

**Ontwikkelings in kitaarnotasie:  
'n historiese perspektief  
met toepassings vir  
hedendaagse gebruik**

**Abri Petrus Jacobus Jordaan**

**Skripsie voorgelê ter gedeeltelike vervulling  
van die vereistes vir die graad**

**Magister in Musiek (Uitvoerende Kuns)**

**Studieleier: Dr. A. Johnson**

**Fakulteit Geesteswetenskappe  
Universiteit van Pretoria**

**Desember 2005**

## Dankbetuiging

Ek wil graag die volgende persone bedank vir hul bydrae tot die voltooiing van hierdie studie:

- Dr. A. Johnson vir sy geduld en insig tydens die vele skaafprosesse waardeur die studie gegaan het.
- My vrou Ronél en seun Adam vir hulle ondersteuning.



# Inhoud

## Hoofstuk 1

	<b>Inleiding</b>	<b>1</b>
1.1	<b>Motivering</b>	<b>2</b>
1.2	<b>Doel van die studie</b>	<b>2</b>
1.3	<b>Navorsingsmetode</b>	<b>3</b>
1.4	<b>Terreinafbakening</b>	<b>4</b>
1.5	<b>Indeling van die studie</b>	<b>5</b>
1.6	<b>Beskikbaarheid van navorsingsmateriaal</b>	<b>6</b>

## Hoofstuk 2

### **‘n Geskiedkundige oorsig van kitaarnotasie tot 1839.**

2.1	<b>Die vihuela</b>	<b>7</b>
2.2	<b>4- en 5-koor kitare</b>	<b>10</b>
2.3	<b>Vroeë ses-snaar kitare</b>	<b>14</b>

## Hoofstuk 3

	<b>Die notasie-vereistes van die Romantiek.</b>	<b>25</b>
--	---	-----------

## Hoofstuk 4

### Notasie-ontwikkelings in die Twintigste eeu.

<b>4.1</b>	<b>Notasie</b>	<b>32</b>
4.1.1	Twee sisteme	33
4.1.2	Chromatiese sisteme	35
4.1.3	Nootkoppe	36
4.1.4	Tydmaattekens	39
4.1.5	Patroonherhaling	40
<b>4.2</b>	<b>Linkerhand</b>	
4.2.1	Flageolet-note	42
4.2.2	Barré	45
4.2.3	Klankeffekte	47
4.2.4	Snaarbuig / Mikrotone	48
4.2.5	Pluk met die Linkerhand	50
4.2.6	Glissandi / Portamenti	50
4.2.7	Snaarkruising	54
4.2.8	Posisie	56
4.2.9	Vingersetting	56
<b>4.3</b>	<b>Regterhand</b>	
4.3.1	Perkussie	57
4.3.2	Tremolo	60
4.3.3	Effekte	62
4.3.4	Demping	63
<b>4.4</b>	<b>Beide hande</b>	
4.4.1	Perkussie	66

## **Hoofstuk 5**

<b>‘n Voorstel van ‘n pragmatiese notasiesisteem vir hedendaagse gebruik.</b>	<b>67</b>
---	-----------

## **Hoofstuk 6**

<b>Slot</b>	<b>75</b>
-------------	-----------

<b>Bibliografie</b>	<b>77</b>
---------------------	-----------

<b>Bylaag 1 Eenvoudiger notasievoorbeld</b>	<b>81</b>
---	-----------

<b>Bylaag 2 Terminologie-indeks</b>	<b>86</b>
-------------------------------------	-----------

# Hoofstuk 1

## Inleiding

Een van die klassieke Griekse mitologieë skryf die uitvinding van die kitaar aan die kleuter Hermes toe, wat uit sy wiegie geklim het om Apollo se beeste te steel. Op pad huistoe met die gesteelde beeste tel hy 'n skilpad op, en nadat hy die murg uit die "bergpadda" gekrap het, sit hy 'n stok in die karapaksgate en span 'n koeivel daaroor om as klankbord te dien. Dermsnare voltooi sy "kitaar". Die klank help Apollo om Hermes te vind, en die koeivel laat geen twyfel oor wie die beeste gesteel het nie. Hy speel egter so verruklik mooi dat Apollo hom onmiddelik vergewe, en 'n transaksie met hom beklank waarby Hermes die kitaar aan Apollo gee, en die beeste behou.

**Figuur 1**



**Jean Voboam, Parys 1693**

History is die bou-struktuur van die kitaar onlosmaakbaar verbind met die tipe musiek wat daarop geproduseer word. Aangesien die kitaar vele transformasies ten opsigte van bou-struktuur ondergaan het, word musiek wat daarvoor gekomponeer is nie net deur die styl van die periode beïnvloed nie, maar ook deur hierdie aspek. Spekulasie aangaande die tipe musiek wat op antieke instrumente geproduseer was, is egter sinneloos indien daar geen notasievoorbeelde beskikbaar is nie.

## **1.1 Motivering**

Notasie word in die konteks van hierdie studie gesien nie bloot as die skriftelike weergawe van note nie, maar sluit aanduidings in wat eie aan die instrument is, waarmee tegniese vaardighede omskryf word. Dit lei daartoe dat notasie vir kitaar 'n baie prominente rol speel in die karakterisering van musiek. Veranderinge in musikale style gee telkens weer aanleiding tot vernuwing in notasie. Wanneer na die geskiedenis van kitaarnotasie gekyk word, vind ons dat dit verskeie sulke transformasies ondergaan het alvorens die hedendaagse sisteem in gebruik geraak het. Selfs die hedendaagse sisteem toon heelwat variasies ten opsigte van 'n wye verskeidenheid aanduidings. Hierdie studie beoog om die behoefte om hieraan funksionele struktuur te gee, te identifiseer, en aan te spreek.

Tegniek en notasie beïnvloed mekaar ook wedersyds. Sekere tegnieke vereis 'n spesifieke tipe notasie, en sekere notasies veroorsaak tegniese aanpassings. Notasie self speel verskillende rolle; vir die professionele musikus kan dit dien as tegniese riglyn, vir die pedagoog 'n waardevolle hulpmiddel waarmee aspekte van 'n uiteenlopende aard onderrig kan word.

## **1.2 Doel van die studie**

Relevante ontwikkelings in die notasiesisteme vir kitaar word uitgewys, en op grond daarvan word 'n pragmatiese notasiesisteem vir hedendaagse vereistes voorgestel.

### 1.3 Navorsingsmetode

Die rou data word verkry deur middel van 'n soektog na musiekpartiture waar spesifieke tendense in kitaarnotasië aanwesig is. In die geval van vroeë publikasies wat nie meer in druk is nie, word staatgemaak op die behandeling van die onderwerp in geskiedkundige oorsigte.

Aangesien die 19 eeu heelwat veranderings in die notasië teweeg bring, word spesifieke aandag gegee aan publikasies van hierdie periode wat gebruik maak van oorspronklike drukkersplate. Die werke van veral Fernando Sor, Mauro Giuliani en Dionisio Aguado is hier van belang.

Met die onlangse publikasie van die volledige werke van kitaarkomponiste uit die Romantiek (Johann Mertz, Napoleon Coste, Francisco Tarrega, Miguel Llobet en Giulio Regondi) kan hierdie periode se bydraes beter onder die soeklig geplaas word.

As gevolg van sy noue verbintenis met die uitgewers Schott, het Andres Segovia vir bykans 80 jaar die norm gestel waarvolgens kitaarmusiek in die 20<sup>ste</sup> eeu gepubliseer is. Sy sterk oortuigings van wat die instrument moet projekteer, het heelwat diskrepansies veroorsaak tussen die komponis se intensies en Segovia se geredigeerde manuskripte. Verleë Heitor Villa-Lobos en Manuel Ponce se werke word hierdeur beïnvloed. Deur na die meer onlangse navorsing van Stanley Yates en Corazon Otero te kyk, kan 'n meer realistiese beeld van die onderskeie komponiste se werk verkry word.

Die kitaar beleef tans 'n bloeitydperk ten opsigte van nuwe publikasies. In komponiste se soeke na nuwe klanke en effekte, word notasiëaanduidings soms geskep wat vereis dat standaard-aanvaarde pedagogiese beginsels opnuut krities beskou word. Die beskikbaarheid van musiek uit die Latynse lande dra daartoe by dat waardevolle inligting vanuit hierdie belangrike bronne nou bekombaar is.

Die outeur self het lesings aangebied in 'n nasionale kitaar werkswinkel vir die Sentrum vir Voortgesette Opleiding (24 -26 Junie 2002), asook artikels gepubliseer vir Unisa se *Musicus* tydskrif (1990, 1991, 2003). Ook die navorsing wat gedoen is tydens die opstel van die sillabus vir Unisa se graadeksamens, bied die outeur 'n breë agtergrond. Die



persoonlike versameling van musiekpartiture en boeke van die outeur self, bied ook 'n wye verskeidenheid bronne. Verdere navorsing word gedoen deur middel van rekenaarsoektogte en tydskrifartikels.

Sodoende word 'n historiese opname-ontwerp van die ontwikkelings in kitaarnotasië saamgestel. Die onderskeie sisteme word kwalitatief bespreek en 'n voorstel van hoe notasië in diens van hedendaagse tegniese vereistes aangewend kan word, word as samevatting gemaak. Sodanige skema kan van groot waarde op die pedagogiese terrein wees.

#### **1.4 Terreinafbakening**

Die vroegste notasië-sisteme wat met die kitaar geassosieer kan word, kan opgespoor word in Spanje met Luys Milan se publikasies vir die vihuela in 1536. Die aanvanklike tablatuur-sisteme toon permutasies wat die verskillende voorkeure van geografiese streke uitwys. Veranderinge in die konstruksie van die instrument, asook die ontwikkeling van tegniese- en musikale vereistes bring verdere notasiëveranderinge mee. Reeds lank nadat ander instrumente se notasiësteme vasgelê is met mensurale notasië, begin die kitaar met 'n primitiewe vorm daarvan. Aanvanklik word vioolnotasië nageboots en daardeur die kitaar se kontrapuntale moontlikhede uit die oog verloor, maar stelselmatig word die onderskeiding van stemme meer noukeurig aangedui.

Hierdie proses word verfyn gedurende die Romantiese periode met aanduidings wat nie alleen inligting oor nootdurasië verskaf nie, maar deur middel van registrasie-aanduidings, ook spesifieke timbre aan passasies verleen.

Notasië neem dus stelselmatig 'n al hoe belangriker rol in die uitvoeringspraktyk aan, aangesien 'n werk se karakter drasties kan verander wanneer keuses aangaande aspekte soos byvoorbeeld registrasie en vingersetting oorgelaat sou word aan die speler, en nie in die partituur aangedui word nie. Sulke situasies kom wel dikwels voor, veral waar komponiste nie intiem vertrou is met die instrument se moontlikhede nie, of, soos dikwels die geval is, waar uitgewers nie genoeg moeite met die teks gedoen het nie.

Dit bly sekerlik die uitvoerder se prerogatief om aspekte soos vingersetting en registrasie na smaak aan te wend. Hierdie studie beoog om kitaarstudente met die nodige inligting te voorsien om hierdie, en ander soortgelyke fasette, op 'n sinvolle en ingeligte wyse in die partituur aan te bring. Op enige pedagogiese vlak kan die beginsels van hierdie benadering 'n gemeenskaplike grondslag en woordeskat tussen onderwyser en student skep, asook aan die student 'n raamwerk verskaf waarmee nuwe werke outonoom aangepak kan word. Die aanwending van só 'n sisteem is bevorderlik vir bladles asook tegniese- en musikale beheer, en help die kitaarstudent om sy eie "stem" op die instrument te vind.

### **1.5 Indeling van die skripsie**

**Hoofstuk 1** dien as inleiding. Die motivering, doel en navorsingsmetode word hier aangetref. Die studieterrein word afgebaken en ingedeel, en die beskikbaarheid van navorsingsmateriaal word bespreek.

In **Hoofstuk 2** word die aanvang en historiese ontwikkeling van kitaarnotasië bespreek ten opsigte van die vihuela, 4- en 5-koor kitare. As gevolg van Mauro Giuliani se belangrike bydrae tot die vestiging van 'n kitaarstyl van notering, word daar ook gekyk na ontwikkelings in vroeë ses-snaar kitare se notasië tot en met 1839, die jaar waarin hy oorlede is.

**Hoofstuk 3** vestig die aandag op die verfyning van hierdie kitaarstyl-notasië volgens die behoeftes wat die Romantiek daaraan stel.

Die twintigste eeu lewer 'n magdom notasieveranderinge en -aanpassings op wat in **Hoofstuk 4** onder die vergrootglas geplaas word.

In **Hoofstuk 5** word 'n voorstel van 'n pragmatiese notasiesisteem vir hedendaagse gebruik gemaak.

**Hoofstuk 6** dien as samevatting en slot.

In **Bylaag 1** word dieselfde notasiesisteem as in **Hoofstuk 5** met 'n ietwat eenvoudiger musiekvoorbeeld aangebied.

**Bylaag 2** bevat 'n terminologie-indeks.

## 1.6 Besikbaarheid van navorsingsmateriaal

Daar is reeds heelwat navorsing gedoen op hierdie gebied. Aangaande die vroeë ontwikkelings in die Renaissance en Barok is die navorsing van James Tyler (1980) toonaangewend. Dr. Bryan Jeffery (1994) en Dr. Thomas Heck (1995) publiseer boeke oor prominente kitaarkomponiste van die Klassieke- en Romantiese periodes, asook faksimile partiture van dié periodes. Hierdie publikasies is onontbeerlik in die konteks van hierdie studie.

Die musikoloog en publiseerder Matanya Opee spits hom daarop toe om werke van kitaarkomponiste wat uit druk geraak het, weer volledig uit te gee, asook om nuwe komponiste se werke bekend te stel. Heelwat van dié publikasies word gekenmerk op grond van hul eiesoortige karakter. Hy publiseer ook verskeie kontroversiële artikels.

Die Engelse komponis en musikoloog John Duarte publiseer oor 'n wye verskeidenheid onderwerpe wat toepaslik is op hierdie studie. Die hedendaagse komponiste Jorge Cardoso, Leo Brouwer, Nikita Koshkin, Carlo Domeniconi en Roland Dyens voer almal verskillende nuwe elemente in die notasiesistiem in.

Dyens (2001) verduidelik die nodigheid van hierdie aanduidings as volg: “the problem (of additional indications) is viewed - wrongly, in my opinion – as an accessory, even as a luxury, with priority being given to purely technical aspects that are seen as more “urgent” (such as alternating *i* and *m*, slurs, position, *apoyando* and *tirando*), whereas it should be dealt with on an equal footing with other aspects, from an early age onwards. All are determining factors, and all can easily be integrated into lessons.”

Richard Wright, die *Associated Board of the Royal Schools of Music* se kitaarkonsultant, se werk is vir hierdie studie van belang omdat hy opdragwerke van vooraanstaande komponiste vir die *Associated Board* se graadeksamens aanvra wat aan voorgestelde pedagogiese kriteria moet voldoen. Alhoewel in sodanige publikasies 'n samevatting van pedagogiese beginsels en notasiesisteme gevind word, bied dit steeds net een van vele benaderings, en vir die doel van hierdie studie word eerder 'n breë spektrum van relevante publikasies verken.

## Hoofstuk 2

# ‘n Geskiedkundige Oorsig van Kitaarnotasie tot 1839.

### 2.1 Die Vihuela

Die kitaar se oorsprong kan by velerlei antieke instrumente gesoek word. Instrumente wat ooreenkomste toon ten opsigte van bou, m.a.w. ‘n snaarspanning bo ‘n klankkas het, word by baie primitiewe nasies aangetref. Vir hierdie studie is die notasiesisteme egter meer op die voorgrond, en gevolglik is die instrument van keuse in hierdie opsig die vihuela.

Die vroegste notasiesisteme wat met die kitaar geassosieer kan word, kan opgespoor word in Spanje met Luys Milan se publikasies vir die vihuela in 1536. Die aanvanklike tablatuur-sisteme toon permutasies wat die verskillende voorkeure van geografiese streke uitwys. Veranderinge in die konstruksie van die instrument, asook die ontwikkeling van tegniese- en musikale vereistes bring verdere notasieveranderinge mee.

