

'N PEDAGOGIESE ANALISE VAN  
ALFREDO CASELLA SE  
*11 PEZZI INFANTILI*

LINDIE BRINK

'n Pedagogiese analise van Alfredo Casella se *11 Pezzi Infantili*

deur

Lindie Brink

'n Miniverhandeling voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir  
die graad

MMus (Uitvoerende Kuns)

in die Departement Musiek van die

Universiteit van Pretoria

Fakulteit Geesteswetenskappe

Studieleier: Prof H J Stanford

Augustus 2016

## Inhoudsopgawe

1. Inleiding	1
1.1. Agtergrond tot die studie	1
1.2. Navorsingsvrae	2
1.3. Doel van die studie	2
1.4. Navorsingsmetodes	3
1.5. Literatuurstudie	3
1.6. Afbakening van die studie	11
1.7. Waarde van die studie	11
1.8. Indeling van die studie	12
2. 'n Biografiese oorsig van Casella en die agtergrondstudie tot die <i>11 Pezzi Infantili</i>	13
2.1. 'n Biografiese oorsig van Casella	13
2.2. Die agtergrondstudie tot die <i>11 Pezzi Infantili</i>	17
2.2.1. Musiek in Italië tydens die vroeë 20ste eeu	17
2.2.2. Die agtergrond tot die <i>11 Pezzi Infantili</i> : neo-klassisisme in Italië	20
2.3. Die kompositoriese styl van die <i>11 Pezzi Infantili</i>	23
3. Die tegniese en musikale aspekte van Casella se <i>11 Pezzi Infantili</i>	38
3.1. 'n Oorsig van die <i>11 Pezzi Infantili</i>	38
3.2. Die pedagogiese analise van die <i>11 Pezzi Infantili</i>	38
3.3. Die tegniese en musikale aspekte van die <i>11 Pezzi Infantili</i>	42
3.3.1. Karakter	42
3.3.2. Tekstuur	57
3.3.3. Dubbelnote	59
3.3.4. Akkoorde	64
3.3.5. Vingeraksie	74
3.3.6. Laterale en liniêre verplasing	80
3.3.7. Pedaalgebruik	92

4. Onderrigsondersteuning vir die <i>11 Pezzi Infantili</i>	95
4.1. Karakter	95
4.2. Tekstuur	112
4.3. Dubbelnote	114
4.4. Akkoorde	120
4.5. Vingeraksie	127
4.6. Laterale en liniêre verplasing	133
4.7. Pedaalgebruik	139
4.8. Foute in die partituur	140
5. Slot	142
Bronne	144

## Opsomming

Die intermediêre fase is van die belangrikste fases in die klavierstudent se ontwikkeling. Die tegniese vaardighede, kritiese luistervermoëns en musikale volwassenheid, nodig vir die speel van gevorderde klavierrepertorium, moet tydens die intermediêre fase deur geskikte repertorium ontwikkel word. Hierdie studie is opgestel en het ten doel om as hulpmiddel vir die klavieronderwyser tydens repertorium-voorskryf vir die intermediêre klavierstudent te dien.

Die 20ste eeuse Italiaanse komponis Alfredo Casella se *11 Pezzi Infantili* word as geskikte intermediêre repertorium voorgestel. Die tegniese en musikale aspekte van die *11 Pezzi Infantili* word uiteengesit, sodat die onderwyser kan assesseer of hierdie stukke vir sy intermediêre student geskik is. Hierdie aspekte is in lieu met die student se vlak van ontwikkeling en sal ook tegniese en musikale ontwikkeling verseker. Onderrigsondersteuning, in die vorm van onderrigstrategieë, vingersettings, begeleidende oefeninge en 'n agtergrondstudie tot die album, word ook voorsien wat die onderwyser as hulpmiddel tydens die onderrig van die stukke kan gebruik om beter gehalte-onderrig te verseker.

## Summary

One of the most important phases of the piano student's development, is the intermediate phase. It is during this phase that the student must play suitable repertoire that will develop the necessary technical and aural skills and musical maturity in preparation for the advanced piano repertoire. This study was conducted in order to aid the teacher with selecting suitable repertoire for the intermediate piano student.

The *11 Pezzi Infantili*, composed by the 20th century Italian composer Alfredo Casella, was selected as repertoire suitable for the intermediate piano student. The technical and musical aspects found in these pieces are set out for the teacher to determine whether these pieces are suitable for the student. These aspects will meet the student's level of development and also ensure technical and musical development. Supporting material such as teaching strategies, fingering suggestions, exercises and a background study of the pieces is also provided to assist the teacher during the teaching of these pieces and to ensure better quality teaching.

## **Sleutelwoorde**

Intermediêre klavierstudent

Intermediêre repertorium

*11 Pezzi Infantili*

Alfredo Casella

Neo-klassisisme

Pedagogiese analise

Tegniese aspekte

Musikale aspekte

Onderrigsondersteuning

Agtergrondstudie

# Hoofstuk 1

## Inleiding

### 1.1 Agtergrond tot die studie

Die periode tydens die oorgang vanaf die beginnersfase tot die speel van die gevorderde klavierrepertorium staan as die intermediêre fase bekend (Bastien: 1977) en is van die belangrikste fases in die klavierstudent se ontwikkeling. Hierdie fase word op die ontwikkeling van die tegniese vaardighede, kritiese luistervermoëns, musikale volwassenheid en self-dissipline wat nodig vir die speel en artistieke vertolking van die gevorderde repertorium is, toegespits (Spoelman 2009: 5). Hierdie ontwikkeling moet deur die intermediêre repertorium wat deur die onderwyser voorgeskryf word, plaasvind (Magrath 1995: 5). Dít is klavierwerke waarvan die tegniese en musikale aspekte, opvoedkundig is deur in lieu met die intermediêre student se vlak van ontwikkeling te wees, maar terselfdertyd ook hoër tegniese en musikale standaarde en vereistes stel om die student sodoende verder te ontwikkel (Ahn 1981: 5).

Om repertorium te vind, is dikwels moeilik vir die onderwyser. Die gebruik van gegradeerde boekreekse vir die beginner veroorsaak dat die onderwyser in 'n gemaksonde verval en dit dan moeilik ervaar om self repertorium te vind wanneer die student die intermediêre fase betree. Verder beskik die klavier oor 'n groot en omvangryke repertorium (Friskin & Freundlich: 1973). Gevolglik voel die onderwyser dikwels oorweldig deur die tydrowende soektog om repertorium te vind.

Voordat 'n werk voorgeskryf word, moet die onderwyser eers 'n pedagogiese analise daarvan uitvoer om te bepaal of dit vir die intermediêre student geskik is (Ahrens & Atkinson: 1955). Volgende moet die onderwyser vir die onderrig van die voorgeskrewe werk voorberei. Dit behels die opstel van onderrigstrategieë, vingersettings en oefeninge om die onderrig te staaf. 'n Agtergrondstudie tot die werk moet ook voorberei word. Genoegsame kennis van die stylperiode, kompositoriese agtergrond en styl van die werk is nodig om 'n estetiese korrekte en suksesvolle interpretasie daarvan te waarborg. Dit is belangrik vir die student om oor hierdie kennis te beskik om 'n beter begrip vir die werk te ontwikkel en meer geneë daarvoor te wees.



Die soektog na repertorium, pedagogiese analisering en opstel van die onderrigsondersteuning daarvan is 'n tydrowende en veeleisende proses waardeur vele onderwysers ontmoedig voel. As klavieronderwyseres het ek self al die behoefte aan 'n hulpmiddel wat hierdie proses sal vergemaklik, ervaar. 'n Hulpmiddel in die vorm van 'n pedagogiese handleiding wat intermediêre repertorium voorstel, die tegniese en musikale aspekte daarvan uiteensit en die onderrigsondersteuning en agtergrondstudie tot die stuk voorsien.

My BMus-skripsie was 'n soortgelyke pedagogiese handleiding vir die *Musique D'Enfants*, op. 65 van Sergei Prokofiëv. Hierdie studie het my aan 20ste eeuse intermediêre repertorium bekendgestel en my belangstelling daarvoor aangewakker. Ek het besluit om vir hierdie studie 20ste eeuse intermediêre repertorium verder te ondersoek en 'n pedagogiese handleiding vir die 20ste eeuse Italiaanse komponis, Alfredo Casella (1883-1947), se *11 Pezzi Infantili*, op. 35 saam te stel.

## 1.2 Navorsingsvrae

### Hoofnavorsingsvraag:

In watter mate dien 'n pedagogiese handleiding van Casella se *11 Pezzi Infantili* as 'n hulpmiddel vir die onderwyser van intermediêre klavierstudente?

### Sekondêre navorsingsvrae:

Wat is die tegniese en musikale aspekte van Casella se *11 Pezzi Infantili*?

Wat behels die onderrigsondersteuning en die agtergrondstudie tot Casella se *11 Pezzi Infantili*?

## 1.3 Doel van die studie

- Die doel van hierdie studie is om as 'n pedagogiese handleiding van Casella se *11 Pezzi Infantili* te dien.
- Die doel van die handleiding is om die tegniese en musikale aspekte van die *11 Pezzi Infantili* uiteen te sit.

- Die handleiding is ook ten doel om die onderwyser met die nodige onderrigsondersteuning en agtergrondstudie tot die *11 Pezzi Infantili* te voorsien.

#### 1.4 Navorsingsmetodes

Die nodige bibliografie, diskografie en programnotas is geraadpleeg om inligting oor klavierpedagogie, intermediêre klavierrepertorium en Alfredo Casella se klaviermusiek te verkry.

Die partituur van die *11 Pezzi Infantili* dien as die hoofbron vir hierdie studie. Die studie behels die analise en interpretasie van die partituur en kwalifiseer dus in die navorsingskategorieë *Content Analysis* en *Textual Analysis, Hermeneutics and Textual Criticism* (Mouton 2001: 165-168). Die analise en interpretasie van die partituur geskied volgens kriteria wat uit die bibliografie opgestel is. Gepaste notevoorbeelde word uit die partituur aangehaal om stellings te staaf. Om 'n akkurate analise en interpretasie van die partituur te verseker, was selfstudie en eerstehandse ervaring in die speel van die *11 Pezzi Infantili* nodig.

Die onderrigsondersteuning van die *11 Pezzi Infantili* behels die opstel van onderrigstrategieë en daarom kwalifiseer hierdie studie ook as *Methodological Studies* (Mouton 2001: 173-175). Die raadpleging van die bibliografie vir historiese en biografiese doeleindes laat hierdie studie ook as *Historical Studies, Narrative Analyses* en *Life History Methodology* (Mouton 2001: 170-173) kwalifiseer.

#### 1.5 Literatuurstudie

Literatuur wat van toepassing op die voltooiing van hierdie studie was, sluit boeke, artikels en navorsingstudies oor die intermediêre fase, intermediêre klavierrepertorium, klavierpedagogie en die klaviermusiek van Alfredo Casella in.

Die periode tydens die oorgang vanaf die beginnersfase tot die speel van die gevorderde klavierrepertorium staan as die intermediêre fase bekend (Bastien: 1977). Navorsing hieroor is al

uitgevoer en vir hierdie studie geraadpleeg om 'n oorsig van die intermediêre fase en student te bekom.

In *The Intermediate Piano Stage: Exploring Teacher Perspectives and Insight* vermeld Daniel en Bowden (2013) dat dit moeilik is om die intermediêre student te definieer. Scanlan (*The Development of Guidelines to Assess the Relative Difficulty of Intermediate Level Romantic Piano Repertoire*: 1988) beaam dit en voeg by dat daar geen profielvorm van dié student beskikbaar is nie, omdat elke student teen 'n pas, uniek en eie aan hom, ontwikkel. Hierdie unieke pas van ontwikkeling word gestimuleer wanneer die student met sy toetrede tot die intermediêre fase gewoonlik sy eie denke begin ontwikkel en onafhanklik oefen (Daniel & Bowden: 2013). Faktore soos onvoldoende gereedheid vir die hoër tegniese en musikale vereistes van intermediêre repertorium (Appleby & Magrath *Beyond the Beginning: How Do You Choose Repertoire for Your Intermediate Students?*: 1993), 'n tekort aan kwaliteit-oefentyd en die ontbreking aan 'n ondersteuningsraamwerk (Ruismäki & Tereska in Daniel & Bowden: 2013) beïnvloed egter hierdie pas nadelig. Daar is ook al bevind dat dit die intermediêre fase is waartydens die meeste studente hul klavierstudies staak. Die aanvanklike opgewondenheid en entoesiasme begin taan en origins begin akademiese, ander buitemuurse en sosiale aktiwiteite hoër prioriteit geniet en wil die student minder tyd aan die klavier afstaan.

Daniel en Bowden (2013) beskryf die intermediêre fase as “study following the completion and mastery of concepts”. Hulle beweer dat die student deur sy tegniese en vaardighede gedefinieer moet word. Aan die hand van die tegniese en musikale aspekte waaroor die tipiese intermediêre student beskik, verdeel Bastien in *How to Teach Piano Successfully* (1977) en Wilson (2000: 29) in *A Practical Guide to Exploring Intermediate Piano Literature Found in Collections: The Development of a Computer Database to Select Piano Repertoire from Collections for the Intermediate Student* die intermediêre fase in drie stadiums naamlik vroeg, middel en laat. Van die student in die vroeë stadium word daar verwag om majeur en mineur toonlere (tot met vier kruise en molle), hande tegelyk, as agstenote vir twee oktawe teen 'n tempo van 92 tot 96 per kwartnoot te kan speel. Die student in die middel stadium moet alle majeur en mineur toonlere, hande tegelyk, as agstenoot-triole vir drie oktawe teen 'n tempo van 92 tot 96 per kwartnoot kan speel. Die student in die laat stadium moet alle majeur en mineur toonlere, hande tegelyk, as

sestienende note vir vier oktawe teen 'n tempo van 92 tot 96 per kwartnoot kan speel, asook alle majeur en mineur arpeggios, verminderde en dominant sewendes.

Die intermediêre fase is van die belangrikste in die klavierstudent se ontwikkeling, omdat dit op die ontwikkeling van die tegniese vaardighede, kritiese luistervermoëns, musikale volwassenheid en self-dissipline wat nodig vir die speel en artistieke vertolking van die gevorderde repertorium is, toegespits word (Spoelman *Enhancing Intermediate Piano Study through Group Lessons: A Guide for the Studio Teacher*: 2009). Volgens Magrath in *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature* (1995) moet hierdie tegniese vaardighede en musikale volwassenheid deur die intermediêre repertorium, wat deur die onderwyser voorgeskryf word, ontwikkel word. Die voorskryf van repertorium vir die student is 'n belangrike tema en algemene raakpunt in meeste studies oor die intermediêre fase.

Volgens Tan (*Teaching Intermediate-Level Technical and Musical Skills through the Study and Performance of Selected Piano Duos*: 2007) is dit bevredigend wanneer die student die intermediêre fase betree en die beginnersboeke vir erkende klavierrepertorium soos *Écossaise* WoO 23 (Beethoven) en *Melodie* op. 68 nr. 1 (Schumann) vir die vroeë stadium, *Sonatine* op. 36 nr. 1 (Clementi) en *Novelette* op. 27 nr. 25 (Kabalevsky) vir die middel stadium en *Sonate* op. 49 nr. 2 (Beethoven) en *Arabesque* (Debussy) vir die laat stadium, verruil. Daniel en Bowden (2013) en Ge (*Franz Liszt's Minor and Unfamiliar Piano Compositions: Representative Works for Intermediate Level Pedagogical Use*: 2002) voeg by dat dit ook bevredigend is om te beleef hoe die student musikale volwassenheid ontwikkel, omdat hy nou vir die eerste keer aan repertorium voorgestel word wat nie net tegniese vooruitgang verseker nie, maar ook musikale uitdrukking vereis en hom in staat stel om sy musikaliteit te verken en te ontwikkel.

Ge (2002: 53) beweer dat die student wat die intermediêre fase betree alreeds kennis oor die korrekte postuur voor die klavier en posisie van die arms en hande moet dra. Volgens Uszler, Gordon & McBride-Smith in *The Well-Tempered Piano Teacher* (1991) moet die student wat die intermediêre fase betree reeds ervaar met die speel van die volgende aspekte wees: legato en hand-staccato, eenvoudiger vorme van ornamentasie, kort oktaaf- en arpeggiopassasies en die handhaaf van balans tussen 'n melodie en begeleiding. Intermediêre repertorium moet hierdie aspekte verder ontwikkel. Volgens Uszler et al. (1991) moet intermediêre repertorium die student voorstel aan die volgende aspekte: lang legato- en legatissimopassasies, verskillende vorme van

'n staccato (naamlik vinger- hand- en arm-staccato), vingervervanging, onafhanklikheid tussen die hande, onafhanklikheid tussen die vingers van een hand, vinnige verwisseling tussen registers en meer gevorderde ornametasië-, dubbelnoot-, oktaaf- en arpeggiospel. Halbeck (1992) vermeld dat die oneweredige ontwikkeling van tegniese en musikale vaardighede tydens die intermediêre fase 'n algemene probleem is. Volgens Lhevinne (1972: v) is tegniek die middel waardeur musikale idees oorgedra word. Slegs deur middel van uitstekende tegniese vaardighede kan musikale idees suksesvol weergegee word (Hinson: 1994: 4). Die ontwikkeling van tegniek moet egter nie prioriteit bo musikaliteit geniet nie en daarom moet intermediêre repertorium aspekte soos verskillende begeleidingstyle en teksture, verskillende vorme van pedalaanwending (naamlik ritmies, gesinkopeerd en una corda), skielike verandering van karakter en die verfyning van dinamiek, toonkleur en interpretasie insluit om musikale volwassenheid te ontwikkel.

Die problematiek rakende die voorskryf van intermediêre repertorium word in die meeste studies op die voorgrond gebring en ondersoek. Volgens Ahn in *A Compilation of Selected Intermediate-Level Solo Piano Repertoire from the Classical Period with an Analysis of the Inherent Performance Problems* (1981) vind die onderwyser dit problematies om repertorium vir die intermediêre student te vind. Daniel en Bowden (2013) staaf hierdie stelling met statistiek wat bewys dat die onderwyser repertorium-vind as die derde grootste uitdaging van intermediêre-onderrig ervaar. Albergio en Alexander (2000) beskryf die gevolge van hierdie probleem in *Intermediate Piano Repertoire: A Guide for Teaching* soos volg:

“In our piano pedagogy courses, we have found that young teachers are familiar with a narrow range of piano literature, which includes the compositions they are currently studying or have studied in the past, and some of the better known standard repertoire. They usually are not aware of the wide range of intermediate level teaching literature in each period of music history, the wealth of materials available from lesser-known composers, or the pedagogical literature of the contemporary period.”

Die oorsaak van hierdie probleem word verklaar in *Music for the Piano: A Handbook of Concert and Teaching Material from 1580 to 1952* (1973). Friskin en Freundlich vermeld dat die klavier oor 'n omvangryke repertorium beskik en dat dit 'n reuse soektog om repertorium te vind, verg, en dít ontmoedig en oorweldig die klavieronderwyser.

Voordat 'n stuk voorgeskryf word, moet dit, volgens Ahrens en Atkinson (*For All Piano Teachers*: 1955), eers pedagogies geanaliseer word. 'n Pedagogiese analise behels die identifisering en kritiese assessering van die stuk se tegniese en musikale aspekte. Hierdie analise is nodig om te kan vasstel of die stuk vir die student geskik is. (Dit wil sê die stuk bevorder en ontwikkel tegniese en musikale vaardighede sonder om die student se vlak van ontwikkeling te oorskry en is in lieu met die student se unieke persoonlikheid, intelligensievlak en emosionele volwassenheid.) Die onderwyser, wat weens die gebruik van gegradeerde boekreekse vir die beginner in 'n gemaksone verval, is dikwels nie instaat om hierdie analise self te kan uitvoer nie (Walsh *Today's Pianist: A Piano Series Designed to Develop Technical and Musicianship Skills in Intermediate Piano Students with Limited Time*: 2007). Volgende moet die onderwyser vir die onderrig van die voorgeskrewe werk voorberei. Dit behels die opstel van 'n agtergrondstudie. Genoegsame kennis van die stylperiode, kompositoriese agtergrond en styl van die werk is nodig om 'n estetiese korrekte en suksesvolle interpretasie daarvan te waarborg. Dit is belangrik vir die student om oor hierdie kennis te beskik om 'n beter begrip vir die werk te ontwikkel en meer geneë daaroor te wees.

Onderrigstrategieë, vingersettings en oefeninge om die onderrig te ondersteun, moet ook opgestel word. In *A Piano Teacher's Legacy: Selected Writings by Richard Chronister* (2005) meen Clark dat dié onderrigsondersteuning noodsaaklik is. Aan die hand van onderrigsondersteuning is oefeninstruksies, vingersettings en oefenmetodes tot die onmiddellike gebruik van die onderwyser beskikbaar. Lestyd kan onverdeeld aan die implementering van hierdie ondersteuning toegewei word, sonder dat tyd eers bestee moet word op die uitwerk van vingersettings en oefeninge. Ahrens en Atkinson (1955: 48) voeg by dat die onderwyser se aanspreeklikheid vir die student nie slegs tot die kontak-tyd van die weeklikse les beperk is nie. Een van die belangrikste verantwoordelikhede van die onderwyser is om te verseker dat die student duidelike instruksies ten opsigte van sy oefenwerk ontvang. Onderrigsondersteuning stel die onderwyser in staat om die student met duidelike oefeninstruksies, vingersettings en oefenmetodes vir uitdagende passasies toe te rus om te verseker dat die student van meet af korrek oefen.

Ahn (1981) het bevind dat daar min hulpmiddele wat hierdie veeleisende proses vir die onderwyser sal vergemaklik, beskikbaar is. Daar is dus 'n aanvraag aan 'n hulpmiddel, 'n

handleiding, wat repertorium noteer, die tegniese en musikale aspekte daarvan op 'n maklike toeganklike wyse uiteensit en die onderwyser met onderrigsondersteuning toerus.

Hierdie aanvraag is al in verskeie studies geïdentifiseer en gehoor aan gegee. *American Chamber Music Duo Repertoire for the Intermediate to Advanced Piano Student* (Wei: 1996), *Teaching Intermediate-Level Technical and Musical Skills Through the Study and Performance of Selected Piano Duos* (Tan: 2007), *Intermediate Piano Duets by American Composers Published Between 1960 and 2000* (Jefcoat: 2001), *Enhancing Intermediate Piano Study Through Group Lessons: A Guide for the Studio Teacher* (Spoelman: 2009), *A Practical Guide to Exploring Intermediate Piano Literature Found in Collections: The Development of a Computer Database to Select Piano Repertoire from Collections for the Intermediate Student* (Wilson: 2000), *The Development of a Computer Database to Select Piano Repertoire from the Romantic Era for Intermediate Students* (Halbeck: 1992), *Today's Pianist: A Piano Series Designed to Develop Technical and Musicianship Skills in Intermediate Piano Students with Limited Time* (Walsh: 2007) is voorbeelde van hierdie studies. Alhoewel hierdie studies op duospel en groepsklasse gemik is, dien dit as voorbeeld vir die samestelling van 'n pedagogiese handleiding.

*A Compilation of Selected Intermediate-Level Solo Piano Repertoire from the Classical Period with an Analysis of the Inherent Performance Problems* (Ahn: 1981), *Franz Liszt's Minor and Unfamiliar Piano Compositions: Representative Works for Intermediate Level Pedagogical Use* (Ge: 2002), *Selected Intermediate-Level Solo Piano Music of Enrique Granados: A Pedagogical Analysis* (Kurihara: 2005), *The Development of Guidelines to Assess the Relative Difficulty of Intermediate Level Romantic Piano Repertoire* (Scanlan: 1988), *An Anthology of Diverse Piano Repertoire, Organised in Order of Ascending Difficulty with Commentary and Preparatory Exercises* (Song: 2000) is pedagogiese handleidings wat die klavieronderwyser vir meer inligting oor 18de en 19de eeuse intermediêre solo-repertorium kan raadpleeg. Hierdie studies bied wel waardevolle inligting oor die intermediêre fase en student, en bied ook dikwels nuttige onderrigstrategieë en oefeninge vir sekere tegniese en musikale aspekte.

Daniel en Bowden (2013) het bevind dat die intermediêre student selde 20ste eeuse stukke bestudeer. Tan (2007: 41) reken dat die beginnerboekreeks van die geleentheid om die student aan 20ste eeuse praktyke en tegnieke bekend te stel, ontbreek, wat daartoe lei dat die student nie



geneë teenoor hierdie tydperk voel nie. Daar is al pedagogiese handleidings opgestel met die oog op die bevordering van 20ste eeuse intermedieë repertorium. Hierdie studies sluit *Canadian Pedagogical Piano Repertoire Since 1970: A Survey of Contemporary Compositional Styles and Techniques* (Hahn: 2005), *An Instructional Approach to Introducing Twentieth-Century Piano Music to Piano Students from Beginning to Advanced Levels: A Graded Repertoire for Mastering the Challenges Posed by Logan Skelton's "Civil War Variations"* (Kim: 2013), *Neglected Repertoire: Selected Norwegian Solo Piano Works of the Twentieth Century* (Asplund: 1997), *Modern Marvels: A Pedagogical Guide to Lowell Liebermann's "Album for the Young", op. 43* (Clark: 2008), *Selected Intermediate Piano Pieces by Seven Women of the Twentieth Century* (Billock: 2003), *Exploring New Techniques in Contemporary Piano Music: A Guide for the Intermediate-Grade Student* (Yang: 2013) en *An Exploration of Conceptual Teaching in Piano Study: Pedagogical Analysis of Three Selected Intermediate Piano Works by Two American Composers, William Bolcom and Lowell Liebermann* (Krueger: 2014) in.

Hierdie handleidings fokus op 20ste eeuse intermedieë repertorium van Amerikaanse, Kanadese en Noorse komponiste en wat nuwe en avante-garde tegnieke bevorder. Geeneen van hierdie handleidings noteer werke uit die vroeë 20ste eeu nie. Winston se *The Development of a Multimedia Web Database for the Selection of 20<sup>th</sup> Century Intermediate Piano Repertoire* (2003) verskaf 'n omvattende lys van 20ste eeuse intermedieë repertorium wat wel ook die vroeë 20ste eeu insluit, maar geen vermelding word van Alfredo Casella en sy *11 Pezzi Infantili* gemaak nie.

Hinson se *Guide to the Pianist's Repertoire* (2000) en Friskin en Freundlich (1973) klassifiseer Casella se *11 Pezzi Infantili* as geskik vir die intermedieë fase. Dit word as 11 aantreklike, goed-gekomponeerde stukke wat kort is en oor herhalende patrone beskik wat die leer daarvan vergemaklik, beskryf. Alhoewel die *11 Pezzi Infantili* tegnies nie besonders uitdagend is nie, word daar tog 'n mate van vingervirtuositeit geverg. Hierdie stukke getuig van humor en 'n ligte aard, maar vereis ook 'n musikale volwassenheid. Hierdie bondige opsomming van die album kan nie as 'n volwaardige pedagogiese handleiding van die *11 Pezzi Infantili* dien nie.

Na die raadpleging van die beskikbare literatuur word die gevolgtrekking gemaak dat daar nog geen pedagogiese handleidings van Alfredo Casella se *11 Pezzi Infantili* opgestel is nie en dat só



'n handleiding 'n aanwinst sal wees. Navorsing oor klavierpedagogie en die klaviermusiek van Alfredo Casella was nodig om hierdie handleiding te kon opstel.

Daar is 'n groot verskeidenheid literatuur oor klavierpedagogie beskikbaar. *For All Piano Teachers* (Ahrens & Atkinson: 1955), *On Piano Playing* (Sandor: 1981), *Piano Technique* (Giesecking & Leimer: 1972), *The Science of Pianoforte Technique* (Fielden: 1949), *Basic Principles in Pianoforte Playing* (Lhevinne: 1972), *How to Teach Piano Successfully* (Bastien: 1977), *Practicing the Piano* (Merrick: 1958) en *Freedom Technique* (Last: 1980), *Essential Keyboard Repertoire to Develop Technique and Musicianship* (Hinson: 1994), *The Well-Tempered Piano Teacher* (Uszler et al.: 1991) en *Interpretation in Piano Study* (Last: 1960) voorsien omvattende beskrywings van 'n wye verskeidenheid tegniese en musikale aspekte. Dit sluit besprekings oor die fisiese bewegings, foto-illustrasies waarin bewegings gedemonstreer word en voorstelle om musikale ontwikkeling te bevorder, in. Alhoewel hierdie aspekte in sekere bronne aan die hand van gevorderde repertorium beskryf word, is dit moontlik om die beginsel daarvan ook op die intermediêre student toe te pas.

