiwiese afbreking en ontwikkeling gebruik. Hy voeg ook die Afrikamelodie meesterlik saam met ander, reeds gebruikte materiaal. Deur

middel van ritmiese dringendheid en groterwordende melodiese omvang sluit die werk op 'n klimaks af.

In die bespreking van die *Finale 1* is uitvoerig by die **ritmiek** van die beweging stilgestaan. Die *Finale 2* toon dieselfde *moto perpetuo*-karakter van die *Finale 1*, maar, omdat die Afrikamelodie tussen-in ontwikkel word, veroorsaak dit soms nog meer gekompliseerde ritmiek. Aangesien Grové by ritmiese groepe van twee en drie bly, kan daar tog 'n ritmiese voortstuwings opgemerk word en maak die beweging ritmies perfek sin. Soos in die algemene opmerking ten opsigte van hierdie werk gesê, lê die orde van hierdie komposisie in die ritmiese dissipline daarvan. Hierdie beweging is 'n goeie voorbeeld.

2.3.5.2 Vakdidaktiese oorwegings

Aangesien hierdie beweging sterk ooreenkoms met die *Finale 1* toon ten opsigte van die *moto perpetuo*-aard daarvan, word die tegniese probleme dieselfde hanteer as die *Finale 1*. Die eerste stap by die aanleer van hierdie, of 'n soortgelyke beweging, is die vind van 'n goeie vingersetting wat die violis uiteindelik by die gewenste tempo sal uitbring. Verwys na Bylae A vir volledige vingersettingvoorstelle. Daar is weer eens van die standpunt uitgegaan om so min moontlik dieselfde vinger vir twee agtereenvolgende note te gebruik. Soms is dit tog nodig om hierdie beginsel te ignoreer ten einde die hand voor te berei vir wat voorlê. By die keuse van vingersetting is dit ook raadsaam om in logiese groepe note te dink en te veel snaarkruisings te vermy.

'n Verdere belangrike aspek by die keuse van 'n vingersetting is die voorbereiding op hoë passasies of skielike hoë note. In maat 33 moet daar van D na F 'n tiende hoër geskuif word sonder tyd om voor te berei. In só 'n situasie is dit belangrik om van 'n hulpnoot gebruik te maak. Dit beteken dat die hand met die vinger wat reeds gebruik is (die "ou" vinger) skuif na die nuwe noot se posisie. Die hand is nou gereed om eenvoudig die nuwe vinger op die nuwe noot neer te sit. In maat 33 sou dit beteken dat die hand in derde posisie moet wees vir die D. As hulpnoot skuif die hand dan met die eerste vinger (die "ou" vinger) na F in vyfde posisie, reg om die F op die E-snaar met die vierde vinger te speel. Wanneer die student eers die skuif aanleer, behoort die hulpnoot lank en duidelik hoorbaar gespeel te word. Soos die student meer vertrouwd raak met die skuif, word die hulpnoot verkort en sagter gespeel, totdat dit onhoorbaar is en bloot as anker dien. Hierdie voorbereidingsbeginsel kan op skuiwe van enige afstand toegepas word en is 'n goeie manier om veilige intonasie te verseker.

Voorbeeld 2.23: Finale 2, maat 33



Van belang is die intrede van die Afrikamelodie in maat sewe. Anders as verwag, dui Grové aan dat die melodie in *forté* op die D-snaar begin en dan in *mezzopiano* op die A-snaar verder gaan. Gewoonlik sou die D-snaar 'n mooi *mezzopiano*-kleur gee, terwyl die A-snaar 'n goeie *forté*-kleur sou gee. Deur spesifiek die teenoorgestelde aan te dui, skep Grové sy eie unieke vioolkoloristiek, waardeur die *forté* voller en ronder, en die *mezzopiano* dunner en helderder klink.

Daar word in hierdie beweging van verskeie tipes artikulasie gebruik gemaak. Dit is belangrik dat die violis differensieer tussen byvoorbeeld 'n aksent met > bokant 'n noot gemerk en 'n *sforzando*. In die konteks van die Afrikamelodie moet die aksente klein, met byt en binne die dinamiese konteks uitgevoer word. *Sforzandi*, soos byvoorbeeld in maat 34, sal met meer gewig uitgevoer word. Alhoewel die term *sforzando* soms gepaardgaan met die idee dat die noot geplaas moet word, moet die *sforzandi* in hierdie maat in tempo gespeel word om by die klavierstem in te pas. Die passasie vanaf maat 57 tot 66 behoort in die onderste helfte van die strykestok gespeel te word om optimale artikulasie te verseker. Sodoende sal die drie agtstenote met swaar spiccato aan die hak gespeel word. Verwys na Bylae A vir verdere strykvoorstelle.

2.4 Slotsom

Alhoewel Grové 'n tradisionele Afrikamelodie as hoeksteen gebruik in hierdie sonate, kan daar volgens die skrywer tog nie sonder twyfel gesê word dat die werk 'n ware samesmelting van Westerse en Afrika-elemente bevat nie, maar eerder dat Grové aan 'n tradisioneel Westerse kunsmusiek-genre 'n Afrika-inslag gee deur 'n Afrikamelodie motiwies deur die werk te verweef. As vakdidaktiese studie vind die skrywer by nadere kennismaking met hierdie werk dat dit 'n musikaal sowel as intellektueel stimulerende en komplekse werk is wat op verskillende vlakke bevredig. Die werk sou in ons huidige opvoedingsstelsel aangewend kon word vir 'n gevorderde student met 'n goed gevestigde ritmiese stabiliteit en intonasie.

Hoofstuk 3: Hendrik Hofmeyr

3.1. Biografiese inligting

Hendrik Pienaar Hofmeyr is op 20 November 1957 in Pinelands, Kaapstad gebore. Op sewejarige ouderdom begin hy met klavierlesse by Anneline le Roux. Hy matriculeer in 1975 aan die hoërskool Mowbray met sewe onderskeidings, onder die top drie presteerders in die Weskaap. Gedurende hierdie tydperk neem hy klavierlesse by Elizabeth Izatt en Sona Whiteman. Vanaf 1976 tot 1981 studeer hy Musiek aan die Universiteit van Kaapstad, met James May en Peter Klatzow as komposisie-leermeesters. In 1981 verwerf hy 'n Meestersgraad aan dié universiteit. Hy vertrek in selfopgelegde ballingskap na Italië (1982-1991), waar hy diplomas in klavier (1983), komposisie (1986) en dirigeerkuns (1989) verwerf. Aan die konserwatoriums van Florence en Bologna studeer hy komposisie onder Ivan Vandor, klavier onder Alessandro Specchi en dirigeerkuns onder Alessandro Pinzauti.

Met Hofmeyr se terugkeer na Suid-Afrika word hy as lektor aan die Universiteit van Stellenbosch aangestel. In 1998 word hy as senior lektor aan die Universiteit van Kaapstad aangestel. Nadat hy in 1999 'n doktorsgraad in komposisie aan dieselfde universiteit verwerf het, word hy in 2000 as medeprofessor aangestel.

Hofmeyr wen verskeie nasionale en internasionale komposisiepryse. In 1987 wen hy die Suid-Afrikaanse Operakompetisie met *The fall of the House of Usher*. Met die eerste uitvoering van die opera in die Pretoriase Staatsteater in 1988, word die Nederburg Operaprys aan hom toegeken. In dieselfde jaar wen hy die eerste prys in die *Trento Cinema – La colonna sonora International Competition* in Trent, Italië met 'n werk vir kamerorkes, gekomponeer vir 'n film van Wim Wenders. *Raptus*, 'n eenbeweging *concerto* vir viool en orkes, wen in 1997 eerste prys in die Koningin Elizabeth van België-kompetisie. In dieselfde jaar wen sy *Byzantium* vir sopraan en orkes eerste prys in die *Dimitris Mitropoulos*-kompetisie in Atene, Griekeland. In 2005 word 'n werk van hom gekies om Suid-Afrika te verteenwoordig by die *ISCM World Music Days* in Kroasië en in 2008 ontvang hy 'n Kanna-toekennig van die Klein Karoo Nasionale Kunstefees.

Hofmeyr se *oeuvre* bevat meer as 150 werke, waarvan byna die helfte die menslike stem insluit.¹ Vyf van hierdie werke is operas en talle is koorwerke. Werke vir solo-strykinstrumente sluit tot op hede *Cadenza* vir tjello (waaromheen die *concerto* vir tjello later gekonstrueer is), *Partita* vir altviool, asook *Luamerava*, *Nelle mani d’Amduscias* en *Variazione sopra una ninnananna africana* in.

3.2 Komposisiestyl

Vir Hofmeyr is die doel van musiek om die luisteraar bewus te maak van “’n magiese wêreld wat eintlik net in musiek bestaan” (Roos 2000:23). Volgens hom het musiek niks met die materiële wêreld te doen nie, maar verwys alle eienskappe van musiek na die bonatuurlike, geestelike of denkbeeldige, en is dit juis hierdie eienskap van musiek wat skade ly in 20ste eeuse komposisies, waar die klem op vorm en struktuur val eerder as op die denkbeeldige (Roos 2000:23).

As gevolg van die feit dat musiek vir Hofmeyr hoofsaaklik ‘n romantiese kunsvorm is, verwerp hy sekere 20ste eeuse opvattinge oor daarvoor, onder andere die atonaliteit van die avant-garde (Roos 2000:24). Hofmeyr ondersteun die Duitse musikoloog Curt Sachs se definisie van die term “romanties”. Volgens Sachs verwys die term, behalwe na ‘n spesifieke styltydperk, na: ...”musiek waarin die subjektiewe emosie en passie geaksentueer word en waar die bonatuurlike ervaring en die soeke na die ideale wêreld uitgeleef word” (Roos 2000:24). Sachs kontrasteer hierdie romantiese musikale eienskappe met klassieke musikale eienskappe, naamlik streng vorm en beheersdheid.

Hofmeyr se komposisies dra ‘n sterk emosionele boodskap oor omdat hy glo dat musiek die hele mens as wese, intellektueel, emosioneel en spiritueel, behoort te betrek. Hy skryf ook vanuit hierdie oogpunt vir die uitvoerder – sy komposisies is altyd in alle opsigte ook ‘n uitdaging vir die uitvoerder.

In Hofmeyr se opinie is musiek nie-funksioneel. Hy hang die “kuns ter wille van kuns”-beskouing van die Romantiek aan, omdat musiek vir hom om die gees van die mens gaan. Hy glo nie daaraan om na ‘n kind “af te komponeer” nie, maar wil eerder hê dat musiek in al sy komplekse glorie ‘n kind in wese moet uitdaag en inspireer. Volgens hom moet daar aspekte van musiek wees wat ‘n kind nog nie begryp nie, hierdie aspekte moet juis ‘n kind aanmoedig om te ondersoek en te leer verstaan (Persoonlike onderhoud:04.09.08). Hy glo ook nie dat elke nuwe twintigste-eeuse komposisie sy eie

¹ Tot en met September 2008.

klankwêreld hoef te skep nie. Volgens hom ontstaan oorspronklikheid nie deur die doelbewuste nastrewe daarvan nie, maar deur die ontwikkeling van 'n eie styl. Sy musiek is dus ook nie doelbewus Afrika-geïnspireerd nie.

Hofmeyr respekteer wat hy noem J.S. Bach se meesterlike balans tussen vorm en inhoud (Roos 2000:29). Volgens Hofmeyr verwys die woord "vorm" na die groot struktuur van 'n werk, asook die kleiner strukture binne die werk, terwyl "inhoud" na die boodskap wat die musiek wil oordra, verwys. Hy meen dat vorm en inhoud apart van mekaar staan, maar interafhanklik is. Volgens hom is die vorm van 'n werk deel van hoe die luisteraar die musiek ervaar en terselfdertyd 'n uitvloeisel van die inhoud van die werk. 'n Komposisie kan net geslaagd wees wanneer daar balans is tussen vorm en inhoud.

Hofmeyr maak van konvensionele musikale vorme soos sonatevorm gebruik, wat hy dan verbreed om die inhoud van sy musiek weer te gee. *Raptus* vir viool en orkes is byvoorbeeld in sonatevorm, maar Hofmeyr wysig die rekapitulاسie, omdat hy daarna streef om 'n musikale idee nie meer as een keer op dieselfde manier en in dieselfde konteks te gebruik nie. Hofmeyr gevorderde chromatiek en kontrapunt om emosionele intensiteit aan 'n passasie te gee. Ander komposisietegnieke wat die inhoud van sy werk kleur is onder andere fugale en kanoniese behandeling. Kanoniese komposisietegnieke word veral in *Luamerava*, *Partita canonica* vir solo klarinet (1983), *Marimba* vir solo fluit (2000), asook die eerste strykkwartet, gebruik.

Hofmyer se hantering van simboliek en harmoniek hou nou verband met mekaar. Harmoniese progressies of ander musikale elemente word deurgaans in sy musiek as simbool van 'n spesifieke emosionele of geestestoestand gebruik. Die luisteraar moet egter van die simboliese betekenis van hierdie spesifieke musikale element bewus wees voordat die gebruik daarvan in konteks sin maak (Roos 2000:32). Die pentatoniese toonleer word gebruik om emosionele en geestelike onskuld uit te beeld. Omdat die toonleer geen halftone bevat nie, kan dit volgens hom geen emosionele intensiteit uitbeeld nie (Roos 2000:32). Onskuld word verder deur eenvoudige harmoniese gebruik uitgebeeld.

Hofmeyr gebruik die oktotoniese toonleer om dood, uiterste verval, vuur en dekadensie uit te beeld (Roos 2000:46). Die toonleer bestaan uit agt note, alternerend 'n halftoon en heeltoon uitmekaar. Al die intervalle vanaf die mineur tweede tot die majeur sewende kom daarin voor. Alle tertsgebaseerde drieklanke behalwe die vergrote drieklank, sowel as vier uit die vyf tipes sewende-akkoorde kan ook

uit die toonleer opgebou word (Kostka 2006:32). Die gebruik van die oktotoniese toonleer bied dus ruimte vir groot harmoniese vryheid. Hierdie toonleer was gewild onder komponiste afkomstig uit die Russiese skool, o.a. Skriabin, Rimski-Korsakof en Strawinski. Om die simboliese betekenis van die oktotoniese toonleer verder te onderstreep orkestreer Hofmeyr dit soms met metaalgedempte koperblaasinstrumente of handgedempte Franse horings (Roos 2000:63).