Die vihuela het ‘n kort bloeitydperk uitsluitlik in Spanje beleef. In 1536 is Luis Milan se *Libro de musica de vihuela de mano: Intitulado El Maestro* gepubliseer, maar teen 1580 het die 4- en 5-koor instrumente reeds die mark begin oorheers. Die vihuela toon ook genoeg ooreenkomste met die moderne instrument om as gesonde uitgangspunt te dien. Die 6 snare word met die uitsondering van een, almal identies aan die hedendaagse intervalle gestem. Net die derde snaar word ‘n halftoon laer gestem. ‘n Enkele voorbeeld van ‘n vihuela word in Parys se *Musée Jacquemart-André* gevind:

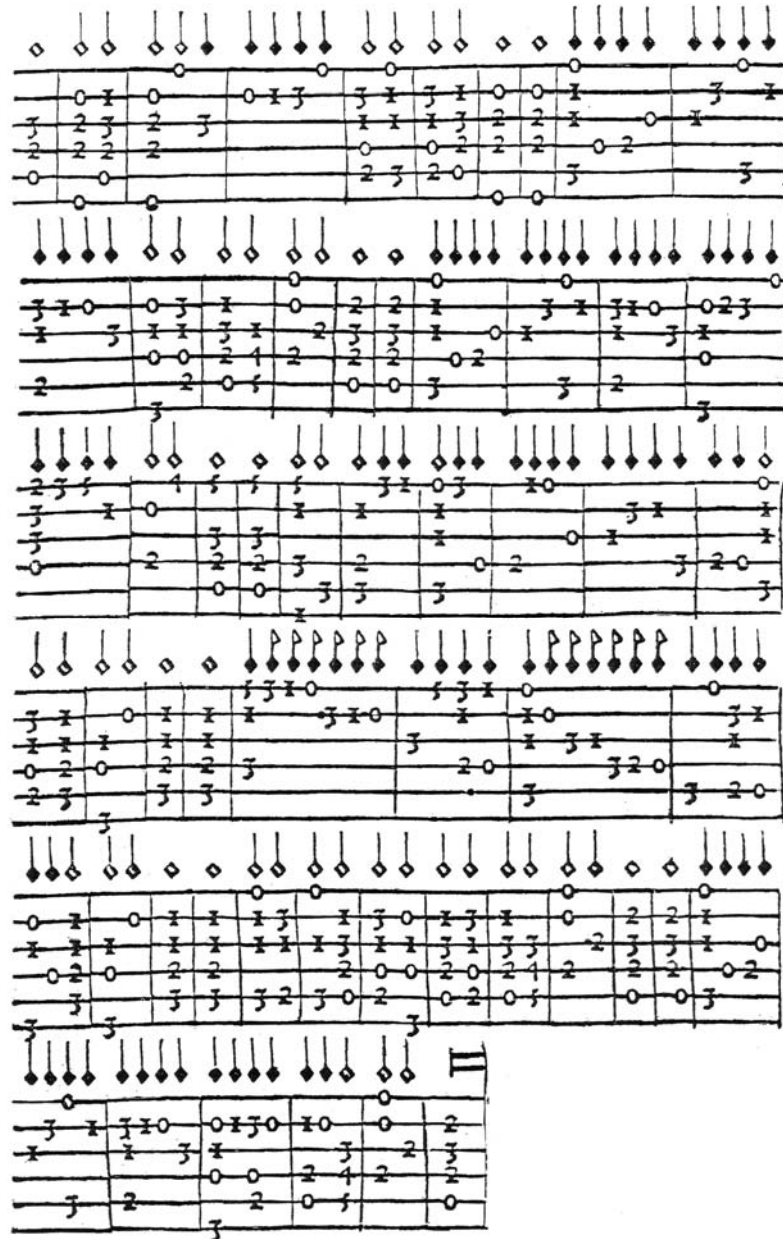
**Figuur 2**



Net soos die hedendaagse instrument, was daar verskeie maniere om dit te bespeel, en gevolglik vind ons die *vihuela de pua* (wat met 'n veer-plektrum gespeel was), die *vihuela de arco* (wat met 'n strydstok gespeel was), en dan die *vihuela de mano* (wat met die vingers gespeel was). Dit is hierdie laasgenoemde instrument wat vir ons doeleindes mees gepas is om van naderby te bekyk. Die notasiesisteen daarvoor was uitsluitlik in tablatuur (**voorbeeld 1**), wat die speler 'n grafiese voorstelling van die vingerbord en note gee:

Voorbeeld 1

Milan Pavana 1



The image displays a handwritten musical score for 'Milan Pavana 1'. It consists of seven systems of music. Each system includes a rhythmic line at the top with diamond-shaped notes and stems, and a three-line tablature below. The tablature uses numbers (0, 1, 2, 3, 4) to indicate fret positions. The notation is dense and characteristic of early printed music manuscripts.

Die ritme word bo die tablatuursisteem aangedui. By meerstemmige- of kontrapuntale passasies, word bloot die vinnigste bewegende lyn se ritme genoteer. Die afwisseling tussen akkoordpassasies (*consonancias*) en toonleerlopië (*redobles*) was 'n sentrale styleienskap van hierdie periode. Indien 'n akkoord as harmoniese basis vir 'n lopie moet

dien, word daar met hierdie sisteem dus geen voorsiening gemaak vir presiese notering van aangehoue nootwaardes nie. Hierdie tekortkoming word duidelik geïllustreer in die volgende voorbeeld:

### Voorbeeld 2

T	0					0			
A	1					3		0	1
B	0	0	2	4				3	

In 'n korrek getranskriebeerde weergawe van dieselfde *Pavana* 1 van Luis Milan vind ons die C majeure akkoord in maat 9 oorgebind na maat 10, aangesien dit die reël was om basnote te laat aanhou klink totdat dit harmonies pla (Tyler 1980:64). Dit is duidelik nie 'n gesonde situasie nie. Die tablatuur in **voorbeeld 2** weerspieël die hedendaagse kitaarstemming, met die 3<sup>e</sup> snaar 'n halftoon hoër as dié van die vihuela. Die tablatuur maak dit dus wel moontlik om visueel te dink, maar dan ten koste van duidelike onderskeid van nootwaardes.

### 2.2 4- en 5-koor kitare

Die 4-koor kitaar het 'n parallelle bestaan gevoer met die vihuela en luit in die 16<sup>e</sup> eeu. Dit was bekend onder 'n verskeidenheid benamings wat op lokaliteit gebaseer was:

Spanje: *guitarra*

Italië: *chitarra da sette corde* of *chitarrino*

Frankryk: *guitte* of *guiterne*

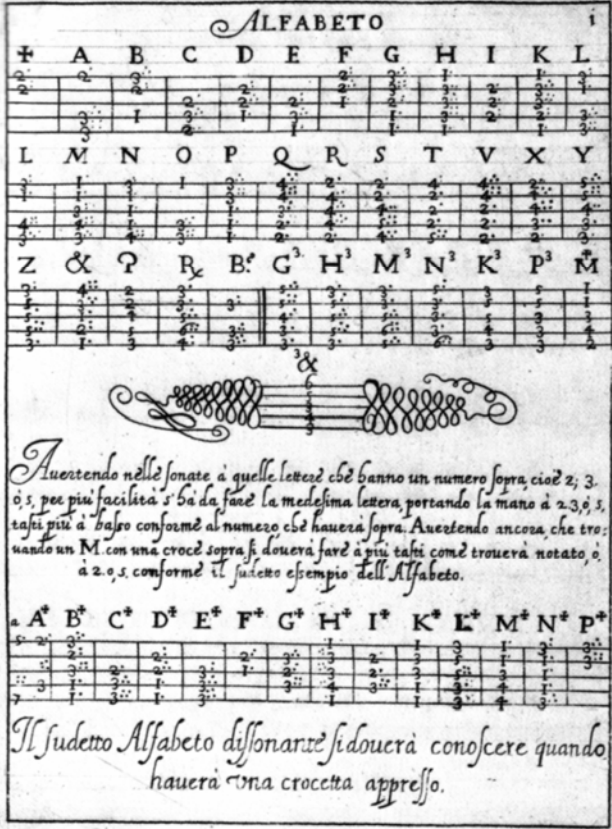
Engeland: *gittern*

Die byvoeging van 'n vyfde koor word toegeskryf aan die Spanjaard Vincente Martínez de Espinel (1550–1624). Alhoewel die 5-koor instrument se populariteit eers in die Barok hoogty gevier het, vind ons reeds komposisies daarvoor in Miguel de Fuenlana se *Libro de Música para Vihuela* van 1554 (Wade 2001:30). Die 4- en 5-koor kitare gebruik beide tablatuurnotasie, maar pas dit vir idiomatiese gebruik aan.

Die 4-koor instrument se *rasgado* speeltegniek het dit meer geskik gemaak vir ritmiese akkoordspel, maar het uiteraard nie goed gevaar met die baslyn nie, en vele akkoorde moes met 'n eerste- of tweede omkering tevrede wees. Die *Alfabeto* tablatuursistiem word gebruik. **Voorbeeld 3** en **4** is geneem uit *The Early Guitar* van Tyler, (1980:69)

**Voorbeeld 3**

**Foscarini**



*ALFABETO*

A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	
L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y
Z	Q̇	Ṙ	B <sup>2</sup>	G <sup>3</sup>	H <sup>3</sup>	M <sup>3</sup>	N <sup>2</sup>	K <sup>3</sup>	P <sup>3</sup>	Ṁ	

*Avvertendo nelle sonate à quelle lettere che hanno un numero sopra, cioè 2, 3, 4, 5, per più facilità s'ha da fare la medesima lettera, portando la mano à 2, 3, 4, 5, tasti più à basso conforme al numero che hauerà sopra. Avvertendo ancora, che quando un M. con una croce sopra, douerà fare à più tasti come trouerà notato, o à 2, 4, 5, conforme il sudetto esempio dell'Alfabeto.*

A <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	C <sup>2</sup>	D <sup>2</sup>	E <sup>2</sup>	F <sup>2</sup>	G <sup>2</sup>	H <sup>2</sup>	I <sup>2</sup>	K <sup>2</sup>	L <sup>2</sup>	M <sup>2</sup>	N <sup>2</sup>	P <sup>2</sup>
----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------

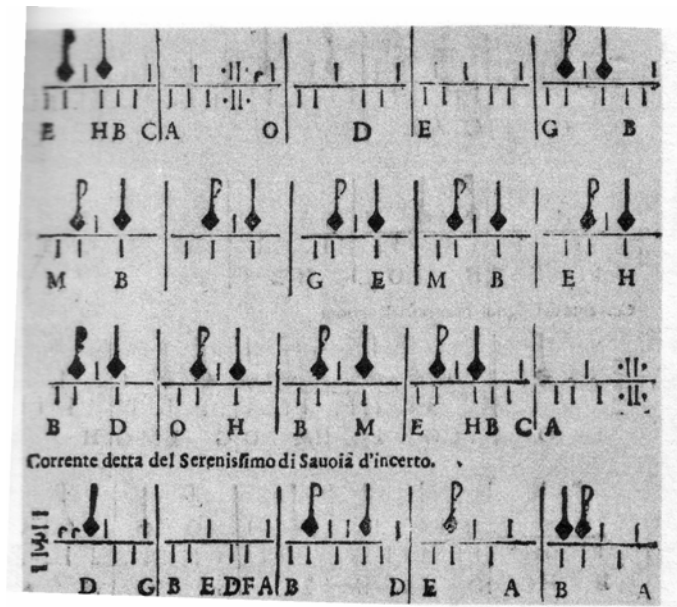
*Il sudetto Alfabeto dissonante si douerà conoscere quando hauerà una crocetta appresso.*

Alvorens die musiek genoteer word, word daar eers 'n akkoordkaart (**voorbeeld 3**) gegee, waar letters van die alfabet met akkoorde verbind word. Hierdie letters word dan gebruik om die musikale progressies aan te dui, tesame met die rigting waarmee daar getjingel moet word (**voorbeeld 4**). 'n Lyntjie wat vertikaal ondertoe lê, beteken die aanslag is "af", met ander woorde, vanaf die bas- na die diskantsnare. 'n Vertikale lyntjie boontoe beteken die teenoorgestelde rigting.



Voorbeeld 4

Sanseverino Corrente



Die Spanjaarde het na hierdie speeltegniek verwys as *rasgado*, en deur die Italianers as *battente*. In teenstelling met hierdie akkoordspel, is na enkellyn-lopies verwys as *punteado*- of *pizzicato*-spel.

Die 5-koor kitaar ontwikkel met rasse skrede gedurende die 17<sup>e</sup> eeu en 'n hele aantal publikasies verskyn daarvoor, veral in Italië. 'n Aspek van die 5-koor instrument wat die gebruik van tablatuur verkieslik gemaak het bo gewone notebalk-notasie, is die ietwat rare verskynsel van "re-entrant" stemming. Hiervolgens is die tradisionele snaar-instrument-gebruik, waar die snare in toonhoogte daal tot by die bassnaar verbreek, en vind ons die volgende stemming:

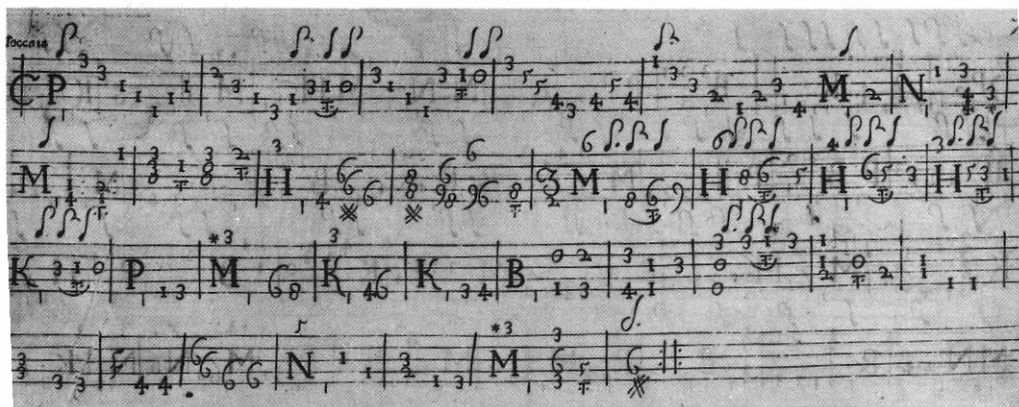
### Voorbeeld 5



Musikale styl-verandering gedurende die 17<sup>e</sup> en 18<sup>e</sup> eeue, wat strenger hantering van akkoorde en veral baslyne vereis, het genoodsaak dat die kitaar aanpas deurdat twee bassnare verdubbel is met oktaaf-stemmings. Hierdie *bourdon*-aanpassing het vanaf 1750 die reël geword.

Met hierdie uitbreiding van die basregister ontwikkel die *punteado*-tegniek ook meer suksesvol, en ons vind dat die tablatuur insgelyks aangepas word. Die tablatuur word nou gemeng, en ons vind die “gewone”- sowel as die *alfabeto*-sisteem in dieselfde partituur. **Voorbeeld 6** is geneem uit *The Early Guitar* van Tyler, (1980:120)

### Voorbeeld 6 Corbetta Toccata

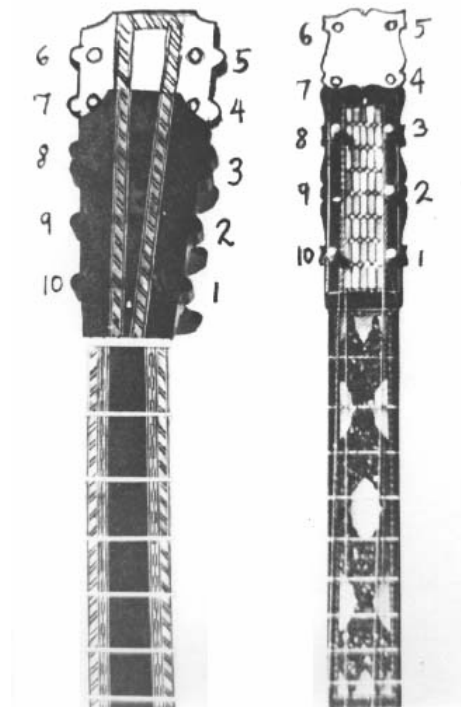


Tablatuur het ook nou begin plek maak vir publikasies met notasie in die diskantsleutel. Die instrumente ontwikkel ook steeds, en verskeie aanpassings (metaalsnare, trippelbassnare) word populêr totdat, vroeg in die 19<sup>e</sup> eeu, die instrument met ses enkelsnare die mark begin oorheers het. Die Spaanse kitaarbouer Louis Panormo, het buiten die feit dat hy goeie ses-snaar instrumente gebou het, ook die voordeel gehad dat 'n virtuoos soos Fernando Sor (1778-1839) sy instrumente gebruik, en aanbeveel het. Op 'n soortgelyke manier het die kitaarbouer Martinez voordeel getrek uit die feit dat Mauro Giuliani (1781-1829) sy instrumente verkies het.

### 2.3 Vroeë Ses-snaar Kitare

In *Gendai Guitar* 9, no. 3 (1975: 64–71) wys Thomas Heck daarop dat vele van die vroeë ses-snaar instrumente in werklikheid aanpassings was van 5-koor instrumente. Die kop van die kitaar is verkort om in stede van tien snare (5 kore), net ses enkelsnare te huisves.

**Figuur 3**



Moontlik een van die eerste instrumente wat as ses-snaar kitaar gebou is en behou gebly het, is dié van die Kataloniese bouer Gajetanus Vinaccia, en dateer uit 1779.

