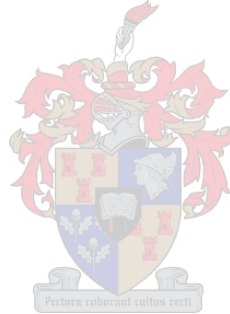


**‘n Vakdidaktiese beskouing van geselekteerde Suid-Afrikaanse
vioolmusiek**

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

Hoofstuk 5: Viooltegniese aspekte

In hierdie tesis word daar van die standpunt uitgegaan dat die speler violistiese voorkennis van minstens Graad Agt standaard (UNISA) besit. Alhoewel daar wel verwys sal word na meer basiese tegniese boeke en oefeninge, is die doel van hierdie hoofstuk nie om elementêre tegniese probleme op te los nie, maar eerder om die voorafgaande hoofstukke toe te lig. As gevolg van die enormiteit van hierdie onderwerp, kan slegs enkele aspekte daarvan hier bespreek word en word die violis aangemoedig om verder selfstudie te doen.

5.1 Regterhandtegniek

Die belangrikheid van goeie strykstokbeheer by die voortbring van klank kan nie genoeg beklemtoon word nie. 'n Goeie stryktegniek verwys nie net na die vermoë om virtuose strykpassasies baas te raak nie, maar in die eerste plek na die vermoë om 'n goeie klank voort te bring.

5.1.1 Klankproduksie

Klankkonsep is wat elke violis uniek maak. Elke individuele violis besit 'n inherente, unieke potensiele konsep van klank. Hierdie konsep het te doen met hoe die individuele violis klank in die innerlike gehoor ervaar, asook die fisiese aspekte van hoe klank op die viool voortgebring word.

Die mees resonante klank word voortgebring deur die wydste moontlike snaarvibrasie. Volgens Fischer (2004:47) word hierdie vibrasie as resultaat van die balans tussen strykspoed en druk voortgebring. Hierdie twee faktore is weer afhanklik van snaarspanning, wat deur die afstand tussen die strykstok en die brug beïnvloed word. Om basiese klankproduksie en strykstokbeheer te ontwikkel, word die speel van lang note (bekend as *son filé*) aanbeveel. Galamian beskryf die waarde van hierdie tegniek soos volg:

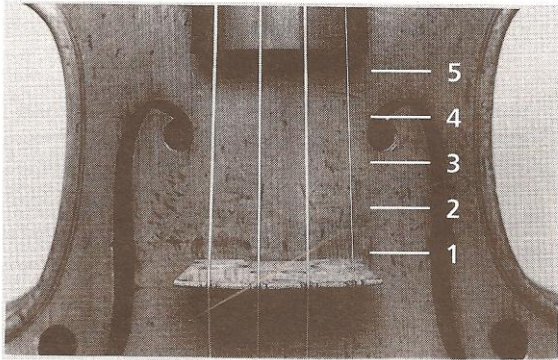
What breath control is for the singer – the ability to sing long phrases without having to interrupt them for a new breath – bow control in the long, sustained stroke is for the violinist – the ability to sustain a long tone or musical phrase without having to change bow (Galamian 1985:103).

Die doel van hierdie oefening is om stadiger en stadiger te kan stryk, sonder om klankkwaliteit en resonansie in te boet. Dit kan met oop snare geoefen word; terwyl die oop snaar gespeel word, word daar 'n *crescendo* en *decrescendo* gemaak: Met ander woorde, druk word op die snaar toegepas en weer weggeneem. Galamian beklemtoon dat dit belangrik is vir die oor om seker te maak dat die klank te alle tye optimaal resoneer en oneweredighede vermy word. Terwyl hierdie oefening gedoen word, is dit belangrik vir die violis om na die funksie van die vingers op die strykestok te let. Wanneer daar aan die hak gespeel word, sal die balans in die regterhand op die ringvinger en pinkie lê. Soos die strykestok nader aan die middel en punt beweeg, verskuif die balans sodat dit aan die punt op die wysvinger lê.

Onhoorbare strykverwisseling sluit aan by die resonansie-aspek van vioolspel. Daar moet gestreef word na 'n klank wat, ten spyte van strykverwisselinge, heeltewel egalig klink. Wanneer 'n lang melodiese lyn, soos aan die begin van Stephenson se eerste en tweede bewegings, gespeel word, behoort die gehoor nie bewus te wees van enige lynsteurnisse nie. Deur strykverwisselinge in 'n 8-figuur uit te voer, word hoekigheid vermy. Dit is raadsaam om aan die einde van 'n stryk genoeg strykestok oor te hê sodat 'n "ronde" strykverwisseling uitgevoer kan word. Fischer (1997:9) stel 'n sirkulêre oefening aan die hak in hierdie verband voor.

Klankkwaliteit word verder beïnvloed deur die gekose kontakpunt tussen die strykestok en die brug. Die afstand tussen die kontakpunt en die brug resulteer in die hoeveelheid snaarspanning, met ander woorde hoe nou of wyd die snaar vibreer. Volgens Fischer (2004:46-47) kan vyf kontakpunte tussen die vingerbord en brug geïdentifiseer word. 'n Beginner word aangemoedig om van die derde of middelste kontakpunt gebruik te maak, aangesien hierdie kontakpunt die oopste vibrasies tot gevolg het. Hoe nader daar aan die vingerbord gespeel word, hoe "flouer" word die snaarspanning en dus sagter word die klank (klankpunte vier en vyf). Hoe nader daar aan die brug gespeel word, hoe skerper word die snaarspanning; gevolglik word die klank harder en skerper (klankpunte een en twee).

Voorbeeld 5.1: die vyf kontakpunte (Fischer 2004:47)



Five soundpoints

Die gebruik van uiteenlopende kontakpunte kan duidelik met Grové se Sonate op Afrikamotiewe (*Notturmo*) geïllustreer word: aan die einde van mate 2, 4 en 6 sal die wegsterwende kwaliteit van die frase beklemtoon word as die strykstok in die rigting van die vingerbord beweeg. Hoe nader die violis aan die vingerbord kom, hoe groter sal die effek wees. In teenstelling hiermee word die G-snaar gedeelte anders aangepak. Hoe hoër die linkerhand op die vingerbord beweeg, hoe nader behoort die strykstok aan die brug te beweeg sodat die snaar nog ruimte het om te resoneer. Aangesien die snaar kort is wanneer daar in hoër posisies gespeel word, behoort daar minder druk op die snaar toegepas te word. Vanaf maat 8 behoort daar dus naby die brug (kontakpunt twee – kontakpunt een sou 'n *ponticello*-klank veroorsaak), met net genoeg druk op die snaar om 'n duidelike klank te verkry, gespeel te word. In die *Ditirambo* sal die sestiendenoot tussenwerpsels in *forte* baat by kontakpunt een of twee – alhoewel daar nie spesifiek *ponticello* aangedui is nie, sou dit tog die effek van hierdie tussenwerpsels versterk. Vanaf maat 44 kom etlike voorbeelde van vinnige dinamiese- en karakterwisseling voor. Hierdie verandering kan versterk word deur ook van kontakpuntwisseling gebruik te maak.

Fischer stel voor dat dieselfde frase op verskillende kontakpunte gespeel word, sodat die violis vertrouwd kan raak met die verskillende kwaliteite, asook uitvoeringsverskille van elke kontakpunt (Fischer 2004:47-51).

5.1.2 Basiese strykhandsbeginsels

By die bemeestering van die strykaksie is dit belangrik om te onthou dat die arm uit verskillende skarniere, of, in Galamian se woorde, uit 'n "system of springs" bestaan, naamlik die skouer, elmboog, pols en kneukels (Galamian 1985:44). Die strykstokhout en –hare word as deel van hierdie "system of springs" gesien. Met elke beweging van die regterarm word 'n kombinasie van hierdie skarniere in verskillende grade van soepelheid aangewend.

Galamian (1985:48) verduidelik die werking van die strykarm soos volg:

- **Vingerbeweging:**

Vertikale vingerbeweging kom voor wanneer die strykstok deur die duim en vingers van die snaar af gelig en weer teruggesit word. Hierdie beweging vorm die grondslag van *spiccato* en kan geoefen word deur die strykstok ongeveer twee sentimeter bokant die snaar te hou, die vingers reguit te maak en sodoende die strykstok op die snaar neer te sit en deur middel van vingerronding weer die strykstok van die snaar af te lig.