Die volgende literatuur is geraadpleeg om die nodige inligting vir die agtergrondstudie te bekom. *The Literature of the Piano* (Hutcheson: 1969), *A Guide to 20th Century Composers* (Morris 1996), *A Twentieth-Century Revival: A Brief Introduction to Some Aspects of the Rise of Modern Italian Music* (Nickson: 1967) en "Italy" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Pestelli: 2001). Hierdie bronne verskaf 'n oorsig van musiek in Italië tydens die vroeë 20ste eeu en ondersoek spesifiek die invloed van die melodramatiese Italiaanse opera. *Music in the Twentieth Century* (Austin: 1966), "Martucci, Giuseppe" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Ferrino: 2001), *The New Italy* (Jean-Aubrey: 1920) en *Italy* (Smith Brindle: 1973) werp lig op die verandering van die musiekomgewing in Italië tydens die vroeë 20ste eeu. Die *La Generazione* en hul stryd om instrumentale en kontemporêre Italiaanse musiek te bevorder, word ook in hierdie bronne bespreek.

*Music in My Time: The Memoirs of Alfredo Casella* (Casella: 1955) verskaf biografiese inligting oor Casella. *Piano Music in Italy during the Fascist Era* (Di Bella: 2002), *The Solo Piano Music of Alfredo Casella: A Descriptive Survey with Emphasis on Elements of Stylistic Change and Continuity* (Krebs: 1991) en *Piano Music in Italy at the Turn of the Twentieth Century: Alfredo Casella and Gian Francesco Malipiero* (Perry: 2002) ondersoek Casella se verskillende

kompositoriese stylperiodes. Hierdie studies was van hulp om die nodige inligting van Casella se neo-klassieke kompositoriese styl te verkry en dit aan die hand van die *11 Pezzi Infantili* te ondersoek.

### 1.6 Afbakening van die studie

- Hierdie studie is beperk tot die intermediêre klavierstudent.
- Hierdie studie is beperk tot die *11 Pezzi Infantili*. Geen ander intermediêre klavierrepertorium of klavierwerke van Casella gaan in hierdie studie bespreek word nie.
- Die pedagogiese analise behels die identifisering en kritiese assessering van die tegniese en musikale aspekte van die *11 Pezzi Infantili*. 'n Volledige vormanalise van hierdie stukke word nie in hierdie studie ingesluit nie.
- 'n Gevallestudie, waarin die inhoud van die handleiding geïmplementeer word, word nie uitgevoer nie.
- Die onus rus op die onderwyser om die assessering van die student se tegniese en musikale vermoëns self uit te voer en met die aspekte van hierdie album te vergelyk om te bepaal of hierdie stukke vir sy student geskik sal wees.
- Die 11 stukke verskyn nie in 'n rang volgens moeilikheidsgraad nie. Die *11 Pezzi Infantili* hoef nie as 'n geheel voorgeskryf te word nie. Individuele stukke uit die album kan voorgeskryf word.

### 1.7 Waarde van die studie

Hierdie studie dra by tot die literatuur oor die intermediêre klavierstudent, intermediêre repertorium, klavierpedagogie, Alfredo Casella en die *11 Pezzi Infantili*. Dit gaan vir die klavieronderwyser wat graag 20ste eeuse intermediêre repertorium wil voorskryf van waarde wees. Die besige klavieronderwyser met 'n behoefte aan 'n voorafopgestelde uiteensetting van die tegniese en musikale aspekte van die album, sal hierdie studie waardevol vind. Hierdie studie gaan vir die klavieronderwyser van waarde wees, deur voorbereidingsmateriaal en ondersteuning tydens die onderrig van die *11 Pezzi Infantili* te bied.

## 1.8 Indeling van die studie

Hoofstuk 1 dien as die inleiding tot die studie. 'n Biografiese oorsig van Casella en die agtergrondstudie tot die *11 Pezzi Infantili* word in Hoofstuk 2 voorsien. Die tegniese en musikale aspekte van die *11 Pezzi Infantili* word in Hoofstuk 3 uiteengesit. Hoofstuk 4 bied die onderrigsondersteuning van hierdie album. Hoofstuk 5 dien as die slot tot die studie.

## Hoofstuk 2

### **'n Biografiese oorsig van Casella en die agtergrondstudie tot die *11 Pezzi Infantili***

Genoegsame kennis van die agtergrond, dit wil sê die stylperiode, kompositoriese agtergrond en styl van die komponis en repertorium, is noodsaaklik om 'n estetiese korrekte en suksesvolle interpretasie daarvan te waarborg.

Hierdie hoofstuk ondersoek die stand van musiek in Italië tydens die vroeë 20ste eeu om lig op die stylperiode en konteks waarin die *11 Pezzi Infantili* gekomponeer is, te werp. Die kompositoriese agtergrond tot die *11 Pezzi Infantili* word volgende nagevors om 'n verbeterde begrip vir die kompositoriese styl van die *11 Pezzi Infantili* te ontwikkel. Laastens word die kompositoriese styl aan die hand van die *11 Pezzi Infantili* ondersoek.

Hierdie hoofstuk begin met 'n biografiese oorsig van Casella se lewe en loopbaan as komponis.

#### **2.1 'n Biografiese oorsig van Casella**

Alfredo Casella is op 25 Julie 1883 in Turyn in 'n musikale gesin gebore. Sy pa, Carlo Casella, 'n professor van tjello aan die Turynse *Liceo Musicale*, en sy ma, Maria Bordino, 'n bekwame pianiste, het tydens sy kinderjare 'n groot rol in die ontwikkeling van die uitkyk wat Casella later in sy lewe gehad het, gespeel. In sy outobiografie voer hy aan dat sy ouers 'n aangetrokkenheid tot die “nuwe” gehad het. Maria Casella se musieksmaak was tot voortdurende vernuwing in staat en sy kon met gemak nuwe musiek, van komponiste vanaf Wagner tot Stravinsky onder andere, waardeer. Sodoende het die jong Casella gedurig blootstelling aan die nuutste verwickelinge in Europese musiek gekry en is 'n belangstelling vir nuwe en kontemporêre musiek by hom aangewakker (Krebs 1991: 5). Sy ouers het gereeld kamermusiekkonserte tuis aangebied en hier het Casella van jongs af musiek van 'n groot verskeidenheid komponiste en verskillende genres gehoor (Perry 2002: 47). Die musiekomgewing van Turyn het ook 'n groot

invloed op die ontwikkeling van Casella gehad. Die Turynse orkes het met sy jaarlikse konsertreeks tot 'n musiekomgewing wat meer as bloot Italiaanse opera bied, bygedra en 'n belangstelling vir orkestrale en instrumentale musiek by Casella aangewakker.

Op vierjarige ouderdom het Casella met sy klavierstudies by sy ma begin, binne etlike jare sy debuut in die *Circolo Degli Artisti* en die *Carignana* gemaak en in verskeie konsertsale in Europa uitvoerings gelewer (Gatti & Martens 1920: 180). In sy outobiografie noem Casella met trots dat hy alreeds as 'n jong seun die werke van kontemporêre komponiste soos Giovanni Sgambati (1841-1914) en Giuseppe Martucci (1856-1909), by die programme vir hierdie uitvoerings ingesluit het (Krebs 1991: 6). Toe die tyd aanbreek vir Casella om sy musiekstudies elders voort te sit, het hy op aandrang van Guiseppe Martucci en Antonio Bazzini, wie vir hom Duitse of Franse opleiding aanbeveel het, in 1896 saam met sy ma na Parys gereis om sy studies aan die *Conservatoire de Paris* voort te sit (Casella 1955: 19). Dit is by die *Conservatoire de Paris* waar hy die volgende vyf jaar spandeer het. Daar het hy die aandag van Louis Diémer getrek wat hom toe as 'n student aanvaar het en vanaf 1900 tot 1901 was Casella 'n student in die komposisieklas van Gabriel Fauré (Krebs 1991:8).

Casella het egter sy studies aan die *Conservatoire* oninspirerend gevind. Casella het sy klasmaats soos Maurice Ravel, André Caplet en Georges Enescu interessanter gevind en is aangehaal dat hy by hulle meer van komposisie geleer het. Hy het ook meer inspirasie in die salonne en teaters van Parys gevind waar hy die musiek van Debussy, die Russiese nasionaliste, Strauss, Mahler, Bartók, Schoenberg en Stravinsky gehoor het. Na die voltooiing van sy studies het hy vele ander Europese lande besoek. In 1907 en 1909 het hy selfs so ver as Rusland gereis, waar hy met van die belangrikste komponiste en musici van daardie tyd kennis gemaak het (Gatti & Martens 1920: 180). 'n Avontuurlustige en kosmopolitiese smaak en kultuur het toe by Casella ontwikkel (Waterhouse 2001: 232). Casella skryf in sy outobiografie:

"...I left nineteen years later rich in every European experience, having learned and penetrated all the various aspects of the musical phenomenon from the French music, which I now knew thoroughly in its every tendency, to the art of Strauss, of Schoenberg, of Mahler, to the new Hungarian and the new Spanish music. There was no sector of world music unknown to me." (Casella 1955: 128.)

Gedurende die 19 jaar wat Casella in Parys gewoon het, het hy deur die begeleiding van musieksorees en klavieronderrig 'n bestaan gevoer. Hy was klawesimbelspeler vir die *Società per Strumenti Antichi*, maar het ook by die *Société Musicale Indépendante*, 'n vereniging wat nuwe en kontemporêre musiek en tendense van regoor Europa in Parys probeer bevorder het, betrokke geraak (Di Bella 2002: 37). Dit is in Parys waar Casella sy eerste ernstige poging tot komposisie gemaak het.

Casella se eerste kompositoriese stylperiode dateer vanaf 1902 tot 1913. Werke soos die *Pavane* (1902), *Variations sur une Chaconne* (1903), *Tokkate* (1904) en *Sarabande* (1908) is produkte van hierdie periode. Hierdie werke word gekenmerk deur 'n eklektiese styl, 'n assimilasië van Duitse, Russiese en Franse invloede van komponiste soos Ravel, Fauré, Debussy, Mahler en Stravinsky. Teen 1910 het Casella egter 'n nuwe koers ingeslaan om 'n nuwe kompositoriese styl te verken. (Krebs 1991: 32.)

Casella se tweede kompositoriese styl (1913-1920) was 'n hoogs persoonlike styl waarin hy die grense van tonale landskappe verken het. Hierdie styl was gekenmerk deur atonaliteit, serialisme en dissonansië. (Perry 2002: 57.) Dit was deur Stravinsky en Schoenberg beïnvloed en werke soos *Novo Pezzi* (1914) en die *Sonatine* (1916) is verteenwoordigend van hierdie styl. Tydens hierdie periode het Casella van tradisionele melodieë en harmonieë gebruik gemaak, maar onder die dekmantel van 'n onbekende en misterieuse tonaliteit. Volgens Gatti (1921: 470) was hierdie kompositoriese periode reflekerend van Casella se ware persoonlikheid.

Ten spyte van die lang periode wat Casella in Parys gewoon het, het hy nooit bande met sy Italiaanse wortels verbreek en die Italiaanse kultuur en tradisies vergeet nie. "I had kept myself Italian not only in citizenship but also in heart and mind" (Casella 1955: 129). Fauré se aanbod om as 'n leraar aan die *Conservatoire* aan te sluit, is van die hand gewys, omdat Casella dan sy Italiaanse burgerskap sou moes prysgee en Franse burgerskap sou moes aanneem. Alhoewel hy 'n lang periode in Parys gewoon het, het hy nooit werklik daar tuis of aanvaar gevoel nie. Hy het daarom gereeld na Italië teruggekeer en omtrent elke somervakansie in Italië deurgebring. In Parys het hy hom met ander Italiaanse komponiste soos Gian Francesco Malipiero (1882-1973) en Ildebrando Pizzetti (1880-1968), komponiste wat hy deur die *Société Musicale Indépendante* ontmoet het, omring.

Casella het altyd geïnteresseerd in die musiekomgewing van sy geboorteland en op hoogte van die verwickelinge in Italiaanse musiek gebly. Hoe meer hy daarvoor wys geraak het, hoe duideliker het die verskil tussen musiek in Italië en Parys vir hom geraak (Di Bella 2002: 38). In Julie 1915 is hy die posisie as ’n klavierleraar aan die *Liceo di Santa Cecilia* in Rome aangebied. Hy het sonder huiwering die aanbod aanvaar en na Rome verhuis waar hy die res van sy lewe gebly het (Krebs 1991: 51).

In Rome het Casella voortgegaan om kontemporêre musiek te bevorder. Die *Società Nazionale di Musica* wat later na die *Società Italiana di Musica Moderna* hernoem is, het kontemporêre Italiaanse musiek bevorder. Die suksesvolle aanbod en uitvoer van baie kontemporêre Italiaanse komponiste se musiek in Italië is aan Casella se leierskap as musiekorganiseerder en –bevorderaar te danke. Dit het hom hoë agting in Italië verdien. “The importance of Alfredo Casella in the development of music in Italy in the 20th century can hardly be exaggerated (Fearn in Di Bella 2002: 33). Lucio Berio het immers opgemerk: “These composers were a group of people who passed by when the musical forest of Europe was in flames. But it seems to me that Casella’s was the only figure to be illuminated by the brightness of the fire.” (Krebs 1991: 1). In 1923 het hy en Malipiero die *Corporazione delle Nuove Musiche* gevorm met die doel om Italië aan die kontemporêre musiek van ander Europese komponiste voor te stel (Boehm, Schmidt & Sacher Stiftung 1996: 51). Tydens die 1930’s was Casella as die direkteur van die eerste *Internazionale di Musica Contemporanea* musiekfees in Venesië aangestel (Waterhouse 2001: 233). Hierdie fees het ook ten doel om kontemporêre musiek in Italië bevorder.

Gedurende hierdie tyd het Casella as ’n solis, kamermusikus en dirigent aktief gebly. Hy het gereeld regoor Europa, Suid-Amerika en in die Verenigde State van Amerika getoer en uitvoerings gelewer. (Krebs 1991: 98.) Ten spyte van sy besige skedule het Casella steeds aanhou komponeer en in 1920 het hy sy derde kompositoriese periode betree. Hierdie kompositoriese styl word in die volgende afdeling in diepte bespreek. Die Italiaanse publiek was egter nie ontvanklik vir sy musiek nie. Hulle het hom, ten spyte van sy Italiaanse burgerskap, as ’n buitestaander beskou en gevoel dat sy musiek nie op die Italianer gemik is nie (Di Bella 2002: 38). Alhoewel hy in 1922 uit sy pos by die *Liceo di Santa Cecilia* bedank het om op sy uitvoerende loopbaan te fokus, het hy tien jaar later hierdie pos hervat as die leraar van die gevorderde klavierklas en verantwoordelikheid vir die opleiding van ’n hele generasie Italiaanse

pianiste aanvaar wat hom sodoende die titel as een van die vernaamste Italiaanse klavierpedagoë besorg het.

Die laaste paar jaar van Casella se lewe was egter tragies. Vanaf 1942 het Casella se gesondheid drasties verswak. Die jare van die Tweede Wêreldoorlog was spanningsvol vir die Casella-familie. Die familie was in 'n gevaarlike posisie weens sy vrou se Joodse en Franse afkoms. Hy het egter steeds voortgegaan om te komponeer, begelei en dirigeer tot drie weke voor sy dood in 1947.

## **2.2 Die agtergrondstudie tot die *11 Pezzi Infantili***

### **2.2.1 Musiek in Italië tydens die vroeë 20ste eeu**

Tydens die vroeë 20ste eeu het musiek in Italië 'n merkwaardige verandering ondergaan. Met die aanbreek van die 20ste eeu was Italië, met betrekking tot die land se musiek, as “the land of the dead” beskryf. Italiaanse musiek was in 'n sleur verval en is deur Casella (1955: 89) as 'n “musical tradition which had been slumbering for over a century and a half” beskryf. 'n Begeerte om lewenskrag, energie en vitaliteit in Italiaanse musiek te herstel, het toe by Italiaanse komponiste ontwaak.

Die komponiste wat onderneem het om Italiaanse musiek te vernuwe, soos in 'n manifest wat in 1914 uitgereik is, aangeteken (Jean-Aubry 1920: 27), was Alfredo Casella, Ottorino Respighi (1879-1936), Ildebrando Pizzetti (1880-1968) en Gian Francesco Malipiero (1882-1973) (Smith Brindle 1973: 293). Hulle het as die *La Generazione dell'Ottanta* (Geslag van die 80's) bekend gestaan (Casella 1955: 147). Die *La Generazione* het Italiaanse musiek uit die sleur waarin dit verval het, verhef deur dit in 'n nuwe rigting te stuur: instrumentale musiek.

Met die aanbreek van die 20ste eeu was instrumentale musiek 'n onbekende en onverspiede gebied in Italiaanse musiek. Tydens die 18de en 19de eeue het die oplewering van instrumentale en orkestrale musiek in Italië drasties verminder (Hutcheson 1969: 359) en het dit slegs die beperkte gehore van die kamermusiek- en orkesverenigings bereik. Die oplewering van klaviermusiek het ook sedert die middel 19de eeu afgeneem. Hutcheson (1969: 357) vind dít ironies, aangesien die klavier immers deur 'n Italianer, Bartolomeo Cristofori (1655-1732),



ontwerp is. Dié stagnasie van instrumentale musiek was te wyte aan die florerende en gewilde opera-tradisie wat Italiaanse musiek sedert die 18de eeu oorheers het (Nickson 1967: 7).

Vir 200 jaar het opera groot gewildheid in Italië geniet. Dit het die musiekomgewing volkome gedomineer en Italiaanse musiek het uiteindelik in 'n opera-groef verval: konsertsale en teaters het net operas aangebied, veral dié van die 19de eeuse Italiaanse opera-meesters soos Bellini, Verdi en Rossini. Instrumentale musiek was slegs vir opera-bevorderingsdoeleindes gebruik en klavierkomposisies, soos transkripsies, variasies en fantasieë, was meestal ten doel om bekende opera-arias en melodieë te bemark (Pestelli 2001: 378).

Teen die einde van die 19de eeu het daar egter 'n gevoel van misnoë teenoor opera begin ontwikkel. Die Italiaanse opera is as té kommersieel beskou (Waterhouse 2001: 659) en die Verismo-styl van die laat 19de eeu is as dilettanties en middelmatig beskryf (Di Bella 2002: 43). Verismo, wat in die 1870's verskyn het, is met realisme wat in tydgenootlike literatuur verskyn het, vergelyk. Dit is deur komponiste soos Puccini, Leoncavallo en Mascagni toegepas (Morris 1996: 248). Die historiese karakters van die vroeë 19de eeuse opera word in die Verismo-opera met alledaagse karakters, dikwels uit 'n laer sosiale klas, wat in realistiese en gewone situasies uitgebeeld word, vervang. Die temas wat in hierdie operas behandel is, was dikwels brutaal en onguur in 'n poging om lig op 'n lewenswerklike benadering tot hedendaagse realiteite te werp. Uiteindelik was hierdie Verismo-styl die bepalende faktor wat tot die verwerping en wegbreking van opera gelei het.

Die “renaissance van nie-opera musiek” het toe plaasgevind (Ferrino 2001: 10). Hierdie beweging is deur Giuseppe Martucci (1856-1909), Leone Sinigaglia (1868-1944) en Giovanni Sgambati (1841-1914) gelei (Nickson 1967: 7). Hulle was die eerste 19de eeuse Italiaanse komponiste wat nie 'n opera gekomponeer het nie (Pestelli 2001: 379), maar hul eerder tot instrumentale musiek gewend het. Alhoewel hulle werke nie prominent in die repertorium vertoon nie, het hul pionierswerk sodoende instrumentale musiek aan die 20ste eeu voorgestel en die weg vir die *La Generazione* gebaan om hierdie tendens voort te sit. Die *La Generazione* het instrumentale musiek verwelkom en 'n reuse uitset van orkesmusiek (onder andere Respighi se *Antiche Arie e Danze per Liutoi* en *Fontane di Roma*), instrumentale en kamermusiek tot gevolg gehad. Casella, 'n vooraanstaande konsertpianis en klavierpedagoog, was, behalwe vir Malipiero, die lid van die *La Generazione* wat die meeste tot die klavier aangetrokke was (Krebs

1991: 4). Met werke soos die *Novo Pezzi*, *Sonatine*, *A Notte Atta*, *Inezie*, *Doux Contrastes*, *Tokkate* en die *11 Pezzi Infantili* het hy 'n kardinale rol gespeel in die herlewing van klaviermusiek en die opbou van 'n 20ste eeuse Italiaanse klavierrepertorium. Die *La Generazione* het gevoel dat instrumentale musiek, weens die variasie wat dit kon bied, die ideale middel was om die gewenste vitaliteit in Italiaanse musiek terug te besorg.

Die tirannie van opera het nie net die oplewing van instrumentale musiek gestuiter nie, maar ook die ontwikkeling van 'n kontemporêre kompositoriese styl en die uitset van nuwe Italiaanse musiek onderdruk. Om daardie rede was Italiaanse musiek as ouderwets beskou en het die *La Generazione* gevoel dat dit 'n groot agterstand teenoor ander 20ste eeuse Europese musiek gehad het (Perry 2002: 14). Casella, 'n aanhanger en kampvegter van vernuwing, (Austin 1966: 421) het die *Società Italiana di Musica Moderna* (1917-1919) gestig. Die ideaal van die vereniging was om nuwe musiek, wat oor kontemporêre kompositoriese tegnieke sou beskik, by Italiaanse komponiste aan te moedig en te bevorder (Casella 1955: 148.)

Die *Società Italiana di Musica Moderna* (SIMM) het as 'n forum vir Italiaanse komponiste, soos die *La Generazione* en Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Riccardo Zandonai (1883-1944), Vittorio Gui (1885-1975) en Vincenzo Tommasini (1878-1950) gedien om 20ste eeuse kompositoriese tegnieke soos chromatiek, politonaliteit, moderne toonlere en selfs atonaliteit aan te moedig. Hulle musiek is in die SIMM se joernaal, *Ars Nova*, gepubliseer (Perry 2002: 95). Deur middel van gereelde konsertuitvoerings het die SIMM 'n medium gebied om hierdie musiek in Italië bekend te stel en te bevorder (Casella 1955: 148). Volgens Casella (1955: 142) was 102 van die algehele 112 werke wat by hierdie konserte uitgevoer is, deur kontemporêre Italiaanse komponiste gekomponeer. Die SIMM het daardeur ook gepoog om die Italiaanse publiek meer ontvanklik vir die kontemporêre musiek van hul eie land se komponiste te maak. Die koersagtige poging waarmee Casella nuwe musiek probeer bevorder het, is noemenswaardig. Gatti skryf:

“Casella conducts in person his campaign for modern music filling his concert programmes almost entirely with modern examples, founding societies of modern musicians, editing, reviewing, and collaborating with kindred spirits, always with the sole purpose of making known whatever good thing is found in Italian musical soil, for so many years barren of true musical art.” (1921: 469.)

Hoewel die publiek dié musiek aanvanklik met afkeur bejeën het, het die SIMM tog daarin geslaag om 'n groot impak op die jong musiekgemeenskap te maak en kon jong musici, onder andere Goffredo Petrassi (1904-2003) en Luigi Dallapiccola (1904-1975), oorreed word om vooruitstrewendheid in Italiaanse musiek voort te sit. (Gatti & Martens 1920: 181.)

Teen ongeveer 1915 het Italiaanse musiek só ontwikkel dat instrumentale musiek en 'n kontemporêre kompositoriese styl prioriteit geniet het. Ontwikkelinge in die kunste gebeur egter selde buite 'n politieke, ekonomiese, sosiale en kulturele konteks (Morris 1996: xxv). Die ontwikkelinge wat Italiaanse musiek vanaf 1918 ondergaan het, is deur die verreikende politieke, ekonomiese en sosiale implikasies van die Eerste Wêreldoorlog (1914-1918) veroorsaak (Simms 1996: 236).

### **2.2.2 Die agtergrond van die *11 Pezzi Infantili*: neo-klassisisme in Italië**

Italië het in 1915 tot die Eerste Wêreldoorlog toegetree en aan die kant van die Geallieerdes teen Duitsland oorlog verklaar. Die verreikende uitkoms van die oorlog het Italië polities en ekonomies gedestabiliseer, wat 'n gevoel van ontevredenheid met die land en 'n antagonistiese gevoel teenoor Duitsland by die Italiaanse volk gekweek het (Körner 2009: 270). Italië en die Geallieerdes se oorwinning oor Duitsland in 1918 het egter weer opnuut 'n nasietrots vir hul land by die Italianers laat ontkiem en nasionalisme laat ontvlam (Sachs 1987: 8). Die antagonistiese gevoel teenoor Duitsland en die na-oorlogse nasionalisme het toe tot Italiaanse musiek uitgekring.

Die begeerte aan 'n styl wat die na-oorlogse nasionalisme in Italiaanse musiek sou reflekteer, is toe aangewakker. 'n Styl wat dus 'n nasionale identiteit sou verhef deur esteties Italiaans van aard te wees. Weens die oorweldigende en dominerende invloed van die laat 19de eeuse Duitse styl op musiek regoor Europa was daar 'n tekort aan bronne, anders as die Italiaanse opera, wat die *La Generazione* so desperaat probeer ontvlug het, waaruit die nodige inspirasie en invloede vir die ontwikkeling van 'n estetiese Italiaanse styl, ontgin kon word. In die soeke na sulke bronne, was die *La Generazione* genoodsaak om in die Italiaanse musiekgeskiedenis, verder terug as die regeertyd van die opera, te delf. Danksy die Italiaanse digter, Gabriele D'Annunzio (1863-1938), was dit moontlik. D'Annunzio was 'n belangrike eksponent in die ondersoek en

navors van die Italiaanse musiekgeskiedenis. Hy het 'n merkwaardige bydrae tot Italiaanse musiek gemaak, deurdat sy gevoel vir argaïsmes musiekwetenskap in Italië gestimuleer het en tot die herontdekking van vele 17de en 18de eeuse Italiaanse musiek gelei het. (Waterhouse 2001: 659.)

Hierdie 17de en 18de eeuse musiek het uit inheemse invloede bestaan (Burkholder, Grout & Palisca 2010: 384). Dus was dié musiek, van komponiste so vroeg soos Gabrieli (1555-1612), Monteverdi (1567-1643), Frescobaldi (1583-1643) en Corelli (1653-1713), Vivaldi (1678-1741) en Scarlatti (1685-1757), suiwer, esteties Italiaans. Dit het as ideale bronne vir die ontwikkeling van die na-oorlogse estetiese Italiaanse styl gedien. Om só 'n styl te verkry, het komponiste soos Malipiero in *Risonanze* te werk gegaan deur die vokale polifonie van Monteverdi se madrigale te ontgin. Casella het temas uit die sonates van Scarlatti in *Scarlattiana* inkorporeer en verwys na die vroeë Italiaanse klavierkomponis, Muzio Clementi (1752-1832) se studies in “Omaggio a Clementi” uit die *11 Pezzi Infantili*. Die terugdelf in die verlede het ook opnuut lig op die tradisies in Italiaanse volksmusiek, tipiese Siciliaanse en Napelse melodieë en volksritmes, gewerp wat ook ingekorporeer is om 'n styl met 'n estetiese Italiaanse aard te verkry. (Taruskin 2010: 747). Gatti (1921: 469) voeg by “... we can easily see that Casella's genius is purely Italian.”

Die terugdelf in die Italiaanse musiekgeskiedenis het die land se samesyn versterk deurdat hierdie aksie tipies aan die Italiaanse kultuur was. Volgens Taruskin (2010: 747) was die teruggryp na die verlede, klassisisme, 'n algemene eienskap weens die Italianer se liefde vir tradisies en die verlede. Casella het immers self gesê: “Classicism is the natural form of Italian thought, inherited directly from the Greeks, through Rome” (Taruskin 2010: 747). Die herontdekking van vroeë Italiaanse musici se meesterwerke het ook tot die harte van die Italianers gespreek en opnuut hul nasietrots en liefde vir hul volk versterk.