**Figuur 4**

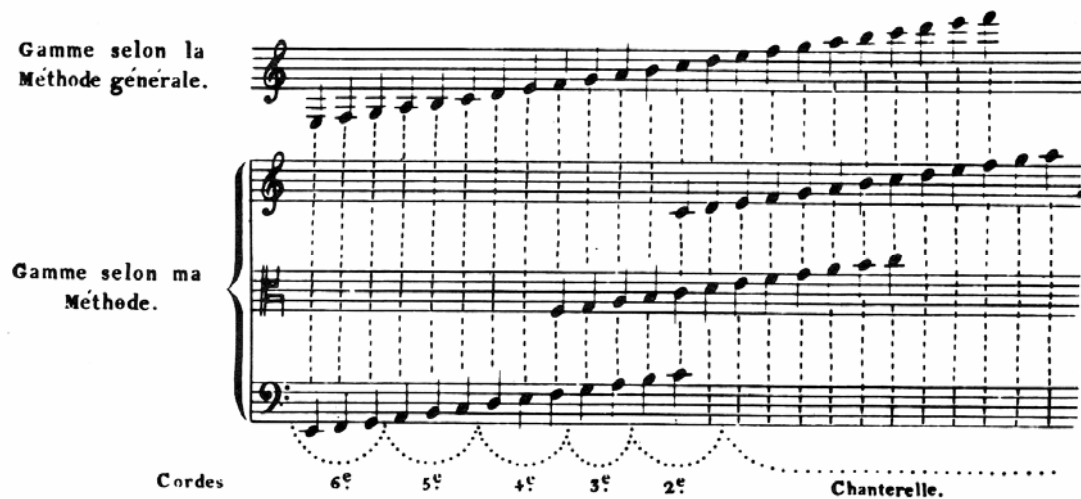


Jean-Jacques Rousseau noem in sy *Dictionnaire de Musique* (Parys, 1768), onder die opskrif *Tablature*, dat hierdie sisteem nog net gebruik was vir beginners, en dat gewone noteskrif die algemene gebruik was (Heck 1995: 141).

Die keuse van die diskantsleutel om kitaarmusiek ('n oktaaf hoër as wat dit klink) mee te noteer is vreemd, as in ag geneem word dat die kitaar se basregister uitgebrei het, en dat die werklike toonhoogtes baie beter met ander sleutels weergegee sou kon word.

In 1801 spreek 'n Fransman genaamd Doisy dié probleem vir die eerste maal aan in sy *La Maniere de Noter la Musique pour la Guitare*, met die voorstel dat twee notebalke gebruik word (Ophee 1983:124). Fernando Sor is die enigste komponis van aansien wat iets soortgelyks probeer het toe hy vroeg in sy loopbaan, in 1823, sy *Fantaisie*, opus 7 uitgegee het met notasie op werklike toonhoogtes:

**Voorbeeld 7**                      **Sor**      *Fantaisie, opus 7*



The image shows a musical score for a guitar piece by Fernando Sor. It consists of two systems of notation. The first system, labeled 'Gamme selon la Methode generale.', uses a single treble clef staff. The second system, labeled 'Gamme selon ma Methode.', uses a grand staff with a treble clef for the upper voice, a bass clef for the lower voice, and a tenor clef for the middle voice. Vertical dashed lines connect notes between the two systems. At the bottom, the strings are labeled 'Cordes' and 'Chanterelle' with numbers 6<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, and 2<sup>e</sup>.

Die grafiese voorstelling van die instrument se omvang gee die indruk dat die keuses van bas-, alt- en diskant-sleutels die kitaar se dilemma, naamlik om alle note in een notebalk in te probeer forseer, gerieflik op kan los, maar die onderstaande musikale teks toon 'n rondspringery tussen sleutels wat verwarrend kan wees.

**Voorbeeld 8** Sor *Fantaisie, opus 7*

z

**L A R G O**  
Non tanto.



Sor het hierna dié probleem nie weer direk aangespreek nie, en alhoewel sy musiek redelik noukeurig genoteer is, vind ons veral ten opsigte van noot-durasie aanduidings, heelwat diskrepancies. Selfs nog in die 1850 edisie van sy *Method for the Spanish Guitar* vind ons *die volgende*:

**Voorbeeld 9** Sor *Method for the Spanish Guitar*



Die vereenvoudigde aanduidings in maat 1 dui op die notasiegebruik wat in die vroeë 1800's algemeen was, waar die bas/begeleiding en boonste stem/melodie nie geskei word deur die keuse van die nootsteel-rigting nie.

'n Voorbeeld van hierdie violonotasië-benadering word gevind by Christian Gottlieb Scheidler (1750–1815), die hoof luitspeler aan die hof van Frankfurt–am-Main, se twee sonatas vir ses-snaar kitaar, gepubliseer in 1793. Geen poging word aangewend om basnootdurasie apart aan te dui nie.

**Voorbeeld 10**                      **Scheidler**            **Sonata no 1**



Wanneer in ag geneem word dat Scheidler die werk gekomponeer het vir 'n instrument met 'n sesde snaar na G gestem, word die kwessie van basnootdurasie des te meer krities. In die inleiding tot die faksimile-uitgawe van hierdie werk wys Simon Wynberg (die redigeerder) daarop dat hierdie onnoukeurighede in die notasië op die musikale integriteit van die speler staatgemaak het om die werk sinvol te vertolk.

Heel moontlik een van die eerste pogings om notasië in hierdie opsig meer getrou aan die gehoorbeeld te verkry, word in Frankryk teen die einde van die 18<sup>e</sup> eeu gevind. Jean-Baptiste Phillis (1751–1823) publiseer in 1797 'n *Etude Nouvelle* met notasië waar die basstem en begeleiding deur middel van verskillende nootsteelrigtings onderskei word. In 1802 publiseer hy ook 'n *Nouvelle Methode* waarin hy sy nuwe manier van notasië met dertien studies bekend stel (Ophee:1983).

Die Fransman wat net as “Doisy, Professeur” bekend staan, het reeds aan die begin van die 19<sup>e</sup> eeu op die voor- en nadele van verskillende style in kitaarnotasie gewys in sy *Principes Généraux de la Guitare dédiés a Madame Bonaparte...*(Parys, c1800-03). Heck (Heck1995:144) haal die volgende voorbeeld uit Doisy se diskussie aan:

**Voorbeeld 11**                      **Doisy**                      ***Principes Généraux...***



Doisy erken die superioriteit van **A** teenoor **B** met die volgende stelling: “..Yet there are times when I would willingly adopt this notation (**A**), which even I would prefer if I didn’t find less clarity in it for the reader and more trouble for the engravist or copyist. It is when the guitar sings..” Die “less clarity” verwys heel moontlik na die feit dat **B** die akkoord-strukture duideliker ondersteun. Op grond van hierdie oënskynlike eenvoud word **B** deur Doisy vir studente verkies. Die nuwe uitdagings (om meerstemmig te dink en te noteer) wat **A** bied, is dan ook dié waarmee Mauro Giuliani homself in hierdie tyd mee bemoei het.

Giuliani het deurgaans ‘n notasie gebruik wat met rustekens aangetoon het wanneer ‘n stem wegval. Verder het hy altyd sistematies onderskeid getref tussen twee of selfs drie stemme deur middel van nootsteelrigtings. Moontlik as gevolg van die feit dat goeie kitaarspelers idiomaties lees, het hy ‘n *note nere* (swart noot) benadering gehad, en gevolglik die gebruik van kwartnote bó die van halfnote verkies. Sy *Sei Grandi Variazioni* Opus 112 wat in April 1823 gepubliseer is, bevat ‘n goeie voorbeeld hiervan:



**Voorbeeld 12**

**Giuliani**

***Sei Grandi Variazioni, Opus 112***



Dit is duidelik dat die D en E in die melodiestem in mate 1 en 2 as halfnote moet klink, en Giuliani maak hier staat op die leser se musikale integriteit om die gepaste nootwaarde daaraan toe te voeg. In beide gevalle sou 'n afsonderlike demp-tegniek toegepas moes word om hierdie note as kwartnote te laat klink.

Die verskillende tegnieke van demping wat wel vereis word in die 19<sup>e</sup> eeuse literatuur (**voorbeeld 12, 13 en 14**), word eers heelwat later in die metodiek-literatuur omskryf.

**Voorbeeld 13**

**Sor**

***Studie, Op 31 No 20***



Hier moet die "full planting" tegniek, soos beskryf deur Scott Tenant in *Pumping Nylon* (1995:35) gebruik word om die nodige portato te verkry.

**Voorbeeld 14**

**Sor      Studie, Op 29 No 23**



Hierdie studie van Sor is aansienlik moeiliker. Om die basnootwaardes korrek te vertolk, is hier verskillende tegnieke van toepassing. Die linkerhand polseer om die sestiende note in die bas te artikeleer, terwyl oopsnaarbasnote met die regterduim gestop word.

**Voorbeeld 15**

**Coste      Studie, Op 38 No 23**



Alhoewel dit nie so uit die notasie blyk nie, moet die regterduim hier beide die A en die E in die baslyn stop. Die verskillende duim demptegnieke wat hier van toepassing is, word glad nie in enige metodes van die tydperk bespreek nie. Abel Carlevaro (1978) bespreek hierdie aspek van tegniek eers 150 jaar later in sy *School of Guitar*.

Die 19<sup>e</sup> eeuse komponiste het heelwat moeite gedoen om pedagogiese werke die lig te laat sien. As gevolg van die feit dat hierdie tydperk se musiek sterk steun op geformuleerde akkoordprogressies, was dit dan ook heel maklik om eenvoudige werkies hierop te baseer. Een van die komponiste wat baie sukses in hierdie opsig gehad het,



was Ferdinando Carulli (1770 – 1841). Sy metode se konsep om idiomatiese toonsoorte afsonderlik te behandel met 'n toonleer, akkoordprogressie en 'n eenvoudige werkie in elkeen, het die grondslag vir vele latere komponiste gevorm.

'n Aspek van sy *Metodo Completo per lo Studio della Chitarra* wat Carulli as uitstaande pedagoog bevestig, is die afdeling oor posisiespel. Hy behandel die posisies IV, V, VII en IX elk in 'n afsonderlike toonsoort, en kry dit reg om iets sinvol binne die beperkings van elke posisie te skep.

**Voorbeeld 16**                      **Carulli**                      **Metodo Completo**

SCALA ALLA QUARTA POSIZIONE  
Si pone il primo dito al quarto tasto.

ESERCIZI ALLA QUARTA POSIZIONE in Mi Maggiore

Poco allegretto

(\*) *Opp. p i m a m i*

Ongewone regterhand-aanduidings word by heelparty vroeëre publikasies uit hierdie tydperk gevind. Die gebruik van kolletjies om die verskillende vingers aan te dui, een vir die i vinger, twee vir m, en drie vir a, asook dan + vir p, het nie aanklank gevind nie, en is ook kort hierna gestaak. Die voorbeeld is van Matteo Carcassi 'n tydgenoot van Carulli, uit sy *Guitar Method* (1921).

**Voorbeeld 17**                      **Carcassi**                      ***Guitar Method***



'n Ander aspek van tegniek wat in 19<sup>e</sup> eeuse metodes nie duidelik omskryf word nie, is die gebruik van russlag. Alhoewel daar deur komponiste van hierdie periode indirek na die gebruik van russlag verwys word soos aangetoon in 'n artikel deur Matanya Ophee (*Classical Guitar* 1985: 7-13), is die kwessie van waar dit van toepassing is, steeds argumenteerbaar. In Sor se *Studie* Op 6 No 11 (**voorbeeld 18**) sou die gebruik van russlag met die a vinger die melodie goed uitlig, maar Sor gee self geen duidelikheid hieroor nie.

**Voorbeeld 18**                      **Sor**                      ***Studie, Op 6 No 11***



Beide hierdie areas van tegniek (demping en russlag) is onontbeerlike aspekte in 'n kitaarstudent se tegniese ontwikkeling, en sou heelwat meer helderheid aan die pedagogiese proses verleen indien daar 'n sisteem sou wees waarmee dit in die musikale teks aangedui kon word.

Die vroeëre notasieprobleem om stemme met nootsteelrigtings te onderskei, word nou na Giuliani se dood in 1839, op 'n meer sinvolle manier aangespreek, en ons vind byvoorbeeld in Napoleon Coste (1806–1883) se *Tarantella* Op 38 no 22 'n heelwat helderder idee ten opsigte van stemvoerings.

**Voorbeeld 19**                      **Coste**                      **Studie Op 38 No 22**



Op. 38 No. 22. *TARANTELLA.* Allegro. *f* 29

## Hoofstuk 3

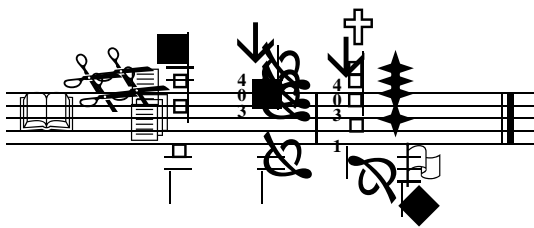
### Die Notasievereistes van die Romantiek.

Die skool van Francisco Tarrega (1854-1909) se bydraes word in vele geskiedenisboeke (byvoorbeeld Turnbull en Wade) met innovasies toegedig wat nie altyd op vaste bewyse gegrond is nie. Dat Tarrega byvoorbeeld nie die ruslag ontwikkel het nie, maar dat dit reeds in die 19<sup>e</sup> eeu gebruik was, is reeds in hierdie studie aangetoon. Wade (Wade 2001: 97) het wel die volgende te sê oor Tarrega: "...Tarrega took meticulous care to indicate...the exact placing of every note and where it was to be played on the fingerboard to achieve the desired effect...He carefully indicated the use of slurs and other effects on sound production such as the combined use of open strings and fretted notes." Hierdie aspekte van notasie speel 'n kardinale rol om die nodige karakter aan Tarrega se werke te verleen, aangesien die gespesifiseerde vingersettings en registrasie spesifieke eienskappe van die instrument blootlê.

Daar moet wel op hierdie stadium daarop gewys word dat hierdie benadering ook gedeeltelik toegeskryf kan word aan die feit dat die instrument self intussen weer eens 'n transformasie ondergaan het. Julian Arcas (1832-1882) was 'n Spaanse kitaarvirtuoos wat ook omtrent vyftig werkies (almal in Spaanse volksmusiekidoom) nagelaat het. Een van sy mees noemenswaardige bydraes tot die kitaargeskiedenis was sy bekendstelling van Antonio de Torres (1817-1892) se kitare, onder andere ook aan 'n tienjarige Tarrega tydens 'n konsert in Februarie 1862. Die Torres instrument-konstruksie veroorsaak 'n revolusie in die kitaarbou-wêreld in terme van snaarlengte, waaivormige versterkte klankbord, houttipies, en algemene proporsies. Vir die eerste maal vind ons 'n instrument wat is soos ons dit vandag ken, en waarop soortgelyke kwaliteite in timbre ontgin kan word.

Die gewenste misterieuse timbre in die laaste twee mate van *Prelude 5* van Tarrega kan alleenlik verkry word indien die snaaraanduidings gevolg, en as *campañella*-akkoorde gespeel word. Die laaste E flageolet-noot word met die regterhand gespeel.

**Voorbeeld 20**                      **Tarrega** *Prelude 5*

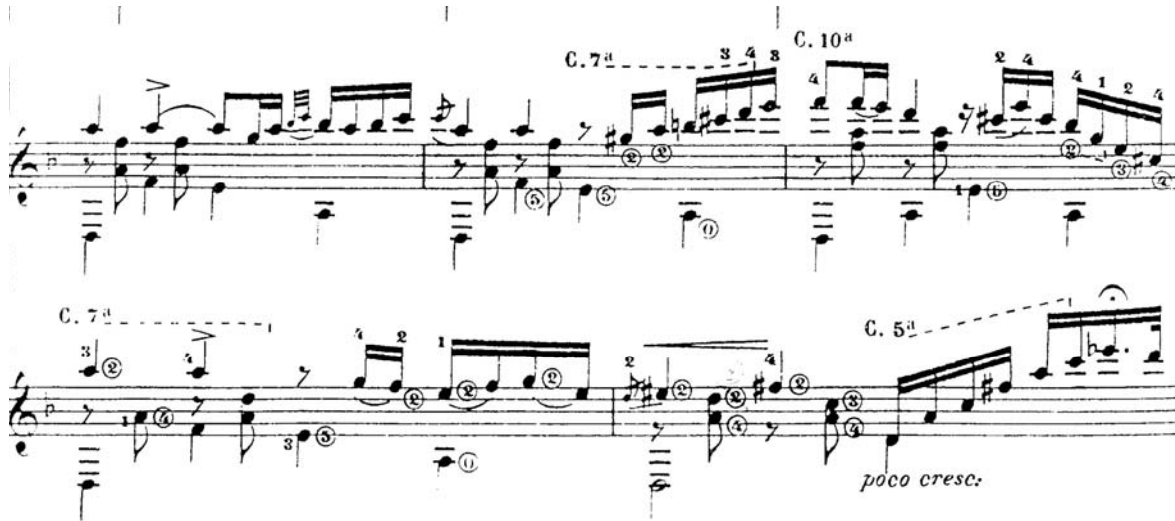


Wanneer hierdie passasie in die korrekte register gespeel word, kom 'n paar ander probleme na vore:

Die suggestie van legato kan alleenlik verkry word indien noukeurig daarop gelet word presies wanneer, en hoe die linkerhand vingers gelig word. Die vooruitplanting van regterhand vingers moet ook vermy word. Sodoende word die sinchronisasie van die hande se onderskeie funksies onder die vergrootglas geplaas.

Die balans tussen stemme (snare) is nou baie meer krities. Aangesien oopsnare hier maklik te hard kan klink, moet die m-vinger (waar dit by akkoorde 2 en 3 die melodie dra) ietwat uitgelig word. Terselfdertyd moet sorg gedra word dat die nael van die a-vinger die oop snaar nie te plat tref nie. Die gewoonte om akkoorde onnadenkend te rol word met *campañella*-akkoorde ook meer blootgestel, en sou miskien eerder vermy kon word. 'n Sensitief-genuanseerde pianissimo aanslag word vereis om die gegewe karakter tot sy reg te laat kom (Jordaan 2003:84).