Horisontale vingerbeweging kom voor wanneer die strykstok normaalweg beweeg word om 'n af- of opstryk uit te voer. Wanneer die strykstok na 'n afstryk die punt bereik, sal die duim en vingers reguit wees. By die spel van 'n opstryk word die proses omgekeer en keer die vingers weer na die oorspronklike geronde posisie terug. Galamian stel voor dat hierdie aksie eers met klein stryke in die middel van die strykstok geoefen word (Galamian 1985: 48).

Horisontale rotasie kom tydens strykverwisseling aan die punt voor. Aan die einde van die afstryk word die strykstok so ver as moontlik deur die ring- en vierde vingers afgestoot en dan in sirkulêre vorm omgedraai. Deur middel van die omdraaiproses word die strykwisseling uitgevoer. Gedurende hierdie proses word die duim as gebruik.

Vertikale rotasie kom voor wanneer druk deur middel van die vierde vinger op die strykstok toegepas word en die punt van die strykstok as gevolg hiervan skerp boontoe swaai. Hierdie beweging word gebruik om druk op die strykstok toe te pas, asook gedurende snaarkruisings aan die hak.

- **Handbeweging vanuit die pols:**

Vertikale beweging wanneer die hand vanuit die pols opwaarts (sogenaamde lae pols posisie) of afwaarts (hoë pols posisie) swaai.

Horisontale beweging kom voor wanneer die hand na regs (rigting vierde vinger) of na links (rigting duim) beweeg. Deur van bogenoemde twee bewegings in kombinasie gebruik te maak, kan die hand 'n volle sirkelbeweging uitvoer.

- **Voorarmbeweging:**

Die **oop- en toemaakaksie** wat veroorsaak word deur die arm vanuit die elmboog te buig en reguit te maak, is volgens Galamian die belangrikste van al die regterhand- en armbewegings, aangesien dit in alle stryktipes voorkom (Galamian 1985:50).

Voorarmrotasie kom voor wanneer die voorarm, sonder hulp van die bo-arm, gebruik word om die handpalm na onder (pronasie) of na bo (supinasie) te draai. Hierdie aksie word dikwels met 'n handaksie verwar, maar ontstaan in die elmboog, nie in die pols nie.

- **Bo-armbeweging**

Vertikale bo-armbeweging word gebruik om die elmboog opwaarts, weg van die lyf te swaai en weer te laat val. Hierdie beweging word veral by snaarkruising gebruik.

Horisontale bo-armbeweging kom voor wanneer daar met die bo-arm van links na regs beweeg word om 'n afstryk tussen die hak en die middel uit te voer en andersom.

Aangesien alle stryktipes 'n kombinasie van hierdie aksies bevat, sal dit die violis baat om elke aksie te isoleer en die verskillende moontlikhede daarvan te bestudeer.

5.1.3 Verskillende stryktipes

Die grondslag van 'n goedontwikkelde stryktegniek lê in die bemeestering van 'n paar basiese stryktipes. Hierdie stryktipes kan in twee kategorieë verdeel word, naamlik stryktipes waar die strykstok ferm op die snaar geanker word, asook stryktipes waar die strykstok van die snaar af bons. Beide Galamian (1985) en Fischer (1997, 2004) bespreek alle stryktipes, asook die uitvoer daarvan, in detail. Slegs problematiese stryktipes van toepassing op die werke in hierdie tesis bespreek, sal hier behandel word.

5.1.3.1 Legatospel

Alhoewel al drie werke in hierdie tesis passasies bevat waarin 'n goeie legato-tegniek vereis word, kom die grootste uitdaging in Hofmeyr se *Luamerava* voor. In die *il canto in rilievo*-passasie vanaf maat 18 tot 54, word daar van die violis verwag om legato snaarkruisings, sowel as twee stemme wat gelyk klink en dan weer van mekaar wegbeweeg, te speel.

Volgens Fischer (1997:39) kan só 'n passasie ten beste geoefen word deur slegs oop snare te speel en die linkerhandvingers òf weg te laat, òf op 'n ander snaar te speel. Sodoende kan daar slegs op die verkryging van 'n optimale legatolyn gefokus word. Wanneer die linkerhandvingers bygesit word, moet die violis waak daarteen om weer in 'n slegte legatolyn te verval, aangesien die twee hande se probleme mekaar dikwels beïnvloed. Deur dus die probleme in die twee hande uitmekaar te haal en apart te korregeer, kan daar op koördinasie gefokus word wanneer die hande bymekaar gesit word.

Daar word aanbeveel dat die violis ook na aanleiding van Galamian se basiese regterarm-beginsels (sien paragraaf 4.1.2) die presiese funksie van die elmboog, pols en vingers verstaan en toepas.

Hierdie oefenmetode dek ook die legatospel-regterhanduitdagings in Grové se *Sonate op Afrikamotiewe*, derde en vyfde bewegings.

5.1.3.2 Spiccato

Soos reeds in paragraaf 3.3.2.2 genoem is, is die strykstok van nature van veerkragtige aard. 'n Kenmerk van 'n goeie strykstok is dus ook die vermoë om, sonder té veel aanporring, van die snaar af te bons. By die aanleer van *spiccato* moet daar op hierdie kwaliteit van die strykstok gefokus word.

Galamian (1985:75) en Fischer (1997:70) is dit eens dat die strykstok by die aanleer van *spiccato* in klein halvesirkels beweeg, dat die strykstok die snaar aan die onderste punt van die halvesirkel raak en dan weer wegbeweeg.

Fischer beskryf die aanleerproses soos volg:

Starting from high above the violin, make large semicircles with the bow, just catching the string at the bottom of every curve. Make progressively smaller and smaller semicircles, moving along the string a little longer each time, until the semicircles are very small and produce a clean spiccato (Fischer 1997:70).

Tydens *spiccato*-spel kan nootlengte gevarieer word deur die hoogte van die strykstok vanaf die snaar, asook hoe lank die strykstok op die snaar bly, te varieer. As 'n kort, duidelik-geartikuleerde noot verkry wil word, sal die strykstok vanaf redelik hoog bokant die snaar kom en die noot sal skerp met die vingers geartikuleer word en dadelik die snaar verlaat. As 'n langer nootlengte verlang word, sal die strykstok nader aan die snaar gehou word en langer op die snaar bly. Die keuse van nootlengte hang af van watter atmosfeer deur die violis geskep wil word.

Alhoewel *sautillé* nie spesifiek in enige van hierdie werke voorkom nie, is die verwantskap aan *spiccato* sterk. *Sautillé* word gebruik wanneer 'n passasie te vinnig is vir *spiccato*. Waar elke noot in *spiccato*-spel gevorm word en die tegniek naby die hak gebruik word, word *sautillé* rondom die middel van die strykstok uitgevoer (onder die middel in 'n stadiger, harder passasie, bokant die middel in 'n vinniger, sagter passasie) (Galamian 1985:77). By die gebruik van hierdie tegniek word daar op die natuurlike veerkrag van die strykstok staat gemaak, met ander woorde die speler self vorm nie elke noot nie, maar "laat dit gebeur". 'n Algemene fout by die gebruik van hierdie tegniek is om die strykstok té styf vas te hou, gevolglik word die natuurlike veerkrag daarvan geïnhibeer. Die eerste vinger moet veral nie aan die strykstok klou nie, maar eerder so lig daaraan raak dat dit soms oplig. Deur die pinkie rond en lig te hou, word optimale soepelheid verseker.

5.1.3.3 Springende arpeggio's

By die uitvoer van springende arpeggio's word daar ook van die strykstok se natuurlike veerkrag gebruik gemaak. Een van die mees beroemde verskynsels van hierdie tegniek kom voor in die *cadenza* van die Mendelssohn vioolkonsert in E mineur. Hierdie voorbeeld illustreer ook duidelik dat hierdie tipe stryktegniek in verskillende *tempi* gebruik kan word, aangesien die passasie tradisioneel stadig begin word en 'n *accelerando* gemaak word. Fischer (1997:76-77) verduidelik die aanleer van hierdie tegniek na aanleiding van die begin van die passasie uit die Mendelssohn konsert.