‘n Goeie voorbeeld van simboliese harmoniese gebruik kom in Hofmeyr se sangsiklus *Of Innocence and Experience* voor. In die eerste lied, *Spring*, word onskuld deur middel van die pentatoniese toonleer uitgebeeld. In die tweede lied, *Cradle Song*, word die heksatoniese toonleer gebruik om die verlies van totale onskuld uit te beeld. Die laaste lied, *The Sick Rose*, bevat sterk chromatiese harmoniese gebruik om dekadensie of geestelike verval uit te beeld (Roos 2000:33).

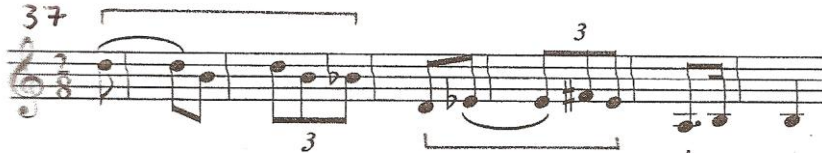
Hofmeyr heg simboliese waarde aan die gebruik van twee tritonusse ‘n halftoon uitmekaar. Hierdie akkoordkonstruksie kom in die oktotoniese toonleer voor en beeld ekstreme dekadensie en verval uit. Omdat die tritonus ‘n oktaaf presies in twee deel, kan dit òf as ‘n vergrote vierde òf as ‘n verminderde vyfde gesien word. Met die ontwikkeling van Guido d’ Arezzo se heksakordale sisteem in die tiende eeu is die tritonus tot onstabiele interval verklaar en die term ”diabolus in musica” is daaraan gegee (Drabkin 2001:748). Olivier Messiaen gebruik dieselfde konstruksie om die teenoorgestelde uit te beeld: In sy *Noël* uit *Vingt Regards sur l’enfant Jesus* word Jesus se geboorte uitgebeeld en is die konstruksie dus ‘n simbool van hoop, kalmte en vrede (Roos 2000:36).

“Hofmeyr besef die onmiddellike en belangrike kommunikasievermoë van die melodie en die formulering van elkeen van sy melodieë is vir hom van kardinale belang” (Roos 2000:50). Volgens Hofmeyr is die melodie die eerste musikale element wat tot die luisteraar spreek en is die oortuigendste komponiste dié wat melodie, harmonie, kontrapunt en vorm integreer. Hy maak harmonie ondergeskik aan melodie deur meestal eers die melodie te komponeer. Hy sorg wel dat dit harmonies sin maak. Alhoewel ‘n goeie melodie volgens hom sy eie harmoniese implikasies het, toonset hy nie noodwendig die melodie volgens die eenvoudigste harmoniese moontlikhede nie (Roos 2000:51).

Dat Hofmeyr sterk deur die vokale aangespreek word, is duidelik sigbaar in sy gebruik van melodie. Selfs al is ‘n werk nie vir die stem gekomponeer nie, is die melodie dikwels daardeur beïnvloed. Hy gebruik gewoonlik klein, singbare intervalspronge. Die melodie bestaan gewoonlik uit note van ‘n

spesifieke harmoniese konstruksie en is uit motiewe saamgestel. In *Raptus* is die eerste tema uit drie motiewe uit die heksatoniese toonleer saamgestel (Roos 2000:51).

Voorbeeld 3.1: *Raptus*, mate 37 tot 43 (Roos 2000:51)



Kenmerkend van Hofmeyr se melodiese gebruik is dat ‘n frase dikwels met ‘n lokriese of frigiese kadens eindig. Dit sou beteken dat die laaste noot òf ‘n heeltoon bo die voorlaaste, òf ‘n halftoon onder die voorlaaste noot lê, dus die teenoorgestelde van ‘n tradisionele leitoon – tonikaprogressie (Roos 2000:52). Alhoewel hierdie progressie veral in sy werke vir stem en orkes voorkom, eindig *Luamerava* met ‘n frigiese kadens in D. Hy vind die modale kleur van hierdie kadens meer effektief as dié van ‘n meer tradisionele kadens. Aan die begin van *Luamerava* word ‘n modale idee reeds gevestig.

3.3 *Luamerava* vir soloviool

Luamerava vir soloviool is een van drie werke vir soloviool deur Hofmeyr, en is in 2000 in opdrag van SAMRO vir die SAMRO oorsese studiebeurs gekomponeer². Die werk is deur Amanda Goodburn, asook Ian Watson (2007) opgeneem. Laasgenoemde opname verskyn as addendum tot die 2007 *Journal of the Musical Arts in Africa*. Hofmeyr beskryf *Marimba* vir solo fluit as tweelingwerk vir *Luamerava*, aangesien SAMRO gelyktydig opdrag gegee het vir die twee werke en *Marimba* ook ‘n karakter uit die Suider-Afrikaanse mondelinge kultuur uitbeeld (Hofmeyr 2007: 48).

Volgens Hofmeyr spruit sy fassinerings met die viool as solo-instrument enersyds uit die onvergelykbare intensiteit wat met ‘n enkele melodiese lyn uit die instrument gehaal kan word en andersyds uit die kontrapuntale moontlikhede wat deur komponiste soos Bach, Paganini, Simanofski en Ysaÿe in solovioolmusiek ontgin is. Hy som die invloed van hierdie komponiste op deur hul musiek te beskryf as musiek “...in which they have transcended this primary mode of expression through the

² Die ander werke vir solo viool heet *Nelle mani d’Amduscias* (1996) en *Variazioni sopra una ninnananna africana* (2007).

evolution of a dazzling array of textures, techniques and tone colours, employed not for the sake of empty virtuosity, but to forge new modes of expression” (Hofmeyr 2007:47).

Luamerava is as karakterstuk gekomponeer. Hofmeyr kombineer elemente van inheemse musiek eie aan Suider-Afrikaanse bevolkingsgroepe (Engels "sub-Saharan music"), naamlik kort, meestal dalende melodiese figure, pentatoniese toonlere, asook asimmetriese ritmiese figure, met Westerse komposisietegnieke om ‘n werk daar te stel wat groot tegniese uitdagings slegs as ‘n uitdrukkingwerktuig gebruik.

Hofmeyr baseer die inhoud van die werk op Credo Mutwa se neerskryf van die suidelike “Bantoe”-stamme se mondelinge geskiedenis in *Indaba my children* (1985). Volgens Mutwa was *Luamerava* die laaste van die sogenaamde Kinders van die Verlore Ster. Sy het in die Kariba-kloof op die oewer van die Zambezirivier gewoon. Haar onvergeetlike skoonheid sou die manlike geslag tot raserny dryf: “She is an unnatural, forbidden creature that no man can possess and yet remain sane – a gaudy flower whose scent is spread by the breeze of heaven” (Hofmeyr 2007:47).

Aangesien Mutwa se vertelling nie noodwendig aan ‘n spesifieke volk gekoppel is nie, gebruik Hofmeyr ook nie Afrika-georiënteerde tegnieke wat aan ‘n spesifieke bevolkinggroep behoort nie, maar is sy doel eerder om *Luamerava* se betowerende, sensuele karakter uit te beeld.

3.3.1 Vormaspekte

Die werk is hoofsaaklik in D majeur, met B mineur, asook modale seksies en bestaan uit drie gekoppelde seksies – ‘n inleiding, ‘n *cantilena* en ‘n dans. Seksies verwys terug na mekaar deur middel van melodiese motiewe en herhaling (Hofmeyr 2007:48).

Vormtegnies kan die werk soos volg ontleed word:³

- Mate 1 tot 17: Inleiding (A). Alhoewel die tempo-aanduiding M=60 tot 66 vir die kwartnoot is, kan daar vanuit die *liberamente*-beskrywing, asook die improvisatoriese aard van die materiaal, afgelei word dat tempovryhede geneem mag word om die karakter van die seksie uit te bring.

³ Soos uiteengesit in Hofmeyr 2007:48-49, asook in ‘n persoonlike onderhoud, 03.09.09.

Daar word in die tonale area van B tussen die doriese en frigiese modi beweeg. Reeds in maat een kan die verlaagde tweede kenmerkend aan die frigiese modus gesien word. In maat vyf kan die verhoogde sesde van die doriese modus gesien word.

Voorbeeld 3.2: mate 1 tot 7

Liberamente ♩ = c.60-66

Violino

mp sensuale

pp come un soffio

mf più urgente

cresc.

f

pp

Die inleiding kan in vyf kleiner seksies of frases verdeel word. Vanaf maat 1 tot 3 (derde pols), seksie *a*, word ‘n sensuele sesnootmelodie, bestaande uit F#-G#-A-B-C#, daargestel (hierdie seksie kan ook ‘n voorfrase genoem word). Seksie *b*, vanaf maat 3 (vierde pols) tot maat 4 (nafrase), bevat dubbelgreep fluittone wat aan botoonklanke eie aan sommige Afrika-musiek herinner. Seksie *a1*, vanaf maat 5 tot 7 (derde pols) begin as sekwenisiële herhaling van seksie *a*, maar bevat ook ontwikkeling deur middel van triole. Seksie *b1*, vanaf maat 7 (vierde pols) tot 9, is ‘n uitbreiding op die idee in seksie *b*. In hierdie seksie word ‘n pentatoniese toonleer, B-C#-E-F#-A, met ‘n bygevoegde G#, gebruik. As gevolg van die byvoeging van die G# stem die toonlere gebruik in seksie *a* en *b1* ooreen.

In seksie *c*, vanaf maat 10 (tweede pols) tot sewentien, word daar uitgebrei op die dalende tweede in die boonste stem van maat 1. Dit gebeur weer in maat 10 (tweede pols), maat 11 (vierde pols tot maat 12 eerste pols), maat 13 (tweede pols), asook die hele maat 14. Opvallend is dat, uitsluitend maat 10, die boonste en onderste stemme in elk van hierdie gevalle ‘n skerp dissonans vorm en opgelos word deur opwaartse beweging in die onderste stem, asook die dalende tweede in die boonste stem. Statiese harmonie in mate 16 en 17 lei die luisteraar se oor na die volgende seksie. Die B \flat in maat 16 word in maat 17 na ‘n A# verander, wat die verwagting van ‘n oplossing in B mineur skep.

- Mate 18 tot 54: *Cantilena* (seksie B). Alhoewel die toonsoort in mate 18 tot 29 B-mineur is, word D majeur as hooftonsoort vir die eerste keer in hierdie seksie vasgelê (Hofmeyr 2007:48). In hierdie seksie verander die tempo na M=100-108 vir die kwartnoot, met ‘n *con rubato*-beskrywing. Die *cantilena* bestaan uit ‘n chromatiese melodie, wat motiwiese ooreenkomste met seksies *a* en *al* toon, ondersteun deur ‘n begeleidente pedaalpunt, afwisselend op D en A. Hofmeyr dui hier spesifiek aan dat die boonste stem meer *marcato*, of sterker, gespeel moet word as die onderste. Soortgelyke gebruik van die viool word in J.S. Bach se tweede solosonate in A mineur (BWV 1003) aangetref. Hier word die hoofmelodie ook deur ‘n tweede, pedaalpuntagtige stem begelei.

Voorbeeld 3.3a: J.S. Bach: solosonate nr. 2, derde beweging: Andante (International 1971:24)

Voorbeeld 3.3b: Hofmeyr: Luamerava, mate 14 tot 23

Volgens die komponis het die chromatiese aard van die melodie nie betrekking op die Afrika- invloed nie, maar vrye metriese organisasie wel (Hofmeyr 2007:48). Kenmerkend aan die melodie is dikwelse gebruik van majeur tweedes en mineur sewendes. Soos in seksie A ook die geval was, gebruik Hofmeyr aan die einde van seksie B (mate 52 en 53) statiese harmonie om die einde van die seksie aan te dui. Terwyl die laaste maat in hierdie seksie terugverwys na die einde van seksie *a1*, dien dit deur middel van die agtstenote in die onderste stem ook as skakel tot die volgende seksie.

- Mate 55 tot 123: Dans in 12/8 (seksie C). Hierdie seksie kan verder in drie subseksies verdeel word. Die tempo-aanduiding verander na $M=100-108$ vir die gepunteerde kwartnoot, met 'n *danzante*-beskrywing. Musikale elemente eie aan suider Afrika word ooglopend in hierdie seksie gebruik. Materiaal gebaseer op die pentatoniese toonleer, asook kort, dalende melodielyne word saam met asimmetriese ritmiese strukture aangewend. Soos in voorbeeld 3.4 gesien kan word, is die ritmiese verdeling in hierdie seksie oorwegend $3+2+3+2+2=12/8$.

Voorbeeld 3.4: mate 55 tot 60

Subseksie *a* in seksie C bevat streng kanoniese elemente vanaf mate 55 tot 66, met die *dux* en *comes* 'n halwe maat uitmekaar (sien voorbeeld 3.4). Hofmeyr beskryf sy werkswyse soos volg:

This type of canonic writing, in which a single line of notes is constructed from two voices in canonic relationship, is an extreme evolution of the type of texture that one encounters in many of Bach's works for solo instruments, in which a single line is constructed in such a way as to suggest two or more voices (Hofmeyr 2007:48).

Die *dux* bestaan uit 'n viernoot melodie (mate 55-56), D-E-F#-A⁴, gevolg deur twee vyfnoot melodieë (mate 57-58 en 59-60). Waar die *dux* met 'n nuwe melodie begin en die *comes* nog met die oue besig is, word 'n sesnoot toonleer gevorm (maat 57 en 59, eerste helfte). Volgens Hofmeyr kom sesnoot toonlere algemeen voor in musiek uit Sub-Sahara Afrika (Persoonlike onderhoud:03.09.08).