Voorbeeld 21 Tarrega *Capricho Arabe*



The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff contains measures 1 through 10, with chord markings 'C. 7<sup>a</sup>' and 'C. 10<sup>a</sup>' above the notes. The bottom staff contains measures 11 through 15, with chord markings 'C. 7<sup>a</sup>' and 'C. 5<sup>a</sup>' above the notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco cresc.'. Fingering numbers (1-4) are placed above or below notes to indicate finger placement.

Tarrega se noukeurigheid ten opsigte van vingersetting blyk duidelik in **voorbeeld 21** wanneer ons kyk na die voorstel van 'n vierde vinger op die C# (reël 1 maat 3, laaste sestiende noot), gevolg deur 'n derde vinger op die A (reël 2 maat 1, eerste sestiende noot). Die gebruik om die A met 'n vierde vinger te speel word hier van afgesien, en vervang met 'n heelwat moeiliker-verkrygbare opsie, sodat die laaste noot van die vorige frase (die C#), nie kortgeknip word nie. Hierdie tipe situasie doen homself dikwels voor, en alhoewel Tarrega se oplossing na haarklowery mag lyk, word daarmee 'n beginsel vasgelê waarsonder die verkryging van legato-frasering nie moontlik sou wees nie.



'n Komposisie soos *Choro de Saudade* van Augustin Barrios (1885–1944) bevat 'n byna onmoontlike strekking vir die linkerhand. Dié probleem kom voor in maat 28 (**voorbeeld 22a**), waar die eerste vinger moet terugrek na die E-mol, eerste riggel, terwyl die ander vingers note in die vyfde en sesde riggels druk. Die enigste oplossing is om iets soortgelyk aan 'n skuins barré te gebruik. Dit sou hier handig te pas kom indien so 'n aanduiding in die teks kon wees. Nuwe inligting het aan die lig gebring dat só 'n oplossing wel Barrios se idee was: 'n handgeskrewe manuskrip in die kitaris Sila Godoy van Uruguay se besit toon die oplossing soos in **voorbeeld 22b** (Stover 1992:208):

**Voorbeeld 22a** Barrios *Choro de Saudade*



**Voorbeeld 22b** Barrios *Choro de Saudade*



Dat Barrios egter die waarde van vingersetting vir tegniese- en pedagogiese doeleindes ingesien het, blyk duidelik uit die handgeskrewe voorbeeld in *Six Silver Moonbeams* (Stover1992:172), waar dieselfde toonleer met drie verskillende linkerhandvingersettings voorsien word. 'n Grondige kennis van die vingerbord word van die speler vereis aangesien geen posisie-aanduidings as hulpmiddel voorsien word nie.

**Voorbeeld 23      Barrios**



The image shows a handwritten musical score for 'Six Silver Moonbeams' by Barrios. It is divided into two sections: 'Sol Major' and 'Mi Menor'. Each section contains three staves, labeled I, II, and III, representing different left-hand fingering patterns. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are accompanied by various fingering numbers (1-5) and slurs. The 'Sol Major' section is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The 'Mi Menor' section is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The handwriting is clear and legible, showing the composer's original notation.

Alhoewel die *campañella*-effek (waar 'n oopsnaar herhaal word teen konstant-veranderende harmonieë op naasliggende snare) nie onbekend is in die kitaarliteratuur nie, word dit by Barrios se *Vals* Op.8 no.4 aangetref in een van die mees uitgebreide passasies in die repertorium. Die eerste agt mate dien as voorbeeld:

**Voorbeeld 24 Barrios Vals Op. 8 No. 4**

Campanella



*movido poco a poco* *accelerando*

Die tremolotegniek het gedurende hierdie tydperk baie populêr begin word. Dit is moontlik die kitaar se poging om iets van die *bel canto*-styl te probeer vasvang, deurdat 'n sangerige melodielyn deur dié tegniek gesuggereer word. Die notasie daarvan was egter nie altyd ewe suksesvol nie.

In Giulio Regondi (1822–1872) se *Nocturne* Op. 19 word die basnootdurasies byvoorbeeld baie wispelturig aangedui.

**Voorbeeld 25**      **Regondi**      *Nocturne* Op. 19



In teenstelling hiermee, vind ons Tarrega se *Recuerdos de la Alhambra* noukeurig en korrek genoteer.

**Voorbeeld 26**      **Tarrega**      *Recuerdos de la Alhambra*



## Hoofstuk 4

### Notasie-ontwikkelings in die Twintigste Eeu.

Eerder as die chronologiese benadering tot notasie-ontwikkelings wat tot dusver in die studie gebruik is, maak die magdom inligting uit hierdie periode die gebruik van opskrifte nodig om die teks te struktureer.

#### 4.1 Notasie

Die programopstelling vir kitaaruitvoerings aan die begin van die twintigste eeu toon nie die chronologiese volgorde soos wat die tipiese tendens hedendaags is nie. Die skynbaar lukrake jukstapositionering van wyd-uiteenlopende werke maak vir ons ore nie sin nie, tensy dit verstaan word dat alle werke nie aan dieselfde interpretatiewe konsepte onderworpe was nie. Die Romantiese vertolking van 'n Bach-transkripsie kon sodoende met net soveel gemak opgevolg word deur byvoorbeeld 'n werk van Tarrega as wat andersom die geval is.

Andres Segovia (1893-1987) het in sy konsertloopbaan van bykans 80 jaar, nie uit hierdie Romantiese groef gekom nie. Waar ander instrumente se uitvoerders van formaat meer stilisties korrek begin interpreteer het, het die charismatiese Segovia die kitaar se stem met uitermatige rubato en ritmiese vryhede, wêreldwyd bekend gestel. In 'n voortsetting van die tradisie van die Spaanse virtuose (Albeniz, Granados, Viñes, Sarasate, en Casals) propageer hy hierdie Romantiese benadering tot die instrument. Ook die keuse van repertorium word in hierdie tradisie uitgevoer met verreikende gevolge op nuwe ontwikkelings op hierdie gebied.

#### 4.1.1 Twee sisteme

Ons vind eers in 1964 met Julian Bream se premiére van Benjamin Britten (1913-1976) se *Nocturnal* Op 70 dat die algemene opinie (wat deur Segovia gevestig is) oor wat aanvaarbare repertorium is, met outoriteit bestry word. 'n Revolusionêre re-evaluasie van tegniese - en interpretatiewe moontlikhede op die instrument het as gevolg hiervan deur die kitaar-gemeenskap versprei.

In die laaste twee variasies gebruik Britten twee notebalke vir verskeie redes. In variasie 7 gebruik hy dit om die politonale karakter van die afsonderlike stemme duideliker te noteer.

#### Voorbeeld 27 Britten *Nocturnal* Op 70



The image shows a musical score for guitar, Example 27, from Benjamin Britten's *Nocturnal* Op 70. It consists of two systems of staves. The top system is in treble clef and has a key signature of two flats. It contains a complex, multi-measure passage with many notes, marked *pp* and *i m i m*. The bottom system is in bass clef and has a key signature of two flats, with fewer notes, marked *pp*. The word *simile* is written above the second system of the top staff.

In variasie 8, sowel as in die finale Dowland-tema, word dit gebruik om helderheid aan die teks te verleen. Howard Nock (2003:80) verwys hierna as “impressionistiese polifonie”, aangesien note wat nie hul volle waarde kan klink nie, wel as sodanig gesuggereer moet word.

Voorbeeld 28

Britten

Nocturnal Op 70

15

Slow and quiet (*Molto tranquillo*)



Jorge Cardoso (1949- ) maak in sy *24 Piezas Sudamericanas* ekstensiewe gebruik van 'n *capotasto* om toonsoorte, wat andersins moeilik speelbaar sou wees, meer idiomaties vir die instrument aan te wend. Die notering daarvan op werklike toonhoogte is egter heel raar, en lees nie maklik nie. Normaalweg sou die onderste sisteem met vingersetting voorsien, en met *capo* aanduiding geles word, maar in hierdie geval word die proses omgekeer.

Voorbeeld 29

Cardoso

*Aguinaldo*

Capotraste IV<sup>o</sup>

$\text{♩} = 200$



‘n Baie suksesvolle aanwending van ‘n soortgelyke benadering as dié van Cardoso is *Koyunbaba* Op.19 van Carlo Domeniconi (1947-), wat in 1990 gepubliseer word (**voorbeeld 30**). In hierdie geval gebruik Domeniconi ‘n baie obskure vorm van *scordatura* (c#, g#, c#, g#, c#, e) om die werk, in wêreldmusiek-tradisie, ‘n Turkse karakter te gee. Die onderste sisteem word amper soos tablatuur gelees, aangesien dit ‘n blote grafiese voorstelling is van waar note met hierdie *scordatura* gespeel moet word, en nié hoe dit klink nie. Die boonste sisteem beeld die werklike toonhoogtes uit. Nie alleenlik op grond van die werk se unieke karakter nie, maar ook as gevolg van die gemak waarmee die teks ontgin kan word, bereik hierdie werk wêreldwye populariteit.

#### Voorbeeld 30

#### Domeniconi *Koyunbaba*

Moderato



#### 4.1.2 Chromatiese sisteme

In 1976 word die Ailler-Brennink Chromatiese sisteem bekend gestel. Die gewone notebalk word hier vervang met ‘n aangepaste notebalk waarop die twaalf tone van die chromatiese toonleer sonder skuiftekens aangedui kan word. Die idee is nie om gewone notasiesisteme te vervang nie, maar om bladlees te vergemaklik deurdat stemvoerings en noot-durasie duidelik aangedui kan word. ‘n *Nocturne* van Abri Jordaan word in hierdie notasie getranskribeer deur Dr. Mario Koppers, en gepubliseer in die *Chroma Report* vol. 6 no. 2 van 2002. Mate 51–66 hiervan dien as voorbeeld.



**Voorbeeld 31      Jordaan      Nocturne**



The image shows two systems of musical notation for a piece titled 'Nocturne' by Jordaan. The first system consists of two staves. The upper staff has a tempo marking 'poco rit.' above the first measure, followed by 'a tempo' above the second measure. The lower staff has a dynamic marking 'mp' under the first measure and 'mf' under the second measure. The second system also consists of two staves. The upper staff has a dynamic marking 'mf' under the first measure and 'mp' under the second measure. The lower staff has a dynamic marking 'mp' under the first measure. Both systems are marked with a '4' in a box on the left, indicating a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

**4.1.3 Nootkoppe**

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) se aandeel in die vestiging van 'n "moderne" benadering ten opsigte van tegniek en aanduidings kan nie onderskat word nie. Alhoewel sy *12 Etudes* eers in 1953 gepubliseer word, het Segovia die manuskripte (wat ook aan hom opgedra is) reeds in 1928 ontvang, en in die daaropvolgende 25 jaar ekstensiewe veranderinge daaraan aangebring alvorens hy die proewe vir publikasie goedgekeur het. Aangesien hierdie Segovia-geredigeerde Schott-uitgawe die enigste is wat op die mark beskikbaar is, is dit die tekste wat vir verdere bespreking gebruik sal word. 'n Vergelyking van die oorspronklike manuskripte met die Segovia-publikasie kan op Stanley Yates se webwerf ([www.stanleyyates.com](http://www.stanleyyates.com)) gevind word

'n Konsep wat dui op Villa-Lobos se keurige versorging van detail kan gevind word in *Etude 4* maat 46-48 (**Voorbeeld 32**), waar die grootte van nootkoppe onderskeid tref tussen melodie en begeleiding.

**Voorbeeld 32**      Villa-Lobos    *Etude 4*



**Grandioso**

*rall.*      *ff*      *mf*

Alhoewel hierdie manier van aanduiding nie so algemeen voorkom nie, word dit wel gebruik deur die Hollandse komponis Erik Otte (1955-) in sy *Paisaje* van 1998.

**Voorbeeld 33**      Otte      *Paisaje*



*tranquillo molto vibrato*      *velocissimo*

*lunga*

*p*      *pp*      *molto*

*flag. art. 12*

In *Gallop* uit *The Prince's Toys* van Nikita Koshkin (1956-) word dieselfde aanduiding van 'n onderskrif voorsien waarvolgens die note met kleiner koppe met die linkerhand gespeel moet word deur die vingers op die aangeduide riggels te slaan.

**Voorbeeld 34**                      **Koshkin**      *The Prince's Toys*



'n Unieke aanwending van die gebruik van note met “oop” koppe, m.a.w. note waarvan die koppe soos dié van halfnote is, word deur Roland Dyens (1955-) gebruik om oop snare aan te dui. Dit dra by tot die vergemakliking van patroon-herkenning, meestal in *campañella* situasies, soos in maat 29–30 van sy *Climazonie* uit *Hommage a Villa-Lobos*.

**Voorbeeld 35**                      **Dyens**                      *Hommage a Villa-Lobos*

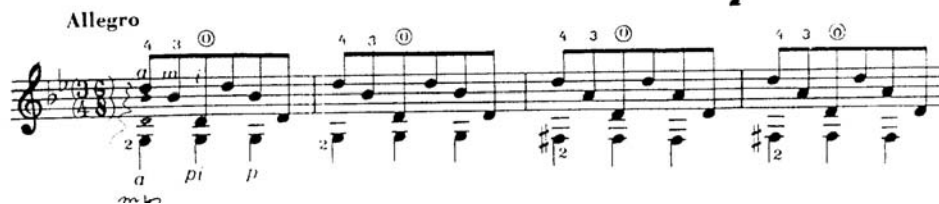


#### 4.1.4 Tydmaattekens

Ons vind dat die gesamentlike of afwisselende gebruik van enkelvoudige en saamgestelde tydmaattekens redelik algemeen voorkom in musiek uit die Latynse lande. Die Venezolaanse wals leun sterk op hierdie grondslag, en meestal is dit voor-die-hand-iggend genoeg om dit nie aan te dui nie.

’n Sprekende voorbeeld van hierdie gebruik word gevind in Rodrigo Riera (1926-) se *Preludio Criollo*, waar die i,m en a vingers in saamgestelde tyd speel, en die duim, p, in enkelvoudige tyd. Die tydmaat word as enkelvoudig sowel as saamgesteld genoteer.

#### Voorbeeld 36 Riera *Preludio Criollo*



Moontlik as gevolg van die feit dat *Suite de los Mita I* van Jorge Cardoso (1949-) gerig is op kinders, word die tydsoorte gesamentlik aangedui.

#### Voorbeeld 37 Cardoso *Galopa, "Bruno"*



Dieselfde beginsel geld vir ’n later werk ook uit *Suite de los Mita I*, maar hier word dit aansienlik meer gekompliseerd aangewend, en gevolglik ook getitel: *Tormenta*.

**Voorbeeld 38**      **Cardoso**      *Tormenta, "Daniel"*



**4.1.5 Patroonherhaling**

Villa-Lobos se *Etude 1* het in manuskrip-vorm geen herhalingsaanduidings nie, dié is deur Segovia aangebring, maar dit beïnvloed geensins die regterhand se herhalingspatroon nie. Die bekende virtuoos Ernesto Biteti, het in 'n gesprek met die skrywer gesuggereer dat Villa-Lobos met hierdie studie moontlik programmaties na die golfies wat die Rio-rivier teen sy walle maak, verwys. Hoe dit ookal sy, Villa-Lobos verkry hier wel 'n tipe minimalistiese karakter deur middel van 'n regterhand herhalingspatroon saam met sy tiperende skuifakkoorde te gebruik.

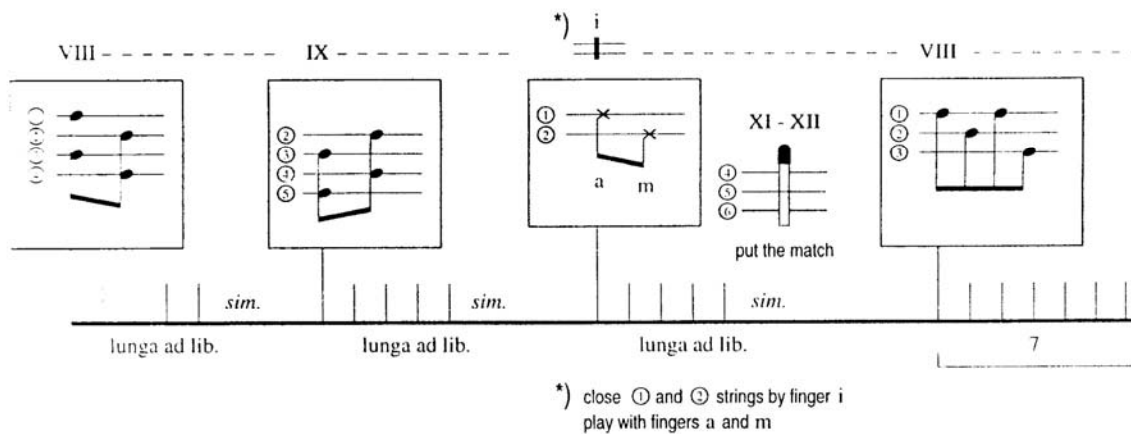
**Voorbeeld 39**                      **Villa-Lobos**      *Etude 1*





Koshkin publiseer *Piece with Clocks* in 1997, en soos in van sy vorige publikasies, ontgin hy nuwe klankmoontlikhede op die instrument. In hierdie geval maak hy gebruik van kwasië flageolet-note, asook 'n vuurhoutjie wat deur die snare gevleg word soos aangedui, om die meganiese geluide soos deur 'n outydse horlosie gemaak word, te suggereer.