Om hierdie stryktipe maklik uit te voer, behoort dié deel van die strykstok waar dit die maklikste bons, gebruik te word. Die strykstok moet met plat hare gebruik word, dit wil sê dit moet nie na voor of agter gedraai wees nie. 'n Plat pols sou hierdie posisie aanhelp. Die eerste impuls, wat die bonsende beweging aan die gang sit, kom vanaf 'n geringe "whipping movement" vanuit die pols en vingers (Fischer 1997:76). Fischer stel verder voor dat die aksie noot vir noot geoefen word. Wanneer strykwisseling plaasvind, is dit raadsaam om die klein sweepimpuls op elke eerste noot van die nuwe stryk uit te voer, om sodoende 'n konstante bonsende aksie aan te help.

Hierdie stryksiensie vereis groot tegniese beheer om stadig uitgevoer te word. Soos met *spiccato* en *sautillé* ook die geval is, hang die tempo van die afstand tussen die strykstok en die snaar, asook die stryklengte, af (Fischer 1997:76).

5.2 Linkerhandtegniek

Die drie werke in hierdie werkstuk uiteengesit, bevat groot tegniese uitdagings ten opsigte van die linkerhand. In Grové en Hofmeyr se werke speel toonhoogte en die vermoë om groot intervalspronge (in Grové se geval sonder tonale anker) te hoor en akkuraat uit te voer, 'n belangrike rol. Beide Stephenson en Hofmeyr se werke bevat uitgebreide, gekompliseerde dubbelgreepspele, terwyl Stephenson se werk baie lopiespele bevat. Al drie werke bevat liriese elemente wat goeie klankproduksie, met 'n *vibrato* wat die klank ondersteun en verryk, vereis. Intonasie en algemene linkerhandvaardigheid is van kardinale belang by die suksesvolle uitvoering van hierdie werke.

5.2.1 Toonlere

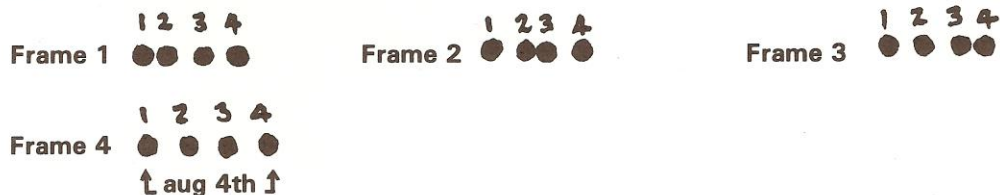
By die ontwikkeling en uitbouing van linkerhandvaardigheid en goeie intonasie is gereelde, daaglikse oefen van toonlere, arpeggio's en vierklanke van onskatbare waarde. Behalwe dat die linkerhand deur die gereelde blootstelling hieraan vingerbordoriëntering aanleer, word die oor ook gekondisioneer ten opsigte van verskillende toonaarde en hul klankkleurimplikasies. Om 'n goeie vingersettingsstelsel te gebruik, is van kardinale belang.

Alhoewel heelparty verskillende stelsels bestaan en onderwysers gewoonlik hul eie vingersettingsstelsel het, moet daar na Carl Flesch se *Das Scalensystem* (1953) en Ivan Galamian se *Contemporary Violin Technique, Part one - scale and arpeggio excercises* (1966), as die twee mees omvattende stelsels verwys word. In *Das Scalensystem* beweeg Flesch sistematies deur middel van toonlere, arpeggio's sowel as omkerings, vierklanke, derde-intervalle, sesde-intervalle, oktawe en tiendes, deur al die toonsoorte. Galamian gaan verder deurdat ingewikkelde ritmiese patrone ingesluit word om sodoende optimale nut uit die toonleeroefensessie te haal. Alan Solomon ontwikkel sy eie vingersettingsstelsel (1983), losweg gebaseer op Galamian se beginsels, maar gaan verder deur raamwerk-oefeninge deel van die daaglikse roetine te maak. Hierdie oefeninge versterk die basiese vierde-interval raamwerk van die hand, maar met halftoonverskuiwing.

Voorbeeld 5.2: raamwerk-oefeninge (Solomon 1983:13)

a. Left-hand Frames

The 1st and 4th fingers, spaced a perfect fourth apart, form the basic frame of the left hand. Together with the 2nd and 3rd fingers there are three diatonic arrangements or frames, depending upon the position of the semi-tone, and one arrangement for the tritone, with the basic frame extended.



Exercise 1

Frame 1

1 2 3 4 2 4 3 2 1 3 2 4 3 4 2 3 1 4 1 4 2 4 2 3 1 4 3 2 1 2 3 4

Frame 2

Frame 3

Frame 4

Exercise 2

Daar word aanbeveel dat toonlere eers stadig, in aparte stryke, met 'n groot, resonerende klank geoefen word. Dit is raadsaam om selfs toonlere, waar moontlik, in dubbelnote te oefen deur van oop snare gebruik te maak. Soos intonasie verbeter, word die toonleer vinniger gespeel en kan meer note per stryk ingepas word. Hoe vinniger die toonleer gespeel word, hoe meer regop moet die vingers neergesit word en hoe ligter moet geskuif word. As die violis vind dat die hand tydens posisieskuiwe styf word, behoort daar na 'n stadiger tempo teruggekeer te word. Daar moet seker gemaak word dat die hand te alle tye ontspanne is. Die violis moet streef daarna om twee tot drie volle drie-oktaaf toonlere in een stryk te kan inpas.

Gewoonlik word drie-oktaaf toonlere in triole gespeel, omdat dit groepering vergemaklik, maar in Galamian se metode verskyn 'n ekstra draai aan die begin en einde van die toonleer. Hierdie ekstra draai maak groepering in triole, asook groepe van twee en vier, moontlik.¹

5.2.2 Dubbelgrepe

Vioolspel kan nie suksesvol bemeester word sonder aandag aan dubbelgrepe nie. As dubbelgrepe suiwer gespeel word, word klankkwaliteit verbeter deurdat die botoonreeks helder gehoor kan word. Ongelukkig word daar in Suid-Afrika dikwels te lank gewag voordat dubbelgrepe aan 'n student bekendgestel word. 'n Goeie maatstaf sou wees om, sodra 'n goeie vlak van suiwer intonasie vasgelê is, met basiese dubbelgreepspel, veral oktawe, derdes en sesdes, asook dubbelgrepe wat gebruik van oop snare insluit, te begin. Dit is belangrik om so gou as moontlik met oktaafspel te begin, aangesien die speel van oktawe die linkerhand se basiese vierde-interval-raamwerk versterk. Enrico Polo se dubbelgreep studieboek (1950: *30 Studi a corde doppia*) bevat aanvanklik heel eenvoudige dubbelgreepstudies. Daar word vrylik van oop snare gebruik gemaak om die oor met intonasie-oriëntering te help, harmoniese progressies en intervalle word eenvoudig gehou. Daar kan ook, sodra die student genoeg vordering toon, van die dubbelgreepstudies in die studieboeke van Kreutzer (1963: 42 Studies for violin), Mazas (1951: Special studies volumes 1 en 2, opus 36), Fiorillo (1930: 36 Etudes) en Dont (1919: opus 35) gebruik gemaak word. Heel laaste sal die etudes van Paganini (1973: opus 1) aangedurf word.