Die terugdelf in die verlede het die komponiste van die *La Generazione* nie net van estetiese Italiaanse bronne voorsien nie, maar ook aan 'n rykdom van lank-vergete musiek en tradisies voorgestel wat ná die dominerende van die 19de eeuse Duitse styl en die oorheersing van opera deur sekere komponiste verwelkom is. 'n Verdeeldheid is toe by die komponiste van die *La Generazione* gesien. Alhoewel hierdie komponiste steeds deur dieselfde ideaal, die bevordering van instrumentale en kontemporêre Italiaanse musiek, verenig is, het die konserwatiewe

komponiste (Respighi en Pizzetti) daarin geglo om steeds sekere van die laat 19de eeuse tradisies voort te sit (Kirby 1995: 335).

Casella en Malipiero het die musiek van die laat 19de eeu, weens die oordrewe melodramatiese en emosionele karakters, met afkeur bejeën (Whittal 2003: 236). Dié musiek was die kulminasie van die harmoniese taal se ontwikkeling tydens die 19de eeu. Dit was dus meer kompleks as ooit te vore en het spanning in Europa veroorsaak. Dit het tot die gemoedstoestand wat die emosies voorafgaande tot die oorlog geïntensiveer het, bygedra (Burkholder et al. 2010: 724, 835). Die 19de eeuse komponiste was nog deur ideale van die 19de eeuse romantiek, naamlik die verheffing van individualisme en innovasie, beïnvloed. Hulle het dus esoteriese musiek geskryf wat nie meer 'n kommunikerende kunsvorm tussen die komponis en gehoor was nie, maar eerder die komponis se denke en gevoelens vir sy persoonlike doeleindes gereflekteer het. (Morris 1996: xxiv, xxv.) Weens die fokus op innovasie, die vinnige pas van artistieke ontwikkeling en eksperimentering, het hul musiek dikwels vinniger en verder as die gehoor se begrip daarvoor ontwikkel en uiteindelik kon die gehoor dié musiek nie meer verstaan en vertolk nie (Whittal 2003: 234, 235).

Casella en Malipiero wou wegbreek van die irrasionaliteit en individualiteit van die laat 19de eeu en het hul toe tot die 17de en 18de eeuse musiek, wat deur balans, dissipline, orde, simmetrie, eenvoud en beperkte emosionele inhoud gekenmerk is, gewend. Hulle wou vorme, genres en kompositoriese tegnieke uit hierdie musiek ontgin en in hul komposisies bewerkstellig. Ten spyte van sy belangstelling in vroeë musiek, het Casella voortgegaan om een van die vernaamste voorstanders van kontemporêre musiek te wees. 'n Amalgamasie van 17de en 18de eeuse musiek en kontemporêre 20ste eeuse tegnieke het plaasgevind en die ontstaan van Casella se neo-klassieke periode tot gevolg gehad.

Burkholder et al. (2010: A12) beskryf neo-klassisisme as die herroeping en herlewing van die vorme, genres en kompositoriese tegnieke van voor-romantiese musiek binne die konteks van 'n kontemporêre idioom. Dit was in die tydperk tussen die twee wêreldoorloë (1918-1939) regoor Europa toegepas, veral in Oostenryk en Frankryk deur komponiste soos Schoenberg en Stravinsky (Whittal 2001: 754). Casella het geglo dat die Italiaanse neo-klassisisme van 'n intensiewer klassisisme as in ander lande gebruik gemaak het, deurdat hulle selfs vroeëre musiek

herroep en herleef het. “True classicism always involves a retrospective relationship with earlier art” (Danuser 2004: 260).

Alhoewel Casella se neo-klassieke styl al sedert 1918 begin ontwikkel het, was dit egter eers in 1920 dat hy hierdie styl vasgelê het. Austin (1966: 421) beweer dat sy neo-klassieke styl nie in al Casella se werke tydens sy derde kompositoriese periode opsigtelik was nie, maar die mees verteenwoordigende in die *11 Pezzi Infantili* is. “The *Eleven Pieces* mark my final liberation from uncertainty and experimentation and my secure and knowing entry into a creative phase now fully personal and clarified” (Casella in Di Bella 2002: 46).

### **2.3 Die kompositoriese styl van die *11 Pezzi Infantili***

Casella se neo-klassieke styl word deur die gebruik van ’n wye verskeidenheid van 17de eeuse genres soos die pavane, tokkate, prelude, ricercare, kanon en barokdanse soos die sarabande, gigue en menuet gekenmerk. Invloede van voor-klassieke style soos die galant-styl en Italiaanse volksmusiek is ook teenwoordig. Kompositoriese tegnieke en gebruike tipies aan die 17de en 18de eeue, soos polifonie, kerkmodusse en ostinati, word in ’n kontemporêre raamwerk van politonaliteit, chromatiek, moderne toonlere en harmonieë en onkonvensionele stemvoering aangewend.

Ondersoek word ingestel om te bepaal in watter mate die *11 Pezzi Infantili* verteenwoordigend van Casella se neo-klassieke styl is.

Die *11 Pezzi Infantili* begin met ’n prelude. Sedert 1650 was die prelude een van die belangrikste genres vir klawerbordinstrumente. Die prelude was egter nie slegs ’n 17de eeuse genre nie, maar is deur komponiste soos Chopin, Scriabin, Rachmaninoff en Debussy tot in die 19de en 20ste eeue deurgevoer. Casella het egter daarna gestreef om met hierdie inleidende stuk die 17de eeuse prelude te herroep. Die 17de eeuse prelude was gekenmerk deur ’n improvisatoriese karakter wat Casella ook in “Preludio” probeer verkry het. “Preludio” beskik oor ’n kort tema (Voorbeeld 2.1 a) wat vier keer herhaal word. Met elke herhaling word die tema uitgebrei en verder ontwikkel soos gesien in Voorbeelde 2.1 b en 2.1 c Hierdie prosedure, sowel as die afwisseling tussen

tweeslag- en drieslagmaat in mate 16, 21, 31 en 37, verleen die verlangde improvisatoriese karakter aan “Preludio”.

**Voorbeeld 2.1 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, mm. 4-8



**Voorbeeld 2.1 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, mm. 8-14, herhaling 2



**Voorbeeld 2.1 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, mm. 17-30 herhaling 3



Die derde stuk, “Canone”, is die herlewing van ’n middeleeuse genre, die kanon. Casella pas al die kenmerke van hierdie genre in “Canone” toe. Hierdie kontrapuntale werk bestaan uit ’n tema, “dux”, agt mate in lengte, wat eerste in die regterhandparty voorkom en deurgaans in sy geheel deur die linkerhand nageboots word. “Canone” is dus ’n streng kanon. Die nabootsing, “comes”, volg een maat na die tema en word ’n oktaaf laer as die tema gespeel. Die “Canone” eindig wanneer die stemme die een na die ander ophou (soos wat hulle begin het) en is daarom ’n eindigende kanon (Van Blerk 1994: 193).



Twee barokdansen kom ook in die *11 Pezzi Infantili* voor, naamlik die gigue en die menuet. Hierdie danse het deel van die baroksuite uitgemaak: die gigue was 'n vaste vorm en gewoonlik laaste in die suite terwyl die menuet 'n opsionele dans (galanterie) was, dikwels eenvoudiger in styl, en voor die gigue geplaas is (Van Blerk 1994: 406).

Daar word onderskeid tussen die Franse en Italiaanse gigue getref. Beide het egter uit die Engelse jig, 'n lewendige 16de eeuse dans, ontwikkel. Die tempo-aanduiding “tempo di giga inglese” verwys na die Engelse jig. Die jig is stadiger as die Franse en Italiaanse gigue en vereis dus dat “Giga” teen 'n stadiger tempo gespeel moet word. Deur die gebruik van 'n saamgestelde tweeslagmaat (6/8), die tipiese kwartnoot-agstenoet kombinasie in die tema, sinkopasie (veral gesien in mate 1 tot 24, 33 tot 44, 113 tot 118 waar die normale pols weens 'n stilte op die eerste pols gevolg deur 'n akkoord op die tweede pols versteur word) in “Giga”, slaag Casella daarin om die jig suksesvol te herroep. Hy pas 'n fugale skryfwyse (kenmerkend van hierdie dans) toe, deur die tema (mate 1 tot 4) gevarieerd in 'n ander stemparty te beantwoord (mate 17 tot 20).

Dit is egter opvallend dat die eienskappe van “Giga” meer met die Franse as met die Italiaanse gigue ooreenstem. Dit is te verwagte dat Casella, 'n nasionalis, hierdie stuk in die Italiaanse styl sou komponeer.

'n Statige, grasiëuse hofdans word in “Minuetto” herroep. “Minuetto” beskik oor 'n matige drieslagmaat en 'n eenvoudige melodie met sporadiese ornamentasie om tot die grasiëuse karakter by te dra.

In die *11 Pezzi Infantili* maak Casella ook van kompositoriese tegnieke uit die 17de eeu gebruik, veral die ostinatobas. 'n Ostinatobas is 'n begeleidingstipe waar 'n patroon, sonder enige wysigings, in die basparty teenoor die melodie herhaal word (Burkholder et al. 2010: 330).

In “Preludio” word 'n ostinatobas, wat uit twee pare afwisselende rein kwarte bestaan (A-D en C-F), deur die linkerhand gespeel terwyl 'n melodie in die regterhandparty voorkom (Voorbeeld 2.2 a).



**Voorbeeld 2.2 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, mm. 1-5



“Omaggio a Clementi” beskik ook oor ’n ostinatobas. Alhoewel die ostinato in mate 13 tot 22 in die basparty voorkom, is dit egter nie altyd aan die basparty verbonde nie. In mate 4 tot 11 en 31 tot 42 verskyn die melodie in die basparty en die ostinato in die sopraanparty. Die ostinato word in maat 12 deur die hande afgewissel soos in Voorbeeld 2.2 b aangedui.

**Voorbeeld 2.2 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 9-18



’n Ostinatobas kom ook in “Carillon” voor (Voorbeeld 2.2 c). Hierdie ostinatobas boots ’n klokkespel na, soos in die titel gesugereer.

**Voorbeeld 2.2 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Carillon”, mm. 1-4



Volgens Van Blerk (1994: 158) mag 'n ostinato effense wysigings of modulasies ondergaan. Die ostinato in “Carillon” ondergaan 'n modulasie vanaf maat 15 tot 23 (Voorbeeld 2.2 d).

**Voorbeeld 2.2 d** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Carillon”, mm. 15-16



'n Ostinatobas van afwisselende rein kwinte (A-mol-E-mol en E-mol-B-mol) word in mate 1 tot 26 en 54 tot 80 van “Berceuse” toegepas (Voorbeeld 2.2 e). Hierdie voortdurende afwisseling skep die wiegende gevoel tipies van 'n wiegelied.

**Voorbeeld 2.2 e** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Berceuse”, mm. 1-7



In die bogenoemde stukke word twee tot drie mate aan die ostinatobas alleenlik afgestaan om as 'n inleiding te dien.

'n Ander gebruik uit vroeë musiek wat Casella in verskeie stukke van die *11 Pezzi Infantili* implementeer het, is kerkmodusse. Modusse is 'n middeleeuse sisteem wat die tonale basis van die Gregoriaanse cantus gevorm het voor die ontwikkeling van die hedendaagse majeur- en mineurtoonarde (Van Blerk 1994: 197). Dit kom in “Siciliana”, “Giga”, “Minuetto” en “Berceuse” voor.

Verskeie modusse, met D as 'n tonale sentrum, kom in “Siciliana” voor. Die doriese modus (D E F G A B C D) verskyn in mate 1 tot 9 (Voorbeeld 2.3 a) en 32 tot 35.

**Voorbeeld 2.3 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 1-9



*p espressivo, semplice, come una melodia popolare*

Die frigiese modus (D E-mol F G A B-mol C D) verskyn in mate 9 tot 11 (Voorbeeld 2.3 b).

**Voorbeeld 2.3 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 9-11



Die lokriese modus (D E-mol F G A-mol B-mol C D) verskyn in maat 12 (Voorbeeld 2.3 c).

**Voorbeeld 2.3 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, m. 12



Die lidiese modus (D E F-kruis G-kruis A B C-kruis D) verskyn in mate 13 tot 31.

Die toepassing van die doriese en lidiese modusse is soortgelyk aan die gebruik van parallelle majeur- en mineurtoonaarde vir die middel- en buitenste seksies van ander 17de eeuse genres soos die pavane, sarabande en barcarolle (Krebs 1991: 112).

Die lidiese modus kom ook in die B-seksies van beide “Giga” en “Minuetto” voor (Krebs 1991: 113). In “Giga” verskyn dit as die lidiese modus op E (E F-kruis G-kruis A-kruis B C-kruis D-kruis E). Die tonika kom selde in die melodie self voor, maar word deur die herhalende E in die bas, vasgelê (Voorbeeld 2.3 d).

**Voorbeeld 2.3 d** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 62-65



Die B-seksie van “Minuetto” is op die lidiese modus van A (A B C-kruis D-kruis E F-kruis G-kruis A) gebaseer soos in Voorbeeld 2.3 e gesien.

**Voorbeeld 2.3 e** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 37-41



Die frigiese modus op E word in die B-seksie van “Valse Diatonique” gesuggereer. Die konstante beklemtoning van E vestig E as die tonika, terwyl die verlaagde tweede trap (F) die frigiese modus bevestig.

Alhoewel Casella 17de eeuse genres en tegnieke gebruik het, reflekteer die *11 Pezzi Infantili* wel nie die 17de eeuse polifoniese skryfstyl nie, maar eerder invloede van die 18de eeuse galant-styl. Die galant-styl het tydens die vroeë 1700’s in Italiaanse opera en instrumentale konserte ontstaan (Van Blerk 1994: 140). Dit is moontlik dat Casella tydens die terugdelf in die musiekgeskiedenis hierdie styl herontdek het. Alhoewel opera Casella nie aangestaan het nie, het hy wel aanklank by die eenvoudiger, elegante styl wat daarin voorgekom het, gevind.

Burkholder et al. (2010: A8) beskryf dit as ’n 18de eeuse musikale styl wat sangerige melodieë, kort frases met gereelde kadense en ’n ligter begeleiding bevorder het. Dit word gekenmerk deur

'n ligte, eenvoudige tekstuur, duidelike frases, homofoniese styl, vry-geornamenteerde melodie en beskik oor 'n elegante, gesofistikeerde en galante karakter. In verskeie stukke van die *11 Pezzi Infantili* word etlike van hierdie eienskappe aangetref.

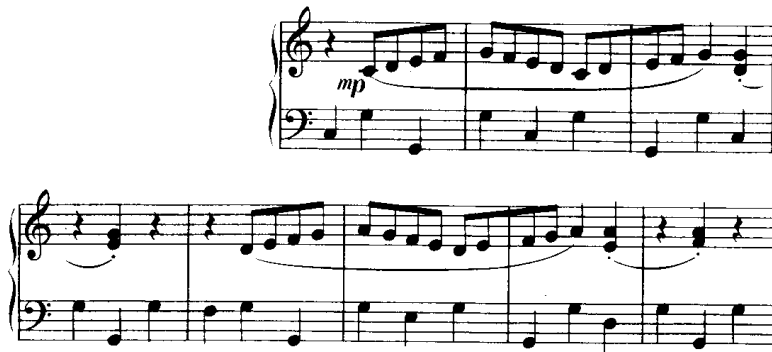
Daar word van mordente en acciaccaturas gebruik gemaak om melodieë vrylik te ornameer en tot 'n galante en gesofistikeerde karakter by te dra. Hierdie tegniek word in “Preludio”, “Omaggio a Clementi” en “Valse Diatonique” gebruik (Voorbeeld 2.4).

**Voorbeeld 2.4** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 57-64



Die galant-styl word deur kort frases, wat duidelik deur kadense aangedui word, gemerk. “Valse Diatonique” en “Galop Final” reflekteer hierdie kenmerk soos in Voorbeeld 2.5 a en 2.5 b onderskeidelik gesien.

**Voorbeeld 2.5 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 5-12



**Voorbeeld 2.5 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 4-11



Die meerderheid van die *11 Pezzi Infantili*, behalwe “Giga”, “Carillon” en “Galop Final”, word teen die einde van die stuk met ’n “*senza rallentando*” aangedui. Hierdie ontmoediging vir ’n vertraging in tempo kan moontlik in reaksie teen die 19de eeuse rubatos aan die einde van seksies en bewegings wees (Perry 2002: 79).

Die galant-styl word origins deur ligter, eenvoudiger liniêre teksture gekenmerk. Hierdie liniêre, dikwels homofoniese, teksture word in verskillende vorme regdeur die *11 Pezzi Infantili* bespeur, naamlik as ’n gebroke akkoord-begeleiding in “Galop Final”, ’n ongewone walsbegeleiding in “Valse Diatonique”, herhaalde dubbelnote en ’n brombas in “Minuetto” teenoor die melodie in die regterhandparty.

Die galant-styl word ook deur die beperking van emosionele inhoud gekenmerk. Die beperking van emosionele inhoud word in “Preludio”, “Canone”, “Bolero”, “Omaggio a Clementi”, “Carillon”, “Berceuse” en “Galop Final” gesien, deurdat slegs een karakter regdeur voorkom. In “Valse Diatonique”, “Siciliana”, “Giga” en “Minuetto” kom meer as een, en dikwels kontrasterende, karakters voor. Die afwisseling van karakter is aan die hand van die veranderde toonaard en is van so aard dat dit nie die emosionele inhoud kompliseer nie.

Casella, ’n nasionalis, laat nie die invloede van Italiaanse volksmusiek in die *11 Pezzi Infantili* agterweë bly nie en dit kom veral in “Siciliana” prominent voor. ’n Siciliaanse volks wysie, soos deur die gepunteerde ritme en mordente tipies van vokale ornamentasie gekenmerk word, neem die rol van die melodie aan soos in Voorbeeld 2.6 a uitgebeeld (Perry 2002: 64).

**Voorbeeld 2.6 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 6-9



Die medium-grootte omvang en trapsgewyse beweging van die melodie reflekteer die eenvoudiger aard van volksmusiek en maak dit meer idiomaties vir die stem. Die herhaalde akkoorde in die begeleiding skep ’n strelende atmosfeer soos wanneer dit deur ’n kitaar of mandolien gespeel word (Krebs 1991: 36). Die Italiaanse invloed word vanaf maat 18 versterk wanneer die verlaagde supertonika (E-mol) in die begeleiding moontlik ’n Napelse sekst suggereer (Voorbeeld 2.6 b).

**Voorbeeld 2.6 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, m. 18



Die vierde stuk van die *11 Pezzi Infantili* is ’n bolero, ’n Spaanse volksdans. Dit is ongewoon dat Casella, ’n nasionalis, van ’n nie-Italiaanse volksdans gebruik maak. Die suidelike helfte van Italië was gedurende die vroeë 1600’s deur Spanje geannekseer. Dit is waarskynlik dat die terugdelf in die verlede opnuut lig op hierdie oorheersing gewerp het. Weens die groot gebied wat Spanje besit het, is dit moontlik dat Casella gevoel het dat Spanje ’n onteenseglike rol in die geskiedenis van Italië gespeel het.

Eienskappe tipies van hierdie Spaanse volksdans, soos in “Bolero” gesien, sluit ’n ostinatobas wat die begeleidende kastanjette uitbeeld en vinnige lopies wat die vinnige danspassies suggereer, in (Voorbeeld 2.6 c).

**Voorbeeld 2.6 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Bolero”, mm. 1-6

Allegro spagnuolo.



*leggiermente sempre e ben staccato*

Die melodie is op die Spaanse toonleer (A B-mol C C-kruis D E-mol F G A) gebaseer. Die verlengde swak polse (byvoorbeeld mate 3 tot 4 en 5 tot 6) is ook eie aan Spaanse musiek.

Casella het die gebruike en tradisies van die 17de en 18de eeuse musiek getrou nagekom om die eienskappe van hierdie musiek te behou. Hy slaag egter daarin om sy musiek ook kontemporêr relevant te hou deur kontemporêre 20ste eeuse tegnieke te inkorporeer.

Die terugkeer na 17de eeuse musiek het uiteraard die klem na die terugkeer van tonaliteit verskuif. Volgens Burkholder et al. (2010: 393) was die 17de eeuse komponis Corelli se musiek van die eerste wat tonaliteit bevorder het en deur die gebruik van harmoniese rigting en akkoordprogressies, tonale musiek en die wegbreek van modale musiek bevorder het. Sy musiek is selfs deur Rameau as model gebruik vir die uiteensetting van die reëls vir funksionele tonaliteit. Tonaliteit was dus belangrik vir Casella. Dít het ’n stewige basis vir ’n vormstruktuur voorsien – dit was die musikale argitektuur. “... the tonal sense conquered my every hesitation. Dodecaphony remained for me a subject of strong admiration, but as a musical principle it was forever extraneous to my art as a composer.” (Casella 1926: 34).

Alhoewel Casella sy oordrewe chromatiese styl en die enkele verkennings van atonaliteit van sy tweede kompositoriese periode agtergelaat het om na ’n eenvoudiger vorm van tonaliteit te beweeg, het hy beweer dat dit egter onmoontlik sal wees om alle invloede van die laat 19de eeu ten volle te vermy en dat die tonale strukture van die 17de en 18de eeue nooit absoluut herleef sou kon word nie.



“We are re-establishing the normal or traditional tonal sense, perhaps on a richer foundation than before the crisis. We note also the triumph of experiments in atonality, the re-establishment of a counterpoint of a distinctive character through to a discussion of polytonality, and, finally, with impressionism, the return to substantial architectural construction in music” (Casella 1927: 814).

Die stukke van die *11 Pezzi Infantili* word deur ’n duidelike tonale struktuur gekenmerk. Casella herskep egter nie bloot die eenvoudige tonale struktuur van die 17de en 18de eeuse musiek nie, maar pas dit op ’n kontemporêre wyse, dikwels aan die hand van politonaliteit, toe.

Politonaliteit word as die gelyktydige gebruik van twee of meer toonsoorte, dikwels in verskillende stempartye, beskryf (Burkholder et al. 2010: A14). Politonaliteit, oftewel bitonaliteit, kom in “Preludio” voor. Die onderskeie toonaarde word op twee verskillende pentatoniese toonlere (F-kruis G-kruis A-kruis C-kruis D-kruis) en (F G A C D), wat deur ’n halftoon (F-kruis en G) geskei word, baseer en klassifiseer dus as melodiese politonaliteit (Voorbeeld 2.7 a).

**Voorbeeld 2.7 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, mm. 4-5



Bitonaliteit kom ook in “Carillon” voor. Die begeleiding se tonale sentrum is die pentatoniese toonleer op swart klawers (C-kruis D-kruis F-kruis G-kruis A-kruis) terwyl die melodie op C majeur gebaseer is (Voorbeeld 2.7 b). Soos in “Preludio” word die twee toonaarde in “Carillon” deur ’n halftoon geskei.

**Voorbeeld 2.7 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Carillon”, mm. 1-4



’n Ander prosedure wat Casella volg om die 17de eeuse tonaliteit te vermy, is die gebruik van onkonvensionele stemvoering. In vele stukke word die leitoon vermy en sodoende vind die oplossing na die tonika nie plaas nie en word die tonaliteit verswak. In “Valse Diatonique” word die tonika meestal vanaf die supertonika benader om ’n leitoon-tonika oplossing te vermy (Krebs 1991: 109). Kadense word ook op ’n onkonvensionele wyse benader. Dominant-tonika progressies word selde gebruik en die tonika word selfs vanaf die verlaagde supertonika benader soos in “Omaggio a Clementi” gesien (Voorbeeld 2.8).

**Voorbeeld 2.8** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 49-53



Toonlere wat gedurende die 20ste eeu gewild was, is die heeltoon-, oktatoniese- en pentatoniese toonlere. Casella het graag van die pentatoniese toonleer in die *11 Pezzi Infantili* gebruik gemaak. Hierdie is ’n toonleer wat uit slegs vyf toontrappe bestaan. Dit bestaan uit majeur sekundes en mineur tertse en beskik oor geen halftone nie. In “Preludio” is beide die melodie en begeleiding op ’n pentatoniese toonleer gebaseer. Die melodie (F-kruis G-kruis A-kruis C-kruis D-kruis) sluit die B-kruis slegs as ’n bohelpnoot in (Voorbeeld 2.1 b). Die ostinatobas wat op die pentatoniese toonleer (F G A C D) gebaseer is, sluit wel nie die G in die ostinato in nie.

“Canone” bestaan slegs uit pentatoniese toonlere. Die eenvoudigste manier om die pentatoniese toonleer aan ’n student te demonstreer, is aan die hand van opeenvolgende swart klawers en dit is

daarom van pas dat die pentatoniese toonlere van hierdie stuk op die swart klawers gespeel word. Dit is ook heel gepas dat Casella van die pentatonies toonleer in hierdie album, wat op kinders gerig is, gebruik maak. Meeste kinderliedjies is getoonset op die pentatoniese toonleer en dit sal help om herinneringe van hul kinderdae aan te wakker.

Casella maak van 'n meer diatoniese styl in die *11 Pezzi Infantili* gebruik, soos in die diatoniese melodie van “Valse Diatonique” en “Galop Final” gesien (Voorbeeld 2.5 a en b) en die diatoniese drieklanke in die begeleiding van “Siciliana”.

"To-day we can establish that the chords, which only ten or twelve years ago were composed of 7, 8, 10, or 12 diverse sounds, have become newly simplified without, however, returning to the primitive character of the centuries previous to the romantic period." (Casella 1927: 813).

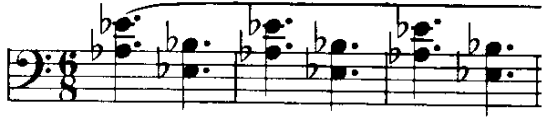
Hy vermy egter 'n té eenvoudige diatoniek deur die sporadiese gebruik van chromatiek soos in “Omaggio a Clementi”. Nog 'n prosedure waarmee hy eenvoudige diatoniek vermy, is deur kwint- en kwart-harmonie. Kwint- en kwart-harmonie was gedurende die 20ste eeu gewild nadat dit deur komponiste soos Debussy bevorder is. Kwart-harmonie word in die afwisselende rein kwart-ostinato van “Preludio” gesien. Casella het ook 'n voorkeur vir 'n akkoord wat uit 'n rein kwart en tritonus ('n interval wat uit drie heeltone bestaan) bestaan het, gehad (Krebs 1991: 109). Die laaste akkoord van “Preludio” bestaan uit hierdie intervalle. Die rein kwart word tussen A en D gevorm en die tritonus tussen D-kruis en A (Voorbeeld 2.9 a).

**Voorbeeld 2.9 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, m. 43



Kwint-harmonie word in die begeleiding van “Berceuse” toegepas (Voorbeeld 2.9 b) en word ook in die B-seksie van “Giga” gesuggereer.

Voorbeeld 2.9 b Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Berceuse”, mm. 1-3



## Hoofstuk 3

### Die tegniese en musikale aspekte van Casella se *11 Pezzi Infantili*

'n Omvattende oorsig van die repertorium se tegniese en musikale aspekte is noodsaaklik vir die klavieronderwyser om te kan vasstel of die repertorium vir sy intermediêre student geskik is. In hierdie hoofstuk word die tegniese en musikale aspekte van die *11 Pezzi Infantili* uiteengesit.

#### 3.1 'n Oorsig van die *11 Pezzi Infantili*

Die stukke van die *11 Pezzi Infantili* is redelik kort. “Canone” en “Carillon” is die kortste en onderskeidelik 35 en 38 mate in lengte. “Valse Diatonique” is die langste stuk van die album en 127 mate in lengte. Die gemiddelde lengte van die stukke is 73 mate, dus 'n hanteerbare lengte vir die intermediêre klavierstudent. Herhaling kom in baie stukke, “Valse Diatonique”, “Omaggio a Clementi”, “Siciliana”, “Berceuse” en “Galop Final”, voor. Die herhaling en lengte van die *11 Pezzi Infantili* vergemaklik die aanleer van die stukke.