Vanaf maat 67 kom dieselfde melodiese en ritmiese patroon as in maat 55 voor, maar met gevarieerde uitvoeringstegnieke, naamlik *col legno* (met die hout van die strykstok) vir die hoofstem en linkerhand *pizzicato* vir die begeleidende figuur. Alhoewel die ritmiese impuls dieselde bly, word die artikulasie verder gevarieer vanaf maat 75, hierdie keer word die melodie *legato* gespeel. Hierdie variasie skakel in by die terugkeer van die *cantilena*, hierdie keer in die danstempo (subseksie *b* in C). Waar Hofmeyr egter by die eerste verskyning van die *cantilena* van konvensionele metrum gebruik maak, word hier van onreëlmatige, dikwels veranderende metrum gebruik gemaak. Hierdie tegniek verwys na die onreëlmatige Afrika-geïnspireerde ritme.

Vanaf maat 106 word daar teruggekeer na die dans (subseksie *c* in seksie C). Hierdie passasie stem ooreen met mate 67 tot 74, hierdie keer 'n vyfde laer getransponeer. Die passasie vanaf maat 114 tot maat 118 is 'n transponering van die passasie vanaf mate 75 tot maat 79 ('n heeltoon laer). Maat 119 is 'n direkte herhaling van maat 80, terwyl daar vanaf maat 120 van 'n klein koda-seksie gepraat kan word. Die werk eindig met 'n frigiese kadens in D.

Hofmeyr se komposisionele benadering in *Luamerava* kan dus soos volg saamgevat word:

- In die mate wat **harmoniese beginsels** in 'n deursigtige tekstuur soos hierdie aanwesig is, toon die werk modale eienskappe. Alhoewel die hooftoonsoort D majeur is, sentreer die inleiding om B as toonsentrum en word die hooftoonsoort eers duidelik in die *cantilena*. Soos vroeër opgemerk, word pentatoniese toonlere vrylik gebruik. Mate 36 en 37 bevat 'n oktotoniese toonleer, bestaande uit B-C-D-D#-E#-F#-G#-A, met sommige note gelyktydig gespeel (sien voorbeeld 3.5). Hofmeyr gebruik die oktotoniese toonleer ten spyte van die tonale konteks. Hy maak van chromatiese harmoniek gebruik, maar vanuit 'n tonale sentrum. Die grens na atonaliteit word dus nooit oorgesteek nie.

⁴ Volgens Hofmeyr 'n pentatoniese toonleer met die laaste noot weggelaat (Persoonlike onderhoud:03.09.08).

Voorbeeld 3.5: mate 34 tot 37

- **Melodiek** in *Luamerava* word gekenmerk deur tweestemmige skryfwyse in die *cantilena*, asook, soos reeds genoem, gereelde gebruik van majeur tweedes en mineur sewendes in die eerste twee hoofseksies. In die dans (seksie C) speel die stygende, sowel as dalende vierde-interval ‘n prominente rol. Die ritmiese motief in die eerste helfte van maat 55 kom dikwels voor en word gebruik in melodies opwaarts bewegende sekwense (vergelyk voorbeeld 3.4). Waar die vierde-intervalsprong tussen mate 55 en 66 op die sterk pols voorkom, verander die funksie daarvan vanaf maat 67.
- Hofmeyr verduidelik dat **ritme** in Afrikamusiek nie deur die metrum nie, maar deur die pols bepaal word. Waar metrum in Westerse musiek deur die verdeling van die groot eenheid (die maat) bepaal word, word reëlmatige of onreëlmatige metrum in Afrikamusiek deur die vermenigvuldiging van die vinnigste pols, of kleinste ritmiese eenheid, bepaal. Hierdie beginsel staan bekend as “additive rhythm” (Hofmeyr, persoonlike onderhoud:03.09.08). Wanneer die begin van die dans (maat 55) as voorbeeld gebruik word, sou die 12/8-pols in Westerse tradisie reëlmatig in groepe van drie of ses note verdeel word. Deur van die ritmiese verdeling 3+2+3+2+2, volgens Afrika-tradisie, gebruik te maak, verander die ritmiese gevoel van die maat (sien voorbeeld 3.4). Volgens Hofmeyr sluit die ritmiese modi van Indiese musiek by hierdie beginsel aan. Waar ritme in Afrikamusiek oorwegend in groepe van twee en drie note verdeel, word groepe van een, twee, vier en agt in Indiese musiek gebruik. Messiaen se musiek toon Indiese ritmiese invloede (Hofmeyr, persoonlike onderhoud:03.09.08).
- In die dans skep Hofmeyr ‘n spesifieke **klankkleur** deur aan te dui dat die tema *col legno*, en die begeleiding met linkerhand *pizzicato* gespeel moet word. Sy doel daarmee is om die klank van die *mbira*, ‘n lamellafoon en tradisionele instrument inheems aan die bevolking van die Kariba-kloof, na te boots (Hofmeyr 2007:49).

Voorbeeld 3.6: mate 67 tot 72

The image shows a musical score for a solo instrument, likely a violin, spanning measures 67 to 72. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. Measure 67 is marked 'battuto col legno' and 'p (pizz. colla m.s.)'. Measures 68-70 are marked 'simile'. Measure 71 is marked 'ord.'. Measure 72 is marked 'arco'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

3.3.2 Vakdidaktiese oorwegings

Die feit dat hierdie werk in die solo-instrument genre gekomponeer is, het sekere tegniese implikasies. Aangesien 'n tradisioneel eenstemmige instrument op 'n meerstemmige manier aangewend word, word daar van die speler verwag om tegelykertyd die rol van solis en begeleier te speel. Alhoewel dit die uitvoering van 'n werk bemoeilik, word die moontlikhede van die instrument op hierdie manier ten beste ten toon gestel en is beide die uitvoerings- en beluisteringsproses bevredigend.

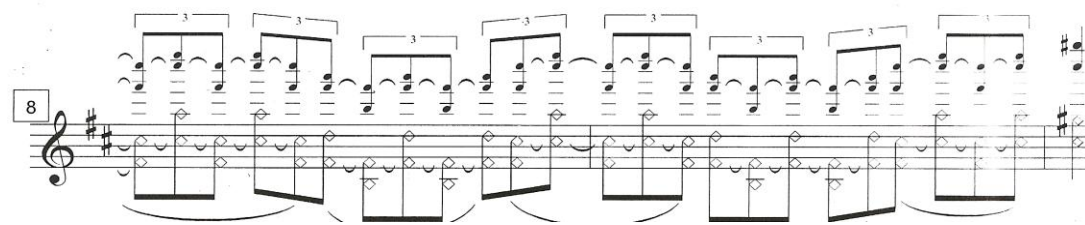
Komposisies vir soloviool kom so vroeg as rondom 1650 met suites deur Balzar en Westhoff voor. Biber komponeer onder andere 'n Passacaglia vir soloviool. Argumenteerbaar die bekendste en mees uitgevoerde werke vir soloviool is J.S. Bach se Sonates en Partitas, asook Eugène Ysaÿe se ses Solosonates. Sergei Prokofjef skryf ook 'n sonate vir soloviool.

Hierdie werk bevat volop tegniese uitdagings as gevolg van die meerstemmigheid daarvan. Waar die uitdaging in Grové se *Sonate op Afrikamotiewe* in ritmiese kompleksiteit en stemmingswisseling, en in Stephenson se Concerto in vernuftige passasiewerk, lê, is dit die uitgebreide dubbelgreepspeel en uitbring van die melodielyn wat in Hofmeyr se *Luamerava* uitdagend is.

Terwyl daar in die teks slegs by enkele tegniese aspekte stilgestaan sal word, word volledige vingersettings- en strykvoorstelle in Bylae B aangebied.

Die gebruik van dubbelgreep fluittone in maat 4, asook mate 8 en 9, kan problematies wees. Aangesien hierdie spesifieke fluittone op die G-snaar besonder sag is en in vyfde-en sesde-intervalle, met snaarkruising, geskryf is, kan die fluittone maklik krapperig en sonder definisie klink. Die kontakpunt tussen die strykstok en snaar is belangrik vir die helderheid van die fluittone. Alhoewel fluittone gewoonlik helderder klink as daar naby die brug gespeel word, kan die violis ook eksperimenteer met die klankpunt naaste aan die vingerbord. Aangesien die passasie *pianissimo* gemerk is, mag dit wees dat die speler nie die regterarm lig genoeg kan maak naby die brug nie; beter beheer kan dus verkry word naby die vingerbord. Hierdie paar mate word verder bemoeilik deur snaarkruising vanaf die G- en D-snaar na die D- en A-snaar. Om rukkerige snaarkruising te vermy, behoort die arm byna statiese te wees en die kruising hoofsaaklik met die hand vanuit die pols gedoen te word⁵.

Voorbeeld 3.7: mate 8 en 9

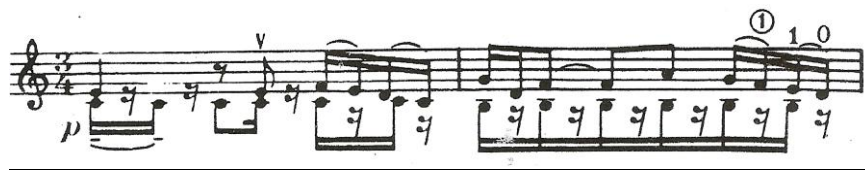


In die *cantilena* (mate 18 tot 54, asook mate 84 tot 105) word ‘n sensuele melodie met prominente sesde- en sewende-intervalspronge deur D- en A-pedaalpunte begelei. Soos Hofmeyr met die instruksie *il canto in rilievo*, (wat beteken die melodie moet na vore gebring word) aandui, behoort die aangehoue pedaalpunt op die agtergrond te wees, met die melodie meer prominent. Dieselfde probleem kan gesien word in Bach se Solosonate nr 2 in A mineur, BWV 1003. Dit sou beteken dat die druk op die twee snare nie dieselfde moet wees nie, maar dat daar meer op die snaar met die melodienoot geleun moet word, terwyl die begeleidende snaar sagter gespeel moet word. Dit is ook raadsaam om die begeleidende noot nie vir die volle nootwaardes aan te hou nie, maar om eerder te dink aan kort rustekens tussen die begeleidende note.

In die praktyk sal die Bach ter wille van die uitbring van die hoofstem soos volg uitgevoer word:

⁵ Sien paragraaf 5.1.2.

Voorbeeld 3.8: uitvoeringspraktyk van Bach (Galamian in International 1971:24)



Deur hierdie benadering op die Hofmeyr toe te pas, sou die uitbring van die hoofmelodie aansienlik vergemaklik word.

Daar kan ook geëksperimenteer word met meer horisontale beweging oor die begeleidende note, met ander woorde die temanote word dieper in die snaar in gespeel as die begeleidende note. Die melodie vereis egter besondere *legatospel*, ongehinder deur die begeleiding.

'n Verdere uitdaging in hierdie passasie is die feit dat die begeleidende note nie altyd met 'n oop snaar gespeel kan word nie, maar dat die begeleidende materiaal tussen die snare verdeel word. Dit is vanselfsprekend dat die intonasie foutloos moet wees, sodat daar geen versteuring in toonhoogte is nie. Daar moet ook gestreef word om dieselfde klankkleur tussen die oop snaar en afgedrukte note te verkry.

Voorbeeld 3.9: mate 24 tot 28



Wanneer bogenoemde uitdaging baasgeraak is, hoef die eenvoudigste vingersetting nie noodwendig gebruik te word nie, maar kan daar na die meer ekspressiewe vingersetting gesoek word. Om ekspressiewe redes kan maat 19 dan in derde posisie, in plaas van eerste posisie, gespeel word. Sodoende kan daar ook van ekspressiewe posisieverwisselinge gebruik gemaak word.

Dubbelgrypgebruik in hierdie werk sluit tiende-intervalle, soos in maat 63 en 74 gesien, asook negende-intervalle, op verskillende plekke gesien, in. By die speel van so 'n groot interval is dit

wenslik dat daar vanaf die boonste posisie na onder gestrek word (die hand kan sodoende verder strek). Die strekking kan verder vergemaklik word deur die duim in die middel, tussen die twee vingers, en nie in lyn met die laagste vinger (min of meer die duim se gewone posisie) nie, te plaas. In 'n vinnige passasie is daar soms nie tyd om die duim in die regte posisie te kry nie. In so 'n geval is dit raadsaam om die duim vir die hele passasie effens vorentoe te skuif, sodat alle strekking vergemaklik word.

Hofmeyr se strykaanduidings is oor die algemeen goed uitvoerbaar, alhoewel daar 'n paar plekke in die *cantilena* is waar meer stryk benodig sal word. Die strykaanduiding in mate 21 en 22, asook ander dergelike plekke, bevat te veel note op een stryk. Die uitvoering hiervan sal lei tot 'n beknopte klank, met geen plek vir die *crescendo* – *decrescendo*-aanwysing nie. Deur die stryke te verander en seker te maak dat die strykwisselinge soomloos gebeur, sal die gewenste effek verkry word.

Voorbeeld 3.10: mate 19 tot 22

Vanaf maat 67 word daar in die dans geaksentueerde note, *col legno*, in afwisseling met linkerhand *pizzicato* gebruik. Om 'n goeie *col legno*-aksie te kry, word die strykstok gedraai sodat die hout na die speler, en die hare weg van die speler draai. Daar word dan met meer vertikale as horisontale beweging aan die boonste helfte van die strykstok gebons. 'n Goeie maatstaf sou wees om die geaksentueerde note met 'n afstryk en die (soms) voorafgaande ongeaksentueerde note met 'n opstryk te speel. Sodoende word die aksente goed beklemtoon, terwyl die ongeaksentueerde note die illusie van opmate skep en die momentum van die passasie verbeter (verwys terug na voorbeeld 6). Die linkerhand *pizzicato* kan vergemaklik word deur die snaar te pluk met die vinger wat pas gebruik is om die vorige noot te speel. In maat 67 kan die eerste geplukte noot met die derde vinger gepluk word (die voorafgaande noot was 'n oop snaar, dus kan enige vinger gebruik word), die tweede met die eerste vinger en die derde met die tweede vinger. Dit is egter ook moontlik om 'n eie sisteem te ontwikkel deur byvoorbeeld al die note met dieselfde vinger te pluk, afhangende van die violis se voorkeur⁶.