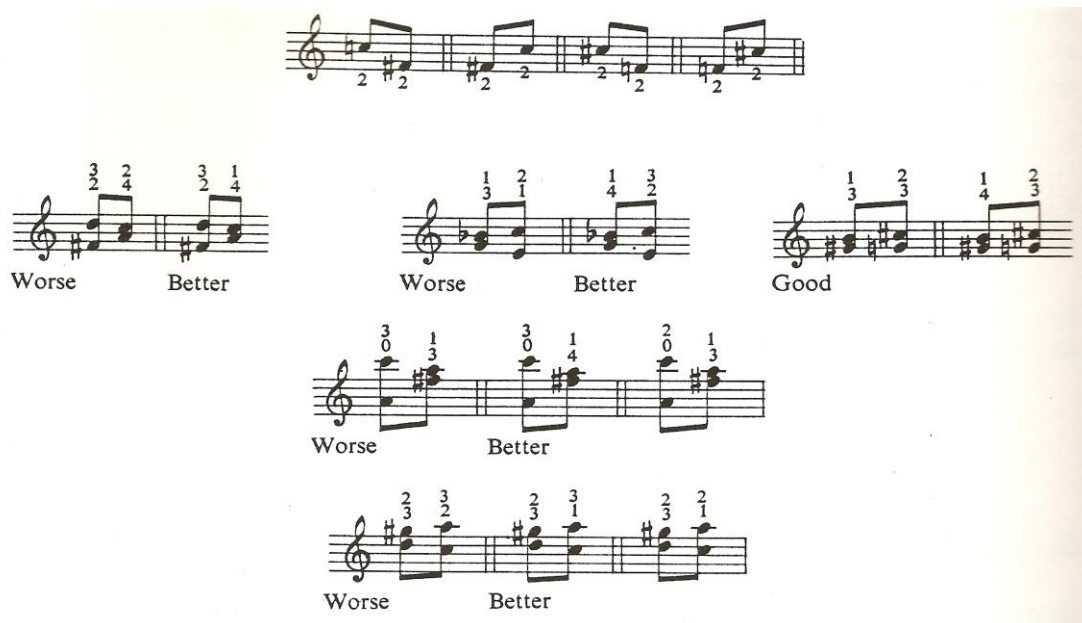
Meer onkonvensionele intervalle soos vierdes en vyfdes behoort ook as dubbelgrepe geoefen te word. Hierdie intervalle is moeiliker as derdes en sesdes om suiwer te speel, omdat hulle as “stil” intervalle, en nie ekspressiewe intervalle nie, beskou word. As 'n violis egter kan leer om tydens die speel van hierdie “oop” intervalle na botone te luister, sal intonasie-oriëntering vergemaklik word. Die violis kan na botone begin luister wanneer die viool gestem word: tydens die speel van die oop A- en E-snare, kan die A 'n oktaaf laer as die oop A-snaar gehoor word as die snare suiwer gestem is. Wanneer vierdes suiwer gespeel word, is botone ook duidelik hoorbaar.

Dubbelgreepspel in die konteks van 'n werk word gewoonlik gekompliseer deur die feit dat gemengde dubbelgrepe geskryf word. Passasies wat uitsluitlik derdes of oktawe bevat, is aansienlik makliker om

¹ Verwys na paragraaf 5.3 vir Galamian se ritme-oefeninge.

te bemeester as passasies wat gemengde dubbelgrepe bevat. Volgens Yampolsky (1967:83-84) is die basis van linkerhandtegniek om te weet wanneer om die vingers op die snaar te hou (nie op te lig nadat die vinger klaar gespeel het nie) en wanneer om voor te berei vir note wat op ander snare lê (met ander woorde snaarkruising van die linkerhand). As hierdie beginsels tydens die speel van gemengde dubbelgrepe nie in ag geneem word nie, sal daar altyd 'n element van onverfyndheid aan die dubbelgrepe wees, veral in legato. Deur hierdie beginsels toe te pas, word rukkerige beweging vermy en ekonomiese beweging verkry, wat die speel van legato dubbelgrepe aansienlik vergemaklik. Yampolsky (1967) gaan verder deur te sê dat die vyfde-interval, oor twee snare gespeel, die rol van as of spil vervul waarom die ander vingers vrylik kan beweeg. Die heen-en-weer skuif van dieselfde vinger oor twee snare moet dus vermy word.

Voorbeeld 5.3: goeie beplanning van vingersetting by die speel van dubbelgrepe (Yampolski 1967:84)



Hierdie beginsels is essensieel vir die suksesvolle uitvoering van die liriese dubbelgreppassasies in Hofmeyr se *Luamerava*.

By enige dubbelgrepspel moet die linkerhand ferm, dog ontspanne wees. 'n Oop gevoel moet te alle tye in die hand behou word om sodoende 'n stywe of grypende gevoel teë te werk. 'n Algemene fout wat spanning in die linkerhand skep, is om met die duim te knyp en sodoende 'n knypende gevoel in

die hand teweeg te bring. Die duim moet, alhoewel sag en ontspanne, stabiel wees om as anker te dien en in die regte posisie ten opsigte van die betrokke dubbelgreep gehou word. Die hand kan optimaal funksioneer as die duim halfpad tussen die twee intervalnote geplaas word. As 'n tiende-interval gespeel word, sal die duim meer vorentoe geplaas word as wanneer 'n derde-interval gespeel word.

5.2.3 Vibrato

Deur die gebruik van vibrato word daar uitdrukking gegee aan musikale inhoud en word resonansie en klankkwaliteit aangehelp. Alhoewel 'n goeie, ekspressiewe vibrato noodsaaklik is vir 'n violis se musikale uitdrukking, moet dit in die korrekte konteks, asook in die korrekte vorm, aangewend word. *Vibrato* kan nie gebruik word om swak intonasie of klankproduksie te verskans nie – die violis moet in staat wees om allereers suiwer en met 'n vol klank te kan speel – deur dan vibrato aan te wend, word die uitvoering beoordeel.

Voor die Romantiese tydperk is vibrato eintlik net as versiering aangewend. Vanaf die Klassieke tydperk, samehangend met die verdere ontwikkeling van die viool, is dit meer gereeld aangewend, totdat daar in die Romantiese tydperk slegs by uitsondering en om 'n spesiale effek te verkry, nie van vibrato gebruik gemaak is nie.

In werke soos hier behandel, staan dit die violis vry om ekspressief, asook kreatief, met *vibrato* te werk te gaan.

Daar kan tussen drie tipes vibrato onderskei word: arm-, pols en vinger-vibrato. Alhoewel 'n violis een van hierdie tipes meer gemaklik sal vind, is die ideaal dat, wanneer daar geen spanning in die hand voorkom nie, al drie tipes ewe gemaklik gebruik kan word. Wanneer 'n wye, ryk vibrato verlang word, sou 'n arm-vibrato die beste keuse wees, wanneer daar in hoë posisies gespeel word, sou 'n nouer pols- of vinger-vibrato die beter keuse wees. Die violis moet deur middel van vibrato altyd bly soek na die tipe uitdrukking wat daar aan die musiek gegee wil word. Daar moet onthou word dat vibrato gebruik moet word om die musiek te dien, nie andersom nie.

Terwyl Galamian (1985:37-38) in fyn detail verduidelik hoe die verskillende tipes vibrato toegepas kan word, word daar in Fischer (2004:128-138) aandag gegee aan oefenmetodes. Hy lê klem op die gebruik van deurlopende vibrato, 'n konsep wat vir 'n minder gevorderde student moeilik is om toe te pas.

Wanneer vibrato aangeleer word, word die heen-en-weer beweging dikwels met elke vingerwisseling gestop. Dit beteken dat 'n lang frase, soos aan die begin van Stephenson se concerto, aan kontinuïteit sal ontbreek en dat die frase onderbroke sal voorkom. Deur daarop te konsentreer dat die hand aanhoudend beweeg, maar die vingers omruil, kan die konsep van deurlopende vibrato aangeleer word.

Wanneer die violis vibrato deur middel van spoed en intensiteit kan varieer, is hy of sy werklik vry om met die beste tipe vir die betrokke passasie te eksperimenteer.

5.2.4 Posisieskuiwe

Skoon, ontspanne posisieskuiwe is noodsaaklik vir 'n goeie linkerhandtegniek. Om 'n basiese goeie skuiftegniek te verkry, moet die hand met vingers en duim as 'n span saamwerk. Fischer (1997:147-155) verduidelik dat die hand en duim in opwaartse skuiwe vanuit eerste en tweede posisie as 'n eenheid beweeg. In opwaartse skuiwe vanuit derde tot vyfde posisie word die hand deur die duim gelei (om gemaklik om die nek te kom). Vanaf sesde posisie en hoër word daar met die hand en arm in een beweging terug na eerste geskuif, terwyl die duim in die ou posisie gehou behoort te word wanneer daar vanaf die hoër posisies terug na die derde posisie geskuif word. Wanneer die skuif voltooi is, word die duim na die nuwe posisie geskuif.