#### Voorbeeld 42 Koshkin *Piece with Clocks*



The musical score for 'Piece with Clocks' by Koshkin is presented across measures VIII to VIII. The notation includes guitar tablature and fingering diagrams. Measure VIII (left) shows a sequence of notes with fingering (1)(2)(3)(4). Measure IX (middle) shows a sequence of notes with fingering (2)(3)(4)(5). Measure VIII (right) shows a sequence of notes with fingering (1)(2)(3). A diagram labeled 'XI - XII' shows a match being placed over the strings, with the instruction 'put the match'. Performance instructions include 'lunga ad lib.' and 'sim.' (sostenuto). A note at the bottom indicates: '\* ) close ① and ③ strings by finger i play with fingers a and m'.

## 4.2 Linkerhand

### 4.2.1 Flageolet-note

Villa-Lobos se notering van flageolet-note, alhoewel duidelik verstaanbaar, word hedendaags nie meer algemeen gebruik nie. Sy sisteem maak weliswaar op twee verskillende premises staat. In die laaste drie mate van sy *Etude 1* vind ons flageolet-note wat op die 12<sup>e</sup> riggel 'n oktaaf hoër klink as wat genoteer word, maar op die 5<sup>e</sup> riggel is daar nie so 'n verhouding nie, en is die aanduiding bloot waar dit fisies gespeel moet word. Die laaste drie note (e, c, a) van die flageolet-lopie klink gevolglik nie op die toonhoogtes wat aangedui word nie.



Voorbeeld 43 Villa-Lobos *Etude 1*

harm. | **rall.** | **rall.** | **Lento** | **all. p.**

G B G B G E VII IX

Die meer aanvaarbare manier van hierdie tipe notering kan gevind word in Nikita Koshkin se *Sonata* van 1999, in die derde beweging, mate 173–177 en mate 183-187.

Voorbeeld 44 Koshkin *Sonata*

XII IX XII VII XII VII IX VII IX VII IX VII XII VII IX



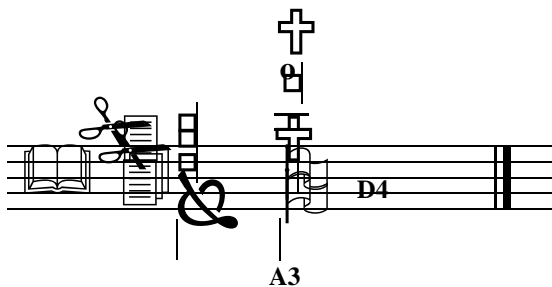
Die *harm duples* aan die einde van Villa-Lobos se *Etude 2* lewer heelwat kontroversiële opinies op. Stanley Yates bied in sy webwerf die volgende oplossing: *...the diamond noteheads are provided parenthetical accidentals which align them with the sounds produced on the first string behind the fretting finger. It would appear that Villa-Lobos' ... intention ...was to fret and pluck the upper notes as written and simultaneously pluck behind each fretted note with another left-hand finger pizz m.g. (in French: "pluck with the left hand")—a potentially witty conclusion to a virtuosic study!*

**Voorbeeld 45**                      **Villa-Lobos *Etude 2***



*Etude 3* van Villa-Lobos se einde is 'n ander welbekende dubbelsinnige passasie. Yates gebruik die 1928 manuskrip vir 'n oplossing: *... the 1928 manuscript, however, clearly indicates that in m 30 the lower pitch is not a harmonic but a normal note. Following Villa-Lobos' usual notational practice, everything then makes perfect sense: d on the a-string is played with the third finger; and the harmonic at the fifth-fret of the d-string is played with the fourth finger (and sounds at the pitch indicated above it)*

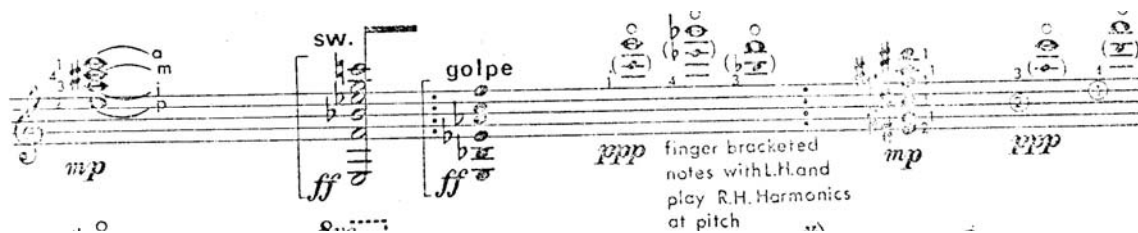
**Voorbeeld 46**                      **Villa-Lobos *Etude 3***



Die 1970's lewer heelwat eksperimentering op en gevolglik vind ons werke waar die speel-aanduidings 'n volle bladsy of meer behels. Een só 'n werk is dié van die Engelse komponis David Bedford (1937-) genaamd *You asked for it* (1969). Die gebruik van 'n opgerolde papier, 'n teelepel asook 'n nat vinger, herinner aan John Cage se "prepared piano" werke. Van belang hier is egter die aanduiding van ongewone flageoletnote.

#### Voorbeeld 47

#### Bedford *You asked for it*



The image shows a musical score for David Bedford's piece "You asked for it". The score is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It features several performance instructions and dynamic markings:

- mp** (mezzo-piano) at the beginning.
- sw.** (swamp) above the staff, indicating a specific playing technique.
- ff** (fortissimo) below the staff, indicating a loud dynamic.
- golpe** (golpe) above the staff, indicating a percussive playing technique.
- ppp** (pianissimo) below the staff, indicating a very soft dynamic.
- mp** (mezzo-piano) below the staff, indicating a medium dynamic.
- ppp** (pianissimo) below the staff, indicating a very soft dynamic.
- A note with a bracketed finger number (1) is annotated with "finger bracketed notes with L.H. and play R.H. Harmonics at pitch".

#### 4.2.2 Barré

Frank Koonce (1955-) se uitgawe van Bach se volledige luitwerke word in 1987 gepubliseer, en bevat uiters keurige vingersettings wat daarop gerig is om die tegniese prosesse duidelik te ondersteun. Sy aanduiding van die hoeveelheid snare wat met die barré gedek moet word, is baie sinvol, en so ook die skarnierbarré (h = hange barré) aanduiding. Die hakie wat aandui waar die barré gelig moet word, is ook nooit afwesig nie. Mate 16–17 van die *Fuga* uit *Prelude, Fuga en Allegro* BWV 998 dien as voorbeeld hiervan.

**Voorbeeld 48**                      **Bach**    *Fuga* uit BWV 998



Die gemak waarmee hierdie sisteem van aanduiding die skarnierbarré in teenoorgestelde vorm (waar die basnoot gelig word) aandui, word gevind in die *Bourrée* uit *Suite* BWV 996 mate 17–20.

**Voorbeeld 49**                      **Bach**    *Bourrée* uit BWV 996



In 1992 publiseer die skrywer *5 Intermediate pieces for Guitar*. Dit bevat werkies wat pedagogies van aard is. *Barré Etude* uit hierdie bundel spreek die probleem van duidelikheid ten opsigte van die lees van barré-aanduidings aan deurdat die minimum hoeveelheid snare wat deur die barré gedek moet word, direk na die riggelaanduiding gegee word.

**Voorbeeld 50**

**Jordaan *Barré Etude***



Die gebruik van 'n skuins-barré is seldsaam, maar soms onafwendbaar. In Erik Otte se *Studie 5* mate 20–24 uit *Ten Studies* (1997) vind ons die volgende:

**Voorbeeld 51**

**Otte *Studie 5***

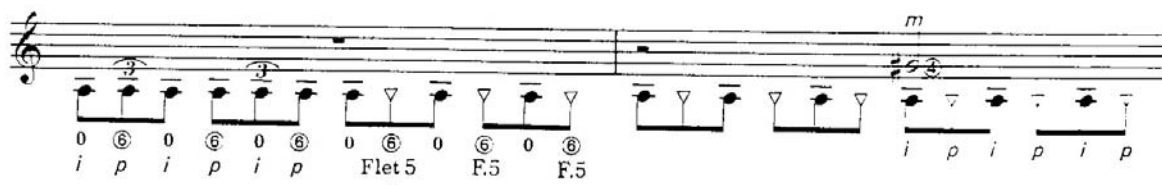


**4.2.3 Klankeffekte**

In *The Doll with the Blinking Eyes* mate 55-56 van Koshkin se *The Prince's Toys*, moet die sesde snaar van die klankbord afgedruk word om 'n raserige klank te verkry. 'n Driehoekige nootkop dui dit aan.

**Voorbeeld 52**

**Koshkin *The Doll with the Blinking Eyes***



#### 4.2.4 Snaarbuig / Mikrotone

Maurice Ohana (1913-1992) dui in sy *Tiento* wat in 1968 verskyn, die gebruik van kwarttone op die volgende manier aan:

#### Voorbeeld 53 Ohana *Tiento*



4  
CADENZA près du chevalet (métallique)  
*ff* (violent)  
5  
i a p i  
Lento (♩ = 44)  
*p*  
\*) 1/4 1) 1/4 di t. sotto il ré  
④ *p p p p p p* ④

Koshkin poog in *The Prince's Toys* se Coda mate 8–11 om flageolet snaarbuigings meer presies te noteer deur die toonhoogtes asook ritmes in hakies aan te dui

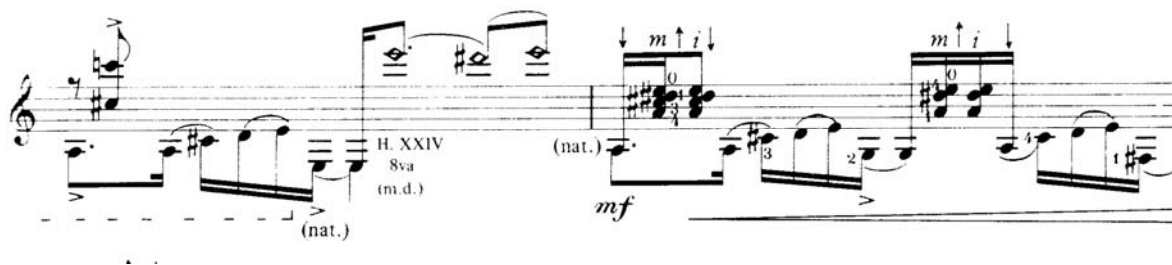
#### Voorbeeld 54 Koshkin *The Prince's Toys*



vibr. vibr. vibr.  
③ ② ①

In Dyens se *Hommage to Villa-Lobos* se vierde beweging, *Tuhu*, maat 39 word 'n twaalfde riggel flageoletnoot gevolg deur 'n d#, 'n halftoon laer, en dan weer 'n e, iets wat natuurlik skynbaar nie moontlik is nie. Die enigste oplossing hiervoor is om die snaar by die stelskroefie te verstel om die gevraagde intervalle te verkry.

**Voorbeeld 55** Dyens *Hommage to Villa-Lobos*



The image shows a musical score for guitar. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes a natural sign (nat.) and a half-tone lower note (indicated by a flat sign). The notation includes a dynamic marking of *mf* and a fingering of 0. The score is labeled 'H. XXIV 8va (m.d.)'.

Waar snare bloot gebuig word, en die toonhoogte-verandering nie so krities is nie, gebruik Dyens 'n "z" aanduiding bo die noot. *Libre Sonatine* se derde beweging, *Fuoco*, maat 39 - is 'n voorbeeld hiervan.

**Voorbeeld 56** Dyens *Libre Sonatine*



The image shows a musical score for guitar. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes a triplet of notes and a glissando (gliss.) marking. The notation includes a dynamic marking of *mf* and a fingering of 3. The score is labeled 'H. XXIV 8va (m.d.)'.

#### 4.2.5 Pluk met die Linkerhand

##### Voorbeeld 57      Koshkin      *The Prince's Toys*

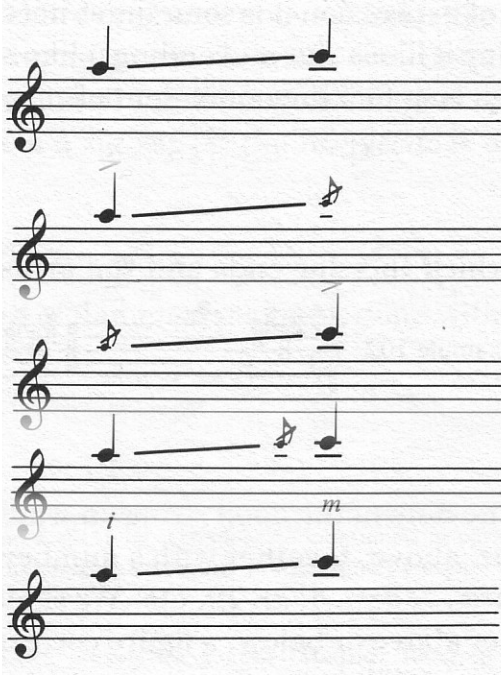
Die eerste vinger wat die F op die sesde snaar in die akkoord druk, word oor die oop snare geswiep.



#### 4.2.6 Glissandi / Portamenti

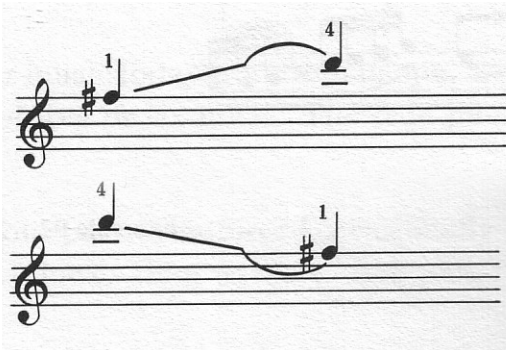
Die twee terme skep verwarring deurdat hulle soms met teenoorgestelde toepassings aangewend word. Emilio Pujol (1886-1980) gebruik in sy *School of Guitar* van 1956 die terme glissando of arrastre om die gly op een vinger van een noot na 'n volgende mee te beskryf, en die konteks bepaal of die regterhand ook die tweede noot moet speel.

Voorbeeld 58      Pujol      *School of Guitar*



Volgens Pujol is die portamento 'n gemengde tegniek; gedeeltelik *arrastre* sowel as binding (slur). Die regterhand-aanslag val dus nét op die eerste noot. Hierdie aanduiding het glad nie posgevat nie, en kom alleenlik in hierdie publikasie voor.

Voorbeeld 59      Pujol      *School of Guitar*





Die toepassings van die terminologie word deesdae eerder gesien as glissando, waar die tweede noot nie weer aangeslaan word nie, en portamento, waar dit wel die geval is.

Villa-Lobos gebruik 'n portamento-aanduiding aan die begin van sy *Prelude 1* (**voorbeeld 60**). Dit is op sigself niks snaaks nie, maar in hierdie geval is die vinger waarmee die portamento begin word nie dieselfde vinger as waarmee geëindig word nie, en dit veroorsaak ietwat van 'n tegniese aanpassing. 'n Belangrike aspek om hier in gedagte te hou, is dat die vinger waarmee gegly word nie op die punt moet druk nie, maar eerder op die sagter pulp van die vinger, aangesien dit die snaarfluit sal verminder.

**Voorbeeld 60**                      **Villa-Lobos**     *Prelude 1*



Ons vind hier ook een van Villa-Lobos se eiesoortige aanduidings, naamlik om die lettername van die snare waarop die melodie gespeel moet word, te noem, en nie die gebruikelike numering nie. Hierdie gebruik is beperk tot Villa-Lobos, en kom nêrens anders voor nie.

In Villa-Lobos se *Etude 12* (**voorbeeld 61**) word die glissando-tegniek aangespreek. Dit is soortgelyk aan die portamento, maar hier word die tweede noot nie met die regterhand vingers gespeel nie, en gevolglik vind ons die glissando-strepie aanduiding, sowel as 'n bindbogje.

**Voorbeeld 61**                      **Villa-Lobos**     *Etude 12*



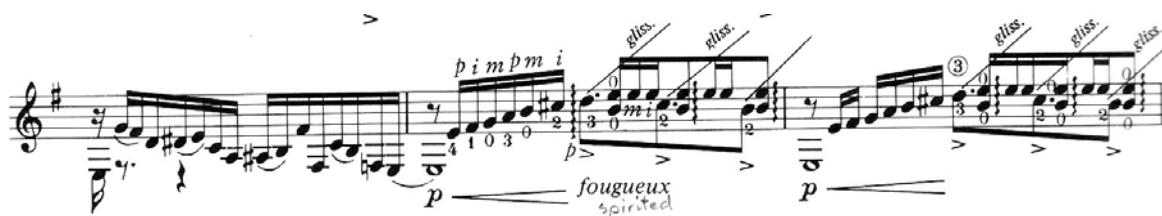
Koshkin vind hierdie aanduiding nie duidelik genoeg nie, en gebruik eerder 'n gekartelde strepie om die glissando mee aan te dui. Die voorbeeld is mate 11 en 12 van *The Doll with the Blinking Eyes* uit *The Prince's Toys*.