⁶ Sien Fischer (2004:140) vir oefeninge.

Wanneer die kanon vanaf maat 71 terugkeer, merk Hofmeyr ‘n *legato*-boog as deel van die artikulasie. Dit veroorsaak ‘n oorvleueling in *legato*-boë, aangesien die tweede noot onder die boog ook die eerste noot onder die volgende boog is. Effektief sou dit beteken dat drie note onder een boog gespeel moet word, aangesien die middelste noot nie herartikuleer kan word nie. Verder dui Hofmeyr hierdie boë met ‘n opstryk aan, maar dit sou gemakliker wees om die stryke só te beplan dat die *legato*-boog altyd met ‘n afstryk gespeel word, aangesien ‘n opstryk sou veroorsaak dat daar te naby aan die hak gespeel word. Deur die boë met ‘n afstryk te speel, word daar altyd weer teruggekeer na die middel van die strykestok (‘n goeie plek om die *spiccato*-note tussenin te speel). Die natuurlike gewig van die strykarm sal ook bydra tot die duidelikheid van die *legato*-note.

Voorbeeld 3.11: mate 70 tot 72

Dat Hofmeyr sterk klem lê op ritmiese vryheid in die liriese passasies van die werk, is duidelik in sy tempo-beskrywings sigbaar. Die sensuele openingsmelodie word as *liberamente* aangedui, die fluittone as *comme un soffio* en die *cantilena* as *con rubato*. Maat 54, wat lei na die dans, word as *quasi improvvisato*, dus improvisatories en nie streng ritmies nie, aangedui. Vanaf maat 55, die aanvang van die dansgedeelte, is die ritmiese impuls strenger en minder buigbaar. Selfs wanneer daar na die *cantilena* terugverwys word, is dit in die tempo van die dans, wat Hofmeyr deurvoer na die *più mosso*. Die werk is dus wat tempo en atmosfeer betref, streng planmatig gekomponeer en dit is die violis se taak om deur middel van hierdie aanwysings by die essensie van die karakter uit te kom.

3.4 Slotsom

Hierdie werk is ‘n goeie voorbeeld van Hendrik Hofmeyr se vermoë om sowel die uitvoerder as die luisteraar op intellektuele en emosionele vlak te bevredig. Alhoewel gevorderde harmoniek gebruik word, kan die werk aanklank vind by musiekkenners sowel as die meer algemene publiek. Vanuit ‘n violistiese perspektief is die werk uitdagend, maar hoogs bevredigend om aan te leer en spreek dit tot meer as net die intellek.

Hoofstuk 4: Allan Stephenson

4.1. Biografiese besonderhede

Allan Stephenson is op 15 Desember 1949 in Wallasey, Engeland, gebore. Op sewejarige ouderdom begin hy met klavierlesse. Nadat hy op dertienjarige ouderdom ‘n tjello in ‘n stoorkamer ontdek het, begin hy met tjelloles by ‘n violis, aangesien die skool nie ‘n tjello-onderwyser gehad het nie. ‘n Paar maande later begin hy egter met ernstige tjelloles by Derek Smith, ‘n tjellis in die Liverpool Filharmonie (Du Toit 2007:5). Rondom dieselfde ouderdom begin hy met musikale verwerkings vir vriende eksperimenteer, en sy eerste eie komposisie, ‘n kort klavierstukkie, sien die lig (Persoonlike onderhoud: 23.07.08). Stephenson neem op skool harmonie en kontrapunt op O- sowel as A-vlak, maar kry daarna geen formele komposie-opleiding nie.

Vanaf 1968 tot 1972 studeer Stephenson aan die Royal Manchester College of Music, waar hy sy ARMCM¹ diploma verwerf. Hy kry tjello-onderdig by Paul Ward en Oliver Vella, en klavieronderdig by Steven Pilkington. Stephenson kies egter om nie komposisie as vak te neem nie, omdat die komposisiedosent, Thomas Pitfield, deur sy studente uitgelag is. Thomas Pitfield “...wrote in the early twentieth century Impressionistic idiom. His students made fun of him behind his back (because of it) and I didn’t want to be a part of it” (Stephenson in du Toit 2007:6). Gedurende sy studiejare begin hy ‘n studente-kamerorkes dirigeer en verander dit in ‘n repetisie-orkes, ‘n waardevolle omgewing waar aspirerende orkesmusici met orkesrepertorium kon kennismaak.

Na die voltooiing van sy diploma in 1972, werk Stephenson vir ses maande in ‘n salonorkes op die kaai in Llandudno, Wallis (Persoonlike onderhoud: 23.07.08). ‘n Oudisie vir die Liverpool Filharmonie was egter onsuksesvol (Du Toit 2007:6). Gedurende dieselfde jaar word hy as onderhoofspeler in die tjelloseksie van die Kaapse Stadsorkes aangestel. Sy eggenote, Christine, sluit later by hom aan nadat sy ‘n deelydse lektoraat by die Universiteit van Kaapstad aanvaar het (Du Toit 2007:6).

Vanaf 1973 tot 2007 brei Stephenson se komposisie-oeuvre uit tot meer as eenhonderd werke (Du Toit 2007:6). Ongeveer tien persent van sy werk is opdragwerke en hy komponeer dikwels op aanvraag. Die Concerto vir fagot en kitaar (1996) is vir sy musiekuitgewerspaar in Duitsland, Bodo en Gabriele Königsbeck, geskryf, terwyl die kontrabasconcerto vir Leon Bosch, hoof kontrabasspeler van die

¹ Associated Royal Manchester College of Music

Academy of St. Martin in the Fields, geskryf is. Stephenson het sy tjelloconcerto (2004) aan die tjellis Peter Martens, toe nog hooftjellis van die Kaapse Filharmonie, sy eggenote Christine en ander tjellokollegas opgedra. Stephenson se oeuvre dek verskillende genres, waaronder drie operas, drie ballette (waaronder *Sylvia in Hollywood*), vier strykkwartette, asook 'n miniatuur strykkwartet en etlike miniatuur kwartette vir houtblaasinstrument en stryktrio².

Alhoewel die begin van Stephenson se lewe om tjellospel as hoofkomponent gewentel het, het die klem nou verskuif na komposisie as hoofkomponent, met dirigeerwerk en vryskut tjellowerk as newekomponente (Persoonlike onderhoud: 23.07.08).

4.2. Komposisiestyl

Clough (1984:32) verwys na Stephenson as Neo-Romantikus. Vandag, 24 jaar later, voel hy dat dit steeds 'n akkurate beskrywing is en dat sy komposisiestyl oor die jare dieselfde gebly het. Sy doel is eenvoudig: om aan die gehoor sowel as die uitvoerder plesier te verskaf. In sy eie woorde: "If I don't like the noise my music makes, how can I expect the public to?" (Persoonlike onderhoud: 23.07.08). Stephenson sien nie die nut daarvan om Afrika-elemente in sy werke te inkorporeer nie. Hy bly getrou aan sy eie styl en voel dat dit oneerlik sou wees om in 'n geforseerde Afrika-styl te probeer komponeer. Hy voel ook sterk dat 'n ware inkorporasie van Westerse- en Afrikastyle slegs moontlik sou wees indien 'n komponis uit die Afrikakultuur in die Westerse komposisiekuns opgelei sou word (Stephenson in Du Toit 2007:7).

Alhoewel Stephenson nie met Afrika-elemente eksperimenteer nie, bevat heelparty van sy komposisies tog Suid-Afrikaanse inspirasie. Tussen 1978 en 1997 komponeer hy 'n reeks van ses overtures, vernoem na Kaapstad (1978), Durban (1988), Bloemfontein (1991), Johannesburg (1992), Port Elizabeth (1996) en Pretoria (1997). Vier van die overtures, behalwe die Kaapstad- en Johannesburg overtures, was opdragwerke. Die Kaapstadouverture was die skrywer se eerste kennismaking met Stephenson se musiek. In hierdie overture is die ou "Snoektown calling", wat in die hawe in Houtbaai gebruik is en later Kaapse Radio se temawysie geword het, baie effektief in die Franse horing aangewend (Persoonlike onderhoud:23.07.08).

² Verwys na Du Toit (2007) vir 'n volledige lys werke tot 2007. Tot en met Julie 2008 het nog vier werke die lig gesien.

As gevolg van die feit dat Stephenson geen formele komposisie-opleiding na skool gehad het nie, is sy kennis op ondervinding en bestudering van ander komponiste se werk gebaseer. Hy noem vier komponiste as sy hoofinvloede: Nielsen, Walton, Shostakowitsj en Sibelius. Daar sal later in meer detail by elkeen van hierdie invloede stilgestaan word. Volgens Grové (2006:75) identifiseer Stephenson ook die ouer generasie Britse komponiste, naamlik Malcolm Arnold, Vaughan-Williams en Gordon Jacob as invloedryk op sy komposisiestyl.

By die skepping van 'n nuwe komposisie gaan Stephenson planmatig te werk. Hy maak seker dat hy goed vertrouwd is met die idiomatiek, asook die tegniese moontlikhede en beperkings van die instrument waarvoor hy komponeer en raadpleeg 'n spesialis om hierdie taak deeglik uit te voer. Terwyl hy besig was met die komponeer van die vioolconcerto, is die skrywer, sowel as die violis Jürgen Schwietering geraadpleeg. Aangesien sy werke dikwels op aanvraag gekomponeer word, kan hy hom wat die tegniese moeilikheidsgraad betref, laat lei deur die uitvoerder vir wie die werk geskryf is. Op die vraag of hy as stryker makliker vir strykers komponeer, is sy antwoord dat dit soms makliker is om nie te weet wat tegniese probleme kan veroorsaak nie (Persoonlike onderhoud: 23.07.08).

'n Werk word vanuit 'n melodie of motief voor die klavier opgebou en vandaar uitgebrei. Alhoewel Stephenson nie klassieke komposisievorme slaafs navolg nie, vorm sulke vorme tog die basiese uitgangspunt in sy musiek. Volgens hom vergemaklik dit die beluisteringsproses vir die gemiddelde luisteraar. Hy verwys daarna as "signposting" (Persoonlike onderhoud: 23.07.08). Soos ook by die ander twee komponiste in hierdie tesis, sou hy dus sonatevorm, rondovorm, ensovoorts, losweg gebruik, maar altyd met 'n persoonlik gemotiveerde wysiging.

Alhoewel Stephenson nie van toonsoorttekens gebruik maak nie, is sy musiek oorwegend tonaal geörienteerd. Volgens hom moduleer sy musiek te veel en is dit meer prakties om eerder van toevallige skuiftekens gebruik te maak as om die toonsoorttekens pal te verander (Persoonlike onderhoud: 23.07.08). By Nielsen se komposisiestyl leer hy die konsep van progressiewe tonaliteit. Hy beskryf hierdie konsep as die soeke na 'n bepaalde toonsoort in 'n beweging, maar wanneer die modulاسie uiteindelik by dié toonsoort uitkom, word daar in die volgende akkoord weer van die toonsoort afgewyk. In sy eie woorde: "Start at the beginning, reach the key at the end. Reach the key a few times before, but make it unstable, move away from it" (Persoonlike onderhoud 09.08.08). Volgens hom is dit die duidelikste in sy klavierconcerto te sien: Die spilakkoord in die concerto is E majeur, maar

wanneer die harmoniese progressie uiteindelik by E uitkom, word die harmonie in die volgende akkoord met 'n D gedestabiliseer.

Kenmerkend van Stephenson se kadense aan die einde van frases is die gebruik van die verlaagde sewende – die dringende soeke na 'n oplossing wat deur 'n verhoogde sewende geskep sou word, bestaan nie. Modaal-geïnspireerde effekte is dus kenmerkend. Wanneer 'n majeuretoonleer met 'n verlaagde sewende gebruik word, word die Miksolidiese modus geskep (Du Toit 2007:18). Die gebruik van hierdie modus in Stephenson se musiek herinner aan Engelse, Deense en Russiese volksmusiek (Persoonlike onderhoud: 23.07.08).

Stephenson se toepassing van harmoniek toon dikwels die gebruik van parallelle vyfdes in die baslyn. Dit gebeur veral in die kleiner besettings, soos die strykkwartette. Volgens hom kan hy op hierdie manier van die hele botoonreeks in die strykkwartet gebruik maak. 'n Toon vibreer in die volgende harmoniese reeks: 'n oktaaf, gevolg deur 'n vyfde, gevolg deur 'n oktaaf, gevolg deur 'n derde, gevolg deur 'n vyfde, gevolg deur 'n lae sewende, gevolg deur al die tone in die betrokke toonleer, totdat dit vir die menslike oor onhoorbaar is. Wanneer hy dus 'n oktaaf of 'n vyfde in die tjello skryf, sal die hele reeks botone vibreer in die ander instrumente (mits die akkoord suiwer gespeel word) en sal die strykkwartet gevolglik 'n groter klank produseer (Persoonlike onderhoud: 23.07.08). Soos ook in hierdie werk gesien kan word, het Stephenson 'n voorliefde vir die klassieke “ontoelaatbare” parallelle beweging van vyfdes (sien voorbeeld 14). Hierdie gebruik spruit uit sy voorliefde vir Gregoriaanse musiek, toe parallelle beweging praktyk was, en skakel in by die volksmusiekagtige eienskappe van sy musiek (Du Toit 2007:21).

Die konsep van akkoordspasiëring sluit aan by Stephenson se harmoniese gebruik. Hy is in hierdie verband sterk deur Sjostakowitsj beïnvloed. (Persoonlike onderhoud: 23.07.08). Deur akkoordtone wyd uit mekaar te spasieer, word die botoonreeks ten volle benut en word 'n groter en ryker klank geproduseer as wanneer die tone naby mekaar gespaseer sou wees.