Wanneer daar na hoër posisies geskuif word, sal die violis vind dat die elmboog vorentoe gebring moet word om die skuif te vergemaklik. Die graad van elmboogverskuiwing sal van die lengte van die arm afhang – 'n langer arm sal minder hoër te beweeg as 'n kort arm.

Fischer (1997:147-155) stel etlike handige oefeninge vir die aanleer van die basiese skuifaksie voor. Wanneer die basiese skuifaksie bemeester is, kan daar na meer ekspressiewe skuifmetodes gekyk word.

Galamian (1985:23-27) en Fischer (157-161) verwys beide na drie tipes ekspressiewe skuiwe:

- Die klassieke skuif – daar word met die vinger wat reeds gespeel het (die “ou” vinger), geskuif na die posisie waarin die nuwe noot voorkom, sodat die nuwe noot binne die hand se raamwerk val. Die ou vinger wat in die nuwe posisie inskuif, dien dus as hulpnoot in die skuif. Hierdie noot kan verbloem, of hoorbaar gemaak word, afhangende van die effek wat verkry wil word. Hierdie skuif is dikwels deur die Franse skool gebruik (Galamian 1985:27).

- Die romantiese skuif (ook bekend as *portamento*, of, in sommige gevalle, *glissando*, aangesien die skuif hoorbaar is) - daar word met die vinger wat die tweede noot in die skuif speel (die “nuwe” vinger), geskuif. Die hand bly nie noodwendig streng in die raamwerk nie. Hierdie skuif word gewoonlik in besonder romantiese musiek of salonmusiek, waar ‘n “stroperige” karakter verkry wil word, of die skuif beklemtoon wil word, gebruik. Die Russiese skool is ‘n voorstaander van hierdie skuif (Galamian 1985:27).
- Die kombinasieskuif – die eerste helfte van die skuif word met die “ou” vinger uitgevoer, terwyl die “nuwe” vinger later oorneem en die skuif voltooi. Volgens die skrywer kan hierdie skuif die skoonste uitgevoer word.

In die *Sonate op Afrikamotiewe* dui Grové soms spesifieke *glissandi* aan, wat uiteraard met behulp van die romantiese skuif gedoen sal word. Al drie werke bevat egter heelwat geleentheid vir kreatiwiteit, waar die violis self kan besluit watter tipe skuif die beste sal pas.

5.3. Koördinasie

‘n Groot uitdaging by die speel van ‘n strykinstrument is om die werking van die twee hande te koördineer en by “skoon” spel uit te kom. Volgens Fischer (1997:129) is die probleem tussen die twee hande dikwels dat die regterhand gouer gereed is vir die volgende noot as die linkerhand, aangesien die linkervingers vanuit verskillende hoogtes en oor verskillende snare moet beweeg om by die volgende noot uit te kom. Dit is belangrik dat die linkerhand altyd lei, as dit nie die geval is nie, sal daar altyd ‘n benewelde oomblik tussen die note wees terwyl die linkerhand die nuwe noot kry (Fischer 1997:129). In *Basics* (1997:129-134), sowel as *Practice* (2004:verskeie plekke) bied Fischer heelparty oplossings vir die basiese probleem van koördinasie.

Galamian (1985) se metode van ritme- en aksent oefeninge is volgens die skrywer die vinnigste manier om koördinasie in virtuose passasies te verbeter. Dit kan op enige passasie, kort of lank, waar tempo en akkuraatheid verbeter moet word, toegepas word. Volgens Galamian is dit nie spierkrag in die vingers wat goeie koördinasie aanhelp nie, maar die vingers se reaksie op die brein se bevel. In Galamian se woorde:

...The player has to present the mind-muscle unit with problems to solve, problems that proceed from the simple to the ever more complex. Any scale or passage that the player can perform with a great many different rhythms, accentuations and bowings is one that has been completely assimilated by the mind and muscles (Galamian in Fischer 2004:36).

Fischer (2004:36) plaas die konsep in konteks deur 'n vierbenige doel vir ritme-oefening daar te stel:

- Toonhoogte – elke noot moet suiwer gespeel word
- Klank – elke noot word met 'n helder, suiwer klank gespeel
- Ritme – die verskillende ritmes is eweredig en presies
- Fisiese gemak – die passasie behoort ewe maklik in enige ritme gespeel te word

Galamian illustreer die gebruik van ritme aan die hand van die A-majeur toonleer. Dit kan egter op enige passasie wat daarby kan baat, toegepas word. Voorbeelde *a* tot *f* is van toepassing op passasies in groepering van twee of vier note, terwyl dieselfde beginsel toegepas kan word op triool- en sekstoolpassasies. Aksent oefeninge (seksie 5) kan ook met min moeite vir triole en sekstole aangepas word.

Voorbeeld 5.4: Ritmes en aksentuering as oefenmetode (Galamian 1985:97-98)

Section 2: Rhythms (slur 12 notes)

Section 5: Accents



Accenting 1, 2, 3, 4 in sequence



Accenting 2, 3, 4, 1



Accenting 3, 4, 1, 2



Accenting 4, 1, 2, 3



By die bespreking van die uitbreiding van tegniek behoort daar ook na die tegniekbouboeke van Sevçik (1901: opus 1, vier bundels) en Schradieck (1987: geen opusnommer, drie bundels, asook twee studieboeke, opus 1) verwys te word. Hierdie bundels ontwikkel alle aspekte van linkerhandtegniek, onder andere ook spel in die verskillende posisies, sowel as dubbelgreepspeel.

Hoofstuk 6: Gevolgtrekkings

As daar volgens die inleidende riglyne na die bespreekte werke gekyk word, kan daar tot die volgende gevolgtrekkings gekom word:

Soos reeds verskeie male genoem, is die vakdidaktiese uitgangspunt van hierdie drie werke Graad 8. By nadere kennimaking het dit egter duidelik geword dat al drie werke van 'n hoër standaard is, dus sou 'n goeie Graad 8 leerling baat vind by die aanleer van hierdie werke. Die eindproduk sou dan Lisensiaatstandaard wees.

- Stefans Grové se komposisiestyl in die *Sonate op Afrikamotiewe* inkorporeer 'n sterk Afrika-inspirasie deurdat die Afrikamelodie wat hy die swart man hoor sing het, vanaf die derde beweging motiwies ontwikkel en in die laaste beweging volledig aangebied word. Die werk bevat egter nie lang, ontwikkelende ostinaatpatrone en motiewe wat tot digte teksture opbou nie (vergelyk Levy:1986). Westerse invloede en sy eie, unieke komposisiestyl kom sterk na vore in die behandeling van materiaal in veral die tweede beweging (tussenwerpsels), asook die feit dat die werk atonaal gekomponeer is. Die werk word tot 'n hegte eenheid saamgebind deurdat die eerste en vierde bewegings, asook die derde en vyfde bewegings, nou verwantskap toon.

By die aanleer van hierdie sonate moet die violis die volgende faktore in ag neem:

- Die werk is ritmies uiters kompleks.
- Akkurate intonasie en artikulasie word in die chromatiese passasies vereis.
- Samespel met die klavier is ingewikkeld, die twee instrumente is nou met mekaar verweef.
- Die violis moet die vermoë hê om redelik “onkonvensionele” melodieë in die afwesigheid van die tonale konteks aan die luisteraar oor te dra.
- Die uitvoeringspaar moet die werk as geheel laat sinmaak.