**Voorbeeld 62**      Koshkin      *The Doll with Blinking Eyes*



Dyens gebruik 'n glissando-effek in *Fuoco* mate 77-79 uit die *Libre Sonatine* (**voorbeeld 63**) waar geen laaste noot aangedui word nie. In die praktiese toepassing hiervan is egter gevind dat die glissando eerder op die aangeduide noot moet eindig, en nie soos aangedui, begin nie.

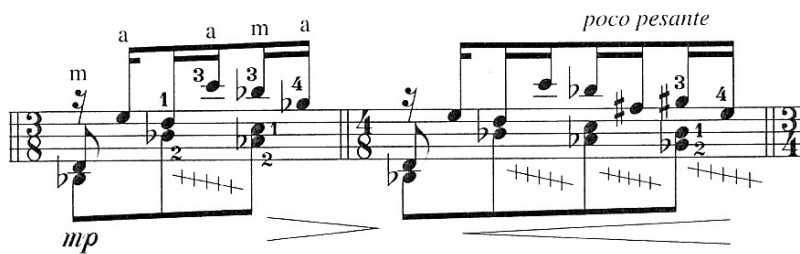
**Voorbeeld 63**      Dyens      *Libre Sonatine*



Die byvoeging van gliss. kan duidelikheid verskaf deurdat 'n blote lyn-aanduiding verwar kan word met 'n gidsvinger-aanduiding, wat geen musikale waarde het nie, maar slegs op 'n tegniese proses dui.

'n Interessante aanduiding wat voortvloei uit die gebruik van gidsvinger-aanduidings, word gebruik deur Dyens, onder andere in mate 20 en 21 van *Lettre a Claude et Maurice* uit *20 Lettres*. Die idee hier is dat die vingers nie op die snare gegly word soos die geval gewoonlik met gidsvingers is nie, maar voordat die beweging gemaak word, moet die vingers gelig word om die snaarfluit te vermy.

**Voorbeeld 64**      **Dyens**      *Lettre a Claude et Maurice*



**4.2.7 Snaarkruising**

In *Toy Soldiers* uit *The Prince's Toys* (**voorbeeld 65**) word snare nie alleenlik gekruis nie, maar ook as sodanig op verskillende toonhoogtes gespeel.

**Voorbeeld 65**      **Koshkin**      *Toy Soldiers*

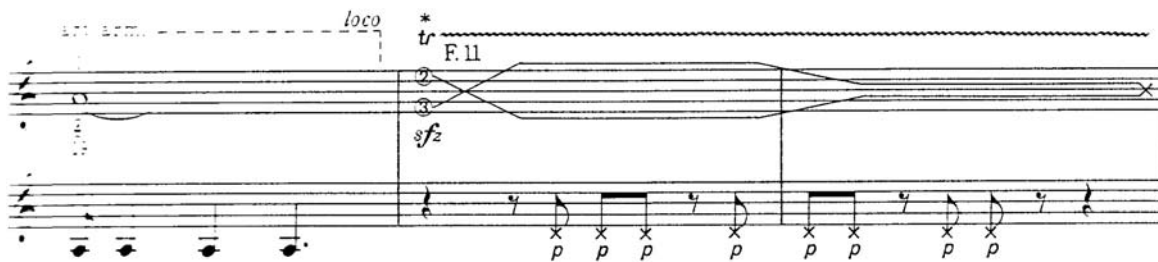
**Marciale**



①  
②      *tamburo militare*

Later in die werk, in die Coda (mate 28–30), word die eerste en tweede snare op die elfde riggel gekruis, en as 'n triller gespeel terwyl die regterhand 'n *golpe* op die klankbord doen.

**Voorbeeld 66**      **Koshkin**      ***Toy Soldiers***



The musical score for 'Toy Soldiers' by Koshkin is presented in two staves. The upper staff is for the right hand, and the lower staff is for the left hand. The right hand part features a tremolo effect on the snare drum, indicated by a wavy line and the marking 'tr'. The notes in the right hand are marked with 'x' and 'p' (piano). The left hand part consists of a bass line with notes marked with 'x' and 'p'. The score includes markings for 'loco', 'tr', 'F. 11', and 'sfz'.

In 'n programmatiese werk getiteld *School Playground and Daydream* (**voorbeeld 67**), boots die skrywer die lui van 'n skoolklok na deur middel van 'n i-vinger tremolo op gekruisde snare.

**Voorbeeld 67**      **Jordaan**      ***School Playground and Daydream***



The musical score for 'School Playground and Daydream' by Jordaan is presented in a single staff. The right hand part features a tremolo effect on the snare drum, indicated by a wavy line and the marking 'tr'. The notes in the right hand are marked with 'x' and 'p' (piano). The left hand part consists of a bass line with notes marked with 'x' and 'p'. The score includes markings for '1' and '2'.

#### 4.2.8 Posisie

Die gebruik om posisies aan te dui is niks nuuts nie, maar die Belgiese komponis Norbert Leclercq (1944-) maak ekstensief daarvan gebruik om bladles te bevorder. *Armoise* mate 17–19, uit die bundel *7 Facettes*, dien as voorbeeld.


#### Voorbeeld 68 Leclercq *Armoise*



#### 4.2.9 Vingersetting

Alhoewel die vingersettingaanduidings in maat 22 van *Lettre Française* (voorbeeld 69) uit *20 Lettres* van Roland Dyens op die oog af heel normaal blyk te wees, is die komponis se keuse van wat aangedui moet word ekonomies, maar tog genoegsaam om geen twyfel oor die uitvoering daarvan te laat nie. Die fx, a# se omkering van die regterhand-aanduidings in maat 22 dui ook op die campañella-effek wat verkry moet word.

#### Voorbeeld 69 Dyens *Lettre Française*



## 4.3 Regterhand

### 4.3.1 Perkussie

Met die verskyning van Goffredo Petrassi (1904 - 2003) se *Nunc* in 1972 word die rol van die hande gherdefinieer. Die regterhand speel soms 'n blote perkussielyn wat onder die gewone notebalk aangedui word. Waar die linkerhandnote moet pluk, word dit met 'n + teken aangedui.

#### Voorbeeld 70 Petrassi *Nunc*

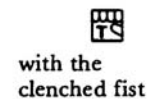
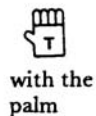


The image shows a musical score for Petrassi's *Nunc*. The top staff is a treble clef with the instruction "mano sinistra" and "ten." (tension). The bottom staff is a bass clef with fingerings (i, m, i) and dynamics (ff, mp, pp, gliss., f). The score includes a glissando and a section with the letters "M a m i p" above the notes.

Alberto Ginastera (1916-1983) gebruik in sy *Sonata Op. 47* van 1978 (**voorbeeld 71**) die volgende aanduidings om die verskillende maniere van *tambora* mee aan te dui.

#### Voorbeeld 71 Ginastera *Sonata*

*Tambora*, "beating on the strings":



Koshkin gebruik die volgende aanduidings in *The Prince's Toys* om verskillende perkussie-effekte mee te verkry:

**Voorbeeld 72**      Koshkin      *The Doll with the Blinking Eyes*, mate 9–12



Die “p” aanduiding is ‘n gewone golpe, maar die hakie by “i” suggereer dat die indeks-vinger se nael op die brug geklop moet word. Die asterisk beteken dat die nael oor die snaar gekrap word alvorens die E gespeel word.

**Voorbeeld 73**      Koshkin      *The Prince's Coach*, laaste maat



Hier word ‘n perd se galop nageboots, en die beweging van die regterhand oor die sykant van die instrument veroorsaak selfs ‘n kwasi Doppler-effek!

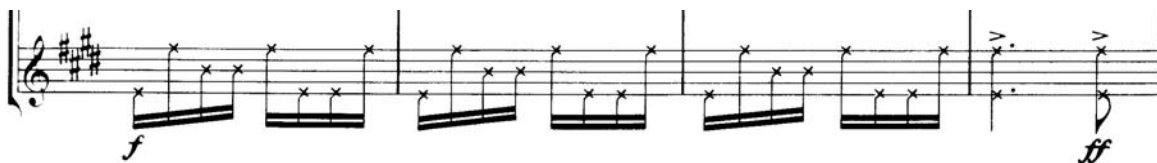
**Voorbeeld 74**      **Dyens**      **Libre Sonatine, Fuoco**, mate 95-96



Die kruisie in die oop kopnote dui aan dat die ses snare met 'n gebalde vuus geslaan moet word. Die B dui 'n Bartók-pizzicato aan, waar die snaar van die vingerbord af weggetrek word en dan toegelaat word om teen die riggel te slaan. Die omringde note word liggies met die duim geslaan, eerder as gepluk, soortgelyk aan die “slapping” tegniek van elektriese baskitaar.

In *San Telmo*, mate 113–116, die derde beweging van van *Suite Buenos Aires* van M.D. Pujol (1957-) word bloot die verskillende skakerings van golpe-effekte deur middel van toonhoogte-verskille aangedui, en die speler kan self eksperimenteer met waar hierdie effekte verkry kan word.

**Voorbeeld 75**      **M. D. Pujol**      **Suite Buenos Aires**





### 4.3.2 Tremolo

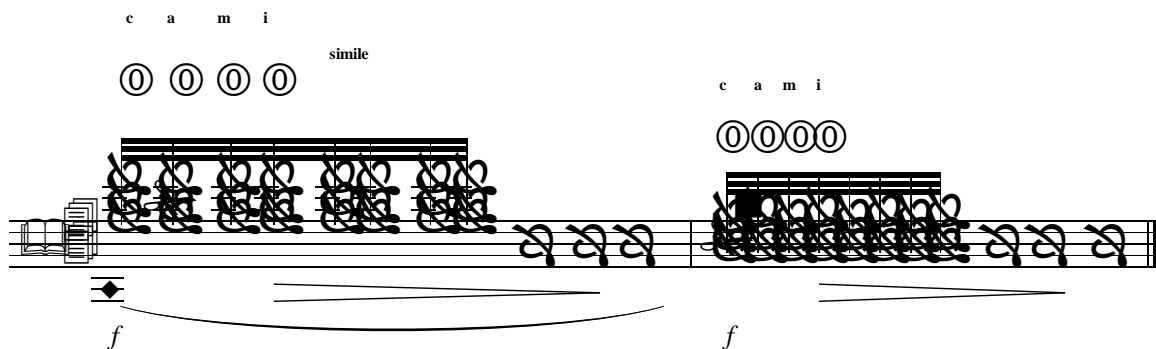
Kazuhito Yamashita (1961-) transkribeer Mussorgsky se *Pictures at an Exhibition* in 1981. In mate 17–21 van *Cum mortuis in lingua mortua* daaruit gebruik hy 'n uiters rare pinkie-tremolo. Die indeksvinger tremolo wat die pinkie (ch) afwissel, is soortgelyk aan die dedillo-aanslag van die Renaissance vihuela-spelers. Die fisiese beheer wat hierdie tegniek vereis, maak dit 'n uiters moeilike uitdaging.

#### Voorbeeld 76      Mussorgsky      *Pictures at an Exhibition*



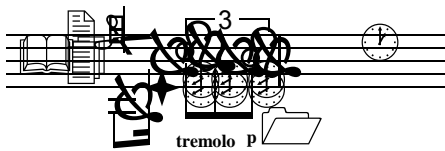
Stepan Rak (1945-) is bekend vir sy ongewone gebruik van tremolo-effekte. In *Balalaika* mate 199–200 van 1994 vind ons 'n drie-snaar tremolo.

#### Voorbeeld 77      Rak      *Balalaika*



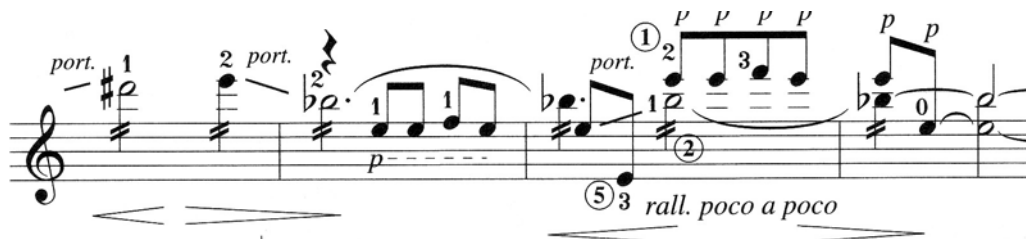
In maat 9 van sy *Tango* van 1985 gebruik hy 'n duim-tremolo. Dié tegniek stem ooreen met die alzapua-tegniek soos beskryf deur Scott Tenant in *Pumping Nylon* (1995:43).

**Voorbeeld 78**      **Rak**      **Tango**



Dyens gebruik 'n tremolo op die tweede snaar terwyl die duim note op die eerste snaar speel in mate 8-9 in sy verwerking van Brel se *Ne Me Quitte Pas*. Dit vereis besondere tegniese vernuf.

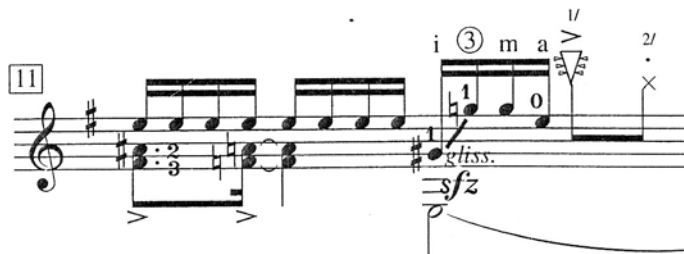
**Voorbeeld 79**      **Dyens**      **Ne Me Quitte Pas**



### 4.3.3 20 Effekte

Dyens gebruik 'n grafiese voorstelling van die kop van die kitaar in maat 11 van *Lettre Latine* om aan te dui dat die snare aan die bokant van die nekbruggie gespeel moet word.

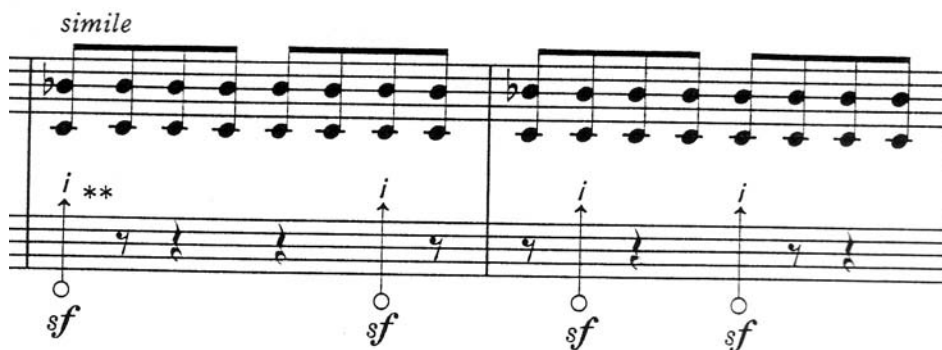
#### Voorbeeld 80 Dyens *Lettre Latine*



Musical notation for Example 80, showing a guitar part. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth notes, followed by a graphic representation of the guitar headstock and a 'gliss.' marking. The notation includes fingerings (i, m, a), a circled '3', and a '2/' marking. The dynamic marking is *sfz*.

Koshkin gebruik dieselfde effek in mate 43–44 van *Toy Soldiers* in *The Prince's Toys*, maar dui dit as volg aan:

#### Voorbeeld 81 Koshkin *Toy Soldiers*



Musical notation for Example 81, showing a guitar part. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth notes, followed by a 'simile' marking and a 'sf' dynamic marking. The notation includes fingerings (i, \*\*) and a 'sf' dynamic marking.

Dieselfde idee, maar aan die teenoorgestelde kant van die snare, met ander woorde, aan die brug-kant, word as volg aangedui deur Koshkin in mate 9–12 van *The Doll with the Blinking Eyes* uit *The Prince's Toys*.

**Voorbeeld 82**      **Koshkin** *The Doll with the Blinking Eyes*



Die afwaarts-gekartelde pyltjie dui aan dat 'n regterhand-nael oor die snaar getrek moet word om 'n krapgeluid te veroorsaak.

#### 4.3.4 Damping

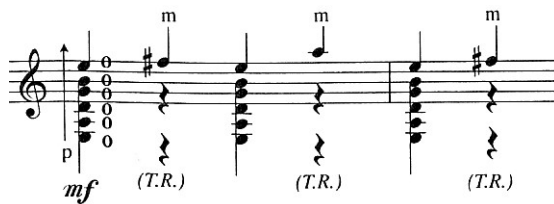
Hierdie aspek van tegniek word tot in die laaste kwart van die twintigste eeu nog grootliks oor die hoof gesien in meeste publikasies oor tegniek.

Die Uruguaanse kitaarpedagoog en komponis Abel Carlevaro (1918-2001), is omskrywend in sy *School of Guitar* van 1978 aangaande die tipes damping wat toegepas moet word om werke musikaal sinvol te vertolk. Hy ag damping só belangrik dat hy die volgende daaroor te sê het: "being able to put an end to a sound at any instant is no less important than knowing how to produce it" (Carlevaro 1978:92). Hy maak onderskeid tussen direkte- en indirekte dempers; waar in die eersgenoemde tegniek dieselfde vinger as wat die noot gespeel het, gebruik word om dit te stop, word in die tweede geval 'n ander vinger gebruik. Alhoewel Carlevaro hier sinvolle inligting aangaande die tegniese prosesse van damping weergee, is dit bejammeringswaardig dat daar geen poging is om aanduidings daarvan in die musikale teks aan te bring nie.