Stephenson maak van konstante metrum en maatlyne gebruik. Hy glo dat die gehoor moet kan verstaan wat ritmies in die werk gebeur. Volgens hom kyk hy na die musiek van Walton vir ritmiese inspirasie (Persoonlike onderhoud: 23.07.08). Jazz- en kruisritmiek kom dikwels voor. Stephenson gebruik ook die prinsiep van "gespronge ritme", soos in voorbeeld 4 gesien kan word, “... a term used by [the poet] Gerard Manley Hopkins to describe the rhythm of most language and music which he observed to be

patterned by a regular beat of stressed syllables, interspersed with a variable number of unstressed syllables” (Clark in du Toit 2007:25).

Wat melodie betref, gee die gebruik van die verlaagde sewende ‘n volksmusiekkarakter aan Stephenson se melodieë. Sy melodiegebruik is tonaal en kan uitgeken word as òf in die majeur, òf in die mineur. Melodieë word dikwels rondom ‘n majeur- of mineur sewende-akkoord gebou. Omdat hierdie akkoorde twee stelle vyfdes bevat, kan die botoonreeks ten volle benut word (Persoonlike onderhoud: 23.07.08). Melodieë word uit motiewe opgebou en ontwikkel, ‘n beginsel wat by Beethoven begin het en wat Stephenson deur Sibelius se werk beïnvloed.

4.3. Concerto vir viool en volle orkes

Stephenson se *Concerto for Violin and Full Orchestra* is in 2007 voltooi. Dit bestaan uit drie bewegings:

- Poco moderato – Allegro
- Poco lento
- Allegro quasi Marcia

Alhoewel die werk nie aan ‘n spesifieke violis opgedra is nie, is die skrywer, asook die violis Jürgen Schwietering, gevra om tegniese voorstelle te maak. Tot op hede is die werk nog nie uitgevoer nie en moet daar op rekenaarorkestrasie en ‘n voorkennis van toonkleur staatgemaak word om ‘n idee van die finale produk te kry.

Die besetting is soos volg: Soloviool, twee fluite, twee hobo’s, twee klarinette in B \flat , twee fagotte, vier Franse horings in F, drie trompette in B \flat , twee tenoortrombone, bastromboon, tuba, timpani en strykers.

Ter voorbereiding vir die concerto is die Solosonates en Partitas van Bach, asook die Solosonates van Ysaÿe, bestudeer. Stephenson het hierdie werke veral ten opsigte van die idiomatiese toepassing van dubbelgrepe insiggewend gevind.

Die werk is tegnies uitdagend, maar nie onspeelbaar nie. Ekstensiewe dubbelgreepseksies vereis goedontwikkelde intonasie en 'n begrip van stemverdeling in akkoordspel. Die violis moet oor 'n virtuose tegniek beskik om die vinnige toonleerpassasies, dikwels van improvisatoriese aard, suksesvol uit te voer. Stephenson maak uitvoerig gebruik van beide die soet, swewende hoë register en die soel, ryk, lae register idiomaties aan die viool. Deur spaarsamige gebruik van die koperblaasseksie word verseker dat die relatief ligte klank en karakter van die soloviool nooit oorskadu word nie.

Stephenson openbaar in hierdie werk sy afhanklikheid van die verlede deurdat die vormbasis, asook ritmiese samehang van temas, in die klassieke styl gewortel is. Wat kleur en tonaliteit betref, kom sy inspirasie uit die negentiende en twintigste eeue.

4.3.1 Poco moderato - Allegro

Die eerste beweging bestaan uit 'n stadige inleiding, gevolg deur 'n *allegro* wat as benaderde sonatevorm beskryf kan word. Stephenson hou by die sonatevorm-tradisie deur van 'n eerste en tweede tema, asook 'n uiteensetting en rekapitulاسie, gebruik te maak. Omdat tematiese ontwikkeling gedurig plaasvind, kan daar nie van 'n noemenswaardige ontwikkelingseksie gepraat word nie. Stephenson se gebruik van toonaardverwantskap tussen die eerste en tweede temas wyk ook af van die tradisionele deurdat die eerste en tweede temas in dieselfde toonsoort voorkom. As gevolg van die feit dat die eerste en tweede temas losweg ritmies op materiaal uit die inleiding gebaseer is, groei die *allegro*-gedeelte uit die inleiding en vorm die beweging 'n logiese eenheid.

4.3.1.1 Vormaspekte

Vormtegnies kan die beweging soos volg ontleed word:³

Maat 1 tot maat 90: Inleiding. Met 'n tempo-aanduiding van *poco moderato*, M=80 vir die kwartnoot, word 'n liriese atmosfeer gesuggereer. Die werk begin in die tonale area van B mineur en bly harmonies min of meer stabiel tot maat 17. In hierdie eerste seksie word die eerste tema van die inleiding deur die vioolstem bekendgestel. Vanaf maat 17 tot 27 word daar deur middel van die gebruik van sewende-akkoorde deur verskeie toonsoorte gemoduleer, totdat

³ Strukturele analise in oorleg met die komponis.

- die musiek weer aan die einde van maat 27 na maat 28 by B mineur uitkom. Vanaf maat 28 tot 45 word die eerste tema deur die volle orkes (*tutti*) herhaal.
- Vanaf maat 39 word ‘n tweede tema, bestaande uit opwaartse viernootgroepe, gevolg deur ‘n trapsgewyse daling, deur die orkes bekendgestel (vergelyk voorbeeld 1). Stephenson verkry die gewenste toonkleur deur die tema in die eerste viool – en fluitparty, ‘n oktaaf laer verdubbel deur die tweede viool – en klarinetparty, te skryf. Alhoewel die tema in die solovioolmateriaal verweef is, skyn die funksie van die soloviool versierend en improvisatories te wees.

Voorbeeld 4.1: Eerste beweging, mate 59 tot 63

Karakterverandering en ritmiese spanning word vanaf maat 73 in die solovioolstem geskep. Die gebruik van ‘n akkoord op elke eerste pols, asook die oorskakeling van sestiendenote na sekstole, veroorsaak ritmiese momentum wat op ‘n harmonies onstabiele passasie uitloop (mate 83 tot 86).

- Maat 91 tot 119: Hoofseksie eerste tema. ‘n Onmiddellike karakterverandering word deur die *allegro*-tempo-aanduiding, $M=116$, geïmpliseer. Stephenson verander tong-in-die-kies ‘n oënskynlik tradisionele viermaatfrase in ‘n ongewone frase deur ‘n ekstra pols in te voeg. Die tonale area van F majeur word verskans deur die aanhoudende gebruik van die verlaagde sewende, E_b (tussen mate 91 en 101). Stephenson gebruik die volle orkes om hierdie tema in te lei. Wanneer die vioolstem egter intree, verander die orkestekstuur, sodat balansprobleme vermy word en die solis maklik gehoor word.

- Maat 120 tot 138: Brugpassasie wat lei na die tweede tema. Alhoewel energieke sestienendootbeweging in die solovioolparty voorkom, bevat die fluit-, klarinet-, eerste- en tweede vioolpartye meer liriese materiaal.
- Maat 139 tot 178: Tweede tema. Ritmies toon die tweede tema ooreenkoms met die viool se openingstema in die inleiding deurdat daar in beide seksies van 'n opmaatgevoel, gevolg deur 'n gepunteerde ritme, gebruik gemaak word. Anders as met die eerste tema, word die tweede tema nou deur die soloviool ingelei en in maat 163 deur die orkes oorgeneem. Stephenson wyk van tradisie af deur die eerste en tweede temas in dieselfde toonsoort te hou, maar hy hou by tradisie deur aan die tweede tema 'n meer liriese karakter te gee as die eerste tema.
- Maat 179 tot 189: Skakel met *cadenza*. Hier word materiaal wat reeds in die inleiding (maat 59) bekendgestel is, gebruik. Waar die tempo-aanduiding egter vroeër $M=80$ vir die kwartnoot was, word dit nou as $M=92$ vir die kwartnoot aangedui. As die vorige tempoverskuiwing, in maat 172, na $M=100$ vir die kwartnoot, in ag geneem word, sou daar afgelei kon word dat Stephenson 'n minimale, geleidelike *ritardando*, of miskien slegs 'n ontspanning van tempo en karakter, impliseer.
- Maat 190 tot 216: *Cadenza*. Soos tradisioneel die praktyk is, word temas en motiewe wat reeds in die beweging uiteengesit is, hier op 'n improvisatoriese manier gebruik. Vergelyk byvoorbeeld die orkestrale begeleiding aan die begin van die beweging met mate 194 en 195 in die *cadenza*. Die C majeur harmoniese area in maat 216 dien as dominant vir F majeur, die rekapitulاسie se tonale area. Let daarop dat die voorafgaande maat nou 'n verhoogde sewende bevat.
- Maat 217 tot 246: Rekapitulاسie van die hoofseksie, eerste tema. Die eerste frase, met gewysigde einde, word slegs in die soloviool gehoor, waarna die orkes in 'n begeleidende rol bygevoeg word. Stephenson hou die rekapitulاسie in dieselfde toonsoort, naamlik F majeur met mildelike gebruik van die verlaagde sewende. Wanneer die eerste tema weer in die orkes voorkom (vanaf maat 238), word die atmosfeer gevarieer deur 'n begeleidende pedaalpunt op C by te voeg. Dít kan 'n valse verwagting van 'n koda skep, maar lei egter na die tweede tema.

- Maat 247 tot 262: Rekapitulاسie van die hoofseksie, tweede tema, aansienlik verkort. Die tema word slegs in die solovioolstem gehoor, met 'n veel aktiewer orkesbegeleiding as in die uiteensetting. Vanaf maat 257 word nuwe ritmiese materiaal in die orkesbegeleiding ingebring, wat ontwikkel in die begeleidingsfiguur van die koda.
- Maat 263 tot 272: Koda. Die koda bestaan uit die terugkeer van die eerste tema, hoofseksie, maar met 'n nuwe tempo-aanduiding: *Piu vivo*, M=132. Hier bring die solovioolstem die beweging tot 'n einde met toonleer- en arpeggiofigure in F majeur.

Wat **harmoniek** betref, kan twee hoof toonsoortareas geïdentifiseer word: Die inleiding wentel om B mineur, terwyl die hoofseksie van die beweging om F majeur wentel. Stephenson gebruik egter byna uitsluitlik die verlaagde sewende (miksolidiese modus) in die F majeur seksies, wat, soos reeds opgemerk, aan Engelse volksmusiek herinner.

In modulerende seksies word dikwels van majeur en mineur sewende-akkoorde gebruik gemaak om harmoniese spanning te skep, byvoorbeeld tussen mate 17 en 20. Met die intrede van die hoofseksie (*Allegro*) se eerste tema word spanning op die swak polse geskep deur 'n mineur sewende-akkoord op die dominant van F majeur, dit wil sê op C, te gebruik. Die proses word in mate 96 en 97 omgeruil, met die spanningskeppende sewende-akkoord op die sterk pols en die oplossing op die swak pols.

Soos vroeër vermeld, word 'n dominant pedaalpunt op C vanaf maat 238 tot 247 gebruik om spanning en afwagting te skep.

Kenmerkend van Stephenson se **melodiek** is dat kort motiewe gebruik word om deur middel van opeenhoping en sekvensiële gebruik uiteindelik melodieë te vorm. Meer opvallend as die melodielyn waarmee die soloviool intree, is die manier waarop drie agtstenote as opmaat funksioneer, na 'n oplossing lei en dan deur ander stemme in die orkes oorgeneem word. Vanaf die eerste opmaat fagot, tjello en kontrabas word hierdie agtstenoot motief uitgebrei, totdat daar in maat 52 'n melodie gevorm word.

Voorbeeld 4.2a: Eerste beweging, mate 1 tot 5, partituur

Allan Stephenson
(12.03.07)

I.

Poco moderato (♩=80)

Flutes
Oboes
Clarinets in B \flat
Bassoons
Horn in F

Voorbeeld 4.2b: Eerste beweging, mate 52 tot 54, klavierreduksie

Vln.
Pno.

Dit is opmerklik dat die meeste temas in die eerste en tweede bewegings met 'n opmaat begin. In die hoofseksie se tweede tema (eerste beweging) gebruik Stephenson byna 'n hele maat as opmaat. Sy beweegrede hiervoor is om ritmiese voortstuwung te bewerkstellig.

Ritmiese verskuiwing, wat neerkom op die verplasing van die maataksent, kom dikwels voor en is een van Stephenson se kenmerkende komposisie-eienskappe (Persoonlike onderhoud:23.07.08). Motiwiese verskuiwing, soos gesien kan word in mate 8 tot 11 in die solovioolparty, kom dikwels in sy werk voor. Hierdie verskynsel kan ook in die werke van Brahms (prominent in sy vioolkonsert) en Schumann aangetref word.

Voorbeeld 4.3: Eerste beweging, mate 6 tot 11, vioolparty



Soos ook in bogenoemde voorbeeld te sien is, verander die maatsoorttekens dikwels aan die einde van 'n frase. Hierdie gebruik herinner aan die menslike manier van praat, waar 'n sin wat klaargemaak moet word nie noodwendig in 'n sekere tipe metrum inpas nie. Deur eenvoudig die metrum vir een maat te verander, word voorspelbare reëlmaat vermy en 'n sinnabootsing bereik. Wanneer die metrum in mate 64 en 65 gewysig word, gee dit die komponis die geleentheid om die sangerige melodie te beklemtoon en die frase met 'n tipiese Stephenson-kadens (met die verlaagde sewende) af te sluit.

Voorbeeld 4.4: Eerste beweging, mate 64 tot 66, klavierreduksie

Stephenson maak dikwels van 'n opmaat, gevolg deur 'n gepunteerde ritme, gebruik. Daar word dikwels langer nootwaardes in die orkesbegeleiding gebruik, terwyl sestiendenoot- en sekstoolpassasies in die solovioolstem voorkom. Artikulasietekens word deurgaans spesifiek aangedui. As daar na mate 96 tot 101 gekyk word, kan vier verskillende tipes artikulasie onderskei word. Meer sal hieroor gesê word in hoofstuk 3.3.1.2.