Die dissonansie, chromatiek en bitonaliteit stel egter hoër vereistes vir die aanleerproses van hierdie stukke. Die onkonvensionele harmonieë maak dit moeilik om slegs op gehoor te oordeel of die regte note gespeel is. Die student se leesvermoë word dus ontwikkel deurdat hy meer noukeurig sal moet lees om te verseker dat hy al die note akkuraat aanleer. Die lees van die regterhand in die F-sleutel (“Preludio”, “Omaggio a Clementi”), lees van die linkerhand in die G-sleutel (“Carillon”) en lees van baie skuiftekens (“Preludio”, “Canone”, “Bolero” en “Omaggio a Clementi”), stel ook hoër vereistes wat die student se leesvermoë sal ontwikkel.

#### 3.2 Die pedagogiese analise van die *11 Pezzi Infantili*

'n Pedagogiese analise is op Casella se *11 Pezzi Infantili* uitgevoer om die tegniese en musikale aspekte van hierdie stukke te bepaal. Die analise is aan die hand van die volgende kriteria uitgevoer:

- Die speel van uitgebreide piano en pianissimo passasies
- Vingervervanging
- Variasie in staccatospel (vinger-, hand- en arm-staccatospel)
- Toonleerspel (vasgestelde vingersettings van majeur en mineur toonlere, tot vier oktawe, hande apart en saam)
- Pianissimo-dubbelnootspel
- Oktaafspel
- Arpeggiospel
- Bevordering van onafhanklikheid tussen die hande en vingers van elke hand
- Stemvoering in akkoorde (drienoot-akkoorde)
- Akkoordspel (beide blok- en gebroke-akkoorde)
- Verfyning van 'n verskeidenheid begeleidingstyle
- Beweeglikheid (verwisseling van register of tekstuur)
- Ontwikkeling van snelheid, krag, uithouvermoë en egaligheid
- Individualiteit van interpretasie (tempo, klankkleur, frasering, pedaalgebruik en ornamentasie)

Volgens Uszler et al. (1991: 215) dien hierdie kriteria as 'n riglyn vir die klavieronderwyser om die klavierstudent se ontwikkeling tydens die intermediêre fase te meet.

Hierdie aspekte word in hierdie hoofstuk aan die hand van die volgende kategorieë voorgestel:

#### 1. Karakter

- Karakter
  - Gematigde karakter
  - Lewendige karakter
  - Veelvuldige karakters
- Tempo
  - Matige tempo
  - Vinnige tempo
  - Tempo rubato
- Toonvlak en toongradering

- Sagte toonvlak
- Sterk toonvlak
- Toonkleur
- Toongradering
- Artikulasie
  - Legato
  - Legatissimo
  - Portato
  - Staccato
  - Staccatissimo
  - Legato-bogies

## 2. Tekstuur

- Homofoniese tekstuur
- Kontrapuntale tekstuur

## 3. Dubbelnote

- Non-legato dubbelnote
  - Herhaalde dubbelnote op in een posisie
  - Dubbelnote wat van posisie verander
  - Opeenvolgende dubbelnote wat oor verskillende samestellings beskik
  - Afwisselende dubbelnote
  - Afwisselende dubbelnote wat oor verskillende samestellings beskik
- Legato dubbelnote
  - Afwisselende legato dubbelnote
- Dubbelnote met 'n oorgebonde of herhaalde stem

## 4. Akkoorde

- Drieklanke
  - Opeenvolgende herhaalde drieklanke
  - Opeenvolgende veranderende drieklanke

- Dissonante drienoet-akkoorde
- Vier- en vyfnoot-akkoorde
  - Opeenvolgende en afwisselende vier- en vyfnoot-akkoorde
  - Statiese akkoorde
- Gebroke akkoorde
  - Gebroke akkoorde in die styl van 'n Albertibas
  - Gebroke tertse en kwinte
  - Gebroke drieklanke

## 5. Vingeraksie

- Vinnige lopie-figure
  - Trapsgewyse op- of afgaande vyfnoot-lopies
  - Ononderbroke op- en afgaande vyfnoot-lopies
  - Lopies met strekkings tussen vingers
  - Sigsagsgewyse op- en afgaande lopie-figure
- Toonleerpassasies
- Vingerwisseling

## 6. Laterale en liniêre verplasing

- Laterale verplasing van die duim
  - Laterale verplasing van die duim in toonleerpassasies
  - Laterale verplasing van die duim vir die legato-verbinding van verskillende handposisies
  - Laterale verplasing van die duim tydens die gebruik van die duim vir naasliggende klawers
- Laterale verplasing van die hand
  - Laterale verplasing van die hand om die duim as spilpunt
  - Laterale verplasing van die hand tydens oktaafspronge
  - Laterale verplasing van die hand tydens die speel van vinnige vyfnoot-lopies
- Laterale verplasing van die arm vanuit die elmboog
- Laterale verplasing van die arm vanuit die skouer



- Enkelrigting laterale verplasing van die arm
- Heen-en-weer laterale verplasing van die arm
- Laterale verplasing van die arm tydens kruising
- Laterale verplasing van die bolyf vanuit die heupe
- Liniêre verplasing

## 7. Pedaalgebruik

### 3.3 Die tegniese en musikale aspekte van die *11 Pezzi Infantili*

#### 3.3.1 Karakter

- Karakter

Karakter verwys na die aard, natuur en emosionele toon van 'n stuk. 'n Aanvoeling en sensitiwiteit vir die emosie en styl van die stuk is nodig om die karakter te kan interpreteer en uit te beeld (Hinson 1994:4). 'n Wye verskeidenheid karakters word deur die stukke in die *11 Pezzi Infantili* uitgebeeld en kan oor die geheel as gematig (“Preludio”, “Canone”, “Siciliana”, “Minuetto” en “Berceuse”) of lewendig (“Valse Diatonique”, “Bolero”, “Omaggio a Clementi”, “Giga”, “Carillon” en “Galop Final”) geklassifiseer word.

Gematigde karakter:

Verskillende emosionele tone word dikwels met die bedaarde karakter gepaar. “Preludio” beskik oor 'n onskuldige en grasiouse karakter, soos deur die woorde “innocente” en “grazioso” aangedui. Die eenvoudige melodiese materiaal en delikate ornamentasie (Voorbeeld 3.1) dra tot die gevoel van grasia by. Hierdie stuk is geskik vir die student wat oor die nodige musikale volwassenheid beskik om 'n meer komplekse konsep soos “onskuld” te kan interpreteer en uitbeeld.

**Voorbeeld 3.1** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, mm. 4-6



“Canone” het ’n vreedsame karakter. Hierdie gevoel van vreedzaamheid is die resultaat van die pentatoniese aard van die tema. “Canone” is ’n geskikte stuk vir die student wat introvert en teruggetrokke van aard is.

’n Pastorale karakter kom in “Siciliana” voor. Die verheerliking van die herderlike lewe word deur die eenvoudige, melankoliese Siciliaanse volkswysie en die herhalende akkoorde, verteenwoordigend van die kitaar-begeleiding, (Voorbeeld 3.2 a) uitgebeeld. Klok-effekte (soos deur die herhaalde D’s in mate 48 tot 51 aangedui) (Voorbeeld 3.2 b) dien ook as verwysing van die pastorale karakter. Hierdie is ’n geskikte stuk vir die student wat ’n belang in die natuur het.

**Voorbeeld 3.2 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 1-9



**Voorbeeld 3.2 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 48-51



“Minuetto” is ’n statige dans, soos deur die gedrae herhaalde note uitgebeeld. “Minuetto” beskik oor veelvuldige karakters en word in die afdeling “Veelvuldige karakters” bespreek.

“Berceuse” beskik oor ’n kalm karakter. Dit is ’n wiegelied en die afwisselende dubbelnoot-begeleiding (Voorbeeld 3.3) verseker die kenmerkende sussende gevoel. Hierdie stuk is geskik vir die student wat rustig en bedaard van geaardheid is.

**Voorbeeld 3.3** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Berceuse”, mm. 1-2



Lewendige karakter:

Verskillende emosionele tone word saam met die lewendige karakter gepaar. “Valse Diatonique” is ’n lewendige, maar ongewone wals wat nie oor die tipiese wals-karakter beskik nie, omdat die gebroke akkoord-begeleiding en groepering van die melodie (Voorbeeld 3.4), ten spyte van die 3/4-tydmaatteken, die gevoel van twee polse per maat skep. (Chopin se *Grande Valse* op. 42 is ’n soortgelyke voorbeeld.)

**Voorbeeld 3.4** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 21-24



“Bolero” beskik oor ’n Spaanse karakter (soos deur die woorde “Allegro spagnuolo” aangedui). ’n Bolero is ’n tradisionele Spaanse dans wat deur kastanjette begelei word. Die begeleidende kastanjette word deurgaans in die ostinatobas gesimboliseer (Voorbeeld 3.5). Volgens Scanlan (1988: 109) is die gebruik van triole tipies van Spaanse musiek. Hierdie stuk is gepas vir die ekstroverte student wat oor die nodige houding beskik om hierdie vurige dans te kan uitbeeld.

**Voorbeeld 3.5** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Bolero”, mm. 1-2



’n Skertsende dans-karakter kom in “Giga” voor. Hierdie skertsende karakter word deur die kwartnoot-agstnoot-ritme (Voorbeeld 3.6) geskep. Die lewenslustige en energieke student sal by hierdie stuk aanklank vind.

**Voorbeeld 3.6** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 1-4



Die onophoudelike sestiendenoot-lopies en die hoekige chromatiese melodie (Voorbeeld 3.7), lei tot ’n onrustige en verontrustende karakter in “Omaggio a Clementi”. Hierdie stuk sal vir die student wat meer temperamenteel van aard is, geskik wees.

**Voorbeeld 3.7** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 4-10



Hierdie stuk is ’n huldeblyk aan die 18de eeuse Italiaanse komponis, Muzio Clementi. Clementi was die pionier van die moderne styl van klavierspel. Dit wil sê, die gebruik van meer klankrykheid en ’n wyer verskeidenheid klankeffekte. Clementi het ook roem verwerf vir sy onderrigmetode waarvan die ontwikkeling van absolute virtuositeit die resultaat was. (Ahrens & Atkinson 1955: 35.) Dit is dus gepas dat hierdie huldeblyk aan Clementi, ’n studie vir vyf vingers (soos deur die woorde “esercizio per le cinque dita” aangedui), met die ontwikkeling van vingervirtuositeit as die hoofokus is (Krebs 1991: 111).

“Carillon” beskik oor ’n lewendige en netelige karakter. Deur die gebruik van die demperpedaal (soos deur die woorde “*i due pedali sempre tenuti*” aangedui) word dieselfde resonansie, as tydens die lui van klokke, nageboots. Die hoë register, die gebruik van die *una corda* en die woord “*cristallino*” (soos kristal) (Voorbeeld 3.8) suggereer dat die klokke wat in “Carillon” uitgebeeld word klein klokkies is. “Carillon” is geskik vir die fyn en lewendige student.

**Voorbeeld 3.8** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Carillon”, mm. 1-4



’n Opgewekte dans-karakter word in “Galop Final” uitgebeeld. Hierdie stuk is geskik vir die energieke en opgewekte student.

Veelvuldige karakters:

Veelvuldige karakters kom in “Valse Diatonique” (mate 1-36, 37-84 en 85-126), “Siciliana” (mate 1-12, 13-31 en 32-54), “Giga” (mate 1-44, 45-80 en 81-124), “Minuetto” (mate 1-36, 37-71 en 73-110) en “Berceuse” (mate 1-26, 27-54 en 55-82) voor. Slegs ’n subtiele karakterverandering vind in “Siciliana” en “Berceuse”, aan die hand van die verandering van toonaard, plaas. ’n Skielike verandering van karakter vind in “Giga” plaas wanneer die skertsende buitenste seksie bykans onmiddelik met ’n tong-in-die-kies middelseksie afgewissel word (Voorbeeld 3.9).

Voorbeeld 3.9 Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 41-57

The musical score for Casella's "Giga" consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and the instruction *molto staccato*. The third system shows a melodic phrase in the right hand with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and the instruction *(sempre molto stacc.)*.

Twee kontrasterende karakters kom in “Valse Diatonique” voor. Die opgewekte, briljante karakter van die buitenste seksies (Voorbeeld 3.10 a) word met ’n liriese en uitdrukingsvolle karakter (Voorbeeld 3.10 b) in die middelseksie gekontrasteer.

Voorbeeld 3.10 a Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 1-4

The musical score for Casella's "Valse Diatonique" (measures 1-4) is in treble clef and 3/4 time. It features a bright, brilliant melody in the right hand and a simple accompaniment in the left hand. The dynamic is marked *mp* (mezzo-piano). The tempo/mood is marked *(brillante)*.

Voorbeeld 3.10 b Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 42-45

The musical score for Casella's "Valse Diatonique" (measures 42-45) is in treble clef and 3/4 time. It features a lyrical, expressive melody in the right hand and a simple accompaniment in the left hand. The dynamic is marked *mf espr.* (mezzo-forte espr.).

Die statige buitenste seksies van “Minuetto” moet teer (soos deur die woord “teneramente” aangedui”) gespeel word (Voorbeeld 3.11 a) en word met ’n musette, wat oor ’n ligte, beweglike karakter beskik (Voorbeeld 3.11 b), gekontrasteer.

**Voorbeeld 3.11 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 1-4



**Voorbeeld 3.11 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 37-41

**Musette.**  
 Alquanto più mosso. (*Allegretto*.)

Volgens Scanlan (1988: 71) is ’n konstante karakter kenmerkend van repertorium geskik vir die vroeë intermediêre fase. Hierdie stukke wat oor veelvuldige, en soms kontrasterende karakters beskik is vir die meer ontwikkelde student gepas. Die stukke met veelvuldige karakters is vir die student wat die musikale veelsydigheid het, nodig om kontrasterende karakters te kan uitbeeld, geskik.

Tempo, toonvlak en -kleur en artikulasie is kernfigure vir die uitbeelding van die karakter (Ahrens & Atkinson 1955: 84).

- Tempo

Tempo word as die spoed waarteen ’n stuk uitgevoer word (Van Blerk 1994: 418), beskryf. Die tegniek om ’n spoed deurgaans konstant te hou, word in meeste stukke van die *11 Pezzi Infantili* vereis. (In “Minuetto”, met die buitenste seksies as “moderato” en die middelseksie musette as “allegretto” aangedui, word verskillende tempi egter vereis.) ’n Verskeidenheid tempi kom in die

*11 Pezzi Infantili* voor en kan onder “matig” en “vinnig” onderverdeel word. Tempo rubato kan in “Bolero” toegepas word. Dit vereis die tegniek om ’n elastiese tempo te kan toepas.

Matige tempo:

Die stukke wat oor ’n matige tot matig-vinnige tempo beskik, is: “Preludio” (allegretto moderato), “Canone” (moderamento mosso), “Siciliana” (allegretto dolcemente mosso), “Minuetto” (moderato) en “Berceuse” (allegretto dolce).

Vinnige tempo:

Die stukke in hierdie kategorie is: “Valse Diatonique” (vivacissimo), “Bolero” (allegro spagnuolo), “Omaggio a Clementi” (allegro veloce), “Giga” (allegro vivo), “Carillon” (allegramente) en “Galop Final” (prestissimo).

Tempo rubato:

Rubato kan in “Bolero” met die speel van die “espressivo” en “dolce” passasies in mate 7-8 (Voorbeeld 3.12), 19-20, 23-24, 36-37 en 40-42 toegepas word. Slegs ’n subtiele rubato moet toegepas word (Casella was immers gekant teen oordadige rubato’s). Hierdie stuk sal dus ’n geskikte inleiding vir die student wees wat nog onervare met rubato-spel is.

**Voorbeeld 3.12** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Bolero”, mm. 7-8



- Toonvlak en toongradering

Van Blerk (1994: 86) beskryf toonvlak as “die toonomvang van klanke in verhouding met mekaar”. Toongradering word as die geleidelike toe- of afname in toonvlak beskryf. Dit vereis die tegniek om die spoed van die afdruk-aksie van die klavier só te beheer dat ’n spesifieke toonvlak verkry word. ’n Verskeidenheid toonvlakke en toonkleure kom in die *11 Pezzi Infantili* voor:



#### Sagte toonvlak:

Verskillende graderings van 'n sagte toonvlak (piano, mezzo piano, più piano, pianissimo, meno piano, molto piano, diminuendo, perdendosi), met slegs enkele afwykings na sterker toonvlakke (soos mezzo forte), verskyn in “Preludio”, “Valse Diatonique”, “Canone”, “Omaggio a Clementi”, “Siciliana”, “Minuetto”, “Carillon” en “Berceuse”. Deur middel van hierdie stukke kan die student sy piano-aanslag verder ontwikkel.

#### Sterk toonvlak:

Sterker toonvlakke (mezzo forte, forte, fortissimo) kom in “Giga” en “Galop Final” voor. Aksente en tenuto-aanduidings in stukke soos “Bolero” lei ook tot sterker toonvlakke. Die sterk toonvlak verskyn meestal vlugtig en hoef nie vir té lank toegepas te word nie. Hierdie stukke is geskik vir die student wat nog nie oor die nodige krag en stamina beskik om sterk toonvlakke vir lank te kan handhaaf nie.

#### Toonkleur:

'n Helder toonkleur word in “Preludio” en “Carillon” (soos deur die woorde “chiaro” en “cristallino” aangedui) verwag. 'n Brilljante toonkleur word vir die toonleerpassasies in “Valse Diatonique” vereis terwyl die liriese, uitdrukkingsvolle passasies (“Valse Diatonique”, “Bolero” en “Siciliana”) meestal 'n vol en ryk toonkleur aanneem.

#### Toongradering:

Toongradering, toegepas vir die vorming van lang frases, is prominent in “Canone” en word deur die linker en regterhand toegepas. Sensitiewe en subtiele toongradering is nodig, omdat dit binne die raamwerk van sagte toonvlakke uitgevoer moet word. Die student wat hierdie stuk speel, moet oor 'n goed-ontwikkelde gehoor en beheersde en ontwikkelde piano-aanslag beskik.

Toongradering oor 'n wye omvang vind in “Giga” (mate 85 tot 105) plaas. Oor 20 mate moet die sterkte in toonvlak vanaf mezzo piano tot fortissimo toeneem.

- Artikulasie

Artikulasie word as die formasie van klank gedefinieer. Dit gaan gepaard met die tegniek om die aksie waarmee die klavier afgedruk word, te manipuleer om verskillende klankformasies te verkry.

'n Verskeidenheid artikulasies word in die *11 Pezzi Infantili* teëgekem. Legato en legatissimo (“Preludio”, “Canone” en “Berceuse”), portato (“Minuetto” en “Valse Diatonique”), staccato (“Valse Diatonique”, “Bolero”, “Giga” en “Galop Final”), staccatissimo (“Giga”) en legato-bogies (“Minuetto” en “Berceuse”).

Legato:

Legato word as die verbinding van klank beskryf. Koördinasie is nodig om die afwisseling tussen die betrokke vingers te beheer sodat die klank behoorlik verbind word. Lang legato passasies, wat oor vier of meer mate strek, kom in “Preludio” (mate 19 tot 29), “Canone” (mate 1 tot 35), “Omaggio a Clementi” (mate 4-10, 13-22 en 31-37) “Minuetto” (mate 37 tot 60) en “Berceuse” (mate 4-23, 29-48 en 57-76) voor. Die lang legato passasies word meestal deur die regterhand gespeel, behalwe in “Omaggio a Clementi” waar dit ook deur die linkerhand gespeel word. Die vermoë om 'n legato-aanslag vir lank te kan handhaaf en volhou, is hiervoor nodig.

Dit gebeur selde dat slegs een handposisie tydens hierdie lang legato passasies behou word en is 'n legato-handposisie-verandering nodig. 'n Legato-handposisie-verandering met die regterhand word in mate 17 tot 29 in “Preludio” vereis (Voorbeeld 3.13 a) en is in “Canone” deurgaans met die linker- en regterhand nodig (Voorbeeld 3.13 b).

**Voorbeeld 3.13 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, mm. 17-29



**Voorbeeld 3.13 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Canone”, mm. 1-9



’n Uitstrek- en saamtrek-beweging van die hand is nodig om ’n legato-handposisie-verandering te kan uitvoer. Trapsgewyse-beweging en spronge kom voor en verskillende graderings van ’n uitstrek- en saamtrek-beweging sal nodig wees. Die student wat hierdie stukke speel, moet gemaklik met hierdie beweging wees om te verseker dat daar geen uitspringtone tydens die verandering ontstaan nie.

Legato passasies met ornamentasie verskyn in “Preludio” (mate 4 tot 26), “Valse Diatonique” (mate 42 tot 72), “Omaggio a Clementi” (mate 13 tot 19), “Minuetto” (mate 39, 43, 55, 59), en “Berceuse” (mate 7, 11, 21, 31, 37, 45, 60, 64 en 74). Die melodienote moet, ten spyte van die acciaccaturas (wat die melodienoot van bo (Voorbeeld 3.14 a) of onder (Voorbeeld 3.14 b) benader en die melodienote skei) verbind wees.

**Voorbeeld 3.14 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 14-17



**Voorbeeld 3.14 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, m. 23



Legatissimo:

Legatissimo word as “die oorvleueling van klanke om ’n harmoniese formasie te vorm” (Giesecking & Leimer 1972: 113) beskryf. Hierdie artikulasie kom in “Preludio” (mate 1 tot 42) en “Canone” (mate 1 tot 35) voor.

’n Legatissimo-aanslag word van die linker- en regterhand op alleenlik swart klawers in “Canone” vereis (Voorbeeld 3.15 a). Hierdie artikulasie moet vir die lengte van die stuk volgehou word en is gevolglik geskik vir die student wat alreeds aan die vereiste aanslag bekendgestel is en dit verder wil ontwikkel. Hierdie stuk sal ook daartoe lei dat die student vertrouwd met die gebruik van die duim en pinkie op swart klawers raak.

**Voorbeeld 3.15 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Canone”, mm. 1-6



Legatissimo-dubbelnote word deur die linkerhand in “Preludio” gespeel (Voorbeeld 3.15 b). Hierdie aanslag vereis die vermoë om die koördinasie tussen twee stelle vingers te beheer sodat die klank effens oorvleuel en hierdie koördinasie vir die lengte van die stuk vol te hou. ’n Reeds ontwikkelde legatissimo-aanslag is nodig vir die speel van hierdie stuk.

**Voorbeeld 3.15 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, mm. 1-2



Portato:

’n Portato-aanslag word in “Minuetto” (mate 1-16, 61-71 en 73-88) en “Valse Diatonique” (mate 7-8, 11-12, 23-24, 27-28, 91-92, 96-97, 107-108 en 111-112) aangetref.

Die gebruik van legato-bogies in “Minuetto” dui daarop dat ’n legato-aanslag verlang word. Weens die herhaalde note, is dit egter onmoontlik om ’n legato-aanslag toe te pas (Voorbeeld

3.16 a). 'n Portato-aanslag is nodig om die illusie van die verbinding van klanke, ten spyte van die herhaalde note, te skep. Sandor (1980: 141) beskryf portato as “notes...gently seperated”. Hierdie stuk is geskik vir die student wat 'n gewigtige en gedrae aanslag kan toepas.

**Voorbeeld 3.16 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 1-7



'n Portato-aanslag moet met die herhaling van die boonste noot van 'n stel dubbelnote herhaaldelik met die linkerduim uitgevoer word (Voorbeeld 3.16 b). Die gebruik van dieselfde vinger vergemaklik die aanvanklike aanleer van 'n aanslag en dus is hierdie 'n geskikte passasie om dié artikulasie aan die student bekend te stel.

**Voorbeeld 3.16 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 61-64



Die behoud van 'n portato-aanslag tussen verskillende vingers verskyn in mate 68 tot 71. Die “gedrae” klank-kwaliteit van die portato-aanslag moet, ten spyte van die rusteken tussen die twee note, behoue bly (Voorbeeld 3.16 c).

**Voorbeeld 3.16 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 68-71



'n Portato-aanslag moet teen 'n vinnige tempo met die speel van dubbelnote in die regterhandparty in “Valse Diatonique” toegepas word (Voorbeeld 3.16 d). Hierdie stuk is beter geskik vir die student wat alreeds hierdie aanslag met enkelnote bemeester het.

**Voorbeeld 3.16 d** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 107-108



Staccato:

Staccatospel kom in “Valse Diatonique” (mate 1 tot 125), “Bolero” (mate 1 tot 47), “Giga” (mate 45 tot 84) en “Galop Final” (mate 1 tot 76) voor.

Hand-staccato word meestal vir die passasies wat oor ’n groot omvang beskik of uit strekkings bestaan, gebruik. Dit word in “Valse Diatonique” (mate 1 tot 28 en 85 tot 112) deur die linkerhand toegepas vir die gebroke akkoord-begeleiding wat oor die omvang van ’n oktaaf strek (Voorbeeld 3.4). In “Bolero”(mate 1 tot 40) word hand-staccato vir die speel van die staccato gebroke oktawe (Voorbeeld 3.5) vereis. Hierdie stukke vereis dat hand-staccato vinnig en vir lank volhou word en is daarom geskik vir die student wat reeds vertrou met hierdie tegniek is.

Vinger-staccato, ’n nuwe tegniek vir die intermedêre student, word vir passasies waar die hand in ’n vyfvinger-handposisie of saamgetrekte posisie is, gebruik. Hierdie aanslag kom meestal in die linkerhandparty van “Valse Diatonique” (mate 38 tot 76) voor. Vinger-staccato is nodig vir die speel van die gebroke tertse en kwinte (Voorbeeld 3.17 a en b).

**Voorbeeld 3.17 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 42-45



**Voorbeeld 3.17 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 73-76



“Galop Final” (mate 1-65) vereis ook vinger-staccato vir die Albertibas in die linkerhandparty. Die afwisseling tussen vinger- en hand-staccato is nodig wanneer staccato oktaafspronge voorkom (Voorbeeld 3.18).

**Voorbeeld 3.18** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 7-10

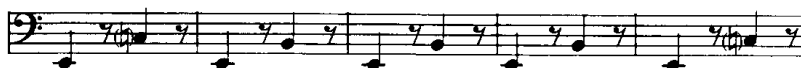


Die student wat hierdie stukke speel, moet alreeds oor ’n gevestigde vinger-staccato-aanslag beskik om hierdie ononderbroke staccato-spel (soos deur die woorde “sempre stacc.” aangedui) teen ’n vinnige tempo te kan volhou. Die saamgetrekte posisie van die hand tydens die speel van die gebroke tertse, kwinte en Albertibas verseker egter dat die hand ontspanne bly, en maak dit hierdie stukke geskik vir die student wat hierdie aanslag verder wil ontwikkel.

Staccatissimo:

Staccatissimo vereis dat ’n noot vir slegs ’n kwart van sy waarde klink (Lhevinne 1972: 5). Staccatissimo moet vir 39 mate in “Giga” (mate 45 tot 84) behou word (soos deur die woorde “molto staccato” en “staccatissimo sempre” aangedui). Vinger-staccato word van die duim (die swaarste vinger) en pinkie (die swakste vinger) geverg om die gebroke kwinte (soms gebroke sekste) uit te voer (Voorbeeld 3.19). ’n Gemak met staccatissimo-spel is nodig vir die speel van hierdie stuk, veral ook om die staccatissimo-aanslag met verskillende dinamiese graderings (vanaf fortissimo tot pianissimo) te kan uitvoer.

**Voorbeeld 3.19** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 60-64



Legato-bogies:

Legato-bogies word in “Bolero” (mate 1 tot 40), “Minuetto” (mate 37 tot 58) en “Berceuse” (mate 27 tot 48) in die linkerhandparty aangetref en gaan met ’n oorkruis-beweging gepaard. Die legato-bogies in “Minuetto” en “Berceuse” word teen ’n matige tempo gespeel wanneer die tweede vinger die duim kruis (Voorbeeld 3.20 a en b). Hierdie is geskikte stukke om die student aan hierdie aanslag voor te stel, omdat hierdie artikulasie in beide stukke menigmaal herhaal word en sodoende genoeg geleentheid vir die student verskaf om die aanslag te oefen.

**Voorbeeld 3.20 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 37-40



**Voorbeeld 3.20 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Berceuse”, mm. 28-31



Die legato-bogies in “Bolero” (Voorbeeld 3.5) word teen ’n vinniger tempo uitgevoer. Hierdie stuk is meer geskik vir die student wat alreeds ervare met die speel van legato-bogies teen ’n matige tempo is.