Een van die interessantste publikasies wat hierdie saak aanroer, is *20 Lettres* van Roland Dyens. In sy voorwoord verduidelik Dyens die noodigheid van hierdie tipe aanduidings as volg: *“the problem (of additional indications) is viewed - wrongly, in my opinion – as an accessory, even as a luxury, with priority being given to purely technical aspects that are seen as more “urgent” (such as alternating i and m, slurs, position, apoyando and tirando), whereas it should be dealt with on an equal footing with other aspects, from an early age onwards. All are determining factors, and all can easily be integrated into lessons”* (Dyens 2001: foreword).

Dyens gebruik in die voorwoord van *20 Lettres* die volgende voorbeelde om sy idees oor demping te verduidelik:

**Voorbeeld 83 Dyens 20 Lettres**



Die T.R. aanduiding is ‘n afkorting vir *toute resonance*, wat beteken dat alle snare buiten die een wat gespeel moet word, met die buitekant van die duim gestop moet word deur dit liggies op die snare te laat lê.

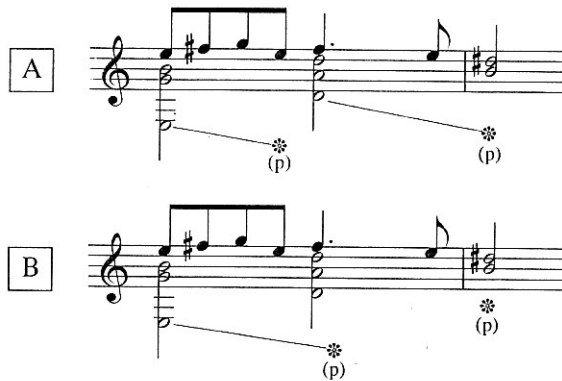
**Voorbeeld 84 Dyens 20 Lettres**



In **voorbeeld 84** word die T.R. tegniek gebruik om die E basnoot te stop wanneer die D majeur akkoord gespeel word. Die D basnoot kan gestop word deur die duim terug te plaas daarop aangesien die B-D# akkoord met i en m gespeel kan word.

Die T.R. tegniek kan heelwat tegniese probleme bied aangesien die pols (wat normaalweg redelik gelig moet wees) aanpassings moet maak om die platter duimposisie moontlik te maak. Vir hierdie rede stel Dyens ook ander moontlikhede voor, naamlik A, waar die duim teruggeplaas word op die sesde snaar E net voor die D majeur akkoord gespeel word, en B, net daarna.

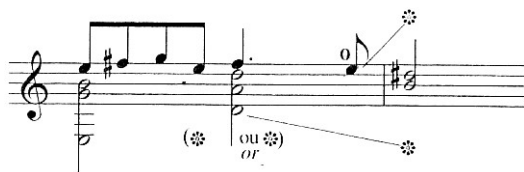
**Voorbeeld 85 Dyens 20 Lettres**



The image shows two musical staves, labeled A and B, illustrating alternative thumb positions for the D major chord. Staff A shows the thumb positioned on the sixth string (E) before the chord is played. Staff B shows the thumb positioned on the sixth string (E) after the chord is played. Both staves include a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a sequence of eighth notes followed by a dotted quarter note, and then a D major chord. Asterisks with '(p)' indicate the points of thumb placement on the strings.

'n Laaste probleemarea in dieselfde voorbeeld is die B-D# akkoord. Indien die oop E wat dit voorafgaan nie gestop word nie, klink die dominant-akkoord dissonant as gevolg van die tonika wat nog gehoor word. Die beste vinger om die E mee te stop is die a, maar dit is ook moontlik om die vierde linkerhandvinger (wat die D# druk) ietwat platter te druk sodat dit terselfdertyd die eerste snaar demp.

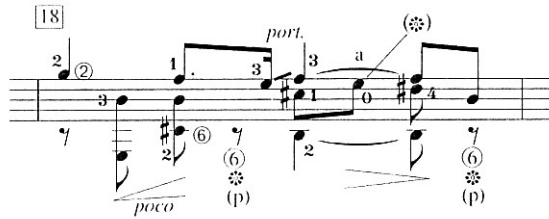
**Voorbeeld 86 Dyens 20 Lettres**



The image shows a musical staff illustrating a technique to dampen the open E string during the B-D# chord. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It shows a sequence of eighth notes followed by a dotted quarter note, and then a B-D# chord. Asterisks with '(p)' indicate the points of thumb placement on the strings. The notation also includes a circled '0' above the chord, indicating a natural harmonic or a specific fingering technique.

Alhoewel geen oopsnaar gespeel word nie, vereis die volgende voorbeeld dat die sesde snaar wel gedemp word aangesien dit as botoon klink wanneer die E op die tweede snaar gespeel word.

**Voorbeeld 87 Dyens 20 Lettres**

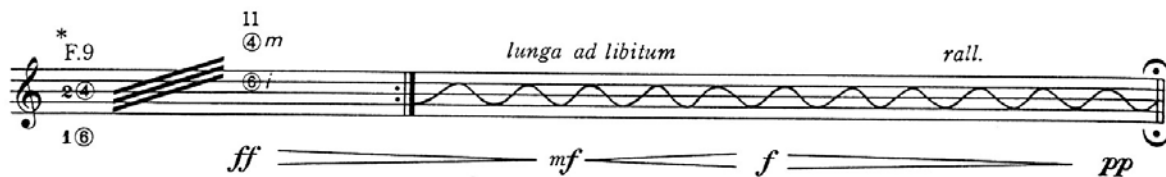


**4.4 Beide hande**

**4.4.1 Perkussie**

Koshkin gebruik die volgende aanduiding in *The Mechanical Monkey* (maat 73) van *The Prince's Toys* waar albei hande betrokke is met perkussiewe effekte op die negende en elfde riggels:

**Voorbeeld 88 Koshkin The Mechanical Monkey**



## Hoofstuk 5

# ‘n Voorstel van ‘n Pragmatiese Notasiesistiem vir Hedendaagse Gebruik.

Die aanduidings wat in hoofstuk 4 voorkom, blyk van waarde te wees veral in gevalle waar duidelikheid met spesiale effekte of tegnieke noodsaaklik is. Die notasieprobleme waarmee ‘n komponis of uitgewer gekonfronteer word, word uiteindelik die uitvoerder se probleem. As gevolg hiervan is aanduidings in hoofstuk 4 wat kontroversiële toepassings het, ook prakties verduidelik.

Dit is dus van kardinale belang dat die uitgewer ‘n besluit moet neem oor die hoeveelheid inligting wat aan die uitvoerder verskaf moet word. Sodanige besluite berus eerstens op hoe goed die uitgewer vertrouwd is met die instrument, en tweedens in watter mate hy sy eie stempel op die uitvoerproses wil plaas. Hiervolgens kan die partituur eerder gesien word as ‘n diagram van die musiek, en tree dit die arena van tegniek en interpretasie binne.

Daar kan wel onderskeid getref word ten opsigte van die doel waarvoor dit aangewend moet word; musiek wat vir pedagogiese doeleindes aangewend kan word, sou sekerlik ander behoeftes moet vervul as wanneer dit op die professionele uitvoerder gerig is.

‘n Voorstel van ‘n benadering waar die aanduidings sterker op ‘n pedagogiese grondslag berus, word in die hieropvolgende transkripsie van Handel gegee.

Aanduidings wat in die partituur gebruik word, val breedweg in twee kategorieë:

- 1) Die presiese plasing van beide hande en verskerping van ruimtelike oriëntasie.
- 2) Die demping van ongewenste klanke.

Indien hierdie praktyke deel word van die tegniek-arsenaal, hoef dit nie oral aangedui te word nie, en kan die speler se oor die finale beslissing neem oor waar dit behoort toegepas te word.







Voorbeeld 89 Lesson

G.F. Handel

The musical score is written for guitar in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of 11 measures. The notation includes a melodic line on the treble staff and a bass line on the bass staff. Chord diagrams are provided above the treble staff for measures 1, 3, 5, 7, and 9. Fingering numbers (1-4) are placed below the notes. Measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, and 11 are indicated at the start of their respective lines. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



13  $C_5 V$   $C_5 V$   $C_5 III$

15  $C_6 VIII$   $C_6 V$

17  $C_4 III - C_4 V$

19 *ponticello*

21 *mi i m m i i m a i i a a i i a a i i a a i a m a m i*

23 *tasto*





37 *tasto*

39 C<sub>6</sub>VII C<sub>6</sub>VIII C<sub>5</sub>II C<sub>4</sub>II *ponticello*

41

43 C<sub>4</sub>III

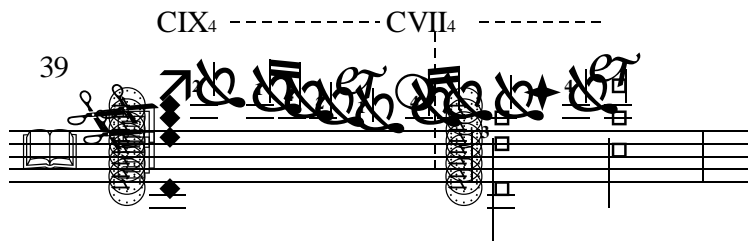
46 C<sub>6</sub>V (ami) *tasto* *cresc.* *a*

48 C<sub>5</sub>VII C<sub>3</sub>V rit. C<sub>4</sub>II *sempre* *ponticello*

By gevalle wat spesifieke aanduidings benodig, kan hierdie sisteem met gemak aangepas word om die nodige inligting oor te dra.

Die aanduiding van waar 'n spesifieke tegniek, timbre of effek moet begin én eindig, moet veral vir studente in ag geneem word. Die volgende twee mate uit die tweede beweging *Palermo* van M.D. Pujol se *Suite Buenos Aires* bevat 'n voorbeeld waar 'n barré antisiperend geplaas moet word.

**Voorbeeld 90**                      **M.D. Pujol**                      ***Palermo***

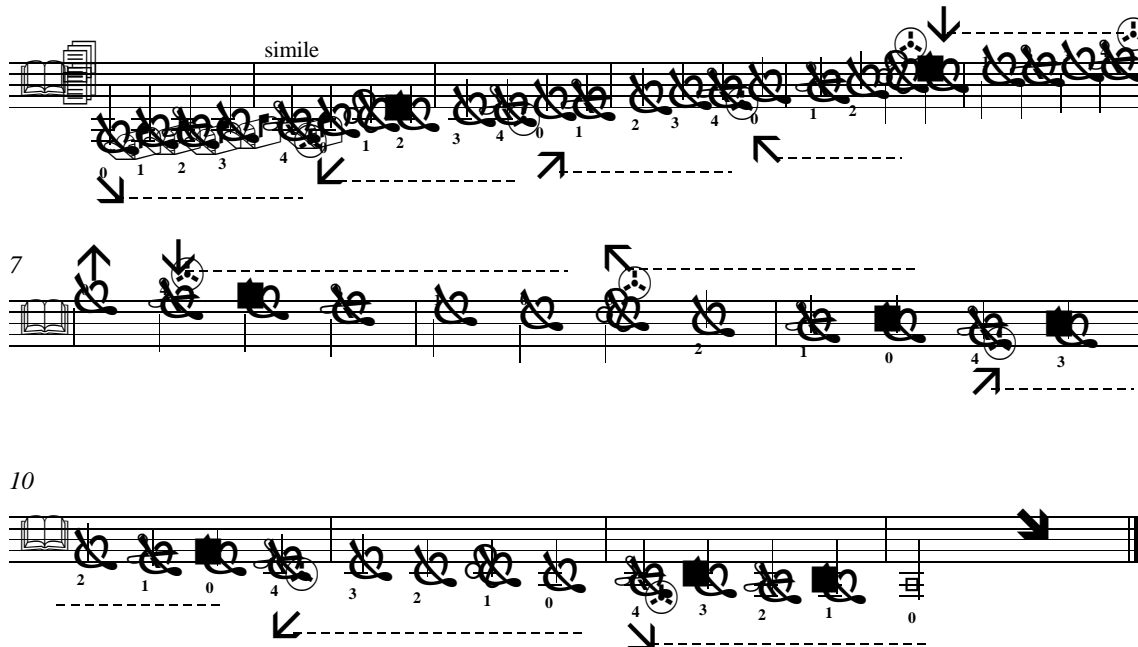


Die vierde vinger wat die A in maat 39 druk, word ingekrimp ( $\wedge$ ) om die plasing van die barré op die laaste sestende te vergemaklik. Die plasing van die barré op VII voordat dit benodig word op die eerste pols van maat 40, is van kardinale belang om 'n goeie legato te verseker, en die vertikale stippellyn help om hierdie plasing betyds raak te lees. Dit is nodig om die instrument se klankeienskappe te ken, en in ag te neem, om hierdie vingersetting-besluite sinvol te neem. Die aanduiding dat die akkoord op die eerste pols van maat 39 as 'n volle heelnoot moet klink, word natuurlik met hierdie antisiperende barré verontagsaam, maar met die aandag gevestig op die bewegende melodielyn, word die verdwynende akkoord nie gemis nie. Die feit dat die oopsnaar A wel aanhou klink, verstewig hierdie illusie van legato.

Die area van tegniese verfyning wat moontlik die meeste aandag vereis (en ook tradisioneel die meeste afgeskeep is), is dié van demping. Aangesien beide hande betrokke is, en dan boonop op wyses wat afwyk van die normale manier van gebruik, bied dit groot uitdagings aan die student. Die tegniese prosesse wat benodig word, kan met 'n E chromatiese toonleer wat staccato gespeel word, duidelik omskryf word.

Voorbeeld 91

E chromatiesee toonleer



The image shows a musical score for a chromatic scale exercise in E major. It consists of three staves. The first staff is marked 'simile' and contains a sequence of notes with fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and arrows indicating finger direction. The second staff starts at measure 7 and continues the sequence with fingerings (2, 1, 0, 4, 3, 2, 1, 0) and arrows. The third staff starts at measure 10 and continues with fingerings (4, 3, 2, 1, 0) and arrows. The notes are marked with various articulation symbols, including accents and slurs, to indicate staccato effects.

Die opgaande toonleer bied min probleme, die regterhandvingers word vooruit geplant en stop sodoende elke noot kort. Solank hierdie proses op een snaar plaasvind, is daar geen probleme nie, maar met elke snaarwisseling word die regterhand op die oopsnaar geplant en die laaste noot wat gedruk word, word dus nie gedemp nie. In hierdie gevalle moet die betrokke linkerhandvinger gepolseer word om die staccato-effek te verkry. Dit word aangedui deur 'n hakie na die betrokke vinger te plaas, bv. 4). Dit is dalk handig om wanneer staccato verkry wil word, die linkerhandvingers as 'n reël in elk geval ook te polseer.

By die afgaande toonleer word die regterhand se vooruitplanting steeds volgehou, maar word 'n probleem weer eens by snaarwisselings ondervind. Die oopsnare hou nou aan klink, en die enigste oplossing is om die linkerhandvinger wat die volgende noot moet druk, só te plaas dat die oopsnaar ook gestop word. Nie net moet die vinger platter as gewoonweg gedruk word nie, maar 'n absolute beheer oor sinchronisasie tussen die twee hande is nodig om die effek te bewerkstellig. Die aanduiding is weer eens 'n hakie na die betrokke vinger, bv. 4).

## Hoofstuk 6

### Slot

Die studie behoort vir die kitaaronderwyser sowel as -student van waarde te wees om as riglyn te dien van hoe 'n vingersettingsisteam van hulp kan wees om tegniese prosesse in die musikale teks in te bring. Sommige van die aanduidings kan aangepas word vir welke rede ook al, maar dit is van belang dat daar wel 'n sisteem van aanduidings moet wees.

Die proses van vingersetting kan, soos hierdie studie aangetoon het, 'n wye verskeidenheid aanduidings insluit. Dit moet vanaf 'n baie vroeë stadium deel van die student se leesvernuif uitmaak, aangesien dit die sleutel is waarmee tegniese en musikale aspekte van die musiek ontgin kan word.

Die onderwyser kan hierdie proses aanhelp deur in die lessituasie hierdie konsepte te verduidelik, waardeur daar ook 'n gemeenskaplike woordeskat geskep word. Stelselmatig kan die verantwoordelikheid om hierdie aspekte in die teks aan te bring, meer aan die student oorgelaat word. Indien die student self 'n musikale teks van vingersetting voorsien, kan die onderwyser maklik agterkom hoe die student redeneer by problematiese passasies, en indien nodig, alternatiewe oplossings voorstel.

Wanneer 'n student eers vertrou is met die terminologie en toepassings daarvan, kan die sisteem baie meer ekonomies aangewend word sodat net die minimum aanduidings gebruik word om die nodige inligting oor te dra. In die lig hiervan, is dit interessant om te let op die tipe aanduidings wat spelers van formaat in tekste aanbring. 'n Uiteraars keurige en gebruikers-vriendelike teks kan byvoorbeeld gevind word in die verwerking van "*The Bucks of Oranmore*" deur David Russel. Die aanduidings word beperk tot waar 'n linkerhandposisie bevestig moet word, of waar 'n spesifieke tegniek benodig word, met ander woorde, waar van die cliché-iese gebruik van vingersetting afgewyk moet word. Sy besluitneming oor wat nodig geag moet word om die teks speelbaar te maak, toon 'n sensitiewe verstaan van waar tegniese prosesse musikale behoeftes moet ondersteun.