Met die invoeging van 'n cadenza bly Stephenson getrou aan tradisie. Die term *cadenza* kan ten beste soos volg beskryf word: "A flourish (properly, improvised) inserted into the final cadence of any section of a vocal aria or instr. movement" (Kennedy 2001:140). 'n *Cadenza* dien vandag nog die dubbele doel waarmee dit oorspronklik ontstaan het, naamlik ter versiering van die kadens of

beweging, en om die solis kans te gee om tegniese *bravura* ten toon te stel. Alhoewel komponiste vanaf die Klassieke tydperk gewoonlik self die *cadenzas* voorsien het, was dit ook aanvaarbaar vir 'n solis om 'n eie *cadenza* te skep. Hedendaagse violiste, onder andere Gidon Kremer en Thomas Zehetmayr, voer dikwels hul eie geïmproviseerde *cadenzas* uit. Gewoonlik word die einde van die *cadenza* met 'n triller op die dominant aangedui, waarna die orkes weer intree, maar in hierdie beweging speel die solis slegs die dominant in drie verskillende oktawe voor die rekapitulاسie, miskien omdat die soloviool alleen die rekapitulاسie inlei en nie die volle orkes nie. Stephenson maak wel van die konvensionele triller-einde gebruik in die tweede beweging.

4.3.1.2 Vakdidaktiese oorwegings

By die uitvoering van 'n *concerto* speel **klankproduksie**, asook **balans** tussen die solis en orkes, 'n belangrike rol. Die kwessie van balans lê grotendeels by die aard van die komposisie – sommige komponiste skryf meer deursigtig as ander. In die Klassieke tydperk was *tutti*- en solopassasies duidelik afgebaken en begeleidende passasies is gewoonlik lig en deursigtig georkestreer. Goeie voorbeelde hiervan kan in die *concerti* van Mozart en Haydn gevind word. Deur die loop van die Romantiese- en twintigste eeuse tydperke vervaag die streng afbakening van die *tutti* en *concertate* seksies. Alhoewel die solo-instrument steeds die belangrikste rol speel, raak komponiste meer waaghalsig met toonkleur, asook integrasie van die solo-instrument en orkes. Daar kan dus afgelei word dat sommige komponiste die *concerto*-genre meer simfonies aanpak. Uit die vioolrepertorium kan die Sibelius-, Glazunov- en Barber vioolkonserte as voorbeelde genoem word. Met Brahms se twee klavierkonserte word die klavier en orkes meesterlik geïntegreer.

Stephenson hou in hierdie *concerto* egter by 'n meer klassieke benadering ten opsigte van die *concertate* en *tutti*-seksies. Wanneer die solis aan die woord is, word die tekstuur lig en deursigtig gehou. Virtuouse passasies word dikwels met *staccato*-note in die strykseksie begelei.

Aan die begin van die beweging word die sololyn in 'n hoër oktaaf as die res van die orkes geskryf, dus kan die violis moeitevry bokant die begeleiding sweef. Omdat die openingsmelodie uiters blootgestel is en in 'n hoë register geskryf is, moet die violis daarop ag slaan om positieskuiwe so onhoorbaar as moontlik uit te voer. Meer sal oor positieskuiwe gesê word in hoofstuk vier.

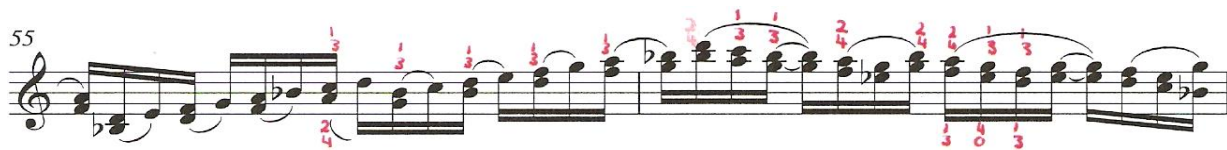
Vanaf maat 14 lê die sololyn in ‘n laer register en sal die solis harder moet werk om gemaklik gehoor te word. Karakteristiek aan die G-snaar van die viool is ‘n ryk, soel klank, mits die violis goeie kontak met die snaar maak en nie oor die snaar “gly” nie. Goeie kontak met die snaar kan verkry word deur die natuurlike gewig van die regterarm te gebruik en ‘n eweredige, stadige strykspoed te handhaaf.

Klankproduksie word verbeter deur die gebruik van *vibrato* aan te pas om by die strykspoed in te skakel. Omdat die G-snaar dikker is as die E-snaar en dus stadiger vibreer, sal ‘n relatief stadige, wye *vibrato* die beste resultate hê in só ‘n tipe passasie.

Wat **vingersettings** betref, word die beweging gekompliseer deur ekstensiewe gebruik van dubbelgrepe, die resultaat van die bestudering van Bach en Ysaÿe se solo vioolwerke. Slegs enkele tegniese vingersettingsprobleme sal hier uitgelig word⁴. Soos met die ander werke wat in hierdie tesis behandel is, te werk gegaan is, is ‘n paar beginsels gebruik om by ‘n goeie vingersetting uit te kom:

- Kies ‘n posisie waaruit so min as moontlik geskuif moet word in tegniese moeilike passasies, maar kies die mees ekspressiewe vingersetting in liriese passasies. Spoed en helderheid is die maatstaf in tegniese passasies, ekspressie is die maatstaf in liriese passasies.
- Probeer telkens om die hand oop te hou in die rigting van die melodielyn. Dit sal miskien ‘n paar ekstra skuiwe beteken, maar sal die afstand wat geskuif moet word, verklein en sodoende vloeiendheid aanhelp. Vergelyk byvoorbeeld mate 55 tot 56: Deur soms net ‘n half- of heeltoon te skuif, word die hand oop en ontspanne gehou en sal daar minder “skuif bygeluide” wees.

Voorbeeld 4.5: Eerste beweging, mate 55 en 56, violparty



Die gebruik van vyfdes in derde, vierde en vyfde posisies kompliseer die passasie vanaf maat 163 tot 171. Twee redes kan hiervoor aangevoer word: die dikte van die viool se nek waar dit aan die klankkas van die viool vasgeheg word, asook die afstand tussen die snare en die vingerbord. As die viool se brug hoog is, sal die snare op hierdie punt ver van die vingerbord af wees en hard afgedruk moet word om ‘n

⁴ Verwys na bylae C vir volledige vingersettingsvoorstelle.

duidelike klank te kry. As die nek dik is op hierdie punt, sal die snare ver uitmekaar lê en sal dit moeilik wees om die vinger oor twee snare neer te sit en 'n suiwer vyfde te speel. Die skrywer vind dit die maklikste om die vyfdes met 'n regop, "vierkantige" vinger aan te pak. 'n Algemene fout by die speel van vyfdes is dat die onderste snaar in die middel van die vinger gesit word en daar dan nie plek is vir die boonste snaar nie. Daar moet gepoog word om albei snare aan weerskante van die vingerpunt te raak. Sodoende sal die vinger werklik vierkantig neergesit kan word.

By die uitvoering van dubbelgrepe speel die gebruik van die strykstok 'n belangrike rol. Sommige studente vind dit moeilik om eweredig op twee snare gelyk te speel, die resultaat is dan dat een van die note harder klink, of dat albei note nie konstant gehoor word nie. Om hierdie rede is dit belangrik om studente van kleins af aan dubbelgrepe bloot te stel. Die Italiaanse violis en pedagoog Enrico Polo (1868-1953) het om hierdie rede 'n studieboek saamgestel met studies wat wissel in moeilikheidsgraad vanaf ongeveer Graad Vier standaard tot Graad Agt standaard (UNISA standarde).

Wanneer dubbelgrepe nie konstant op twee snare geskryf is nie, word die uitvoering daarvan verder gekompliseer deurdat die regterarm en hand om die beurt voorbereid vir een of twee snare moet wees en die beweging dus konstant verander. In maat 55 is elke tweede noot 'n dubbelgreep, terwyl strykstokgebruik vanaf mate 73 tot 79 nog verder gekompliseer word.

Voorbeeld 4.6: Eerste beweging, mate 72 tot 78, violparty

Stephenson maak in die *cadenza* van uitvoerig van tweestemmige akkoordspel gebruik. Melodiese materiaal, ontwikkel uit die begeleidingsmotief aan die begin van die beweging, word tweestemmig aangebied. Hier moet die violis versigtig wees met stemplasing – die melodielyn moet altyd die duidelikste klink, nie die lang, begeleidende noot nie. Die onderskeid tussen hoof- en begeleidende materiaal moet te alle tye vir die luisteraar duidelik wees.

Stephenson kombineer verskillende tipes **ritme** regdeur die beweging, vanaf groter nootwaardes in liriese gedeeltes, tot klein sestienenoote sekstole in die tempo van $M=116$. Die linkerhand moet dus lig en vinnig kan reageer, terwyl die regterhand onafhanklik van die linkerhand 'n uiteenlopende aantal stryktipes moet baasraak. Sover moontlik moet passasies in ritmes, stadig, asook vinniger wordend, met die metronoom geoefen word totdat ritmiese en tegniese akkuraatheid mekaar ontmoet⁵. Ten spyte van hierdie uitdagings moet die ligte, soms speelse, soms improvisatoriese karakter van die beweging nie ingeboet word nie. Daar word dus aanbeveel dat, nadat die tegniese uitdagings uitmekaar gehaal en geoefen is, die beweging soms net deurgespeel word om ook aan die regte atmosfeer te werk.

Aansluitend by ritme is tydsberekening (*rubato*) in die *cadenza* van groot belang. Aangesien 'n *cadenza* improvisatories van aard is en in hierdie geval onbegeleid uitgevoer word, behoort dit nie ritmies onverbiddelik gespeel te word nie. Deur stiltes deur middel van rustekens deel van die komposisieproses te maak, wys Stephenson sy intensies aan die uitvoerder sowel as die luisteraar. Daar kan duidelik gesien word dat die eerste vier mate (maat 190 tot middel van maat 193) as 'n frase beskou word. Die volgende ruspunt word in maat 197 (eerste pols) aangetref. *Rubato* kom daarop neer dat ritmiese eb en vloed gebruik word, met ander woorde daar word tyd geneem sowel as tyd opgemaak. Soos in onderstaande voorbeeld gesien kan word, is mate 201 tot 204 is 'n goeie voorbeeld hiervan: momentum moet geskep word, sodat dit werklik voel of daar in maat 205 by 'n oplossing uitgekome word. Dus sou elke maat met meer dringendheid (effens vinniger en harder) gespeel kon word, wat dan natuurlik in maat 205 oplos. 'n Ritmies geslaagde uitvoering van 'n *cadenza* is 'n uitvoering waarin tydsberekening die natuurlike vloei van die musiek ondersteun en versterk.

⁵ Verwys na hoofstuk 5.3.

Voorbeeld 4.7: Eerste beweging, mate 201 tot 205, violparty

4.3.2 Poco lento

Hierdie beweging is losweg in drieledige vorm gekomponeer. Die eerste agt mate is 'n voortspruiting uit die begeleidingsmotief aan die begin van die eerste beweging. Tonaal word daar tussen A mineur, B-mol majeur en F majeur gefluktueer. Seksies word uit vier- en agtmaatfrases opgebou.

4.3.2.1 Vormaspekte

Vormtegnies kan die beweging oos volg uiteengesit word:⁶

- Maat 1 tot maat 52: Seksie A. Met 'n tempo-aanduiding van *poco lento*, M=52 vir die kwartnoot, word 'n kalm, pastorale atmosfeer geskep. Die gebruik van lang frases dra by tot atmosfeerskepping. Die voorfrase van die hooftema in seksie A word twee keer bekendgestel: eers deur die orkes in mate twee (met opmaat) tot nege, dan deur die solo violstems in mate tien tot 17. Stephenson bou die eerste agt mate op uit die begeleidingsmotief aan die begin van die eerste beweging. 'n Onvoltooide kadens in B \flat majeur (maat 17, tweede pols), lei na die nafrase van sestien mate, waarin die tema ontwikkel word en uitloop op 'n voltooide kadens in F majeur (maat 34). 'n Viermaat brugpassasie in die solo violstems lei na die *tutti*-seksie, waarin die tema gevarieerd voorkom (mate 38 tot 52). Daar word deur verskeie toonsoorte beweeg.
- Maat 53 tot maat 149: Seksie B, bestaande uit twee afbakenbare gedeeltes, asook 'n cadenza.

⁶ Strukturele analise in oorleg met die komponis.

Mate 53 tot maat 74: Hier verander die tempo-aanduiding na *meno mosso*, M=96 vir die kwartnoot. Waar seksie A hoofsaaklik in 2/4 tydmaatsoort gekomponeer is, begin seksie B in 3/8. Stephenson verander ter voorbereiding reeds die tydmaatsoort vier mate vroeër, in maat 49. Terwyl die orkesparty slegs 'n begeleidende *tremolo* verskaf, speel die soloviool 'n bewegende melodie wat, as gevolg van die tydmaatsoort, aan 'n stadige wals herinner. Daar word deur D \flat majeur, C \flat majeur en G \flat -mol majeur gemoduleer, totdat C majeur in maat 70 bereik word. 'n Oplossing word egter eers in maat 74 bereik, omdat Stephenson vanaf mate 70 tot 73 die C-vierklank gebruik, maar sonder om die sewende te verlaag. Die akkoord C-E-G-B wat vier mate lank herhaal word, skep dus spanning.

Mate 74 tot 77 dien as orkestrale brug in C majeur.

Mate 78 tot 113: Na die “modderige” toonsoorte van die vorige groot seksie, klink die hoë fluitmelodie in G majeur waarmee hierdie seksie begin, na 'n helder sonsopkoms. Hierdie melodie word vanaf maat 87 deur die vioolstem in D majeur nageboots. Hierna word melodiese materiaal op improvisatoriese wyse uitgebrei. Na 'n modulasieproces word B \flat majeur in maat 114 bereik.