### 3.3.2 Tekstuur

Van Blerk (1994:45) definieer tekstuur as ’n kombinasie van horisontale en vertikale elemente. “Horisontaal vorm opeenvolgende klanke die melodie en vertikaal vorm gelyktydige klinkende klanke die harmonie.” Daar word tussen verskillende tipes teksture, soos vrye-stem, kontrapunktaal en homofonies, onderskei. Onafhanklikheid tussen die hande is die tegniek wat hand aan hand met hierdie aspek gepaard gaan, omdat die hande dikwels kontrasterende tegnieke gelyktydig moet uitvoer. Homofoniese tekstuur (met betrekking tot al die stukke, behalwe “Canone”) en kontrapunktaale tekstuur (“Canone”) kom in die *11 Pezzi Infantili* voor. Die tekstuur bly in al die stukke in hierdie album konstant.

- Homofoniese tekstuur

Hierdie tekstuur behels ’n melodie en begeleiding. ’n Wye verskeidenheid begeleidingstipes, naamlik ostinatobas, akkoord- en gebroke akkoord-begeleiding, word in hierdie album gedek. ’n Ostinatobas kom in “Preludio”, “Bolero”, “Omaggio a Clementi” en “Carillon” voor en word tot ’n mate ook in “Berceuse” aangetref. ’n Vinnige, besige, ritmiese figuur vorm die ostinatobas in “Bolero” (Voorbeeld 3.5), “Omaggio a Clementi” (Voorbeeld 3.7) en “Carillon” (Voorbeeld 3.8), terwyl afwisselende dubbelnote die ostinatobas in “Preludio” (Voorbeeld 3.15 b) en “Berceuse” (Voorbeeld 3.3) vorm. Hierdie ostinati verg uithouvermoë om ’n tegniek



(dubbelnootspel of lopies-figure) te kan volhou. Akkoord-begeleiding in die vorm van drieklanke in verskillende omkerings kom in “Siciliana” (Voorbeeld 3.2 a) voor. Gebroke akkoord-begeleiding in die styl van ’n Albertibas word in “Valse Diatonique” (Voorbeeld 3.4) en “Galop Final” (Voorbeeld 3.18) aangetref.

Balans tussen die melodie en begeleiding moet in ’n homofoniese tekstuur gehandhaaf word. Dit wil sê, die melodie moet oor ’n sterker toonvlak as die begeleiding beskik. Onafhanklikheid tussen die hande word vereis om die balans tussen die melodie en die begeleiding, wat net ’n harmoniese agtergrond sonder individuele ritmiese of melodiese belang vorm, te handhaaf (Van Blerk 1994: 171). In die meeste van die stukke in die *11 Pezzi Infantili* verskyn die melodie in die regterhandparty en bevorder hierdie stukke die tegniek om ’n sterker aanslag met die regterhand as met die linkerhand toe te pas.

Die verskil in die aangeduide dinamiese vlakke van die melodie en begeleiding in “Valse Diatonique”, “Omaggio a Clementi” en “Galop Final” is egter klein. In “Valse Diatonique” word die begeleiding as piano en melodie as mezzo piano aangedui. In “Omaggio a Clementi” en “Galop Final” word die begeleiding as onderskeidelik mezzo piano en mezzo forte teenoor die melodie, mezzo piano, aangedui. ’n Goed-ontwikkelde onafhanklikheid tussen die hande is nodig om hierdie sensitiewe balans te kan handhaaf.

In “Valse Diatonique” en “Bolero” word die begeleiding as staccato aangedui. ’n Staccato-aanslag sal van nature ’n ligter toon oplewer en ter wille van balans voordelig wees. Die melodie word egter tegelyke tyd legato gespeel en gevolglik sal onafhanklikheid tussen die hande ook nodig wees om kontrasterende artikulasies tesaam uit te voer.

Onafhanklikheid tussen die hande is ook in “Omaggio a Clementi” nodig wanneer die skielike wisseling van die melodie en begeleiding tussen die hande plaasvind. Die wisseling vereis dat die hande ook tot ’n skielike aanpassing van aanslag in staat moet wees om die balans te behou.

In “Preludio”, “Siciliana”, “Carillon” en “Berceuse” beskik die begeleiding oor ’n dikker tekstuur as die melodie en sal van nature meer volume voortbring. ’n Goed-ontwikkelde onafhanklikheid tussen die hande word benodig om te verseker dat elke hand die gewenste dinamiese vlak projekteer.

- Kontrapuntale tekstuur

Dit word as “musiek met ’n vasgestelde aantal partye, elk met ’n individuele melodiese lyn, wat deur middel van ’n vertikale verwantskap van harmonie met mekaar verbind is” beskou (Van Blerk 1994: 415). Onafhanklikheid tussen die hande is nodig om die gelyktydige kombinasie van ’n aantal melodiese stempartye, elk met ’n individuele ontwerp wat in ’n mate sy identiteit as party behou, te handhaaf. ’n Kontrapuntale tekstuur kom slegs in een stuk, “Canone”, voor.

“Canone” is ’n tweestemmige kanon. Die tema word eerste deur die regterhand gestel waarna dit een maat later ’n oktaaf laer deur die linkerhand nageboots word. Die stemme oorvleuel en beide hande hanteer terselfdertyd materiaal wat van gelyke belang is. Hierdie is ’n geskikte stuk om die student aan kontrapuntale musiek voor te stel, omdat daar slegs twee identiese stemme is.

### 3.3.3 Dubbelnote

Dubbelnote is die gelyktydige klink van twee note. Koördinasie tussen die vingers is nodig om te verseker dat beide klawers presies gelyk afgedruk word (Hinson 1994: 5).

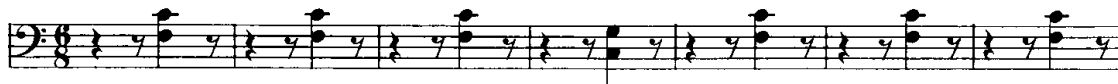
Dubbelnote kom meestal in die linkerhandparty as non-legato dubbelnote (“Siciliana”, “Giga”, “Minuetto” en “Galop Final”), legato dubbelnote (“Preludio” en “Berceuse”) en as herhaalde dubbelnote met ’n herhaalde of oorgebonde stem (“Minuetto” en “Berceuse”) voor.

- Non-legato dubbelnote

Herhaalde dubbelnote in een posisie:

Opeenvolgende non-legato dubbelkwinte kom in “Giga” (mate 1 tot 7) voor. Dit word deur die linkerhand op slegs wit klawers gespeel (Voorbeeld 3.21). Die dubbelkwinte ondergaan min laterale verplasing (slegs vanaf maat 3 tot 4 en 4 tot 5) en behou dieselfde vingersetting. Weens die min laterale verplasing tydens hierdie passasie en die hand wat met die speel van dubbelkwinte in ’n gemaklike posisie is, dien dit as ’n geskikte passasie om die student aan dubbelnootspel en die koördinasie nodig om twee vingers presies gelyk af te druk, bekend te stel.

**Voorbeeld 3.21** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 1-7



Dubbelnote wat van posisie verander:

Dubbelkwinte wat gereeld van posisie verander, word vanaf maat 8 in “Giga” aangetref. Hierdie dubbelnote wissel tussen wit en swart klawers en die grootste verplasing wat vereis word, strek oor die omvang van ’n kwint (Voorbeeld 3.22).

**Voorbeeld 3.22** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 8-12



Opeenvolgende dubbelnote wat oor verskillende samestellings beskik:

Non-legato opeenvolgende dubbelnote wat oor verskillende samestellings beskik kom in “Siciliana” (mate 48-51) voor. Dit verskyn in die linkerhandparty en sluit swart en wit klawers in. Elke stel dubbelnote word eers herhaal voordat dit na die volgende stel verander (Voorbeeld 3.23 a). Die verandering van dubbelnote vereis ook die verandering van vingersetting. Die herhaling vergemaklik die speel van hierdie dubbelnote, omdat dit ’n skielike en gereelde verandering van vingersetting verhoed.

**Voorbeeld 3.23 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 48-51



Non-legato dubbelnote, verskillend in samestelling, kom in “Minuetto” (mate 1 tot 16 en 73 tot 88) ook voor. Hierdie dubbelnote verskyn in beide die linker- en regterhandparty en word eers herhaal voordat dit deur die volgende stel dubbelnote opgevolg word (Voorbeeld 3.23 b). Weens die herhaling, wat die speel van die veranderende dubbelnote vergemaklik, is hierdie ’n geskikte stuk om veranderende dubbelnote aan die student voor te stel.

**Voorbeeld 3.23 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 1-7



Afwisselende dubbelnote:

Non-legato afwisselende dubbelnote verskyn in “Giga” (mate 85 tot 104). Die samestelling van die twee stelle dubbelnote bly onveranderd (kwinte). Dit kom in die linkerhandparty voor en word alleenlik op swart klawers gespeel (Voorbeeld 3.24 a). ’n Omvang van ’n oktaaf word tydens die speel van hierdie dubbelnote gedek en ’n selfs groter strekking met die duim en pinkie sal nodig wees om te verseker dat die dunner swart klawers nie misgevat word nie. Die student wat hierdie stuk speel, sal dus gemaklik met ’n groot strekking moet wees.

**Voorbeeld 3.24 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 88-91



Afwisselende dubbelnote wat oor verskillende samestellings beskik:

Non-legato afwisselende dubbelnote wat oor verskillende samestellings beskik, kom in “Galop Final” (mate 66 tot 72) voor. Dit verskyn in die linkerhandparty en word slegs op wit klawers gespeel (Voorbeeld 3.24 b). Hierdie dubbelnote val onder dieselfde handposisie en die afwisseling tussen buitenste en middelvingers vergemaklik die speel daarvan. Hierdie is ’n geskikte passasie om die student aan afwisselende dubbelnote (mits hy ’n sewende kan strek) bekend te stel.

**Voorbeeld 3.24 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 71-72



Non-legato afwisselende dubbelnote kom ook in “Giga” (mate 25 tot 32) voor. Dit verskyn ook in die linkerhandparty en sluit beide swart en wit klawers in. Die twee stelle dubbelnote verskil in samestelling (’n majeur sekst en vergrote kwart) en die duim word vir die boonste noot van beide stelle dubbelnote gebruik (Voorbeeld 3.24 c). Weens die vinnige tempo waarteen hierdie dubbelnote gespeel moet word en die ongemaklike strekking as gevolg van die groter intervalle en vyfde vinger wat op ’n swart klavier geplaas moet word, is hierdie stuk meer geskik vir die student wat alreeds goed-vertroud met dubbelnootspel is.

**Voorbeeld 3.24 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 29-32



- Legato dubbelnote

Legato dubbelnote behels die verbinding van die betrokke note tydens die afwisseling van verskillende stelle dubbelnote.

Afwisselende legato dubbelnote:

Afwisselende legato dubbelnote verskyn in “Preludio” (mate 1 tot 43). Dit word met die linkerhand op wit klawers gespeel. Beide stelle dubbelnote beskik oor die interval van ’n rein kwart (Voorbeeld 3.25 a).

**Voorbeeld 3.25 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, mm. 1-2



Afwisselende legato dubbelnote verskyn ook in “Berceuse” (mate 1 tot 26 en 55 tot 80). Dit word met die linkerhand alleenlik op swart klawers gespeel. Elke stel dubbelnote beskik oor die interval van ’n rein kwint. (Voorbeeld 3.25 b). ’n Reeds goed-gevestigde koördinasie om twee klawers tegelyk af te druk, is die voorvereiste vir hierdie dubbelnote, sodat die fokus nou na die verbinding van die dubbelnote verskuif kan word.

**Voorbeeld 3.25 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Berceuse”, mm. 1-2



- Dubbelnote met ’n oorgebonde of herhaalde stem

Dubbelnootspel vereis koördinasie tussen saamgegroepeerde vingers om twee klawers presies tegelyker tyd af te druk. Koördinasie is ook nodig om te verseker dat die saamgegroepeerde vingers tesame oplik. ’n Ander tipe koördinasie en onafhanklikheid word vereis wanneer twee vingers klawers tegelyk afdruk en dan daarna kontrasterende bewegings, een vinger bly afgedruk terwyl die ander oplik of een vinger verander van klavier terwyl die ander op dieselfde klavier bly, uitvoer.

Dubbelnote met ’n oorgebonde stem kom in “Siciliana” (mate 48-51) voor in die regterhandparty. Twee klawers word tegelyk gespeel, waarna die boonste stem oorgebind word en nie weer herhaal word nie, terwyl die onderste stem herhaal en dan van toonhoogte verander. (Voorbeeld 3.26 a).

**Voorbeeld 3.26 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 48-51



Die onderste vinger wat vir die dubbelnote gebruik word, moet ’n op-beweging uitvoer sodat die klavier weer vir die herhaling van die noot afgedruk kan word. ’n Onafhanklikheid tussen die vingers van die regterhand is nodig om te verseker dat die vyfde vinger nie saam met die ander vinger lig nie.

Dubbelnote met ’n oorgebonde stem kom ook in “Minuetto” (mate 26 tot 32 en 98 tot 104) voor. Dit vind vlugtig in die regterhandparty plaas. Wat die speel van hierdie dubbelnote vergemaklik, is dat die stem wat verander, ’n legato-aanslag behou. Dit is makliker om vingers van die oorgebonde stem af te hou wanneer die veranderende stem se vingers nie eers gelig word nie. Hierdie dubbelnote vereis wel dat twee klawers afgehou word, terwyl die onderste stem verander

(Voorbeeld 3.26 b). Dié aspek verskyn ook in omkering en vereis in mate 30 en 102 dat die onderste vingers onveranderd bly, terwyl die boonste vingers van klawers verwissel. Hierdie aspek vereis ’n goed-ontwikkelde koördinasie tussen meer as twee vingers tegelykertyd en die vermoë om die koördinasie tussen verskillende vingers te kan toepas.

**Voorbeeld 3.26 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 26-32



Opeenvolgende dubbelnote met ’n herhaalde stem kom in “Carillon” (mate 1 tot 31) voor. Hierdie aspek verskyn in die linkerhandparty en word slegs op swart klawers gespeel. Die dubbelnote volg wel nie direk op mekaar nie, maar word deur ’n enkelnoot afgewissel (Voorbeeld 3.26 c). Die aspek vereis koördinasie tussen die duim in kombinasie met ander vingers.

**Voorbeeld 3.26 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Carillon”, mm. 1-2



### 3.3.4 Akkoorde

Blok-akkoorde verwys na die saamklink van drie of meer note (Van Blerk 1994: 25).

Koördinasie tussen die drie of meer betrokke vingers is nodig om te verseker dat al die note gelyktydig klink. Strekking tussen die vingers word ook vereis vir die akkoorde wat oor ’n groot omvang strek. Gebroke akkoorde is die verdeling van ’n akkoord sodat elke noot individueel klink. Rotasie van die arm is nodig vir die speel van gebroke akkoorde.

Akkoorde kom nie besonders prominent in die *11 Pezzi Infantili* voor nie, maar verskyn wel in verskillende vorme soos drieklanke (“Siciliana”, “Giga”, Minuetto” en “Galop Final”), vier- en vyfklanke (“Giga” en “Galop Final”) en ook as gebroke akkoorde (“Valse Diatonique”, “Giga” en “Galop Final”).

- Drieklanke

Drieklanke verskyn meestal as begeleiding in die linkerhandparty. Die meerderheid van die drieklanke wat in die *11 Pezzi Infantili* aangetref word, is konsonant en verskyn in verskillende variasies soos opeenvolgende herhaalde drieklanke en opeenvolgende veranderende drieklanke. Dissonante drienoet-akkoorde verskyn ook vlugtig.

Opeenvolgende herhaalde drieklanke:

Drieklanke vorm die begeleiding in “Siciliana” (mate 1 tot 48). Slegs ses verskillende drieklanke is teenwoordig en kom in grondposisie of tweede omkering voor (Voorbeeld 3.27 a, b, c, d).

Hierdie drieklanke is in noue ligging en vereis dus nie ’n groot strekking tussen die vingers nie.

Die grootste strekking wat vereis word, is ’n majeur sewende (A tot G-kruis)(Voorbeeld 3.27 d).

Die drieklanke word op swart en wit klawers gespeel en sluit ook die gebruik van die duim en vyfde vinger op ’n swart klawer in. Elke drieklank word eers herhaal voordat dit deur die volgende akkoord opgevolg word. (Voorbeeld 3.27 e).

**Voorbeeld 3.27** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 1-2 (a), 10 (b), 16 (c), 18 (d)

(a)



(b)



(c)





(d)

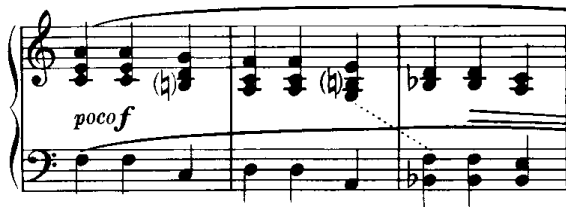


**Voorbeeld 3.27 e** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 20-23



Drieklanke kom vlugtig in “Minuetto” (mate 13 tot 15 en 85 tot 87) voor. Hierdie drieklanke, wat deur die regterhand gespeel word, verskyn ook in noue ligging en vereis nie ’n groot strekking nie (Voorbeeld 3.27 f). Die drieklanke in mate 13-14 en 85-86 is eenders in samestelling (eerste omkering) en vereis dus nie ’n verandering van vingersetting nie, maar slegs verplasing van handposisie. Vanaf mate 15 en 87 verander die samestelling van die drieklanke na tweede omkering en moet die vingersetting ook verander.

**Voorbeeld 3.27 f** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 85-87



Omdat elke drieklanke in “Siciliana” en “Minuetto” ten minste een keer herhaal word voordat dit deur die volgende drieklanke opgevolg word, vind die afwisseling tussen die drieklanke en verandering van vingersetting (waar nodig) teen ’n stadiger tempo plaas en is hierdie stukke geskik om die student aan afwisselende drieklanke voor te stel. Weens die baie herhaling van die drieklanke in “Siciliana”, is hierdie stuk ideaal om die student met hierdie aspek vertrouwd te maak.

Opeenvolgende veranderende drieklanke:

Opeenvolgende drieklanke, verskillend in samestelling, verskyn vlugtig in “Giga” (mate 33 tot 44). Hierdie drieklanke, in die linkerhandparty, beskik oor ’n topnoot (C) wat gemeenskaplik aan

elke akkoord is, terwyl die onderste twee stemme trapsgewys wissel om drieklanke in verskillende omkerings te vorm (Voorbeeld 3.28). Hierdie drieklanke herhaal nie voordat dit deur die volgende afgewissel word nie en, ten spyte van die rustekens, veroorsaak die vinnige tempo 'n vinnige verandering van vingersetting. Die gemeenskaplike topnoot anker die hand in een posisie wat die speel hiervan ietwat vergemaklik.

**Voorbeeld 3.28** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 36-40



Dissonante drienoet-akkoorde:

Dissonante drienoet-akkoorde, wat uit drie naby-geleë note saamgestel is, verskyn kortliks in “Giga” (mate mate 17 tot 24). Drienoet-akkoorde op naby-geleë swart klawers word met drienoet-akkoorde op naasliggende wit klawers met die regterhand afgewissel (Voorbeeld 3.29 a).

**Voorbeeld 3.29 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 17-21



Drienoet-akkoorde kom ook aan die einde van “Galop Final” in die regterhandparty (mate 69 tot 72) voor. Hierdie drienoet-akkoord word met 'n konsonante tweede omkering drieklanke afgewissel (Voorbeeld 3.29 b).

**Voorbeeld 3.29 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 71-72



Die intermediêre student met klein hande sal aanklank by hierdie drie-noot akkoorde vind.

- Vier- en vyfnoot-akkoorde

Vier- en vyfnoot-akkoorde is nie prominent in die *11 Pezzi Infantili* teenwoordig nie. Dit verskyn vlugtig as opeenvolgende, afwisselende akkoorde en meer gereeld as statiese akkoorde aan die einde van sekere stukke.

Opeenvolgende en afwisselende vier- en vyfnoot-akkoorde:

Vier- en vyfnoot-akkoorde kom in slegs twee stukke van die *11 Pezzi Infantili* voor en verskyn slegs vlugtig. Twee verskillende viernoot-akkoorde verskyn in “Giga” (mate 113 tot 118). Die twee afwisselende akkoorde, wat deur die linkerhand gespeel word, verskil in samestelling (Voorbeeld 3.30 a). Die twee akkoorde vereis ’n verandering van vingersetting en word oor die omvang van drie oktawe herhaal. Die vinnige tempo van “Giga” veroorsaak dat die vingersetting-verandering teen ’n vinnige tempo uitgevoer moet word. Weens die groter akkoord is verandering moeilik.

**Voorbeeld 3.30 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 113-116



’n Verskeidenheid akkoorde, wat ’n drieklank, vier- en vyfnoot-akkoorde behels, word in “Galop Final” (mate 73 tot 76) aangetref. Elke akkoord beskik oor ’n ander samestelling (Voorbeeld 3.30 b) en vereis ’n verandering van vingersetting met die regterhand. Die vermoë om verskillende vingers saam te groepeer, vinnig die vingersetting te verander en ’n goed-ontwikkelde koördinasie tussen al die vingers, ten spyte van ongemaklike strekkings tussen die vingers, is nodig vir die speel van hierdie vier- en vyfnoot-akkoorde.

**Voorbeeld 3.30 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final” mm. 73-76



Statiese akkoorde:

Behalwe vir “Canone” en “Carillon” sluit al die stukke van die *11 Pezzi Infantili* met ’n akkoord af. Hierdie akkoorde duur lank (soos deur die woord “lunga” aangedui) en word meestal piano of pianissimo gespeel (“Giga” en “Galop Final” se slotakkoord word egter “sff” en “fff” gespeel). Hierdie akkoorde wissel van klein en eenvoudig tot groot en ingewikkeld. Die eenvoudigste akkoorde (en maklikste om te speel) word in “Preludio” (Voorbeeld 3.31 a), “Berceuse” (Voorbeeld 3.31 b), “Siciliana” (Voorbeeld 3.31 c), “Minuetto” (Voorbeeld 3.31 d) en “Bolero” (Voorbeeld 3.31 e) aangetref. Hierdie akkoorde is meestal in noue ligging en vereis nie groot of ongemaklike strekkings tussen die vingers nie. Die student wat nog nie vertrouwd met die speel van akkoorde is nie, sal by hierdie akkoorde as inleidende materiaal baat vind.

**Voorbeeld 3.31 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, m. 43-44



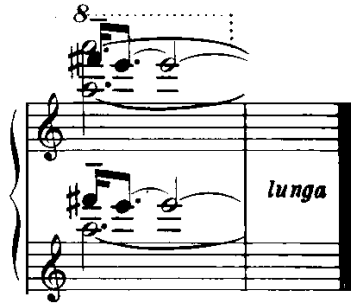
**Voorbeeld 3.31 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Berceuse”, mm. 83-84



**Voorbeeld 3.31 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 54-55



**Voorbeeld 3.31 d** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, 110-111



**Voorbeeld 3.31 e** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Bolero”, mm. 48-49

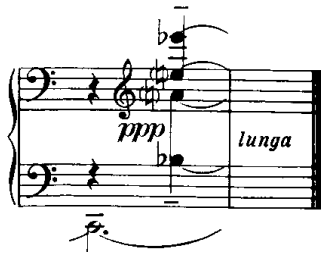


Die akkoorde in “Valse Diatonique” (Voorbeeld 3.31 f), “Omaggio a Clementi” (Voorbeeld 3.31 g), “Giga” (Voorbeeld 3.31 h) en “Galop Final” (Voorbeeld 3.31 i) is moeiliker, omdat dit uit meer note saamgestel is en dikwels oor groter en moeiliker strekkings bestaan. Hierdie stukke is geskik vir die student met groter hande en wat reeds ervaar met die speel van komplekse akkoorde is.

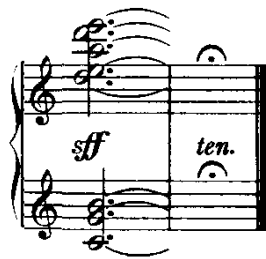
**Voorbeeld 3.31 f** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 126-127



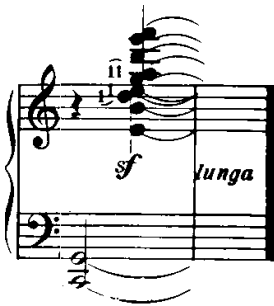
Voorbeeld 3.31 g Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 52-53



Voorbeeld 3.31 h Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 124-125



Voorbeeld 3.31 i Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 78-79



Hierdie akkoorde is nuttig om akkoordspel te bevorder, omdat die akkoord slegs een keer gespeel word en daarna volgens die diskresie van die pianis, gehou word. Die akkoord kan lank genoeg gehou word om die strekking tussen die vingers te ontwikkel en gelos word wanneer die spanning tussen die vingers te ongemaklik raak.

- Gebroke akkoorde

Gebroke akkoorde kom gereeld in die *11 Pezzi Infantili* voor. Dit verskyn meestal as begeleiding in die styl van ’n Albertibas in die homofoniese stukke. Gebroke akkoorde reflekteer ook in die drieklankagtige skryfwyse van die melodie in “Giga” en die gebroke tertse en kwinte wat

dikwels as begeleiding dien. Rotasie van die arm is nodig wanneer ’n reeks note afgewissel word, soos met die speel van gebroke akkoorde, Albertibas, gebroke tertse en kwinte (Song 2000: 33).

Gebroke akkoorde in die styl van ’n Albertibas:

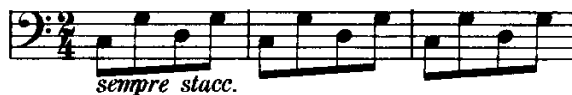
Gebroke akkoorde in die styl van ’n Albertibas word vinnig en staccato deur die linkerhand in “Valse Diatonique” (mate 1 tot 28 en 85 tot 112) en “Galop Final” (mate 1 tot 33 en 38 tot 65) gespeel. Die Albertibas in “Valse Diatonique” strek oor die omvang van ’n oktaaf en word slegs op wit klawers gespeel (Voorbeeld 3.32 a). Hierdie stuk is geskik vir die student wat tot groter strekkings in staat is.

**Voorbeeld 3.32 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 1-4



Die Albertibas in “Galop Final” strek oor ’n kleiner omvang en val binne ’n vyfvinger-handposisie. Hierdie figuur reflekteer egter nie die algemene profielvorm van die Albertibas (die afwisseling tussen die grondnoot, derde en vyfde van ’n akkoord) nie weens die insluiting van ’n non-akkoordnoot (D) (Voorbeeld 3.32 b). Die artikulasie en spoed van die Albertibas maak die speel daarvan moeilik en is hierdie stuk nie geskik vir die student wat nog nie ervare met hierdie tipe gebroke akkoordspel is nie.

**Voorbeeld 3.32 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 1-3



Dubbelnote word ook ingesluit (mate 20 tot 33 en 47 tot 65) om ’n Albertibas met ’n dikker tekstuur te verkry en word op wit en swart klawers gespeel (Voorbeeld 3.32 c).

**Voorbeeld 3.32 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 51-54



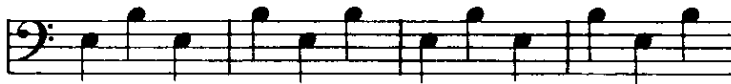
Gebroke tertse en kwinte:

'n Gebroke akkoord-figuur verskyn ook in die begeleiding van “Valse Diatonique” (mate 38 tot 76) en “Giga” (mate 45 tot 84) en word in beide stukke vinnig, staccato en piano deur die linkerhand gespeel. In “Valse Diatonique” bestaan hierdie figuur uit gebroke tertse (Voorbeeld 3.33 a) en kwinte (Voorbeeld 3.33 b) en in “Giga” bestaan dit slegs uit gebroke kwinte met enkele gebroke sekste (Voorbeeld 3.33 c). (Ahn 1981: xxii beskryf hierdie figure as tremolo gebroke akkoorde.) Die student wat hierdie stukke speel, moet gemaklik met rotasie van die linkerarm wees.