- Hendrik Hofmeyr maak in *Luamerava*, soos Grové in die *Sonate op Afrikamotiewe*, van sekere elemente wat aan Afrikamusiek herinner, gebruik. Die werk beeld 'n Afrikatema uit en bevat

motiwiese en ritmiese ontwikkeling wat aan inheemse musiek eie aan Suider-Afrikaanse bevolkingsgroepe herinner. In die dansgedeelte skep hy die illusie van akkumulatiewe ritmiese behandeling deur die twee kanoniese stemme op so 'n manier te ontwikkel dat meerstemmigheid geïmpliseer word. Alhoewel die werk tonale areas bevat, kom pentatoniek en oktotoniek voor (vergelyk Levy:1986). Hofmeyr se skryfwyse vir soloviool is hoofsaaklik deur Bach en Ysaÿe beïnvloed. Die gebruik van klassieke komposisietegnieke en herhaling van seksies maak die werk gehoorvriendelik en bind dit as eenheid saam.

By die aanleer van *Luamerava* moet die volgende faktore in ag geneem word:

-Die violis moet die vermoë hê om die liriese, sowel as meerstemmige kwaliteite van die viool binne 'n tegniese uitdagende werk na vore te bring. Omdat die werk vir soloviool geskryf is, moet die violis ook oor die projeksie beskik om die gehoor binne die musikale wêreld van hierdie werk te kan inlaat.

-Gemak met gevorderde dubbelgreepspel is uiters belangrik.

-Die regterhand moet gemaklik wees met soomlose snaarwisseling, wat dikwels spel op twee snare gelyk insluit.

-Die hoog romantiese komposisie-idioom moet deur middel van gepaste vingersetting, skuiftegniek en klankproduksie na vore gebring word.

-*Luamerava* werk is argumenteerbaar die mees uitdagende van die drie werke in hierdie tesis behandel.

- Allan Stephenson se concerto behoort tot 'n ander kategorie as die voorafgaande twee werke. Alhoewel Stephenson soms Suid-Afrikaanse titels aan sy werke gee, of volksliedjies inkorporeer, is daar in die concerto geen sprake van Afrika-invloede nie. Die werk is by uitstek luisteraarvriendelik, besonder melodies en Stephenson probeer nie komposisiegreense verbreed nie. Alhoewel hy nie van toonsoorttekens gebruik maak nie, is die werk tonaal. Uit die drie werke in hierdie tesis bespreek, is hierdie werk die sterkste in tradisie geanker.

By die aanleer van hierdie concerto moet die volgende faktore in ag geneem word:

-Stephenson maak uitvoerig van lopiespel gebruik, die violis moet dus gemaklik wees met vinnige, virtuose passasies.

-Getrou aan die concerto-idioom bevat die werk twee tegniese uitdagende *cadenza*'s, asook resitatief-agtige passasies wat tegniese beheer vereis.

-Die werk bied vele virtuose stryk-uitdagings.

-Uiterste ritmiese stabiliteit en akkuraatheid word van die uitvoerder verwag.

-Die werk bied genoeg ruimte vir die tentoonstelling van 'n soel, ryk, romantiese klank.

-Die violis moet die vermoë hê om moeiteloos bokant die orkes te kan uitstyg. Daar moet aan projeksie in die middel register gewerk word, aangesien hierdie register maklik deur die orkes geabsorbeer word.

Ter afsluiting: hierdie studie was maar net die spreekwoordelik punt van die ysberg. Suid-Afrikaanse komponiste het, wat vioolmusiek betref, heelwat om aan die gehoor sowel as die uitvoerder te bied.

Nuwe werke word voortdurend gekomponeer (Hofmeyr se Sonate vir viool en klavier is aan die begin van Oktober 2008 vir die eerste keer uitgevoer deur Zanta Hofmeyr en Charl du Plessis by die Aardklop-kunsteftes in Potchefstroom). Dit is die opvoeder en uitvoerder se taak om hierdie werke aan die publiek bekend te stel.

Bronnelys

Boeke en tydskrifartikels

- Bach, J.S. (1971). *6 Sonatas and Partitas for solo violin*. Ed. Galamian. New York: International Music Company.
- Clough, P. (1984). *Trends in Contemporary South African Music: The Younger Generation of South African Composers*. Ongepubliseerde Meestersgraadtesis. Johannesburg: Universiteit van die Witwatersrand.
- Dont, J. (1919). *Etüden und Capricen, opus 35*. Ed. Carl Flesch. Hamburg: Simrock.
- Drabkin, W. (2001). Tritone. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tweede uitgawe (Vol. 25, pp. 747-748). Londen: Macmillan.
- Du Toit, M.B. (2007). *Allan Stephenson: His Life and Works from 1949-2007*. Ongepubliseerde Honneursskripsie. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Fiorillo, F. (1930). *36 Etüden*. Londen: Peters.
- Fischer, S. (1997). *Basics*. Londen: Peters.
- Fischer, S. (2004). *Practice*. Londen: Peters.
- Flesch, C. (1930). *The Art of Violin Playing. Book Two – Artistic Realization and Instruction*. New York: Carl Fischer Inc.
- Flesch, C. (1939). *The Art of Violin Playing. Book One – 1. Technique in general. 2. Applied technique*. New York: Carl Fischer Inc.
- Flesch, C. (1953). *Das Scalensystem*. Berlin: Von Ries & Erler.
- Galamian, I., Neumann, F. 1966. *Contemporary violin technique, part 1, scale and arpeggio exercises*. New York: Galaxy Music Corporation.
- Galamian, I. (1985). *Principles of Violin Playing and Teaching*, 2^{de} uitgawe. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Grové, I.J. (1998). “Ek het huis toe gekom...” Stefans Grové op 75. In *Acta Academica*, 30/3: 89-114.
- Grové, I.J. (2001). Grové, Stefans. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tweede uitgawe (Vol. 10, pp. 455-456). Londen: Macmillan.
- Grové, S. (1952a). Die nuwe musiek en sy tydgenote. *Standpunte*, 7/1: 12-16.

- Grové, S. (1952*b*). Die probleme van die Suid-Afrikaanse komponis. *Standpunte*, 7/2: 69-72.
- Grové, S.H. (2006). *Suid-Afrikaanse musiek vir tjello en orkes*. Ongepubliseerde Magistertesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Henning, C.G. (1975). *Vier Suid-Afrikaanse Komponiste*. Pretoria: Instituut vir Taal, Lettere en Kuns.
- Hofmeyr, H. (2007). *Luamerava* for solo violin. *Journal of the Musical Arts in Africa*, 4: 47-49.
- Kennedy, M. ed. (2001). *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Khumalo, J.S.M. (1987). *An autosegmental account of Zulu phonology*. Ongepubliseerde Magistertesis. Johannesburg: Universiteit van die Witwatersrand.
- Khumalo, J.S.M. (1998). *South Africa sings – African choral repertoire in “dual notation”*. Johannesburg: SAMRO.
- Koornhof, P. (1987). Die uitvoerende musikus: Slaaf van die komponis, of kunstenaar in eie reg? *SAMUS* 7: 83-88.
- Kostka, S. (2006). *Materials and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Pearson/Prentice-Hall.
- Kreutzer, R. (1963). *42 Studies for violin*. Ed. Galamian. New York: International Music Company.
- Levy, M. (1986). African and Western music: Shall the twain ever meet? *SAMUS* 6: 111-115.
- May, J. (2001). Hofmeyr, Hendrik Pienaar. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tweede uitgawe (Vol. 11, pp. 607-608). Londen: Macmillan.
- Mazas, F. (1951). *Etüden opus 36, Heft 1, Heft 2*. Frankfurt: Peters.
- Muller, S. (2006*a*). Imagining Afrikaners Musically: Reflections on the African Music of Stefans Grové. In C. Walton & S. Muller, (Reds), *A Composer in Africa – essays on the life and work of Stefans Grové* (pp. 17-28). Stellenbosch: Sun Press.
- Muller, S. (2006*b*). Stefans Grové's Narrative of Lateness. In C. Walton & S. Muller (Reds), *A Composer in Africa – essays on the life and work of Stefans Grové* (pp. 49-61). Stellenbosch: Sun Press.
- Paganini, N. (1973). *24 Caprices for violin solo*. Ed. Galamian. New York: International Music Company.
- Polo, E. 1950. *30 Studi a corde doppie per violino*. Rome: Ricordi.
- Roos, H. (2000). *Hendrik Hofmeyr: lewe en werk 1957 – 1999*. Ongepubliseerde

- Magistertesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Rörich, M. (1987). Stefans Grové. In P. Klatzow (Red), *Composers in South Africa Today* (77-101). Kaapstad: Oxford University Press.
- SAMRO. Works for violin as at April 2004.
- Schwarz, B., Campbell, M. (2001). Flesch, Carl. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tweede uitgawe (Vol. 8, pp. 938-939).
- Schradiack, H. (1939). *Die Schule der Violintechnik*, bundels 1, 2 en 3. Mainz: Craz.
- Schradiack, H. (1987). *25 Études*, opus 1, bundels 1 en 2. Parys: Billaudot.
- Sevcik, O. (1901). *Schule der Violintechnik in vier Theilen*, opus 1. Leipzig: Bosworth.
- Solomon, A. 1983. *Not another scale book*. Ongepubliseerd.
- Spies, B.M. (1978). *Analismetodes vir moderne musiek*. Ongepubliseerde Magistertesis. Potchefstroom: PU vir CHO.
- Van Rensburg, E. (2006). Inside Out. In C. Walton & S. Muller (Reds), *A Composer in Africa – essays on the life and work of Stefans Grové* (pp. 45-48). Stellenbosch: Sun Press.
- Yampolsky, I.M. (1967). *The principles of violin fingering*. Londen: Oxford University Press.
- Zaidel-Rudolph, J. (2006). Stefans Grové: Teacher and Mentor. In C. Walton & S. Muller (Reds), *A Composer in Africa – essays on the life and work of Stefans Grové* (pp. 41-43). Stellenbosch: Sun Press.

Persoonlike onderhoude

- Muller, S. Stellenbosch:03.04.08.
- Stephenson, A. Kaapstad: 23.07.08.
- Stephenson, A. Kaapstad: 09.08.08.
- Hofmeyr, H. Kaapstad: 04.09.08.

Opmnames

- Grové, S. *Sonata on African Motives*. Opgeneem op 1986.03.23. Johannesburg: SAUK ateljees. SAUK argief opnames TM3127(86)/121383, TM10610(00)/136750, TM3793-3795(87)/14765 en TM7591(92)32481; Derek Ochse (viool); Erika Bothma (klavier).

Hofmeyr, H. *Luamerava*. Opgeneem vir die SAMRO oorsese beurs-kompetisie. Geen datum:
Amanda Goodburn (viool).

Hofmeyr, H. *Luamerava*. Baxter-konserteraal, 2007: Ian Watson (viool).

Intyds

Guildhall school of music, art and drama .

http://www.gsmd.ac.uk/music/people/undergraduate_music_staff/department_of_stringed...

Datum van toegang: 12.13.07.

Bylae A

Stefans Grové:

Sonate op Afrikamotiewe (1985)

1. Recitativo (Notturmo 1.)

Sognante $\text{rit} = 54$

The score consists of ten staves of music, primarily in treble clef. It includes various performance markings and annotations:

- Staff 1:** Flute part starting with *mf*, *ppf*, *p*, *mf*, *psub*, and *pp*. Includes a *non vibr* marking.
- Staff 2:** Flute part with *p*, *mf*, *p*, *f*, and *rit* markings. Includes *nat.* and *poco accel* annotations.
- Staff 3:** Flute part with *p*, *mf*, and *pp* markings. Includes *flaut. (vibr) non vibr* and *3V* markings.
- Staff 4:** Flute part with *p*, *sf*, *mf*, *pp*, *p*, *f*, and *dim* markings. Includes *Sul G nat.* and *4* markings.
- Staff 5:** Flute part with *p* and *pp* markings. Includes *senza vibr* and *rall* markings.
- Staff 6:** Flute part with *mf* and *mf* markings. Includes *Sul G nat.* and *4* markings.
- Staff 7:** Flute part with *sf*, *dim pp*, *p*, *mf*, and *p* markings. Includes *(Sul G)* and *3* markings.
- Staff 8:** Flute part with *mf*, *mf*, *p*, and *mf* markings. Includes *4* and *3* markings.
- Staff 9:** Flute part with *mf*, *p*, and *mf* markings. Includes *2* and *3* markings.
- Staff 10:** Flute part with *mf* and *p* markings. Includes *rall* and *a tempo* markings.

At the bottom of the page, the tempo is marked **Largo**. The page number **A1** is written in the bottom right corner.

2.

2. Diritirambo

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

Handwritten musical score for "2. Diritirambo" by Chopin. The score is written on ten systems of five-line staves. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (mf, f, sf, p, collaparte, p sub). There are numerous red handwritten annotations, including fingerings (e.g., 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23), accents, and other performance instructions. The piece is in 3/4 time and features a complex melodic line with many triplets and sixteenth-note passages. The key signature has one sharp (F#).

Musical staff 1: Measures 24-26. Includes dynamics *mf*, *p*, *f*, *p*. Fingerings 3, 2, 1, 4, 3, 2 are indicated in red.

Musical staff 2: Measures 27-28. Includes dynamics *mf*, *p*, *ff*. Fingerings 4, 2, 2, 2, 1, 4, VI, 5 are indicated in red.

Musical staff 3: Measures 29-30. Includes dynamics *f*, *p*. Includes instruction *Sul G molto vibr* and *flaut.* Fingerings 1, 2, 2, 3 are indicated in red.

Musical staff 4: Measures 31-32. Includes dynamics *f*, *p*, *f*. Fingerings 2, 3, 1, 4 are indicated in red.

Musical staff 5: Measures 33-34. Includes dynamics *ff*, *mf*. Includes instruction *be. bi. vi.* Fingerings 4, 2, 3, 2, 4b are indicated in red.

Musical staff 6: Measures 35-37. Includes dynamics *f*, *p*, *mf*. Includes instruction *quasi cadenza*. Includes *cresc ff* and *sw G*. Fingerings 2, 3, 2, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 0 are indicated in red.

Musical staff 7: Measures 38-39. Includes dynamics *p*, *f*, *mf*, *f*. Fingerings 2, 4, 3, 4, 2, 4 are indicated in red.

Musical staff 8: Measures 40-41. Includes dynamics *p*, *f*, *ff*. Includes instruction *sw G*. Fingerings 0, 3, 1, 4, 3, 4, 3, 4 are indicated in red.

Musical staff 9: Measure 41. Includes dynamics *pp*, *p*. Includes instruction *Volta*. Fingerings 2, 0, 1, 3, 0 are indicated in red.

4.

8v

molto vibr

1-2

0 3

mf > p

mf

mp

44

45

2 0 2

V 3 2

1 2

0 4

mf

p

mf

3 2 3

1 2

1

mf

p

mf

pp

50

2 1

0

2 3 1 3 0

1 3

2 3

1

p

mf

p

mf

p

mf

53

mf

pp

p

mf

56

3 V V

2 V

3 V

2

molto 3 vibr

severa vibr.

p

f

p sub

pp

59

2 3

molto vibr

4 3

nat. 2 3

3

mf

mf

p

61

73

V V

V V

3 1

3

2 4 1

mf

p

mf

p

64

3 V V

V 2

4

3

flaut.

mf

mf

dim

67

3

VI

1

2 1 3

1

4

3

2

mf

f

p

f

69

72 *p* *cresc* *f* *sf* *p*

Handwritten musical notation on a single staff, starting with measure 72. It features a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The dynamics are *p* (piano), *cresc* (crescendo), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *p* (piano). There are also red handwritten annotations including fingerings (e.g., '2', 'V V') and slurs.

76 *mp* *p*

Handwritten musical notation on a single staff, starting with measure 76. It continues the melodic line with dynamic markings *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). Red annotations include fingerings and slurs.

77 *f* *G.P.* *mp* *f*

Handwritten musical notation on a single staff, starting with measure 77. It includes dynamic markings *f* (forte), *G.P.* (Grave/Pedale), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). Red annotations include fingerings and slurs.

79 *f* *G.P.* *ff* *p sub* *colla parte*

Handwritten musical notation on a single staff, starting with measure 79. It features dynamic markings *f* (forte), *G.P.* (Grave/Pedale), *ff* (fortissimo), *p sub* (piano subito), and *colla parte*. Red annotations include fingerings and slurs.