Mate 115 tot 149: *Cadenza*. Soos in die *cadenza* in die eerste beweging, kom dubbelgreepspel en improvisatoriese materiaal voor. Daar word vanaf maat 124 byna deurgaans gemoduleer. Op tradisionele wyse word die einde van die *cadenza* aangedui deur 'n reeks trillers op die dominantakkoord van B \flat majeur. In mate 147 en 148 word tong-in-die-kies verwys na die vioolsolo's in Jacques Offenbach se ballet, *Orpheus in the Underworld*.

- Mate 149 tot 192: Seksie A1. 'n Terugverwysing na materiaal uit seksie A word vlugtig vir vier mate in die solo vioolstem gevind, waarna die tema vanaf maat 158 deur die stryk- en houtblaasseksie oorgeneem word. Die begeleidende solo vioolstem bevat 'n tegniese uitdagende passasie in sestiendenoot sekstole, sowel as twee-en-dertigstenote. In mate 186 tot 192 word direk terugverwys na mate 38 tot 52.

Mate 193 tot 206: Koda. Materiaal uit seksie A word in die orkes gebruik om die koda saam te stel, met die soloviool wat hoog bo die orkestekstuur sweef. Stephenson maak hier van die viool se soet, hoë register gebruik om die soloviool bokant die donkerder klankkleur van die lae strykers uit te lig. In die

laaste vier mate word die volgende akkoordprogressie gebruik: F Majeur-A \flat majeur-G \flat majeur (Neapolitaans)-F majeur, gesprei oor 'n F-pedaalpunt.

Stephenson se gebruik van **harmoniek** in hierdie beweging volg 'n redelik voorspelbare patroon: elke seksie het 'n hoof tonale area, waarna 'n harmonies onstabiele area volg, wat lei na 'n volgende stabiele tonale area. Toonsoorte met 'n "donker" klankkleur word dikwels in modulerende seksies gebruik. Deur van donker toonsoorte gebruik te maak, word die helder eienskappe van "ligter" toonsoorte beklemtoon. Soos reeds genoem, is die gebruik van G majeur in maat 78, asook D majeur 'n paar mate later, juis meer effektief as gevolg van die voorafgaande donker moltoonsoorte.

Stephenson se kenmerkende gebruik van die verlaagde sewende in 'n majeur toonleer kom selde in hierdie beweging voor. Tussen mate 70 en 74 maak hy van 'n majeur seweklank gebruik, wat groot spanning skep.

Soos in die eerste beweging, gebruik Stephenson motiwiese ontwikkeling en ritmiese verskuiwing om **melodieë** op te bou. Mate 30 (met opmaat) tot 33 illustreer albei hierdie tegnieke. Alhoewel groot intervalspronge in die melodie voorkom (mate 66 en 67), is die intervalafstand oorwegend klein, met dikwels herhalende toonhoogtes. In seksie A word sodoende 'n rustige atmosfeer geskep.

Voorbeeld 4.8: Tweede beweging, mate 30 tot 33, klavierreduksie



Ritmiese gebruik varieer van langer nootwaardes in liriese seksies tot lopende passasies in begeleidente of improvisatoriese seksies. Deur in die orkesbegeleiding van 'n deurlopende agtstenoetbeweging gebruik te maak in seksie A (vanaf maat 9), word ritmiese egaligheid geskep, met die melodie wat bokant sweef.

4.3.2.2 Vakdidaktiese oorwegings

Volgens die skrywer is die eerste uitdaging wat in hierdie beweging oorkom moet word, die keuse van 'n geskikte **vingersetting**. Die gekose vingersetting behoort die liriese aard van die eerste tema te versterk, daarom is dit belangrik om die mees ekspressiewe, en nie noodwendig die eenvoudigste nie, vingersetting te kies. In hierdie melodie kom vyfde-intervalle dikwels voor. Hierdie intervale kan deur middel van snaarkruisings ('n skoon, kliniese benadering) óf skuiwe ('n meer ekspressiewe benadering) gespeel word. Die eenvoudigste opsie sou snaarkruising beteken, maar is as gevolg van die onmusikaliteit en kliniesheid daarvan nie aan te beveel nie. Om vir elke vyfde-interval te skuif, is ook nie 'n goeie opsie nie, aangesien ekspressiewe vingersetting spaarsamig en vir effek aangewend behoort te word. 'n Kombinasie van hierdie twee opsies word dus voorgestel. Die vingersettingsbenadering tot herhaalde note hang hiermee saam. Daar moet besluit word watter melodienote 'n belangriker rol speel as ander, sodat sekere herhaalde note met dieselfde vinger gespeel kan word en ander herhaalde note met ekspressiewe vingersetting benader kan word. Mate 18 tot 19 illustreer beide hierdie konsepte: As die D in maat 18 met die tweede vinger gespeel word en die volgende D met 'n oop D-snaar, word die melodievloei aangehelp deurdat die tweede D as deurgangsnoot gebruik word. Deur van die F in maat 19 met die tweede vinger gespeel word en die C met die vierde vinger, word die vyfde-interval ekspressief benader. Let daarop dat alle vingersettingsvoorstelle persoonlik van aard is.

Voorbeeld 4.9: tweede beweging, mate 1 tot 19, violparty

1 Poco lento (♩=52)
Cl/Vln I
3 3 1 4 2
mp espress.

Mate 66 na 67 kan wat vingersetting betref problematies voorkom, maar as die begin van maat 66 in derde posisie gespeel word, hoef daar net een keer geskuif te word om in posisie te wees vir maat 67. Daar kan óf met die eerste vinger van A_b na C geskuif en dan na G_b gestrek word, óf daar kan met die derde vinger van C na F geskuif word. Die hand is dan in posisie vir die G_b.

Voorbeeld 4.10: Tweede beweging, mate 64 tot 67, violparty



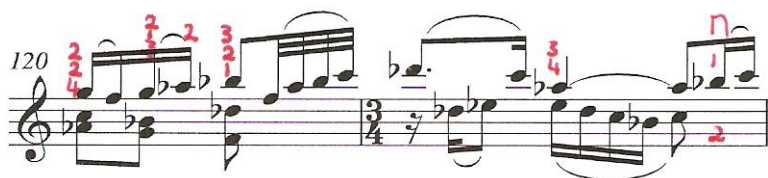
Intonasie kan aan die begin van die *cadenza* (mate 115 en 116) probleme skep. Met die hand in vyfde posisie, kan daar met die derde vinger gestrek word na die B \flat . As die D dan óf met die eerste, óf met die tweede vinger gespeel word en die G met die vierde, kan 'n gemaklike gestrekte handposisie verkry word. Slegs die derde vinger hoef dan rond te skuif en ook net oor die snaar. Deur die onnodige rondskuif van vingers te vermy, word die moontlikheid van swak intonasie verminder.

Voorbeeld 4.11: Tweede beweging, mate 110 tot 115, violparty



Die dubbelgrepe in maat 121 kan as ongemaklik en miskien selfs onviolisties beskryf word. Musikaal gesproke behoort die maat so *legato* as moontlik gespeel te word, maar as gevolg van die aangehoue A \flat op die tweede pols moet daar op die tweede pols na eerste posisie geskuif word. Daar sou geëksperimenteer kon word deur in derde posisie te bly en nie die A \flat aan te hou nie – in die Barok tydperk het soortgelyke notasie dikwels nie beteken dat die noot aangehou behoort te word nie.

Voorbeeld 4.12: Tweede beweging, mate 120 tot 121, violparty



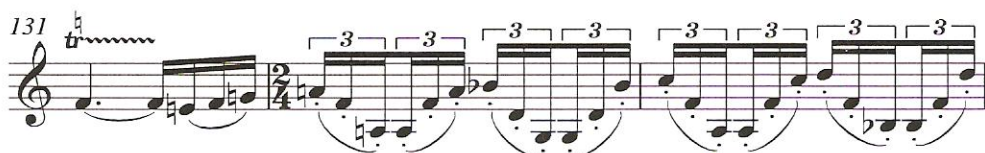
In maat 143 dui Stephenson aan dat die maat op die G-snaar gespeel behoort te word. Dit sou sin maak om die volgende drie mate dan ook op die G-snaar te speel, aangesien hierdie vier mate deel van 'n geheel vorm. Die probleem wat hierdeur geskep word, is om lig en akkuraat terug te skuif.

Alhoewel die begeleidende passasie in die solo vioolparty vanaf maat 158 op die oog af besonder uitdagend lyk, hoef die linkerhand nie buitengewoon rond te skuif om by die note uit te kom nie. Verwys na bylae C vir volledige vingersettingsvoorstelle.

In hierdie beweging word heelparty **strykuitdagings** aangetref. Uit die aard van die saak is strykbeheer in die eerste tema van uiterste belang om vloeiendheid aan te help. Soos aan die begin van die eerste beweging, sal die liriese openingstema baat by goeie, soomlose *legato*-spel. Die grootste uitdaging by *legato*-spel is die konneksie tussen af- en opstryke. 'n Algemene fout by strykers is die geneigdheid om met elke strykwisseling 'n klein aksent te maak en sodoende 'n versteurde lyn te veroorsaak. Deur aan die strykverandering as 'n sirkulêre beweging te dink, die arm beweeg dus in 'n 8-formasie, kan 'n meer soomlose strykverandering verkry word. Meer sal hieroor gesê word in hoofstuk vyf.

In mate 132 en 133 word springende arpeggio's gebruik. Een van die bekendste voorbeelde van hierdie stryktipe kan in die *cadenza* van Mendelssohn se vioolkonsert in E mineur (eerste beweging) gevind word. Rimski-Korsakof gebruik dit ook in een van die *cadenzas* vir soloviool in die toondig *Scheherazade*. Hierdie stryktipe vereis 'n gevorderde stryktegniek: die violis moet in staat wees om 'n egalige beweging met die regterarm uit te voer, terwyl die vingers en hand die strykestok toelaat om die fyner werk te doen. In *Basics* (Fischer 1997:76-77) word dié stryktipe haarfyn verduidelik en met oefeninge toegelig. In Stephenson se *concerto* word hierdie mate verder gekompliseer deur 'n middelmatige *tempo*, terwyl springende arpeggio's makliker uitgevoer word in 'n vinnige *tempo*. Afhangende van die student se tegniese vaardigheid, sou hierdie twee mate met dieselfde effek ook losstryke gespeel kon word.

Voorbeeld 5.13: Tweede beweging, mate 131 tot 133, vioolparty



Vanaf maat 166 tot maat 185 bevat die solo vioolparty 'n lang *spiccato* passasie, wat 'n begeleidende funksie vervul terwyl die orkes die tema speel. Alhoewel die konsep van *spiccato*-spel nie moeilik is om te verstaan nie, vind sommige studente dit moeilik om toe te pas. In Fischer se woorde:

The bow wants to bounce. The idea that playing on the string is easy, and lifted bowings are more difficult, is not correct – rather it is the other way round. To sustain the sound requires *doing*, i.e., pushing against the springiness of the wood of the bow, bow hair and string. Lifted bowings require *letting*, i.e., not resisting the natural bounce of the bow on the string (Fischer 1997:70).

Die strykstok moet toegelaat word om te spring, maar die vertikale sowel as horisontale afstand daarvan moet beheer word. Hierdie passasie vereis ook snaarkruisings te midde van *spiccato*-spel. Die student moet dus volkome in beheer van hierdie stryktegniek wees. Albei bogenoemde strykvariasies sal in meer detail bespreek word in hoofstuk vyf.

4.3.3 Allegro quasi marcia

In hierdie beweging kom Stephenson se voortstuwende ritmiese skryfwyse, dikwels kenmerkend aan sy *finales*, sterk na vore. Die *finale* is, soos by onder andere die vioolkonserte van Mendelssohn, Brahms en Dvorak die geval is, ligter en meer spelerig van karakter as die ander twee bewegings.

4.3.3.1 Vormaspekte

Die derde beweging is in los gestruktureerde sonate-rondovorm, waar 'n tema met episodes afgewissel word. Die herverskynde tema lyk egter nie altyd presies dieselfde nie⁷ Die tempo-aanduiding,

allegro quasi marcia, M=108 vir die gepunteerde kwartnoot, sowel as die feit dat die hoof tydmaatteken 6/8 is, veroorsaak 'n interessante paradoks tussen 'n walskarakter en 'n marskarakter.

Vormtegnies kan die beweging soos volg ontleed word:

- Mate 1 tot 77: Seksie A. Inleidende materiaal van 29 mate word deur die orkes in die tonale area van B mineur gespeel. Die soloviool tree met 'n ritmies voortstuwende melodie in, wat

⁷ Strukturele analise in oorleg met die komponis.

ritmies meer en meer ontwikkel, totdat dit in virtuose lopies uitloop. Na drie mate van aangehoue majeur vierklank op F in die orkesparty (mate 65 tot 67), neem die orkes die tema by die soloviool oor.

- Mate 78 tot 111: Seksie B. 'n Nuwe tema, of episode, aan die begin met 'n "swing"-karakter met gepunteerde ritme, met meer klem op die melodiese lyn, word deur die orkes bekendgestel. Alhoewel die seksie in E mineur begin, word akkoorde vir kleur gebruik en is 'n toonsoort nie vasstelbaar nie.
- Mate 112 tot 133: Seksie C. Met 'n verlangaming in tempo, M=80 vir die gepunteerde kwartnoot, word karakterverandering gesuggereer. In hierdie seksie word reeds gebruikte materiaal ontwikkel, mate 124 tot 126 herinner aan mate 52 tot 56 in die tweede beweging. Modulasie deur verskeie moltoonsoorte vind plaas.
- Mate 134 tot 151: Seksie A1 (sonder inleiding). Die eerste tema keer vlugtig terug in die orkesparty, maar nou in C# mineur. Met die terugkeer van hierdie tema keer die tempo-aanduiding ook terug na M=108 vir die gepunteerde kwartnoot.
- Mate 151 tot 156: Brugpassasie wat lei na seksie B1. In hierdie passasie word die violis se virtuositeit met parallelle derde- en sesde-intervalle ten toon gestel. 'n Toonarea in hierdie passasie is nie duidelik nie.
- Mate 157 tot 182: Seksie B1. Alhoewel hierdie seksie aan die begin tematiese materiaal van die oorspronklike B-seksie bevat, word daar vanaf maat 163 afgewyk en bevat die solo vioolparty nuwe, virtuose materiaal. Aanvanklik is die tonale area B mineur, maar daar word later na C majeur, B \flat majeur en A \flat majeur gemoduleer.
- Mate 183 tot 200: Seksie C1. As gevolg van die *tempo*-afname (M=80 vir die gepunteerde kwartnoot) en dieselfde ritmiese materiaal in die eerste maat, herinner hierdie seksie aan seksie C. Hierdie seksie ontwikkel met "swing"-ritme egter in 'n ander rigting. Modulasie deur verskeie moltoonsoorte vind plaas.