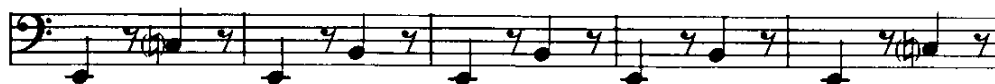
**Voorbeeld 3.33 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 42-45



**Voorbeeld 3.33 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 73-76



**Voorbeeld 3.33 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 60-64



Gebroke drieklanke:

'n Gebroke akkoordstyl word ook in die drieklankagtige melodie van “Giga” (mate 1 tot 16, 25 tot 44 en 81 tot 118) gereflekteer. Die melodie bestaan uit gebroke tertse wat deur 'n volledige gebroke drieklank gevolg word (Voorbeeld 3.34 a). Verskillende gebroke drieklanke volg op mekaar in “Galop Final” (mate 20 tot 31 en 47 tot 57). Hierdie gebroke drieklanke verskyn slegs afgaande en in die regterhandparty (Voorbeeld 3.34 b). Dit word teen 'n vinnige tempo op onderskeidelik wit en swart klawers gespeel. (Voorbeeld 3.34 b en c)



**Voorbeeld 3.34 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 1-4



**Voorbeeld 3.34 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 20-23



**Voorbeeld 3.34 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 48-50



### 3.3.5 Vingeraksie

Vinnige lopie-figure en toonleerpassasies word beskryf as die vinnige, trapsgewyse opeenvolging van een noot op 'n ander. Akkurate, beheersde, aktiewe vingeraksie is nodig vir die uitvoer hiervan om te verseker dat egaligheid ten opsigte van ritme en toon behoue bly.

Hierdie aspek kom meestal in die regterhandparty van die *11 Pezzi Infantili* voor en behels toonleerpassasies (“Valse Diatonique” en “Galop Final”) en vinnige lopie-figure (“Valse Diatonique”, “Omaggio a Clementi”, “Carillon” en “Galop Final”).

- Vinnige lopie-figure

Vinnige lopie-figure word in die meeste stukke, behalwe in “Omaggio a Clementi”, alleenlik deur die regterhand gespeel. Hierdie lopie-figure word in verskillende vorme aangetref: trapsgewyse op- of afgaande vyfnoot-lopies, ononderbroke op- en afgaande vyfnoot-lopies, lopie-figure, sigsagsgewyse lopies en lopie-figure met 'n strekking tussen sekere vingers.

Trapsgewyse op- of afgaande vyfnoot-lopies:

Enkelrigting lopies verskyn in “Bolero” (mate 3, 5, 11, 13, 15, 16, 17, 25, 27, 29, 31, 32, 33 en 34). Hierdie lopies volg nie op- en afgaande opeenvolgend op mekaar nie. Die opgaande lopies

talm eers op die laaste noot van die lopie (’n halfnoot of ’n oorgebonde half- en gepunteerde halfnoot), voordat die afgaande lopie (soms in die ritme van ’n sekstool) volg (Voorbeeld 3.35 a). Hierdie stuk kan as inleidende materiaal tot vinnige lopiespel vir die student wat nog nie die vaardigheid ontwikkel het om vinnige vingeraksie vir lank te kan volhou nie, dien.

**Voorbeeld 3.35 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Bolero”, mm. 15-16



Op- en afgaande glyers word deur die regterhand op wit klawers in “Carillon” (mate 3 tot 31) gespeel. Die vyfnoot-glyers volg nie direk op mekaar nie (Voorbeeld 3.35 b). Die afgaande glyer veral vereis noukeurige, aktiewe vingeraksie, omdat die toegepaste vingers nie bloot trapsgewys vanaf die pinkie na die duim beloop nie, maar ook die kruising van die hand oor die duim gaan insluit.

**Voorbeeld 3.35 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Carillon”, mm. 11-13



Herhaalde afgaande lopies verskyn in “Galop Final” (mate 34 tot 36). Die eerste noot van die afgaande lopie dien ook as die boonste noot van ’n stel dubbelnote, waarna die lopie trapsgewys van die pinkie tot die tweede vinger afloop (Voorbeeld 3.35 c). Goeie beheer oor die vingeraksie van die swak vingers is nodig vir die speel van hierdie lopies.

**Voorbeeld 3.35 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 34-36



Ononderbroke op- en afgaande vyfnoot-lopies:

Kort ononderbroke op- en afgaande vyfnoot-lopies verskyn in “Galop Final” (mate 4, 8, 12, 16, 39 en 43). Dit word slegs op wit klawers gespeel en eindig nie op dieselfde noot as waarop dit begin het nie (Voorbeeld 3.36 a). Beheersde vingeraksie word benodig om te verseker dat die afgaande lopie nie op die duimnoot eindig nie, soos waarop die lopie begin is nie, maar ’n skielike verandering van rigting aan die einde van die afgaande lopie kan uitvoer.

**Voorbeeld 3.36 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, m. 4-5



Opgaande viernoot-glyers (mate 20, 24, 28, 32, 47, 51 en 55) en vyfnoot-glyers (mate 58, 60, en 62) word in “Galop Final” deur die regterhand gespeel. Hierdie opgaande glyers word deur ’n afgaande lopie wat uit groter nootwaardes bestaan, gevolg (Voorbeeld 3.36 b en c). Beheersde vingeraksie is nodig om die skielike verandering in rigting en tempo te kan uitvoer en handhaaf.

**Voorbeeld 3.36 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, m. 20-21



**Voorbeeld 3.36 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, m. 58-59



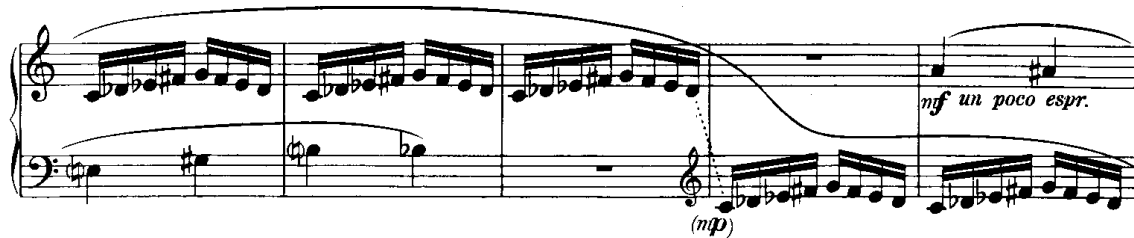
Langer, ononderbroke trapsgewyse op- en afgaande lopie-figure word slegs op wit klawers deur die regterhand in “Valse Diatonique” (mate 5-7, 9-11, 13-14, 15-16, 21-23, 25-27, 89-91, 93-95, 97-98, 99-100, 105-107, 109-111, 113-114 en 115-116) gespeel. Hierdie lopies eindig nie op dieselfde noot as waarop dit begin het nie (Voorbeeld 3.36 d). Weens die vinnige tempo en die baie herhaling van hierdie lopie-figure is hierdie stuk beter geskik vir die student wat alreeds ervare en vertrouwd met die speel van vinnige lopie-figure is.

**Voorbeeld 3.36 d** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 21-23



Ononderbroke trapsgewyse op- en afgaande lopie-figure kom deurgaans in “Omaggio a Clementi” (mate 1 tot 48) voor. Dit word om die beurt deur beide die linker- en regterhand gespeel (Voorbeeld 3.36 e). ’n Goed-ontwikkelde vingeraksie is nodig om hierdie figure deurgaans egalig te hou en ook die aansluiting van lopie-figure tussen die hande in mate 11 tot 12 en 23 tot 28 (Voorbeeld 3.36 e en f) sonder ritmiese of toon- onegaligheid, te kan uitvoer.

**Voorbeeld 3.36 e** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 9-13



**Voorbeeld 3.36 f** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 23-28



Lopies met strekkings tussen vingers:

Strekking tussen die derde en vierde vingers van die regterhand (Voorbeeld 3.35 a) vind plaas tydens die speel van die lopies in “Bolero”. In “Omaggio a Clementi” word die middelste vingers op swart klawers en die duim en pinkie op wit klawers geplaas (Voorbeeld 3.36 e). Hierdie gebruik is op Chopin se stelling, dat die gemaklikste handposisie van só ’n aard is dat die langer vingers op die hoër swart klawers geplaas is, gebaseer. Daar ontstaan egter ’n strekking tussen die derde en vierde vingers van die regterhand en tweede en derde vingers van die linkerhand. Dié strekking tussen hierdie vingers kom ook tydens die speel van die submediant en leitoon van ’n harmoniese toonleer, voor. Ervaring met die speel van harmoniese mineurtoonlere sal vir die speel van hierdie lopies tot voordeel wees.

Sigsag op- en afgaande lopie-figure:

Sigsag lopie-figure kom in “Carillon” (mate 8, 10, 16, 18, 20 en 22) in die regterhandparty voor. Hierdie lopies word nie bloot trapsgewys van die laagste tot die hoogste noot gespeel nie, maar sluit ook ’n gereelde verandering van rigting in (Voorbeeld 3.37 a en b).

**Voorbeeld 3.37** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Carillon”, mm. 10 (a), 20 (b)

(a)



(b)



- Toonleerpassasies

’n Afgaande toonleerpassasie kom in die regterhandparty van “Galop Final” (mate 36 tot 37) voor. Die toonleer strek oor die omvang van twee oktawe en word op slegs wit klawers gespeel (Voorbeeld 3.38 a). Dit word beskou dat afgaande toonleerpassasies makliker as opgaande

toonleerpasasies is om met die regterhand te speel. Hierdie stuk is geskik vir die student wat nog nie selfvertroue met toonleerspel het nie.

**Voorbeeld 3.38 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 36-37



Langer op- en afgaande toonleerpasasies kom in “Valse Diatonique” (mate 17-20, 29-32 en 101-104) voor. Dit strek meestal oor die omvang van ’n oktaaf en ’n half en word slegs op wit klawers deur die regterhand gespeel (Voorbeeld 3.38 b en c). ’n Ontwikkelde vingeraksie vir toonleerspel is nodig om hierdie toonleerpasasies, wat ook rigting-verandering insluit en nie bloot trapsgewys op- en afgaande beloop nie, te speel.

**Voorbeeld 3.38 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 101-104



**Voorbeeld 3.38 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 29-32



- Vingerwisseling

Vinnige vingerwisseling op ’n herhaalde noot word met die regterhand in “Carillon” (mate 17 tot 18 en 21 tot 22) uitgevoer. Die noot word drie keer herhaal waartydens die vingers met elke herhaling op die klavier verwissel moet word (Voorbeeld 3.39).

**Voorbeeld 3.39** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Carillon”, mm. 17-18



### 3.3.6 Laterale en liniêre verplasing

Laterale verplasing word as 'n horisontale, heen-en-weer-beweging oor die klawerbord gedefinieer en liniêre verplasing word as 'n vorentoe- en agtertoe-beweging oor die klawers beskryf. Daar word onderskeid tussen verskillende grade van laterale verplasing getref: klein (laterale verplasing van die duim), medium (laterale verplasing van die hand of die voorarm vanuit die elmboog) en groot (laterale verplasing van die arm vanuit die skouer en van die bolyf vanuit die heupe). Hierdie aspek vereis laterale vryheid van onderskeidelik die duim, hand, arm en bolyf.

'n Verskeidenheid grade en vorme van laterale verplasing kom in die *11 Pezzi Infantili* voor. Klein laterale verplasing (“Preludio”, “Valse Diatonique”, “Canone”, “Siciliana”, “Giga” en “Carillon”), laterale verplasing van die hand (“Valse Diatonique”, “Bolero”, “Omaggio a Clementi”, “Minuetto”, “Carillon”, “Berceuse” en “Galop Final”), van die arm vanuit die elmboog (“Valse Diatonique”, “Bolero” en “Giga”), van die arm vanuit die skouer (“Valse Diatonique”, “Galop Final” en “Giga”) en laterale verplasing van die bolyf vanuit die heupe (“Valse Diatonique”, “Canone”, “Omaggio a Clementi”, “Minuetto” en “Giga”) word in hierdie album aangetref. Liniêre verplasing kom ook gereeld in die *11 Pezzi Infantili* (“Siciliana”, “Giga”, “Minuetto”, “Berceuse” en “Galop Final”) voor.

- Laterale verplasing van die duim

Tydens toonleerpassasies, die legato-verbinding van verskillende handposisies en die gebruik van die duim vir opeenvolgende note, ondergaan die duim laterale verplasing.

Laterale verplasing van die duim in toonleerpassasies:

Tydens die toonleerspel in “Valse Diatonique” (mate 17 tot 18 en 101 tot 102) voer die duim 'n laterale verplasing uit om verskillende handposisies te verbind. Hierdie laterale verplasing word vinnig op slegs wit klawers met die regterduim uitgevoer (Voorbeeld 3.38 b en c). Weens die klein omvang van die toonleerpassasies in “Valse Diatonique” word hierdie laterale aksie van die duim nie gedurig vereis nie.

Laterale verplasing van die duim vir die legato-verbinding van verskillende handposisies:

Laterale verplasing van die duim is nodig vir die legato-verbinding van verskillende handposisies in die regterhandparty in “Preludio” (mate 22 tot 24) en in die regter- en linkerhandparty in “Canone” (mate 8-9, 11-12, 17-18 en 28). Die laterale aksie wat die duim in hierdie stukke uitvoer is stadiger as tydens die toonleerspel in “Valse Diatonique”. Die legato-handposisie-verandering vind op slegs swart klawers plaas (Voorbeeld 3.40 a en b). Alhoewel die verplasing stadiger uitgevoer word, is ’n groter laterale verplasing, in vergelyking met die aksie tydens toonleerspel, nodig, omdat die swart klawers dunner as die wit klawers is en die duim dus verder moet strek, en ’n groter laterale verplasing moet uitvoer, om die opvolgende swart klavier raak te vat.

**Voorbeeld 3.40 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, mm. 22-25



**Voorbeeld 3.40 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Canone”, mm. 7-12

Laterale verplasing van die duim tydens die gebruik van die duim vir naasliggende klawers:

Vinnige laterale verplasing van die linkerduim vind in “Carillon” (mate 15 tot 23), “Giga” (mate 25-32, 55-57, 59-61, 63-65 en 67-69) en “Siciliana” (mate 1 tot 51) plaas wanneer die duim vir opeenvolgende note, meestal ’n toontrap van mekaar geleë, gebruik word.

Die linkerduim ondergaan ’n stadige en minder gereelde laterale verplasing na links en regs in “Siciliana” (Voorbeeld 3.41 a), omdat die drieklanke eers herhaal voordat dit met die volgende



afgewissel word. Die duim bly dus ten minste vir die durasie van een pols op een klavier voordat dit weer lateraal moet verplaas.

**Voorbeeld 3.41 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 17-20



Die linkerduim moet ’n vinnige laterale aksie na links en regs in “Giga” uitgevoer. Die vyfde vinger verander nie van klavier nie en dus word die hand in een posisie geanker (Voorbeeld 3.41 b).

**Voorbeeld 3.41 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 67-69



Vinnige laterale verplasing word ook met die linkerduim tydens die speel van die afwisselende dubbelnote in “Giga” vereis (Voorbeeld 3.24 c). Hierdie laterale verplasing is moeiliker, omdat dit ononderbroke en teen ’n vinnige tempo plaasvind. Genoegsame laterale vryheid van die duim is nodig sodat ritmiese egaligheid behoue bly.

Vinnige laterale verplasing van die linkerduim vind ook in “Carillon” (mate 15 tot 23) plaas. Die duim verplaas tussen swart klawers, ’n toontrap van mekaar geleë. (Voorbeeld 3.41 c). Gemak met hierdie laterale aksie is nodig om te verseker dat die swart klawers, wat dunner as die wit klawers is, akkuraat gespeel word.

**Voorbeeld 3.41 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Carillon”, mm. 15-16



- Laterale verplasing van die hand

Soms dien die duim as 'n spilpunt wanneer 'n laterale beweging met die hand uitgevoer word om die tweede, derde of vierde vinger oor die duim te kruis. Laterale verplasing van die hand vind ook tydens die uitvoer van oktaafspronge en vinnige vyfnoot-lopies plaas.

Laterale verplasing van die hand om die duim as spilpunt:

Laterale verplasing van die regterhand rondom die duim wat as 'n spilpunt dien, vind met die afgaande toonleerpassasies in “Valse Diatonique” (mate 19-20, 30-32, 103-104) en “Galop Final” (mate 36 tot 37) plaas. Die hand verplaas lateraal na links om sodoende die derde of vierde vinger oor die duim te kruis. Hierdie aksie moet teen 'n vinnige tempo en slegs op wit klawers uitgevoer word (Voorbeeld 3.38 b en c). Omdat hierdie vingers nie naasliggend aan die duim is nie, word 'n groter laterale verplasing van die hand vereis om die oorkruising te kan uitvoer. Gemaklikheid met die spel van toonlere wat oor twee oktawe strek word aanbeveel om hierdie stukke te kan speel.

Laterale verplasing van die linkerhand rondom die duim-spilpunt vind ook in “Bolero” (mate 1 tot 40), “Minuetto” (mate 37 tot 60), en “Berceuse” (mate 27 tot 48) plaas. Hierdie laterale aksie, om die tweede vinger oor die duim te kruis, vind teen 'n matige tempo in “Berceuse” (Voorbeeld 3.20 a) en “Minuetto” (Voorbeeld 3.20 b) plaas. Slegs 'n subtiele handverplasing na regs is nodig, omdat die lang tweede vinger met gemak die swart klavier sal bereik sonder hulp van die verplasing van die hand. Weens die stadiger tempo en die klein hoeveelheid verplasing wat aangewend moet word, is hierdie stukke ideaal om die student aan hierdie aspek van laterale verplasing voor te stel.

Vinniger, en soms groter, laterale verplasing van die linkerhand is in “Bolero”, tydens die kruising van die tweede vinger oor die duim na 'n swart of wit klavier (Voorbeeld 3.42) nodig. 'n Groter aksie is nodig wanneer die tweede vinger na 'n wit klavier oorkruis word, omdat die wit klawers laer as die swart klawers geleë is en die vinger dus verder moet strek.

**Voorbeeld 3.42** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Bolero”, mm. 9-12



Laterale verplasing van die hand tydens oktaafspronge:

In “Bolero” word die laterale verplasing na regs, om die tweede vinger oor die duim te kruis, deur ’n laterale verplasing na links, om die oktaafsprong uit te voer (Voorbeeld 3.42), gevolg. Hierdie aspek verskyn deurgaans in die stuk en vereis genoegsame laterale vryheid van die hand om hierdie voortdurende afwisselende verplasing na links en regs te kan volhou.

Laterale verplasing met die regterhand is ook nodig vir die uitvoer van die spronge in “Galop Final” (mate 7, 10, 15, 18, 42 en 45). Die spronge dek die omvang van ’n oktaaf en sluit ook dubbelnote in (Voorbeeld 3.43 a en b).

**Voorbeeld 3.43 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, m. 7



**Voorbeeld 3.43 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, m. 10



Laterale verplasing van die hand tydens die speel van vinnige vyfnoot-lopies:

Laterale verplasing van die hand is nodig om die speel van die vinnige vyfnoot-lopies in “Valse Diatoique” (mate 1 tot 31 en 89 tot 116), “Omaggio a Clementi” (mate 1 tot 42), “Carillon” (mate 1 tot 31) en “Galop Final” (mate 4, 8, 12, 16, 39, 43) te ondersteun. Met die speel van die opgaande lopies, verplaas die hand lateraal na die pinkie (regterhand) of duim (linkerhand) en met die speel van die afgaande lopies, verplaas die hand na die duim (regterhand) en pinkie (linkerhand). Hierdie is slegs ’n klein laterale verplasing, omdat die omvang wat gedek word binne ’n vyfvinger-handposisie val.

- Laterale verplasing van die arm vanuit die elmboog

Laterale verplasing van die voorarm vanuit die elmboog vind in die stukke met posisieverandering oor 'n klein afstand plaas, soos “Valse Diatonique” (mate 5 tot 29 en 89 tot 113). Hierdie aksie word deur die regterarm uitgevoer. Elke vyfnoot-lopie begin op 'n verskillende toontrap en laterale verplasing van die arm is nodig om die hand na die volgende posisie te dra. Dieselfde verplasing word ook in “Giga” (mate 8 tot 16) met die linkerarm uitgevoer, tydens die posisieverandering van die dubbelkwinte (Voorbeeld 3.23). In beide stukke is die omvang wat gedek word nie groot nie en vereis dus nie 'n groot laterale verplasing nie. Weens die rustekens, wat geleentheid bied om hierdie aksie uit te voer, is 'n vinnige beweging van die arm nie nodig nie en sal hierdie stukke geskikte inleidende materiaal vir die student wat onervare met hierdie tegniek is, bied.

- Laterale verplasing van die arm vanuit die skouer

Laterale verplasing van die arm vanuit die skouer verskyn in die stukke met spronge, oorkruising en posisieverandering wat oor 'n groot afstand strek. Laterale beweging in 'n enkelrigting, sowel as 'n heen-en-weer laterale beweging word vereis.

Enkelrigting laterale verplasing van die arm:

Spronge kom nie gereeld in die *11 Pezzi Infantili* voor nie, maar die spronge in “Valse Diatonique” (mate 28 tot 29), “Galop Final” (mate 27, 65, 73-74) en “Giga” (mate 32-33, 44-45, 112-113) strek meestal oor 'n groot afstand en moet teen 'n vinnige tempo uitgevoer word. Die linker- en regterarm word onderskeidelik gebruik om hierdie spronge, wat oor die afstand van 'n 9de (Voorbeeld 3.44 a en b en c), 10de (Voorbeeld 3.44 d), 11de (Voorbeeld 3.44 e en f) en 'n 13de (Voorbeeld 3.44 g), uit te voer. Vinnige laterale beweging met die arm is nodig om hierdie spronge te kan uitvoer.

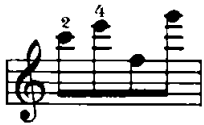
**Voorbeeld 3.44 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 44-45



**Voorbeeld 3.44 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 27-28



**Voorbeeld 3.44 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, m. 65



**Voorbeeld 3.44 d** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm.32-33



**Voorbeeld 3.44 e** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 28-29



**Voorbeeld 3.44 f** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 73-74



**Voorbeeld 3.44 g** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 112-113



'n Sprong oor 'n groot afstand gaan die slotakkoorde vooraf in al die stukke (behalwe in “Preludio”, “Minuetto” en “Berceuse”). Hierdie spronge dek 'n omvang van gemiddeld twee oktawe en moet teen 'n vinnige tempo uitgevoer word. In die meerderheid van hierdie stukke is dit nie nodig dat die hande die spronge tegelykertyd uitvoer nie. Rustekens in die regterhandparty wat die akkoord voorafgaan, voorsien die regterhand van genoeg tyd om vroegtydig na die volgende posisie te verplaas (Voorbeeld 3.45 a, b, c, d).

Voorbeeld 3.45 a Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Bolero”, mm. 45-48

musical score for 'Bolero' by Casella, mm. 45-48. The score is in bass clef and includes the instruction *senza rall.* and dynamic marking *pp*. A redaction mark is present below the bass line.

Voorbeeld 3.45 b Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 46-52

musical score for 'Omaggio a Clementi' by Casella, mm. 46-52. The score is in bass clef and includes the instruction *(senza rall.)*, dynamic markings *pp* and *ppp*, and the instruction *lunga*. A redaction mark is present below the bass line.

Voorbeeld 3.45 c Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 50-54

musical score for 'Siciliana' by Casella, mm. 50-54. The score is in bass clef and includes the instruction *(senza rall.)* and dynamic markings *pp* and *ppp*.

Voorbeeld 3.45 d Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 73-78

musical score for 'Galop Final' by Casella, mm. 73-78. The score is in treble clef and includes the instruction *poco allarg.* and dynamic markings *f* and *fff*.

Beide arms moet tegelyk aan die einde van “Giga” die nodige laterale verplasing ondergaan (Voorbeeld 3.45 e).

**Voorbeeld 3.45 e** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 119-124



Heen-en-weer laterale verplasing van die arm:

’n Springbas verskyn in “Giga” (mate 105-112). Hierdie begeleidings-figuur beskik oor die ononderbroke afwisseling tussen ’n lae basnoot en dubbelnote, ’n afstand van ’n 11de wat vinnig deur die linkerhand gespeel word. (Voorbeeld 3.46). Laterale vryheid vanuit die skouer is nodig om hierdie onophoudelike heen-en-weer beweging met akkuraatheid te kan uitvoer.

**Voorbeeld 3.46** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 109-112



Laterale verplasing van die arm tydens kruising:

Kruising van die regter- oor die linkerhand kom in “Preludio” (mate 32 tot 43) en “Giga” (mate 33 tot 44) voor. Die kruising in “Preludio” strek nie oor ’n groot omvang nie en die gekruisde regterhand word op hoër swart klawers geplaas wat daartoe lei dat minder laterale verplasing nodig is (Voorbeeld 3.47 a). Dit vergemaklik hierdie aksie, asook die behoud van hierdie posisie vir 12 mate en maak hierdie passasie geskik vir die student wat nog onervare met hierdie aspek van klavierspel is.

Voorbeeld 3.47 a Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, mm. 32-34



Die kruising van die regter- oor die linkerhand in “Giga” moet skielik en vinnig uitgevoer word om die regterhand op die betrokke wit klawers te plaas (Voorbeeld 3.47 b). Voldoende laterale vryheid vanuit die regterskouer is nodig om hierdie verplasing en kruising te kan uitvoer en die posisie vir 12 mate te kan behou.

Voorbeeld 3.47 b Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 32-35



- Laterale verplasing van die bolyf vanuit die heupe

Laterale verplasing van die bolyf vanuit die heupe kom in die stukke met skielike of geleidelike verandering van register voor.

’n Laterale beweging van die bolyf na links vind in “Valse Diatonique” (mate 105 tot 113) en “Omaggio a Clementi” (mate 23 tot 28) plaas. Die hande word geleidelik na die lae register verplaas (Voorbeeld 3.48 a en b).



Voorbeeld 3.48 a Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 105-114

Musical score for Casella's *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, measures 105-114. The score is written for piano and consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a dynamic marking of *p*. The second system features a dynamic marking of *più p*. The third system features a dynamic marking of *ancora più p* and includes fingering numbers 5 and 2 in the bass line.

Voorbeeld 3.48 b Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 23-28

Musical score for Casella's *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, measures 23-28. The score is written for piano and consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a dynamic marking of *dim.*. The second system features a dynamic marking of *più p* and includes fingering numbers 2, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 1 in the bass line.

'n Laterale beweging van die bolyf na regs vind in “Canone” (mate 27 tot 31) en “Minuetto” (mate 104 tot 110) plaas. Die hande word op 'n geleidelike wyse na die hoë register verplaas (Voorbeeld 3.48 c).

**Voorbeeld 3.48 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 104-110



In hierdie stukke is laterale vryheid vanuit die heupe nodig om die laterale verplasing te kan uitvoer en ook die posisie in die lae of hoë register te behou.

'n Meer aktiewe heen-en-weer laterale verplasing van die bolyf word in “Giga” (mate 113 tot 124) vereis. 'n Tweemaat-figuur verskyn sekvensieel. Dit begin in die hoë register en eindig met beide hande in die lae register. Dit word deur 'n groot en skielike sprong na regs gevolg (Voorbeeld 3.49). Laterale soepelheid vanuit die heupe is nodig om hierdie passasie te kan uitvoer.

**Voorbeeld 3.49** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 113-125



- Liniêre verplasing

Liniêre verplasing is nodig tydens die verwisseling tussen swart en wit klawers en kom in “Siciliana” (Voorbeeld 3.27 b en d), “Giga” (Voorbeeld 3.29 a), “Minuetto” (Voorbeeld 3.20 a), “Berceuse” (Voorbeeld 3.20 b) en “Galop Final” (Voorbeeld 3.50) met die regter- en linkerhand voor.

**Voorbeeld 3.50** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 46-47



### 3.3.7 Pedaalgebruik

Alhoewel die demperpedaal en una corda nie prominent in die *11 Pezzi Infantili* vertoon nie, word dit in die meeste stukke ten minste een keer benut. In “Valse Diatonique”, “Bolero” en “Omaggio a Clementi” word die demperpedaal gebruik om ’n basnoot te verleng. In “Siciliana”, “Minuetto” en “Berceuse” word legato-pedaal gereeld aangewend. Die una corda word in al die stukke, soos “Preludio”, “Valse Diatonique”, “Canone”, “Bolero”, “Omaggio a Clementi”, “Siciliana” en “Berceuse”, wat met ’n piano of pianissimo toonsterkte eindig, gebruik. Die demperpedaal en una corda word deurgaans in “Carillon” benut.