In maat 5 word byvoorbeeld aangedui dat die i vinger die A melodienoot speel terwyl die duim vir die res van die akkoord gebruik word. Hierdeur word die A gerieflik as melodienoot uitgelig. Die hakie in maat 6 is ook genoegsaam om die gedeeltelike barré op die drie bassnare te verduidelik. Aangesien met hierdie tegniek tradisioneel 'n eerste vinger gebruik word, word die vingeraanduiding weggelaat. Let wel dat dit antisiperend geplaas moet word om die legatolyn te behou. Alhoewel niks aangedui word nie, impliseer die korrekte aanwending van hierdie tegniek ook dat die voorafgaande B nie kortgeknip sal word nie.

**Voorbeeld 92    *The Bucks of Oranmore Tradisionele Ierse Riel, verwerk Russel***



Die studie se tekortkoming is moontlik dat meer musikale tekste ontgin kon word, en dit sodoende in 'n breër raamwerk geplaas kon gewees het. 'n Kreatiewe benadering tot die sisteem wat in hierdie studie bespreek is, sou egter daartoe aanleiding gee dat 'n persoonlike aanduidingstelsel ruimte sal laat om, indien dit nodig sou wees, self 'n aanduiding te skep wat die kompleksiteite van musiekmaak op kitaar sal vergemaklik.

## Bibliografie

### Boeke en Tydskrifte

- Bone, P. 1972. *The Guitar and Mandolin*. London: Schott.
- Brewer, R. 1986. *A Guitarist's Notebook*. Oxford: Oxford University Press.
- Chroma Report 2002 Vol. 6 No. 1 and 2. Victoria: Edition Chroma.
- Classical Guitar*. Ashley Mark Publishing Company.
- Duarte, J. 1980. *Melody and Harmony for Guitarists*. Amersham: Universal.
- Duarte, J. and Zea, L. 1978. *The Guitarist's Hands*. Amersham: Universal.
- Early Music*. Oxford University Press.
- Glise, A. 1997. *Classical Guitar Pedagogy*. Pacific: Mel Bay Publications.
- Grunfeld, V. 1969. *Art and Times of the Guitar*. London: Collier Macmillan Publishers.
- Guitar Journal*. 1996. European Guitar Teachers Association. EGTA . UK.
- Guitarra*. Madrid: Antigua Casa Sherry-Brener Inc.
- Guitar Review*. New York: Albert Augustine.
- Heck, T.F. 1995. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus: Editions Orphée.
- Heck, T. 1971. The role of Italy in the Early History of the Guitar. *Guitar Review*. New York: Albert Augustine.
- Jeffery, B. 1994. *Fernando Sor Composer and Guitarist*. London: Tecla.
- Jordaan, A. 2003. Aanduidings wat help musiekmaak. *Musicus*. Vol. 31.2 Unisa Press.
- Jordaan, A. 1991. Die Regterhand. *Musicus*. Vol. 19.1 Unisa Press.
- Jordaan, A. 2003. Eksamenwenke. *Musicus*. Vol. 31.2 Unisa Press.
- Jordaan, A. 1990. Kitaarspel. *Musicus*. Vol. 18.2 Unisa Press.
- Libretto*. 2004:3 Associated Board of the Royal Schools of Music. London. UK.
- Nock, H. 2003. Impressionistic polyphony. *Musicus*. Vol. 31.2 Unisa Press.
- Ophee, M. 1983. New Light on the so called "Modern" Guitar Notation. *Guitar and Lute*.

- Pinnell, R. 1993. *The Rioplatense Guitar – The Early Guitar and Its Context in Argentina and Uruguay*. Connecticut: The Bold Strummer.
- Pujol, E. 1979. *The Dilemma of Timbre on the Guitar*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Stover, R. 1992. *Six Silver Moonbeams*. Clovis: Querico.
- Taylor, J. 1978. *Tone Production on the Classical Guitar*. London: Musical New Services.
- Turnbull, H. 1974. *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. London: B.T. Batsford.
- Tyler, J. 1980. *The Early Guitar – A History and Handbook*. Oxford University Press.
- Wade, G. 1980. *Traditions of the Classical Guitar*. London: John Calder.
- Wade, G. 2001. *A Concise History of the Classic Guitar*. Pacific: Mel Bay.
- Yates, S. 1997. VILLA-LOBOS' GUITAR MUSIC: Alternative Sources and Implications for Performance. *Soundboard*, Journal of the Guitar Foundation of America, Summer 1997, vol. xxiv, no. 1, pp. 7-20.

## **Metodes**

- Aguado, D. 1981. *Guitar Method*. Heidelberg: Chanterelle.
- Carcassi, M. 1921. *Guitar Method*. London: Schott.
- Carlevaro, A. 1978. *School of Guitar*. Boosey and Hawkes. Buenos Aires: Barry Editorial.
- Carulli, F. 1965. *Metodo Completo per lo Studio della Chitarra*. Ancona: Berben.
- Chiesa, R. *Guitar Gradus*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni.
- Pujol, E. 1956. *Guitar School*. Boston: Editions Orphée.
- Iznaola, R. 1993. *Kitharalogus*. Heidelberg: Chanterelle.
- Quine, H. 1971. *Introduction to the Guitar*. Oxford University Press.
- Sor, F. 1850. *Method for the Spanish Guitar*. New York: Da Capo Press.
- Tennant, S. 1995. *Pumping Nylon*. Pacific: Mel Bay Publications.

## Musiekpartiture

- Bach, J. S. 1987. *The Solo Lute Works*. (verw. Frank Koonce) California: Kjos West.
- Bedford, D. 1973. *You asked for it*. London: Universal.
- Britten, B. 1965. *Nocturnal. OP. 70*. London: Faber and Faber.
- Brouwer, L. 1973. *La Espiral Eterna*. Mainz: Schott's Söhne.
- Brouwer, L. 1988. *Paisaje Cubano con Campanas*. Milano: Ricordi.
- Brouwer, L. 1991. *Sonata*. Madrid: Ediciones Musicales.
- Cardoso, J. 1982. *24 Piezas Sudamericanas*. Madrid: Union Musical Ediciones.
- Cardoso, J. 1995. *Suite de los Mita I*. Gdynia: Professional Music Press.
- Coste, N. 1990. *25 Etudes Op. 38* Bratislava: Opus.
- Dyens, R. 1986. *Libre Sonatine*. Paris: Henry Lemoine.
- Dyens, R. 1995. *Chansons Françaises*. Paris: Henry Lemoine.
- Dyens, R. 2001. *20 Lettres*. Paris: Henry Lemoine.
- Domeniconi, C. 1990. *Koyunbaba. Op 19*. Berlin: Margeaux.
- Ginastera, A. 1978. *Sonata Op. 47*. Boosey and Hawkes.
- Giuliani, M. 1976. *Sei grandi Variazioni. Opus 112*. New York: Belwin-Mills.
- Jordaan, A. 1992. *5 Intermediate Pieces*. Pretoria: Elkmar.
- Jordaan, A. 1993. *School playground and Daydream*. Pretoria: Elkmar.
- Koshkin, N. 1997. *Piece with Clocks*. Berlin: Margeaux.
- Koshkin, N. 1999. *Sonata*. Athens: Papagrigorio – H. Nakas Co.
- Koshkin, N. 1983. *The Prince's Toys* Paris: Henry Lemoine.
- Leclerq, N. 1985. *7 Facettes*. Paris: Henry Lemoine.
- Milan, L. 1972. *6 Pavanas*. Transcribed by Karl Scheit. Wien: Universal.
- Mussorgsky, M. 1981. *Pictures at an Exhibition*. (verw. K. Yamashita) Tokyo: Gendai Guitar.
- Ohana, M. 1968. *Tiento*. Paris: M.R.Braun.
- Otte, E. 1997. *Ten Studies*. Haarlem: String Edition.
- Otte, E. 1998. *Paisaje*. Haarlem: String Edition.
- Petrassi, G. 1972. *Nunc*. Milano: Suvini Zerboni.
- Pujol, M.D. 1995. *Suite Buenos Aires*. Paris: Henry Lemoine.
- Rak, S. 1994. *Balalaika*. Columbus: Orphee.
- Rak, S. 1985. *Tango*. Dorset: Montaente.

- Regondi, G. 1981. *The Complete Works for Guitar*. Monaco: Chanterelle S.A.
- Riera, R. 1963. *Preludio Criollo*. New York: Morro Music Corp.
- Russel, D. 2002. *The Bucks of Oranmore uit Celtic Music*. Québec: Les Éditions  
Doberman-Yppan.
- Scheidler, C.G. 1981. *Sonata no 1 in C major*. Monaco: Chanterelle S.A.
- Sor, F. 1977. *Complete Works for Guitar*. (verw. Brian Jeffery) Vol.1. New  
York: Shattinger.
- Tarrega, F. 1992. *Collected Guitar Works*. Vol. 1 and 2. Heidelberg: Chanterelle.
- Terzi, B. 1995. *Nevicata. Op. 29a*. Ancona: Berben.
- Villa-lobos, H. 1953. *12 Etudes*. Rome: Max Eschig.
- Villa-lobos, H. 1954. *5 Preludes*. Rome: Max Eschig.

## Bylaag 1

Die transkripsie van Handel se *Lesson* wat in **Hoofstuk 5** gegee word, kan dalk as te moeilik ervaar word. In die tradisie van kitaarverwerkings van Domenico Scarlatti se werke, word die *Sonata* in B mineur as 'n ietwat eenvoudiger alternatief aangebied.

# Sonata in B minor

K. 377

transcribed by A. Jordaan

**Allegro**  $q = 60$

D. Scarlatti

Musical notation for measures 1-5. The first system shows a treble clef with a key signature of two flats (B minor). The music is in a 2/4 time signature. The first measure starts with a dynamic marking of *mf*. The fifth measure ends with a dynamic marking of *pp*. Above the staff, there are fingering numbers (1, 0) and a bracket labeled *CII4* spanning measures 4 and 5.

Musical notation for measures 6-9. The second system starts with measure 6. The music continues with a dynamic marking of *mf*. Above the staff, there are fingering numbers (2, 2, 0, 3, 0, 1) and two brackets labeled *CII4* spanning measures 7-8 and 9.

Musical notation for measures 10-13. The third system starts with measure 10. The music begins with a dynamic marking of *pp* and the instruction *tasto*. The dynamic changes to *mf* and the instruction *ponti* appears in measure 12. Above the staff, there is a bracket labeled *CII6* spanning measures 11 and 12.

Musical notation for measures 14-18. The fourth system starts with measure 14. The music begins with a dynamic marking of *mp* and the instruction *norm*. The dynamic changes to *p* and the instruction *tasto* appears in measure 16. Above the staff, there are brackets labeled *CII6* and *CII4* spanning measures 15-16 and 17-18.

Musical notation for measures 19-22. The fifth system starts with measure 19. The music begins with a dynamic marking of *pp* and the instruction *norm*. Above the staff, there are brackets labeled *CII4* and *CII6* spanning measures 20-21 and 22. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



24

Handwritten musical notation for measures 24-28. The notation is heavily scribbled over. Above the staff, there are labels: CIV<sub>6</sub>, CII<sub>5</sub>, CII<sub>5</sub>, and CII<sub>4</sub>. Below the staff, there are dynamic markings: *mf*. Fingering numbers (3, 2, 3) are visible at the bottom of the staff.

29

Handwritten musical notation for measures 29-32. The notation is heavily scribbled over. Above the staff, there are labels: CVII<sub>4</sub> and CVII<sub>5</sub>. Below the staff, there are dynamic markings: *f*, *mp*, and *mf*. Fingering numbers (4, 4, 3, 1, 0, 0, 3) are visible at the bottom of the staff.

33

Handwritten musical notation for measures 33-37. The notation is heavily scribbled over. Above the staff, there are labels: *f*, *mp*, and *mf*. Below the staff, there are dynamic markings: *f*, *mp*, and *mf*. The word "ponti" is written below the *mp* marking. Fingering numbers (2, 2) are visible at the bottom of the staff.

38

Handwritten musical notation for measures 38-42. The notation is heavily scribbled over. Above the staff, there are labels: *f*, *mp*, and *mf*. Below the staff, there are dynamic markings: *f*, *mp*, and *mf*. The words "tasto" and "ponti" are written below the *mp* marking. Fingering numbers (1, 2, 2) are visible at the bottom of the staff.

43

Handwritten musical notation for measures 43-47. The notation is heavily scribbled over. Above the staff, there are labels: CII<sub>6</sub> and 3121. Below the staff, there are dynamic markings: *f*. Fingering numbers (2, 4) are visible at the bottom of the staff.





48

*mp*  
ponti

Musical notation for measures 48-53. The notation is heavily obscured by dense, overlapping scribbles. A dynamic marking of *mp* and the word "ponti" are visible below the staff. A 2/4 time signature is present at the beginning of the system.

54

*aimp*

Musical notation for measures 54-57. The notation is heavily obscured by dense, overlapping scribbles. A dynamic marking of *aimp* is visible above the staff.

58

CII<sub>6</sub> CIII<sub>6</sub> CIV<sub>6</sub> CV<sub>6</sub> CVI<sub>6</sub>

Musical notation for measures 58-62. The notation is heavily obscured by dense, overlapping scribbles. Chord symbols CII<sub>6</sub>, CIII<sub>6</sub>, CIV<sub>6</sub>, CV<sub>6</sub>, and CVI<sub>6</sub> are written above the staff. A downward-pointing arrow is located above the staff in the latter part of the system.

63

CII<sub>6</sub> CIV<sub>6</sub> CII<sub>6</sub>

*mf*

Musical notation for measures 63-66. The notation is heavily obscured by dense, overlapping scribbles. Chord symbols CII<sub>6</sub>, CIV<sub>6</sub>, and CII<sub>6</sub> are written above the staff. A dynamic marking of *mf* is visible below the staff.

67

CII<sub>6</sub>

*f* *p sub.* *pp*

Musical notation for measures 67-72. The notation is heavily obscured by dense, overlapping scribbles. A chord symbol CII<sub>6</sub> is written above the staff. Dynamic markings *f*, *p sub.*, and *pp* are visible below the staff.



71

*mf*

CII5-

75

*pp*

*mp*  
ponti

CII6

79

*mf*

*f*

83

*mp*  
tasto

*mf*

0202

87

*f*

0303

0303

## Bylaag 2

### Terminologie

<b><i>Alzapua</i></b>	Ontneem uit die flamenco-tegniek. Die duim speel heen en weer oor die snare.
<b><i>Anular</i></b>	Regter-ringvinger. Afkorting: a.
<b><i>Apoyando</i></b>	Russlag. Die regterhandvinger aanslag word deurgevoer sodat dit rus op die snaar aaneenliggend tot die een wat gespeel is.
<b><i>Bartók pizz</i></b>	Die snaar word van die vingerbord af weggetrek sodat dit met 'n klapgeluid daarteen terugslaan.
<b><i>Bourdon</i></b>	Die Barok-gebruik om bassnare met 'n oktaaf te verdubbel.
<b><i>Campañella</i></b>	Oopsnare word saam met note in hoër posisies gebruik.
<b><i>Capotasto</i></b>	'n Meganisme waarmee die snaarlengte verkort word sodat ander toonsoorte in eerste posisie gespeel kan word. Afkorting: capo.
<b><i>Chiqita</i></b>	Regterpinkie. Afkorting: ch.
<b><i>Chanterelle</i></b>	Verwys na die eerste snaar (wat meestal die melodie dra) in die Baroktydperk. In teenstelling met die res van die snare was die chanterelle enkel.
<b><i>Dedillo</i></b>	'n Renaissance-gebruik waarvolgens die eerste vinger heen en weer oor 'n snaar gespeel word om 'n tipe tremolo-effek te verkry.
<b><i>Golpe</i></b>	'n Perkussiewe geluid verkry deur op die kitaar te tik met die linker- of regterhand.
<b><i>Indice</i></b>	Regterindeksvinger. Afkorting: i.
<b><i>Medio</i></b>	Regtermiddelvinger. Afkorting: m.
<b><i>Pizzicato</i></b>	Die snare word gedemp (gewoonlik deur die regterpalm) alvorens dit gespeel word.
<b><i>Punteado</i></b>	Verwys na toonleerpassasies in die die 17 <sup>e</sup> en 18 <sup>e</sup> eeuse styl.
<b><i>Pulgar</i></b>	Regterduim. Afkorting: p.

- Rasguado** a) In die Baroktydperk verwys rasguado na 'n tjingel ("strumming") tegniek.  
b) In latere periodes verwys rasguado na 'n tegniek wat uit die flamenco genre oorgeneem is waar die regterhand 'n groot verskeidenheid ritmiese tjingelpatrone speel.
- Scordatura** Die stemming word anders as die normale manier gestel.
- Tambora** Die regterhand slaan op die snare terwyl die linkerhand 'n akkoord druk.
- Tirando** Vryslag. Die regterhandvinger beweeg vry van die snare na die aanslag.
- Tjingel** Die Afrikaans vir "strumming". Tjingel word nie in die algemene spreektaal gebruik nie.
- Tremolo** 'n Tegniek waarmee 'n kwasi aaneelopende melodielyn deur die a, m, en i vingers gesuggereer word, terwyl die duim 'n baslyn voorsien.