82 *cresc* *f* *sf*

Handwritten musical notation on a single staff, starting with measure 82. It includes dynamic markings *cresc* (crescendo), *f* (forte), and *sf* (sforzando). Red annotations include fingerings and slurs.

85 *ff*

Handwritten musical notation on a single staff, starting with measure 85. It features a dynamic marking of *ff* (fortissimo). Red annotations include fingerings and slurs.

89 *sf*

Handwritten musical notation on a single staff, starting with measure 89. It features a dynamic marking of *sf* (sforzando). Red annotations include fingerings and slurs.

91 *sf* *ff* *mf*

Handwritten musical notation on a single staff, starting with measure 91. It includes dynamic markings *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). Red annotations include fingerings and slurs.

94 *mf* *p* *G.P.* *mf* *p* *flaut. nat.* *mf*

Handwritten musical notation on a single staff, starting with measure 94. It includes dynamic markings *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *G.P.* (Grave/Pedale), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *flaut. nat.* (flute natural), and *mf* (mezzo-forte). Red annotations include fingerings and slurs.

95 *mf* *mp* *p*

Handwritten musical notation on a single staff, starting with measure 95. It includes dynamic markings *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). Red annotations include fingerings and slurs.

6.

3. Intermezzo < Finale 1. >

Leggiero e prestissimo $\text{♩} = 160 (\text{♩} = \text{♩})$

Con sordino

Handwritten musical notation for the first system. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings (2, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 0, 4, 0, 4, 3, 2) and dynamics (p). There are slurs and accents throughout the system.

Handwritten musical notation for the second system. It continues the piece with similar rhythmic patterns and fingerings (1, 4, 3, 2, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). Dynamics (p) and articulation (accents, slurs) are present.

Handwritten musical notation for the third system. It includes fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4) and dynamics (p). There are slurs and accents throughout the system.

Handwritten musical notation for the fourth system. It includes fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4) and dynamics (p). There are slurs and accents throughout the system.

Handwritten musical notation for the fifth system. It includes fingerings (1, 2, 2, 2, 2, 1, 2, 3, 4) and dynamics (p, mf). There are slurs and accents throughout the system.

Handwritten musical notation for the sixth system. It includes fingerings (2, 1, 2, 4) and dynamics (p). There are slurs and accents throughout the system.

Handwritten musical notation for the seventh system. It includes fingerings (3, 1, 1, 2, 3) and dynamics (p). There are slurs and accents throughout the system.

Handwritten musical notation for the eighth system. It includes fingerings (3, 2, 3, 2, 1) and dynamics (p, mf). There are slurs and accents throughout the system.

Handwritten musical notation for the ninth system. It includes fingerings (4, 1, 1, 4, 3, 2, 1, 2) and dynamics (p). There are slurs and accents throughout the system.

Handwritten musical notation for the tenth system. It includes fingerings (4, 2, 1, 2, 4, 3, 3, 3, 1, 1, 2) and dynamics (p, mf). There are slurs and accents throughout the system.

Handwritten musical score for a violin piece, measures 33-41. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red annotations include fingerings (1, 2, 3, 0, 1, 3), accents (>), and slurs. Measure numbers 33, 37, and 41 are boxed. Dynamics include f, p, and mf. The piece concludes with a 'dim' marking and an 'attacca' instruction.

4. Notturmo 2.

Molto lento e misterioso $\text{♩} = 72$

Handwritten musical score for 'Notturmo 2'. The score is in 3/4 time and features a slow, mysterious mood. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red annotations include fingerings (1, 2, 3, 0, 1, 3), accents (>), and slurs. Measure numbers 33, 37, and 41 are boxed. Dynamics include f, p, and mf. The piece concludes with a 'rit' marking and an 'attacca' instruction.

* Lang en vinnige stryke op elke ♩ en ♩ met veel vibrato ten aanvang van iedere toon.
 Long, fast bows on each ♩ and ♩ with much vibrato at the beginning of each tone.

8.

a tempo

Handwritten musical score for measures 9-12. The first staff contains notes with dynamic markings *mp* and *mf*, and performance instructions like *molto vibr.* and *a tempo*. The second staff shows dynamics *mf*, *cresc.*, *f*, *rit*, *p*, *mf*, and *mf*. Measure numbers 9, 11, and 12 are boxed.

Handwritten musical score for measures 13-15. The first staff includes *con sordino* and *non vibr*. The second staff shows dynamics *mp*, *pp*, *mf*, and *f*. Measure number 14 is boxed.

Handwritten musical score for measures 16-18. The first staff has *nat. 2* and *poco rit*. The second staff shows dynamics *p*, *mf*, and *p*. Measure number 16 is boxed.

Handwritten musical score for measures 19-21. The first staff includes *poco rit*. The second staff shows dynamics *p*, *pp*, *mf*, and *mf*. Measure numbers 19 and 20 are boxed.

Handwritten musical score for measures 22-24. The first staff includes *poco rit*. The second staff shows dynamics *pp*, *mf*, and *mf*. Measure numbers 22 and 23 are boxed.

Handwritten musical score for measures 25-27. The first staff includes *ponticello*. The second staff shows dynamics *p* and *f*. Measure numbers 25 and 26 are boxed.

Handwritten musical score for measures 28-30. The first staff includes *flautando* and *senza Sord.*. The second staff shows dynamics *f*, *mf*, *p*, and *dim*. Measure numbers 28 and 29 are boxed.

Handwritten musical score for measures 31-33. The first staff includes *flautando* and *senza Sord.*. The second staff shows dynamics *f*, *mf*, *p*, and *dim*. Measure numbers 31 and 32 are boxed.

Handwritten musical score for measures 34-36. The first staff includes *flautando* and *senza Sord.*. The second staff shows dynamics *f*, *mf*, *p*, and *dim*. Measure numbers 34 and 35 are boxed.

5. Finale 2.

Prestissimo $\text{♩} = 160$

(non gliss)
 27 *p* *f* *p* *p*
 Pasticello
 2 3 4 4 2V 1 2V 1

2 4 1 4 2 4 2 1 - 1 0 4 3

4 1 2 4 1 2 1 2 - 2 1 nat. 2 2 7 2 4 0 3
 cresc *f* G.P.

Meno mosso $\text{♩} = 138$

7 *f* *mp*
 4 > Sul D > > > > V 2 1 Sul A 2V >

12 *mf* *p*
 V 1 4 2 Sul G 1 >

16 *cresc* *f*
 1 2 3 4 7 1

20 *p*
 1 7 V # # #

24 *f* *p* *f*
 # F # # 3 3 V 1 # 3

28 *p* *f* *f*
 1 # 3 2 3 7 0
 Volta sub.

31 *p* *f* *sf* *p* *f*

34 *sf* *p* *f* *p* *f*

37 *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

43

47

50

54 *mf* *mp* *mf*

60 *mf* *mp*

63 *mf* poco a poco cresc

Tempo 1^o *mf*

69 *p* *mf* *sf* *f* *mf*

72 *mf* *p* *mf*

76 *f* *sf*

79 *mp* *f*

82 *mp* *ff* *f*

84

88 *V.S.*

Handwritten musical notation for measures 90-92. Includes dynamic markings: mp, f, mp, f. Fingerings: 1 3 2 1 3 4 1 3 4 1 2 3-3. Slurs and accents are present.

Handwritten musical notation for measures 93-94. Includes dynamic markings: mf, ff, p sub. Slurs and accents are present.

Handwritten musical notation for measures 95-97. Includes dynamic marking: mf. Slurs and accents are present.

Handwritten musical notation for measures 98-99. Includes dynamic marking: f. Slurs and accents are present.

Handwritten musical notation for measures 100-101. Includes dynamic marking: ff. Slurs and accents are present.

Handwritten musical notation for measures 102-103. Includes dynamic markings: mp, cresc. Fingerings: 3 4 1 0 2 0 4 3 2 3 b 4 b 1. Slurs and accents are present.

Handwritten musical notation for measures 104-105. Includes dynamic marking: mf. Fingerings: 1 1 4 2 3. Slurs and accents are present.

Handwritten musical notation for measures 106-107. Includes dynamic marking: mf. Slurs and accents are present.