Demperpedaal:

Die demperpedaal word in “Valse Diatonique” (maat 124), “Bolero” (maat 47) en “Omaggio a Clementi” (maat 51) slegs een keer aangewend. Die demperpedaal word afgedruk en vir ongeveer twee mate afgehou met die doel om die basnoot voor die slotakkoord te verleng (Voorbeeld 3.51 a, b en c).

**Voorbeeld 3.51 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 124-126



**Voorbeeld 3.51 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Bolero”, mm. 47-48



**Voorbeeld 3.51 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 51-52



Omdat die pedaal min in hierdie stukke voorkom, is hierdie stukke geskik om die student aan die basiese beginsels (posisie van die voet en die aftrap-beweging) bekend te stel.

Legato-pedaal word in “Siciliana” (mate 1 tot 51), “Minuetto” (mate 1 tot 15 en 73 tot 87) en “Berceuse” (mate 1 tot 26 en 55 tot 80) vereis. Legato-pedaal is nodig om note te verbind wanneer ’n legato-aanslag nie deur die vingers toegepas kan word nie. Die verwisseling van pedaal word in elke stuk gereeld verlang (Voorbeeld 3.52 a, b en c) wat hierdie stukke beter geskik vir die student wat al ervare met legato-pedaal is, maak. Die demperpedaal word in “Siciliana” deurgaans konstant aangewend. Konstante pedalaanwending is volgens Scanlan (1988: 64) ’n eienskap van repertorium wat vir die vroeë intermediêre student geskik is.

Voorbeeld 3.52 a Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 16-18



Voorbeeld 3.52 b Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 1-3



Voorbeeld 3.52 c Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Berceuse”, mm. 1-2



## Hoofstuk 4

### Onderrigsondersteuning vir die *11 Pezzi Infantili*

Onderrigsondersteuning vir die *11 Pezzi Infantili* word in hierdie hoofstuk bespreek. Hierdie onderrigsondersteuning neem die vorm van vingersettings, onderrigsstrategieë en voorbereidende oefeninge aan wat die onderwyser as hulpmiddel vir die onderrig van hierdie stukke kan benut. Die vingersettings en onderrigsstrategieë wat in hierdie hoofstuk verskyn, is op die aspekte wat in Hoofstuk 3 genoem en bespreek is, gemik.

Merrick (1958: ix) skryf in *Practicing the Piano* dat hy ietwat omgekrap was oor die vooropgestelde idee dat die onderwyser sy benadering tot die onderrig van elke student moet aanpas omdat geen student dieselfde is nie. Hy voeg by dat “an increasing number of precepts seemed necessary for nearly all the pupils”. Met hierdie aanhaling in gedagte, is die oefeninge in hierdie hoofstuk opgestel met die hoop dat die meerderheid studente daarby sal baat vind. Die onus rus op die onderwyser om inisiatief te neem om die gegewe oefeninge aan te pas, om aan sy student se unieke behoeftes te voldoen. Slegs twee tot drie mate van elke oefening word uitgeskryf om die beginsel van die oefening uit te lê. Elke oefening kan menigmaal, en op verskillende wyses, met verskillende vingersettings en teen verskillende tempi, oorgelaat aan die diskresie van die student en onderwyser, herhaal word om te verseker dat die tegniek suksesvol vasgelê en bemeester word.

#### 4.1 Karakter

- Karakter

Sandor (1981: iv) skryf in *On Piano Playing*: “Mood, interpretation, creativity are terms that are hard to define. They are subject to discussion and to varying opinions and tastes”. ’n Aanvoeling en sensitiwiteit vir die emosie en styl van ’n stuk is nodig om die karakter te kan interpreteer en uit te beeld (Hinson 1994: 4). Sommige studente beskik oor ’n natuurlike aanvoeling en sensitiwiteit en kan met gemak die karakter van ’n stuk interpreteer en uitbeeld, maar selfs die belowendste musikale student het, volgens Last (1960: xii) dikwels nog leiding van die onderwyser nodig om dít te kan doen. Die onderwyser se leiding tot karakter-interpretasie en –

uitbeelding tydens die intermediêre fase is van kardinale belang, omdat hierdie aspek dikwels tydens die beginnersfase afgeskeep word en dit dus nie volwaardig ontwikkel word nie.

Ahrens en Atkinson (1955: 87) skryf die volgende in *For All Piano Teachers*: “Correctness in following the printed signs is only the beginning of interpretation.” Die onderwyser moet tydens die onderrig van die *11 Pezzi Infantili* verduidelikings en beskrywings vir alle terminologie en tekens wat op die partituur voorkom, voorsien. Spoelman (2009: 34) voeg ook by: “Students need concrete guidelines to make informed musical decisions.”

Die student sal ook beter ingeligte besluite, ten opsigte van karakter-interpretasie, kan neem, wanneer hy kennis van die *11 Pezzi Infantili* se kompositoriese styl opdoen. Spoelman (2009: 34) beaam dat hierdie kennis nodig is tydens die besluitneming van uitvoerpraktyke soos tempo, dinamiek en artikulasie, sleutelfigure in karakter-uitbeelding. Hoofstuk 2 verskaf die agtergrondstudie waarvan die onderwyser gebruik kan maak om die styl van hierdie stukke aan die student te verduidelik. Hierdie agtergrond is veral nodig omdat hierdie 11 stukke nie oor beskrywende titels, wat as leidrade tydens karakter-interpretasie kan dien, beskik nie.

Die onderwyser word aangemoedig om goeie musikale smaak vir karakter-uitbeelding by die student te kweek. Dít kan gedoen word deur die student aan ander musiek, met soortgelyke karakter as die stuk wat bestudeer word, bloot te stel. Die skryfster stel voor dat die student wat “Valse Diatonique”, “Bolero” of “Berceuse” speel na opnames van stukke soos Chopin se *Grande Valse* op. 42, Ravel se *Bolero* of Chopin se *Berceuse* op. 57, onder andere, luister. Die onderwyser word deur Merrick (1972: 7) ook aangeraai om die stuk wat bestudeer word op verskillende wyses vir die student te speel, sodat die student voorgestel word aan die moontlikheid dat ’n karakter op verskillende wyses uitgebeeld kan word.

Die klavier is ’n perkussiewe instrument en dit word alom ook as die “onmusikaalste” instrument beskou. Meeste studente ervaar dit dus uitdagend om liriese, uitdrukkingsvolle karakters (“Preludio”, “Canone”, “Siciliana”, “Minuetto” en “Berceuse”) uit te beeld. Clark (2008: 25), Last (1960: 3) en Merrick (1958: 7) moedig die student aan om die frase of passasie hardop te sing om ’n aanvoeling vir die liriese aard van die frase te verkry. Deur middel van sang sal die student ’n natuurlike aanvoeling vir die kurwe van die frase kry. Die natuurlike instink vir die kurwe van ’n frase kom tydens sang makliker na vore, as wanneer dit met vingers wat nog nie

oor die voldoende ontwikkeling beskik nie, gespeel word. Merrick (1958: 7) stel voor dat die frase eers gesing voordat dit gespeel word. Sodra die student begin speel, moet hy, volgens Last (1960: 3), slegs “inwardly” sing, om sodoende die gevaar van hardop-sing tydens spel te vermy.

## **Tempo**

- Behoud van ’n konstante tempo

Die tegniek om ’n tempo deurgaans konstant te hou, word in die meeste stukke van die *11 Pezzi Infantili* vereis. Dít is veral in “Preludio” belangrik waar ’n konstante tempo tot die eenvoud en onskuld van die karakter bydra en in “Omaggio a Clementi” waar die konstante vinnige lopies tot die onrustige en verontrustende karakter bydra. Senuwees tydens die uitvoering van “Omaggio a Clementi” mag tot versnelling lei. Last (1960: 74) stel voor dat só ’n stuk gereeld stadig geoefen word en dat elke pols of half-pols beklemtoon word om ’n gevoel van stabiliteit by die student te kweek.

Die beste metode om die behoud van tempo te verbeter, is met behulp van die metronoom. Die student moet aangemoedig word om gereeld die metronoom tydens oefensessies te gebruik om sodoende vas te stel of hy ’n konstante tempo handhaaf. Die metronoom sal veral in stukke soos “Omaggio a Clementi” en “Giga”, waar tempo-verandering weens veranderende nootwaardes en ritmiese uitdagings maklik kan ontstaan, nuttig wees.

Tempo-verandering tydens die verandering van nootwaardes en ritmiese uitdagings:

Last (1960: 74) sê die volgende: “Different rhythmic figures can play strange tricks with one’s aural perception.” Die geleidelike verandering van nootwaardes vanaf mate 39 tot 49 (die nootwaardes word geleidelik groter) in “Omaggio a Clementi” (Voorbeeld 4.1) kan as ’n ingekomponeerde rallentando beskou word. Die langer nootwaardes skep die illusie van vertraging. Weens die aangeduide “senza rall.”, moet die tempo egter konstant behou word.



**Voorbeeld 4.1** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 39-49

*sempre più piano, ma senza rall.*

*(senza rall.)*

Die skielike verandering van begeleiding in “Giga” (mate 44 tot 45) kan ook tot ’n verandering in tempo lei. Vanaf maat 33 tot 44 bestaan die begeleiding uit drieklanke wat slegs op die tweede pols gespeel word (Voorbeeld 4.2 a). Vanaf maat 45 word die gebroke kwint-begeleiding op die eerste en tweede pols geplaas (Voorbeeld 4.2 b) wat ’n metriese versteuring en die gevoel van tempo-verdubbeling skep. Ten spyte van hierdie gevoel moet die tempo konstant behou word, omdat ’n konstante tempo nodig is om die ongeërgde houding van die tong-in-die-kies middelseksie vas te lê.

**Voorbeeld 4.2 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 36-39

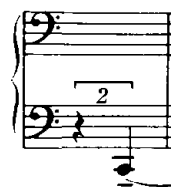
**Voorbeeld 4.2 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 45-48



Ritmiese uitdagings veroorsaak dikwels ’n verandering in tempo. Ritmiese uitdagings in die *11 Pezzi Infantili* is byvoorbeeld die duole in “Valse Diatonique” (maat 124) en “Berceuse” (mate 48 en 79) en die drie-teen-twee poliritme in “Bolero” (mate 5, 13, 17, 29 en 34). Die student moet eers op die bemeesting van hierdie ritmes fokus voordat die stuk aangeleer word.

’n Duool word as twee note wat in die tyd van drie gespeel moet word, gedefinieer. Die tweede noot van die duool moet in die helfte van die tweede pols (van die groep van drie note) klink. Volgens Lhevinne (1972: 6) is dit moeilik om ’n ritme “uit ’n boek te leer”, die ritme moét gevoel word. Wat die speel van die duole in “Valse Diatonique” (Voorbeeld 4.3 a) en “Berceuse” (Voorbeeld 4.3 b) kompliseer, is dat die eerste noot van die duool nie klink nie, maar deur ’n rusteken of ’n oorgebonde noot vervang word en dus nie gespeel en gehoor word nie. Die volgende strategie word voorgestel vir die onderrig van die duole in hierdie stukke:

**Voorbeeld 4.3 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, m. 124



Die skryfster stel voor dat die student die rusteken aanvanklik met ’n noot vervang (die tweede noot van die duool kan bloot herhaal word) om sodoende eers ’n gevoel vir die ritme te ontwikkel. Die student word aangemoedig om hierdie maat in agstenootwaardes te tel, sodat die plasing van die tweede duool-noot duidelik sal vertoon. Die skryfster moedig die gebruik van Franse lettername tydens die uittel van mate aan, omdat die student dan sodoende leer om vasgestelde ritmiese figure te identifiseer (Ahrens & Atkinson 1955: 64). Die student sal die maat dus as “ta-té” (pols 1) “ta-té” (pols 2) “ta-té” (pols 3) uittel. Die eerste noot van die duool

sal op “ta” (pols 1) en die tweede noot van die duool op “té” (pols 2), soos in Figuur 1 aangedui, klink.

**Figuur 1**



**Voorbeeld 4.3 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Berceuse”, mm. 78-79



Die skryfster stel weer voor dat die oorgebonde noot aanvanklik gespeel word om sodoende eers ’n gevoel vir die ritme te ontwikkel. In hierdie stuk moet die student die maat in sestiennotenwaardes “ta-fa-te-fe-ti-fi” uittel. Die eerste noot van die duool sal op “ta” en die tweede duool-noot sal op “fe” gespeel word, soos in Figuur 2 geïllustreer.

**Figuur 2**

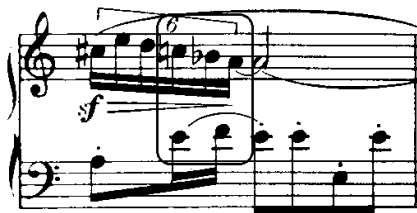


Om die ritme van die duool te bemeester, stel die skryfster voor dat die student dit eers klap. Clark (2008: 27) moedig die student aan om regop dit staan, aangesien dit sodoende makliker sal wees om die pols te voel.

Die onderwyser klap die pols van die drie-noot groep terwyl die student die duool klap en daarop fokus dat die note akkuraat by die drienoet-groep inskakel. Deur eers te klap, kan die student sy onverdeelde aandag slegs op die bemeesting van die ritme fokus voordat dit aan toonhoogte en vingersettings gekoppel word. Volgende moet die ritme op die klawerbord met die korrekte toonhoogtes en vingersettings uitgevoer word. Sodra die student gemaklik met die uitvoer van die ritme is, moet die aanvanklike rusteken of oorgebonde noot herstel word. Merrick (1958:72) stel voor dat dit eers alleenlik met die regterhand geoefen word. Tydens die rusteken of oorgebonde noot moet die linkerhand gebruik word om daardie noot aan te dui (deur dit te klap of dirigeer), sodat die student steeds die gevoel van die ritme behou, selfs al word die eerste noot van die duool nie gehoor nie.

'n Drie-teen-twee poliritme verskyn tussen die tweede triool van die sekstool en sestiendenote in die ostinatobas van "Bolero" (Voorbeeld 4.4). Die tweede sestiendenoot moet na die tweede noot en voor die derde triool-noot klink.

**Voorbeeld 4.4** Casella: *11 Pezzi Infantili*, "Bolero", mm. 5-6



Hierdie ritme moet eers geklap word. Die onderwyser klap die triool en die student die sestiendenote. Volgende moet die student beide die triool en sestiendenote op sy skoot of 'n plat oppervlakte klap (soos in Figuur 3 aangedui). Ahrens en Atkinson (1955: 66) stel voor dat die student die begeleidende woorde saam sê, sodat hy kan vasstel hoe die hande by mekaar inpas. Sodra die student vertrouwd met die ritme is, kan dit op die klawerbord uitgetoets word.

**Figuur 3**



Volgens Last (1960: 125) is dit belangrik dat ornamentasie (Voorbeeld 3.14 a en b, Voorbeeld 3.23 b en Voorbeeld 4. 5) nie enige ritmiese impulse en die behoud van ’n konstante tempo versteur nie.

**Voorbeeld 4. 5** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 57-60



- Tempo rubato

Rubato word in “Bolero” aanbeveel om die liriese en uitdrukkingsvolle passasies (Voorbeeld 3.12) met die vinnige vyfnoot lopies te kontrasteer en die passie van die Spaanse karakter te beklemtoon.

Last (1960: 76) beskryf rubato as “flexibility of time, within a phrase”. Die melodie moet met ’n elastiese tempo gespeel word terwyl die ostinatobas teen ’n rigiede tempo gehandhaaf word. Volgens Scanlan (1988: 109) moet die triole veral streng in tempo bly, ten spyte van aanvoeling om hierdie ritmiese figuur teen ’n meer buigbare tempo te speel.

Aan die hand van ’n vergelyking, waar die tempo met ’n elastiese bandjie wat uitstrek en saamtrek, vergelyk word, kan die onderwyser hierdie elastiese tempo aan die student verduidelik. Die crescendo- en decrescendo-aanduidings dien as riglyne waar die vertraging en versnelling sal plaasvind. Die crescendo gaan dikwels met ’n subtiele vertraging gepaard, terwyl die oorspronklike tempo tydens die decrescendo herstel word. Last (1960: 76) vergelyk rubato met ’n swaai in ’n speelplek. Soos die swaai hoër styg, neem die tempo af totdat dit die piek bereik en die swaai, met ’n geleidelike versnelling, na sy oorspronklike posisie terugkeer.

### **Toonvlak en toongradering**

Die tegniek om die spoed van die afdruk-aksie van ’n klavier só te beheer dat ’n spesifieke toonvlak verkry word, word in die *11 Pezzi Infantili* verlang.

- Sagte toonvlak

'n Sagte toonvlak word verkry wanneer die klavier teen 'n stadige spoed afgedruk word (Ahrens & Atkinson 1955: 58). Wanneer die afdruk-aksie egter té stadig plaasvind, sal die hamer die snare nie bereik nie en geen klank tot gevolg hê nie. Dit verg goed ontwikkelde tegniese beheer om die klavier stadig af te druk en daarom meen Giesecking en Leimer (1972: 20) dat piano-spel meer uitdagend as forte-spel is. Scanlan (1988: 64) noem in haar studie immers dat die pianissimo-toonvlakke 'n eienskap van laat-intermediêre repertorium is – in die *11 Pezzi Infantili* verskyn daar selfs ppp-aanduidings. Vir piano- en pianissimospel beveel Lhevinne (1972: 15) aan dat die klavier tot die bodem van die klavieraksie afgedruk word om toonkwaliteit te behou. 'n Oppervlakkige aanslag, wanneer die klavier slegs tot die middel van die klavieraksie sak, sal in 'n kleurlose en onartistieke klank ontaard.

- Sterk toonvlak

'n Sterk toonvlak word verkry wanneer meer energie toegepas word om die klavier vinniger af te druk (Ahrens & Atkinson 1955: 58). Hierdie energie moet vanuit die skouers gegeneer word vir die sff-aangeduide finale akkoord in “Galop Final” (mate 73 tot 78). Volgens Ahn (1981: 38) moet die skouers ontspanne wees, omdat die oorplasing van die gewig van die liggaam deur middel van die skouers na die vingerpunte oorgeplaas word. Die student moet aangemoedig word om die gewigte tydens die speel van hierdie sff-aangeduide akkoorde soepel te hou. Lhevinne (1972: 31) vergelyk die gewigte met 'n kar se skokabsorbeerdere. Wanneer die gewigte soepel is, word die impak van die afdruk-aksie ge-absorbeer en sal 'n beter kwaliteit klank ook verkry word. Volgens Lhevinne sal die student die toepassing van gewig vanuit die skouer en arm, nodig vir die speel van hierdie luide akkoorde, gemakliker ervaar wanneer die gewigte soepel is.

Soepel gewigte is ook nodig wanneer meer energie vir aksente toegepas word (Voorbeeld 4.6). Giesecking en Leimer (1972: 104) waarsku egter dat aksente steeds in konteks en verhouding tot die aangeduide toonvlak moet wees.

**Voorbeeld 4.6** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Bolero”, mm. 15-17



- Toonkleur

Helder toonkleur:

Om ’n helder toonkleur in “Preludio” en “Carillon” te verkry, moet delikate dog ferm, vingeraksie toegepas word terwyl die hand deur ’n ligte, gewiglose arm ondersteun word (Lhevinne 1972: 25). Die vingers moet gerond bly sodat slegs die vingerpunt in kontak met die klavier is, sodat ’n delikate toonklank verkry word. Die aksie waarmee die klavier afgedruk word, moet steeds ferm wees om ’n flou klankwaliteit te verhoed.

Briljante toonkleur:

Ahrens en Atkinson (1955:55) stel voor dat ’n perkussiewe aanslag vir die briljante buitenste seksies van “Valse Diatonique” aangeneem word. Die vingers moet gerond gehou word (Hinson 1994: 6) terwyl die vingeraksie slegs vanuit die kneukel, sonder enige toegevoegde aktiwiteit van die hand, plaasvind (Last 1980: 20). ’n Perkussiewe aanslag vereis dat die vinger van die oppervlakte van die klavier af lig, sodat die afdruk-aksie vanuit ’n hoër posisie begin en die aksie van ’n hamer naboots, waarna die vinger weer tot sy oorspronklike posisie, bo die oppervlakte van die klavier, sal terugkeer.

Ryker toonkleur:

Om te verseker dat die liriese melodie van “Valse Diatonique” se middelseksie projekteer moet ’n ryker, voller toonkleur aangeneem word deur ’n swaarder aanslag toe te pas (Dit word ook deur die tenuto’s vereis.) ’n Swaarder aanslag moet ook vir die speel van die tenutos in die middelseksie van “Giga” om die ongeërgde karakter uit te beeld, aangeneem word. Meer gewig vanuit die arm moet die afdruk-aksie van ’n swaar aanslag ondersteun.

- Toongradering

Volgens Last (1960: 7) is die skielike afname in toonsterkte nadat 'n klank geproduseer is, een van die grootste uitdagings met betrekking tot toongradering. Toongradering vereis dus 'n goed-ontwikkelde gehoor. Dit is nodig om die vlak van toonsterkte waarna die eerste noot afgeneem het, te identifiseer en dan te verseker dat die opvolgende noot se toonsterkte in verhouding met die eerste is, sodat geen uitspringtone ontstaan nie. Sensitiewe toongradering is veral in “Canone” belangrik waar toongradering meestal binne 'n beperkte omvang van sagte toonvlakke moet plaasvind.

In “Bolero” word die sforzando's deur decrescendo's gevolg (Voorbeeld 4.6). 'n Bewustelike afname in aanslag-sterkte moet nie tydens die decrescendo uitgevoer word nie. Die optrek van die gewrig aan die einde van die lopies, soos deur die legato-bogie verlang, sal van nature in 'n sagter toon oorgaan. Die lopies eindig meestal met 'n halfnoot, oorgebonde halfnoot of gepunteerde halfnoot. Tydens hierdie lang note sal die klank wegsterf en sodoende tot die illusie van 'n decrescendo bydra.

Om toongradering oor 20 mate in “Giga” te kan uitvoer, stel Last (1960:44) voor dat die student aan lang toongraderings as 'n geleidelike stygende heuwel, in plaas van 'n steil bult, te dink om te verhoed dat die piek nie te vinnig bereik word nie. Alhoewel die stygende sekwense wat in hierdie mate voorkom 'n natuurlike gevoel vir sterker-groeiende toonvlakke aanwakker, is dit belangrik dat hierdie crescendo vooraf beplan word om te verseker dat dit geleidelik ontwikkel. Die skryfster stel voor dat die student die crescendo beplan deur die verskillende vlakke van toonsterkte in die partituur aan te dui en as bakens te gebruik om die toename in toonsterkte aan te meet. Die toonvlakke sal soos volg aangedui word: mezzo piano (mate 85 tot 92), mezzo forte (mate 93 tot 97), forte (mate 98 tot 105). Om effektiewe toongradering, wat oor 'n groot dinamiese verskil beskik, te waarborg, moet die mezzo piano waarmee die crescendo begin, nie te sterk wees nie. Giesecking en Leimer (1972: 105) haal Hans von Bülow aan dat crescendo immers “piano” beteken.

### **Artikulasie**

Artikulasie behels die tegniek om die aksie waarmee die klavier afgedruk word te kan manipuleer om verskillende klankformasies te verkry.



- Legato

Dit word verwag dat die student wat die intermediêre fase betree alreeds oor 'n ontwikkelde legato-aanslag beskik. Die onderwyser word aangemoedig om op 'n gereelde basis nog die koördinasie wat nodig is om die gewig van een klavier na die bodem van die volgende oor te dra, te beklemtoon.

Lang legato-passasies:

Om 'n legato-aanslag tydens lang passasies te kan handhaaf, is vingersetting van kardinale belang. Die belangrikheid van effektiewe, ekonomiese vingersetting moet al van die intermediêre fase af beklemtoon word (Newman in Scanlan 1988: 35). Die volgende vingersettings word vir lang legato-passasies wat in die *11 Pezzi Infantili* voorkom, aanbeveel:

**Voorbeeld 4.7 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, "Preludio", mm. 17-29



Voorbeeld 4.7 b Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Canone”, mm. 1-35

The musical score for Casella's "Canone" is presented in seven systems. Each system contains a piano (right hand) and bass (left hand) staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Starts with *p dolce* in both hands. Fingerings are indicated above and below the notes.
- System 2:** The piano part continues with *p dolce*, while the bass part changes to *meno p*.
- System 3:** The piano part continues with *mf*. The bass part changes to *meno p*. There is a change in time signature to 3/4.
- System 4:** The piano part continues with *più p*. The bass part continues with *più p*.
- System 5:** The piano part continues with *pp*. The bass part continues with *pp*. The instruction *diminuendo,* is written above the piano staff.
- System 6:** The piano part continues with *pp*. The bass part continues with *pp*. The instruction *ma senza rallentare* is written above the piano staff, and *(senza rall.)* is written above the bass staff.
- System 7:** The piano part continues with *pp*. The bass part continues with *pp*.

Slegs swart klawers word in “Canone” gespeel. Dit is moeilik om ’n legato-aanslag te behou wanneer groot strekkings (tussen E-mol en G-mol, en B-mol en D-mol) voorkom. Die student se handposisie moet van so ’n aard wees dat elke vinger sentraal op die swart klavier geplaas kan word. Sandor (1981: 61) raai aan dat die bo-arm effens optrek en vorentoe beweeg, om te verseker dat die hand, veral die kort eerste en vyfde vingers, met gemak op die swart klawers geplaas word.

**Voorbeeld 4.7 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 4-10



**Voorbeeld 4.7 d** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 13-22



**Voorbeeld 4.7 e** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 31-37



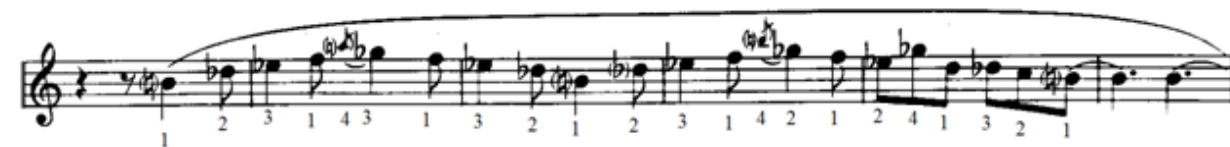
**Voorbeeld 4.7 f** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 37-41



**Voorbeeld 4.7 g** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Minuetto”, mm. 45-50



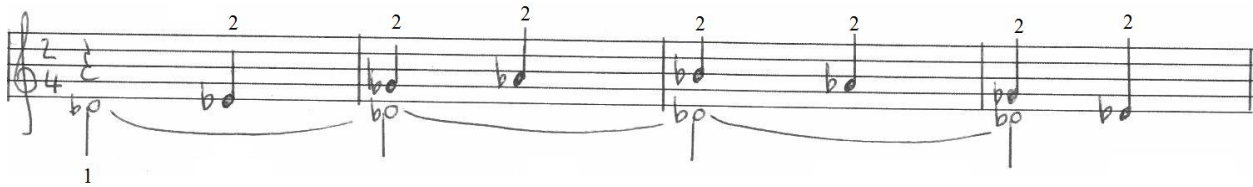
**Voorbeeld 4.7 h** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Berceuse”, mm. 42-47



Legato-handposisie-verandering:

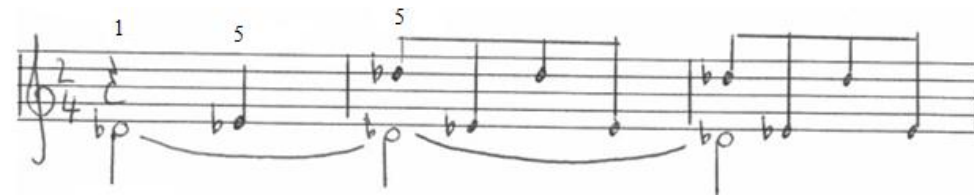
Die volgende oefening (Figuur 4 a) word vir die ontwikkeling van die uitstrek- en saamtrek-beweging (nodig vir legato-handposisie-verandering) voorgestel:

**Figuur 4 a**



Hierdie oefening is met die oog op “Canone”, waar slegs swart klawers gespeel word, opgestel. Hierdie oefening kan ook getransponeer word, sodat dit op wit klawers uitgevoer word. Die oefening, soos in Figuur 4 a aangedui, ontwikkel die vermoë om die hand geleidelik uit te strek en saam te trek. (Die student met groter hande kan die interval vergroot.) Die oefening in Figuur 4 b word aanbeveel om gemaklik ’n skielike uitstrek- en saamtrek-beweging te bevorder.