- Mate 201 tot 205: Brugpassasie wat lei na seksie D. Terwyl daar in die solo vioolparty virtuoselopies ten toon gestel word, word 'n reeks aangehoue sewende-akkoorde in die orkesparty gevind. Daar word vanaf D_b-F-A_b-C (maat 201) deur G_b-B_b-D_b-F (maat 202) en C_b-E_b-G_b-B_b (maat 203) uiteindelik in maat 204 by F majeur uitgekome. Soos vroeër gesê, is Stephenson se doelwit met die gebruik van sewende-akkoorde om, deur middel van die twee stelle vyfde-intervalle wat in 'n sewende-akkoord voorkom, die potensiaal vir groter resonans te skep (Persoonlike onderhoud: 23.07.08).
- Mate 206 tot 221: Seksie D. In hierdie F majeur-seksie word 'n nuwe ritmiese figuur in die solo vioolparty bekendgestel (maat 207) en ontwikkel (mate 210 tot 212). Seksie D toon ritmiese verwantskap met seksie B deur die dikwels gebruik van *gigue*-ritme op die tweede pols.
- Mate 222 tot 226: As brugpassasie word daar vinnig in die orkesparty na seksie D terugverwys. Deur middel van 'n verdunning in tekstuur word daar aan die einde van maat 226 by 'n ruspunt uitgekome wat die oor voorberei op die terugkeer van die fagot se openingsmelodie.
- Mate 227 tot 274: Seksie A2 (met inleiding). Die soloviool tree in maat 241 met die tema in, hierdie keer met kunsmatige fluitnote gespeel. Vanaf maat 265 word virtuosel momentum geskep deur middel van kruisritmiek in die solo vioolparty. Die tonale area hier is, soos aan die begin van die beweging, B mineur. Vanaf maat 265 word daar deur C en F beweeg.
- Mate 275 tot 293: Seksie C1. Met 'n *tempo*-aanduiding van M=80 vir die gepunteerde kwartnoot, word dieselfde stemming as in die oorspronklike seksie C gesuggereer. Terwyl virtuosel materiaal in die soloparty voorkom, word melodiese materiaal in die orkesparty aangetref.
- Mate 293 tot 297: Brugpassasie wat lei na D1. Die nuwe *tempo*-aanduiding, naamlik M=60 vir die gepunteerde kwartnoot, word met 'n *ritardando* van vier mate voorberei.
- Mate 298 tot 309: Seksie D1. Aanvanklik is hierdie seksie in G majeur, maar vanaf maat 307 kom D mineur duidelik na vore. Die dominantakkoord in maat 309 los op na die D mineur tonika-akkoord wat die koda inlei.

- Mate 310 tot 355: Koda. Deurdat die *tempo*-aanduiding na M=108 vir die gepunteerde kwartnoot terugkeer, vorm die koda 'n geheel met die A-seksie van die beweging. Tematiese materiaal afkomstig uit die A-seksie word deur die verskillende instrumentgroepe in die strykseksie verdeel. Hierdie materiaal word afgewissel deur virtuose tussenwerpsels in die houtblasseksie. Wanneer die vioolstem intree, is dit met virtuose lopies afgewissel met ritmiese materiaal uit seksie A2. Die werk eindig in D majeure.

Wat betreffende **harmoniek** in hierdie beweging opval, is ekstensiewe gebruik van parallelle vyfde-intervalle. Aan die begin van die beweging, asook op verskeie ander plekke in die werk, word daar vir die tjello's en kontrabasse in dieselfde oktaaf geskryf, maar die kontrabasse sal 'n oktaaf laer as die tjello's klink. As die tjello's en kontrabasse in oktawe of vyfde-intervalle speel, is die klank minder log en dik (Persoonlike onderhoud: 09.08.08).

Voorbeeld 4.14: Derde beweging, mate 93 tot 97, klavierreduksie

Parallelle oktawe word ook tussen die eerste en tweede viole, die bastromboon en tuba, asook die eerste en tweede fagot gevind. Uitsluitend die eerste en tweede viole, kan daar afgelei word dat Stephenson in begeleidende passasies van oktaafverdubbeling in die basinstrumente gebruik maak om meer diepte aan die baslyn te verleen. In sommige *tutti*-seksies vind verdubbeling tussen die hoë houtblaasinstrumente en die hoë strykinstrumente plaas om die melodie te versterk.

Die gebruik van parallelle oktawe val egter sagter op die oor as parallelle vyfde-intervalle. Laasgenoemde intervale kom slegs in begeleidende passasies voor en daar kan afgelei word dat die beweegrede daaragter 'n strewe vir groter resonansie is. As 'n vyfde-interval sowel as 'n oktaaf perfek

suiwer intoneer word, sal die hele botoonreeks van die spesifieke note vibreer en sodoende resonansie vergroot. Aangesien die vyfde-intervalle slegs vir kort, begeleidende note gebruik word, word die oor nie noemenswaardig daardeur gesteur nie.

Melodiek, ritmiek en artikulasie is in hierdie beweging nou verwant aan mekaar deurdadig melodie materiaal vanuit ritmiese patrone opgebou word. Deur artikulasie uiters spesifiek aan te dui, word die konsep van kruisritmiek aan die luisteraar oorgedra. Wanneer die soloviool in maat 30 intree, word die kruisritmiek in mate 31, 33 en 35 met lyne onder die note aangedui. Die note met lyne op sal effens sterker en effens los van mekaar artikuleer word om die ritmiese impak te vergroot.

Voorbeeld 4.15: Derde beweging, mate 27 tot 34, klavierreduksie

The musical score for Example 4.15 consists of three staves. The top staff is the Violin part, starting at measure 27 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a *mp* dynamic. The middle staff is the Right Hand Piano part, starting with a treble clef and a *mf* dynamic, followed by a *mp* dynamic. It contains a complex texture of chords and arpeggiated figures. The bottom staff is the Left Hand Piano part, starting with a bass clef and a *p* dynamic, featuring a steady eighth-note accompaniment. A box containing the number '3' is placed above the first measure of the piano parts.

In mate 307 tot 309 word ritmiese vergroting melodies aangewend ter voorbereiding op die *cadenza*. Hierdie vergroting het die effek van ‘n ingekomponeerde *ritardando*. Alhoewel die beweging nog talle voorbeelde bevat, sal daar nie by nog stilgestaan word nie.

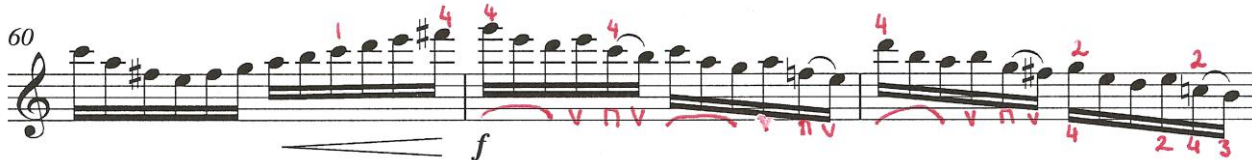
Voorbeeld 4.16: Derde beweging, mate 302 tot 309, klavierreduksie

The musical score for Example 4.16 consists of three staves. The top staff is the Violin part, starting at measure 302 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a *mf* dynamic. The middle staff is the Right Hand Piano part, starting with a treble clef and a *p* dynamic, containing a complex texture of chords and arpeggiated figures. The bottom staff is the Left Hand Piano part, starting with a bass clef and a *p* dynamic, featuring a steady eighth-note accompaniment.

4.3.3.2 Vakdidaktiese oorwegings

By die bestudering van hierdie beweging val die ritmies voortstuwende karakter daarvan eerste op. uiters goeie **strykbeheer** word van meet af aan van die violis verwag – die beweging sal slegs tot sy reg kan kom as artikulasietekens nougeset nagevolg word. Oor die algemeen werk Stephenson se voorgestelde stryke musikaal sowel as tegnies goed uit, alhoewel ‘n paar strykveranderinge in bylae C ingemerks is. Die passasie in mate 61 en 62 kan ongemaklik gevind word as gevolg van die opstryk in die middel van die maat, wat veroorsaak dat die strykaanduidings in die tweede helfte van die maat ‘n spieëlbeeld is van die eerste helfte. Twee moontlike oplossings kan gebied word: die passasie kan of eenvoudig losstryke gespeel word, of die eerste drie note in elke groepie kan onder een boog gespeel word, terwyl die laaste drie note losstryke gespeel word. Sodoende maak die strykarm dieselfde bewegings in die eerste en tweede helftes van die maat. Deur die strykaanduidings te verander, word die komponis se frasering beïnvloed, dus moet ‘n goeie poging eers aangewend word om die passasie in sy oorspronklike vorm te bemeester⁸.

Voorbeeld 4.17, Derde beweging, mate 60 tot 62, vioolparty



In mate 117, 204 tot 205, asook 297 tot 299 is daar gevoel dat minder onderbroke strykaanduidings, met ander woorde minder onderbroke frasering, die melodie kan baat. Daar word aangeneem dat die komponis die stryke as sulks gemerk het omdat hierdie melodieë in ‘n stadiger *tempo* geskryf is, maar die skrywer vind dat te veel strykwisselinge die melodie onrustig sal laat klink.

Opvallend aan hierdie beweging is die feit dat die komponis van byna die hele omvang van die viool gebruik maak en dat sekere passasies dus gevaarlik hoog lê. Benewens hierdie probleem word uiters virtuose **linkerhandspel** betreffende vinnige lopies, asook dubbelgrepe van die violis verwag.

⁸ Verwys na hoofstuk 5.3.

Die vingersettingsvoortelle, aangeheg in bylae C, bevat dikwels meer as een voorstel vir dieselfde passasie. Die kwessie van vyfde-intervalspronge wat in liriese passasies ekspressief of veilig benader moet word, kom weer in hierdie beweging voor en dit sal van die onderwyser of violis afhang hoe elke spesifieke geval benader moet word.

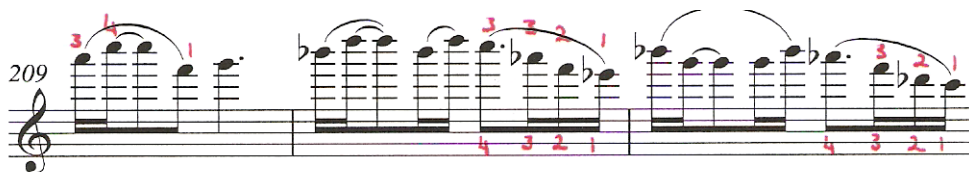
Dit sou raadsaam wees om in toonleerpassasies soos tussen mate 56 en 67, 164 en 168, en andere, by die toonleervingersetting waarmee die violis gemaklik voel, te bly. Wanneer 'n toonleerpassasie egter van die gewone patroon afwyk, soos in mate 177 en 178, asook maat 181, is dit raadsaam om met halftone te skuif.

Voorbeeld 4.18: Derde beweging, maat 181, violparty



Passasiewerk, asook hoogliggende passasies, kan deur die gebruik van ekstensies vergemaklik word. Afhangende van die grootte van die speler se hand kan dit in maat 203 (eerste pols), asook in mate 210 en 211 toegepas word. Alhoewel dit posisieskuiwe sal verminder, kan intonasieprobleme sodoende vererger word en is dit nie 'n oplossing vir 'n klein hand nie.

Voorbeeld 4.19: Derde beweging, mate 209 tot 211, violparty



Om groter variasie in klankkleur te bewerkstellig, is etlike voorstelle betreffende snaargebruik in bylae C gemaak. Die violis kan byvoorbeeld eksperimenteer deur mate 119 (tweede helfte) en 122 op die E-sowel as A-snaar te speel. Mate 212 tot 216 sou warmer en inniger klink wanneer dit op die A-snaar gespeel word, eerder as op die E-snaar. Mate 307 tot 309 skakel hierby in.

Vanaf maat 242 keer die A-tema terug, hierdie keer in kunsmatige fluitnote gespeel. In hierdie konteks is die gebruik van fluitnote problematies om die volgende redes:

- Kort nootwaardes wat veroorsaak dat die fluitnote nie behoorlik kan resoneer nie.
- *Staccato*- of *spiccato*- aanduiding, wat resonansie verder bemoeilik. Daar sal met 'n langer, meer op-die-snaar strykkaksie eksperimenteer moet word.
- Op die G-snaar in *forte* aangedui, wat, in plaas van 'n ligte strykkaksie, 'n swaar, meer bytende strykkaksie sou vereis. Nadat hierdie probleem met die komponis bespreek is, is daar ooreengekom dat die passasie nie suksesvol in *forté* gespeel kan word nie (Persoonlike onderhoud: 09.08.08).

Hierdie beweging kan slegs geslaagd uitgevoer word wanneer die uitvoerder oor genoegsame tegniese vaardigheid beskik om dit moeiteloos, met uiterste tegniese gemak te speel.

4.4 Slotsom

By die bestudering van hierdie werk moet in ag geneem word dat Stephenson in die eerste plek vir Jan Alleman komponeer en die musiek vir almal toeganklik wil maak. Na diepere bestudering word daar tog gevind dat die werk versigtig en planmatig gekomponeer is. Op tegniese vlak is die werk uitdagend en selfs 'n gevorderde student kan heelwat daaruit leer.