**Figuur 4 b**



- Legatissimo

Legatissimo is ’n nuwe konsep vir die student wat die intermediêre fase betree. Die volgende oefening (Figuur 5) word aanbeveel om die nodige koördinasie tussen die betrokke vingers voor te stel:

**Figuur 5**



Last (1960: 15) stel voor dat die student nie aan die klawers moet “klou” nie en noem ook dat die vyfde vinger dikwels tydens legatissimospel traag is. Die tydelike opstig van die vyfde vinger tydens legatissimospel is veral vir die legatissimo dubbelnote in “Preludio” belangrik. Die klavier moet betyds tot sy oorspronklike posisie herstel wees sodat dit vir die herhaling van die A

afgedruk kan word. Ahrens en Atkinson (1955: 55) beweer dat legatissimospel dikwels tot spanning in die hand lei en dat die student se vingers gevolglik omkrul. Last (1960:15) moedig die onderwyser aan om te verseker dat sy student sy vingers altyd ontspanne, maar ferm, op die klawers rus.

- Portato

Volgens Sandor (1980: 142) moet minimale vingeraksie tydens portato-spel toegepas word. Hierdie aanslag word met behulp van 'n vertikale gewrigs-beweging, waardeur gewig vanuit die voorarm vir die afdruk-aksie van die klawer oorgedra word, uitgevoer (Ahrens & Atkinson 1955: 56). Gevolglik word die aksie van die dempers vertraag tot die punt waar skeiding tussen die verskillende tone skaars hoorbaar is.

Staccato:

Daar word verwag dat die student wat die intermediêre fase betree, alreeds ervare met die speel van hand-staccato is. Tydens die intermediêre fase moet die student hierdie artikulasie vir langer passasies kan handhaaf. Tydens die uitvoer van hierdie langer passasies moet die student daarop fokus dat die beweging slegs vanuit die gewrig moet plaasvind (Ahrens & Atkinson: 1955: 57). Vingeraksie is beperk, sodat die hand en vingers as 'n enkele eenheid optree (Last 1980: 29). Last stel ook voor dat die onderwyser gereeld die gewrigsbeweging aan die student demonstreer deur dit te vergelyk met die aksie wat uitgevoer word wanneer daar teen 'n deur geklop word (Song 2000: 12).

Tydens vinger-staccato vind die aksie slegs met die vinger, vanuit die kneukel, plaas terwyl die hand stil gehou word (Ahrens & Atkinson 1955: 57). Clark (2008: 29) voeg by dat hierdie 'n lig-gewig aksie moet wees wat met die vingerpunt uitgevoer word. Giesecking en Leimer (1972: 113) moedig die student aan om hom te verbeel dat die klawers vuurwarm is, sodat die vinger 'n vinniger opwaartse aksie uitvoer. Sandor (1980: 102) en Ahrens en Atkinson (1955: 57) noem dat hierdie nie 'n "pluk"-aksie is of in 'n skielike ruk-beweging moet ontaard nie.

- Legato-bogies

Legato-bogies word met behulp van 'n afwaartse-opwaartse-beweging van die gewrig uitgevoer. Dit wil sê die gewrig sak tydens die speel van die eerste noot en trek met die speel van die

tweede noot op, sodat die tweede noot 'n ligter toon aanneem. Hierdie beweging vind in “Minuetto” en “Berceuse” (Voorbeeld 3.20 a en b) outomaties plaas. Die gewrig sal tydens die speel van die dubbelnote sak waarna dit sal optrek sodat die tweede vinger op die hoër swart klavier geplaas kan word. Waak egter daarteen dat die gewrig nie té hoog optrek, sodat dit die vyfde vinger van die betrokke klavier lig nie.

## 4.2 Tekstuur

- Homofoniese tekstuur

'n Homofoniese tekstuur vereis onafhanklikheid tussen die hande, omdat die hande tegelyk kontrasterende dinamiese vlakke moet handhaaf ter wille van balans tussen die melodie en die begeleiding. In die *11 Pezzi Infantili* verskyn die begeleiding meestal in die linkerhandparty en melodie in die regterhandparty.

Die volgende oefening word voorgestel om verskillende dinamiese vlakke met die hande gelyk te handhaaf: speel 'n C majeur toonleer, hande tegelyk, op- en afgaande oor die omvang van twee oktawe. Die linkerhand neem 'n sagte aanslag aan terwyl die regterhand 'n sterker aanslag toepas.

'n Skielike afwisseling van melodie en begeleiding vind tussen die hande in “Omaggio a Clementi” en “Giga” plaas. Die hande moet 'n skielike aanpassing van dinamiese vlak uitvoer om die balans te behou. Last (1960: 49) stel voor:

- a) Speel 'n C majeur toonleer, hande tegelyk, op- en afgaande oor die omvang van twee oktawe. Opgaande moet 'n forte-aanslag toegepas word en afgaande 'n piano-aanslag. Hierdie oefening ontwikkel die vermoë om 'n skielike aanpassing van toonsterkte uit te voer.
- b) Volgende kan die eerste oktaaf van die op- en afgaande toonleer forte gespeel word terwyl die tweede oktaaf van die op- en afgaande toonleer piano gespeel word, sodat die student ervaring met vinnige aanpassing van dinamiese vlakke opdoen.
- c) Laastens moet dieselfde toonleer soos volg geoefen word: opgaande moet die linkerhand 'n forte-aanslag toepas terwyl die regterhand 'n piano-aanslag toepas. Afgaande moet die toonleer piano deur die linkerhand en forte deur die regterhand gespeel word. Sodoende word

die tegniek om skielike aanpassings van toonsterkte uit te voer, gekombineer met die vermoë om verskillende aanslae tegelyk te handhaaf.

Ligte begeleiding:

Geronde vingers, wat na aan die oppervlakte van die klawers gehou word, word vir die speel van die begeleiding van die homofoniese stukke soos “Valse Diatonique”, “Bolero” en “Galop Final” aanbeveel. Deur die vingers na aan die oppervlakte van die klawers te hou, word oordadige beweging, wat tot ’n verlies aan energie, spoed en beheer gaan lei, beperk en het die student meer beheer oor die toonsterkte (Ahrens & Atkinson 1955: 45). Aan die hand van geronde vingers, word slegs die vingerpunte gebruik om die klawer af te druk, en sal ’n ligte (soos deur die woord “leggiero” in “Valse Diatonique” vereis) toon verkry word.

Die onderwyser moet daarop fokus dat die student se duim veral tydens die speel van gebroke akkoord-begeleiding oor ’n ligte aanslag beskik (Last 1960: 51). ’n Duim met ’n swaar aanslag is veral in “Valse Diatonique” gevaarlik. ’n “Swaar” duim sal die duim-note beklemtoon en die gevoel van ’n tweeslagmaat versterk. Die student moet elke eerste pols-basnoot subtiel aksentueer om ’n gevoel van drieslagmaat, nodig vir die wals-karakter, te projekteer.

Begeleiding wat uit ’n dikker tekstuur as die melodie bestaan:

Alhoewel die begeleiding in “Giga” dikwels oor ’n dikker tekstuur (dubbelnote en drieklanke) as die melodie beskik, veroorsaak die staccato-aanslag die illusie van ’n ligte toon. “Stomspel” met die linkerhand word vir “Preludio”, “Siciliana” en “Berceuse” aanbeveel: al die nodige bewegings moet steeds deur die linkerhand uitgevoer word, sonder dat die klawers werklik afgedruk word, terwyl die regterhand die melodie speel. As resultaat sal die linkerhand ’n ligter aanslag aanneem wanneer die klawers afgedruk word. Met behulp van “stomspel” ontwikkel die hande onafhanklikheid om verskillende toonsterktes terselfdertyd te handhaaf en word die student gekondisioneer om ’n duidelike geprojekteerde melodie, wat nie deur die begeleiding oorweldig word nie te hoor.

Last (1960: 52) beveel ook “blok-begeleiding” aan: die begeleiding moet vereenvoudig word en as blokkoorde gespeel word. Blokkoorde stel die student in staat om makliker die toonsterkte van die linkerhand se aanslag te kan assesser.



- Kontrapuntale tekstuur

Die volgende strategie word aanbeveel om gemak met kontrapuntale spel te bevorder:

- a) Benader “Canone” frase vir frase en hande afsonderlik. Sodoende kan die student sy onverdeelde aandag eers op die bemeesting van die verlangde toongradering van elke individuele frase toespits.
- b) Vervolgens moet ’n frase, nadat dit eers deur die regterhand gespeel is en sonder dat ’n pols verlore gaan, deur die linkerhand gespeel word. Tydens hierdie stap moet die student daarop fokus dat die linkerhand ’n presiese nabootsing van die regterhand oplewer.
- c) Daarna moet die frase deur beide hande tegelyk gespeel word. Sodoende doen die student ervaring met die speel van die frase met beide hande terselfdertyd op.
- d) Laastens moet die frase in ’n kontrapuntale konteks geplaas word, deurdat die linkerhand die frase eers een maat na die regterhand begin speel. Hierdie strategie stel kontrapuntale spel op ’n geleidelike en sistematiese wyse voor om gemaklikheid met die speel van verskillende stemme te bevorder.

Die kanons van Kunz kan as addisionele materiaal voorgeskryf word om kontrapuntale spel verder te bevorder. Merrick (1958: 60) stel “een-vinger”-oefening vir die ontwikkeling van kontrapuntale spel voor:

- a) Speel “Canone” hande afsonderlik eerstens met die duim alleenlik.
- b) Daarna moet die proses met onderskeidelik die tweede, derde, vierde en vyfde vinger herhaal word.
- c) Deur slegs een vinger op ’n slag te gebruik, word die kompleksiteit van kontrapuntale musiek vereenvoudig deur die student se aandag op die onafhanklike kontrapunt van meerstemmige musiek te fokus.

### 4.3 Dubbelnote

Koördinasie tussen die vingers is nodig om te verseker dat beide klawers presies gelyk afgedruk word (Hinson 1994: 5). Ongelykheid in klankproduksie ontstaan meestal wanneer swak en sterk

vingers saam gegroeper word. Die sterk vingers is tot 'n vinniger afdruk-aksie as die swak vingers in staat en gevolglik klink die note dan nie gelyk nie.

- Non-legato dubbelnote:

Dubbelnote wat van posisie verander:

Die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.8 a) word vir die dubbelkwinte in die linkerhandparty (Voorbeeld 3.22) voorgestel:

**Voorbeeld 4.8 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 8-14

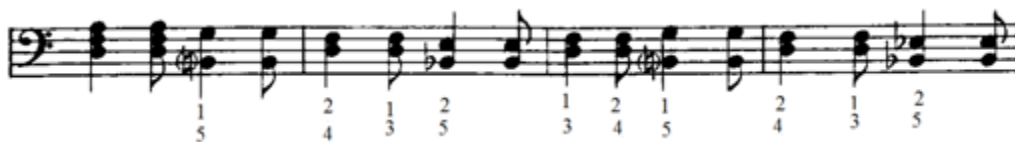


Dit is verkieslik om eerder die vierde vinger, in plaas van die vyfde vinger, vir die dubbelnote met swart klawers te gebruik. Hierdie langer vinger sal met meer gemak op die hoër swart klawers geplaas kan word.

Opeenvolgende dubbelnote wat oor verskillende samestellings beskik:

Die volgende vingersetting word vir die dubbelnote in die linkerhandparty (Voorbeeld 3.23 a) voorgestel (Voorbeeld 4.8 b):

**Voorbeeld 4.8 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 48-51



Die verandering van die tweede vinger na die duim op F in maat 49 en die verandering van die duim na die tweede vinger op F in maat 50 is nuttig om die verandering van handposisie en die liniêre beweging, nodig om die vyfde vinger op die B-mol te kan plaas, te vergemaklik.

Tydens die herhaling van elke stel dubbelnote, moet die student alreeds mentaal vir die speel van die volgende stel dubbelnote voorberei. Dit behels die beplanning vir die verandering van

vingersetting, aanpassing van die koördinasie tussen die saamgegroepeerde vingers en die verplasing van die hand.

Afwisselende dubbelnote:

Die vingersetting (Voorbeeld 4.8 c) vir die afwisselende dubbelkwinte op swart klawers (Voorbeeld 3.24 a) is soos volg:

**Voorbeeld 4.8 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 88-89



Afwisselende dubbelnote wat oor verskillende samestellings beskik:

Die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.9) is op die afwisselende dubbelnote in die linkerhandparty (Voorbeeld 3.24 c) van toepassing:

**Voorbeeld 4.9** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 29-30



Oefeninge vir die laterale aksie wat die duim tydens die speel van hierdie afwisselende dubbelnote ondergaan, word by Laterale Verplasing voorsien.

- Legato-dubbelnote

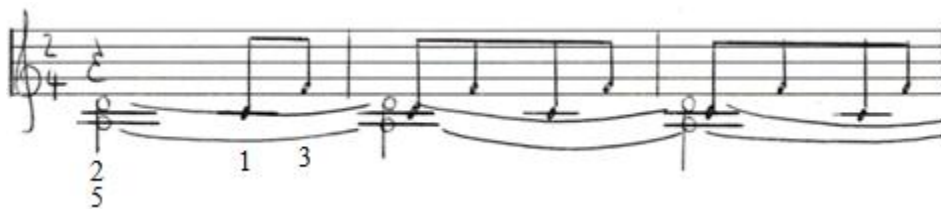
Die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.10) word vir die dubbelnote in die linkerhandparty van “Preludio” voorgestel (Voorbeeld 3.25 a):

**Voorbeeld 4. 10** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Preludio”, m. 1

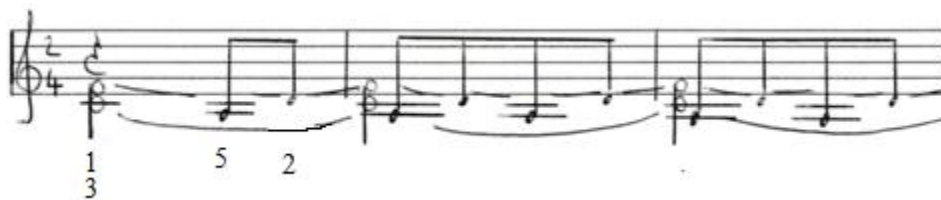


Hierdie vingersetting het die saamgroepering van sterk en swak vingers (tweede en vyfde vingers) tot gevolg. Daar is dikwels ’n ontbrekende koördinasie tussen hierdie twee verafgeleë vingers, wat dit problematies maak om die vingers saam te groepeer. Die volgende oefeninge (Figuur 6 a, b en c) word aanbeveel om die koördinasie tussen die saamgegroepeerde vingers te verbeter:

**Figuur 6 a**



**Figuur 6 b**



**Figuur 6 c**



Ongelykheid in klankproduksie ontstaan wanneer die een klavier vinniger as die ander afgedruk word. In hierdie geval sal die tweede vinger ’n vinniger afdruk-aksie as die vyfde vinger uitvoer.

Ongelykheid in klankproduksie ontstaan ook wanneer beide klawers nie tegelyk oplig nie. Die student moet daarop fokus dat die saamgegroepeerde vingers die opwaartse-aksie ook tegelyk uitvoer.

Clark (2008: 33) stel die volgende strategie vir gelykheid in klankproduksie tydens dubbelnootspel voor:

- a) Voordat die klawers afgedruk word, moet beide vingers eers op die oppervlakte van die klawers rus, sodat die afwaartse aksie van beide vingers vanaf dieselfde hoogte sal begin.
- b) Die klawers moet dan met minimale onafhanklike vingeraksie afgedruk word, maar met saamgegroepeerde vingers wat as 'n enkele eenheid optree.

Die volgende oefeninge (Figuur 7 a en b) word voorgestel om die gelyktydige afdruk van die saamgegroepeerde vingers te oefen. Dit moet aan die hand van Clark se strategie geoefen word.

**Figuur 7 a**



**Figuur 7 b**

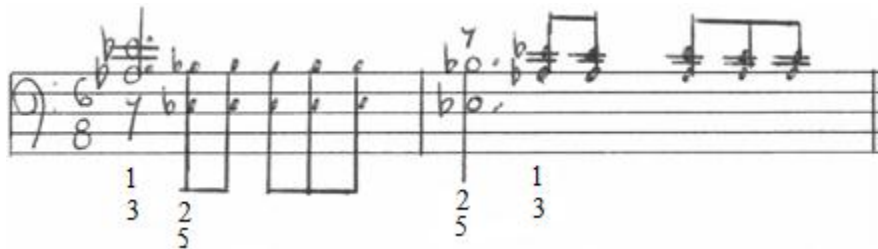


'n "Afwaartse-opwaartse"-beweging met die gewrig word vir die vergemakliking van die onophoudelike afwisseling tussen die twee stelle dubbelnote aanbeveel:

- a) Die gewrig sak met die speel van die eerste en derde vinger, sodat die vingers effens minder gerond is.
- b) Die gewrig trek op met die speel van die tweede en vyfde vinger. (Hierdie is dieselfde beweging wat van die gewrig tydens die speel van legato-bogies vereis word). Met behulp van hierdie strategie sal egaligheid ten op sigte van toon en ritme deurgaans behoue bly.

Hierdie strategie kan ook op die dubbelnote van “Berceuse” (Voorbeeld 3.25 b), wat oor dieselfde vingersetting beskik, toegepas word. ’n Groter strekking tussen die vingers is, weens die groter omvang en die gebruik van swart klawers, nodig. Die volgende oefening (Figuur 8) word aanbeveel om gemak met dubbelnote met strekkings te bevorder:

**Figuur 8**



- Dubbelnote met ’n oorgebonde of herhaalde stem:

Die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.11) word vir die dubbelnote in die regterhandparty van Siciliana (Voorbeeld 3.26 a) aanbeveel:

**Voorbeeld 4.11** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, mm. 48-51



Onafhanklikheid tussen die onderskeie vingers van een hand is nodig om te verseker dat saamgegroepeerde vingers teenoorgestelde aksies tegelyk kan uitvoer. Die volgende oefeninge (Figuur 10 a en b) word voorgestel om onafhanklikheid tussen die saamgegroepeerde vingers van dieselfde hand te verbeter:

**Figuur 10 a**



Aan die hand van hierdie oefening ontwikkel die student die onafhanklikheid tussen twee vingers om een vinger af te hou ten spyte van die saamgegroepeerde vinger wat terselfdertyd 'n opwaartse beweging (gevolg deur 'n afwaartse beweging) uitvoer.

### Figuur 10 b



Aan die hand van hierdie oefening ontwikkel die student die onafhanklikheid om 'n afwaartse aksie met die vyfde vinger vol te hou terwyl die verwisseling van ander vingers plaasvind.

### 4.4 Akkoorde

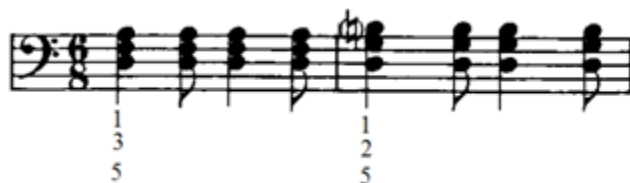
Koördinasie tussen die drie of meer betrokke vingers is nodig om te verseker dat al die note gelyktydig klink. Strecking tussen die vingers word vereis vir die akkoorde wat oor 'n groot omvang strek.

- Drieklanke

Opeenvolgende herhaalde drieklanke:

Die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.12 a, b, c en d) is van toepassing op die drieklanke in die linkerhandparty (Voorbeeld 3.27 a, b, c en d):

**Voorbeeld 4.12 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, "Siciliana", mm. 1-2



**Voorbeeld 4.12 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, m. 10



**Voorbeeld 4.12 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, m. 16



**Voorbeeld 4.12 d** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, m. 18



Ongelykheid in klankproduksie ontstaan wanneer die klawers oneweredig afgedruk word en is dikwels die gevolg van saamgegroepeerde sterk en swak vingers. Behalwe vir saamgegroepeerde sterk en swak vingers, kan die verandering van vingersetting tydens afwisselende drieklanke, ook tot ongelykheid in klank lei.

Die student word aangemoedig om die vingers ferm en gerond te hou en minimale individuele vingeraksie uit te voer. Die vingers moet eerder saam as ’n eenheid funksioneer wanneer die hand met behulp van die voorarm die drieklanke speel. Verseker dat elke klawer voor die herhaling van die opvolgende drieklank, tot sy oorspronklike posisie herstel is om te verseker dat elke noot met die herhaling weer sal klink.

Tydens die afwisseling van drieklanke is ’n verandering van vingersetting en ook die aanpassing van koördinasie tussen die nuut-saamgegroepeerde vingers nodig. Die student moet tydens die herhaling van elke drieklank reeds die verandering van vingersetting, indien nodig, beplan.



Koördinasie tussen die hand en voorarm is ook nodig. Dikwels word die af-aksie van die voorarm al uitgevoer terwyl die hand nog besig is om van posisie te verander en ontstaan gevolglik ongelykheid in klank. Die student moet daarop attent wees dat die handposisie, na die verandering, eers korrek is en op die regte klawers geplaas is voordat die af-beweging deur die voorarm uitgevoer word. Die “mik-en-druk” oefening by laterale verplasing is van toepassing om gelykheid in klankproduksie tydens akkoordspel te verseker.

Opeenvolgende veranderende drieklanke:

Die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.13) word vir die drieklanke in die linkerhandparty (Voorbeeld 3.28) voorgestel:

**Voorbeeld 4.13** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 36-40



Die vingersetting en handposisie verander gereeld wat tot moontlike ongelyke klankproduksie kan lei. Na die verandering van vingersetting moet die student daarop fokus dat elke vinger eers op die regte klavier is, voordat die afdruk-aksie uitgevoer word.

- Vier- en vyfnoot-akkoorde

Opeenvolgende en afwisselende vier- en vyfnoot-akkoorde:

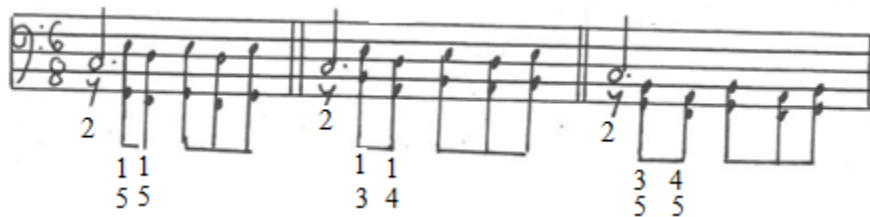
Die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.14 a) word vir die viernoot-akkoorde in die linkerhandparty (Voorbeeld 3.30) aanbeveel:

**Voorbeeld 4.14 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Giga”, mm. 117-118



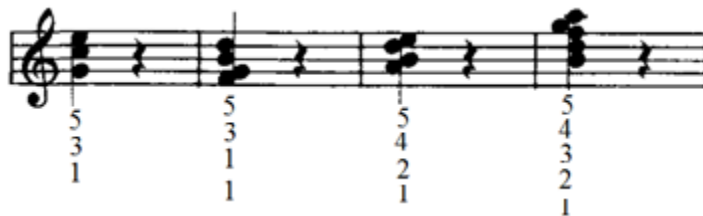
Die volgende oefening (Figuur 11) is opgestel met die oog daarop om die afwisseling tussen die twee verskillende akkoorde en hul onkonsekvente spasiëring te vergemaklik:

**Figuur 11**



Die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.14 b) word vir die akkoorde in “Galop Final” (Voorbeeld 3.30 b) voorgestel:

**Voorbeeld 4.14 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 73-76



Merrick (1958: 14) stel die volgende strategie voor om akkoorde te oefen:

- a) Speel elke akkoord staccatissimo.
- b) Trek daarna die hand in ’n vuus en hou hierdie posisie vir drie tellings, voor die akkoord weer staccatissimo herhaal word.
- c) Hierdie oefening moet met elke akkoord herhaaldelik geoefen word. Dit is ’n handige oefening om ’n vinnige uitstrek-beweging tussen die vingers te bevorder en sodoende te verseker dat die vingers van meet af op die korrekte klawers geplaas word. Deur die hand in ’n kleiner posisie saam te trek, word die opbou van spanning weens die groot strekkings verhoed.

Die volgende oefening (Figuur 12) word vir die regterhand aanbeveel om gemak met die strekkings in die vyfnoot-akkoord te bevorder:

**Figuur 12**

Statiese akkoorde:

'n Ongemaklike handposisie lei dikwels tot ongelyke klankproduksie. Die akkoorde in “Omaggio a Clementi” (Voorbeeld 3.31 g), “Giga” (Voorbeeld 3.31 h) en “Galop Final” (Voorbeeld 3.31 i) veroorsaak ongemaklike strekkings tussen die vingers. In “Omaggio a Clementi” word 'n majeure septiem deur die linkerhand gespeel en 'n verminderde oktaaf deur die regterhand. Die vyfde vingers word op swart klawers geposisioneer terwyl die duime op wit klawers geplaas word. Die verskil in hoogte tussen die swart en wit klawers lei daartoe dat 'n selfs groter strekking tussen die vingers nodig is. Die groot strekking het tot gevolg dat dit moeiliker is om beide vingers tegelyk af te druk. 'n Laer gewrig en minder geronde vingers word aanbeveel om die strekking te vergemaklik.

Hierdie akkoorde moet meestal pianissimo gespeel word. Die klawers moet dus stadig afgedruk word om hierdie sagte toonvlak te verkry. Dit is egter moeiliker om teen 'n stadige spoed gelykheid in klank te verkry en die vyfde vinger op die hoër swart klavier sal geneig wees om die klavier vinniger as die duim te wil afdruk. “Stomspel” (stadige afdruk van klavier sodat geen klank geproduseer word nie) word aanbeveel om 'n beheerde stadige afdruk-aksie te ontwikkel.

Weens die groot strekking van die akkoord in “Galop Final” moet die duim oor twee aangrensende klawers in die slotakkoord van “Galop Final” geplaas word. Die volgende oefening (Figuur 13) word aanbeveel om die student met hierdie tegniek te help:

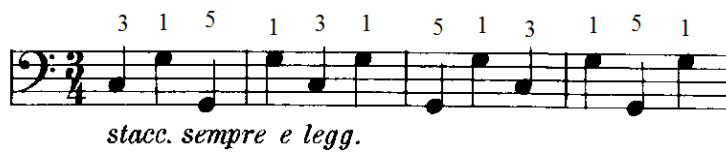
**Figuur 13**

- Gebroke akkoorde

Gebroke akkoorde in die styl van 'n Albertibas:

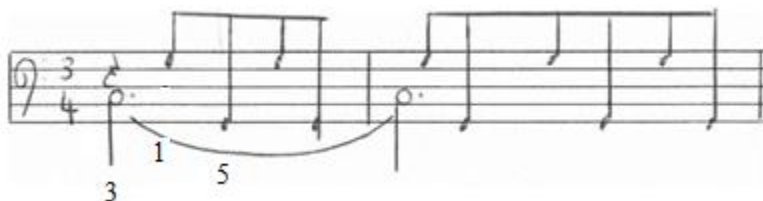
Die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.15) word vir die gebroke akkoordbegeleiding (Voorbeeld 3.32 a) voorgestel:

**Voorbeeld 4.15** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 1-4



Die derde vinger dien as 'n ankerfinger op C, sodat die hand sentraal vir die oktaaf-omvang van die gebroke akkoordbegeleiding geposisioneer is. Weens die oktaaf-strekking tussen die eerste en vyfde vinger, is laterale beweging met die voorarm vanuit die elmboog en met die hand vanaf die gewrig nodig om die afwisseling tussen hierdie vingers te vergemaklik.

Die volgende oefening (Figuur 14) word aanbeveel om rotasie van die arm te bevorder. Die ankerfinger verseker dat rotasie uitgevoer word, sonder dat laterale verplasing van die hand toegepas word.

**Figuur 14**

Rotasie word ook vir die speel van die Albertibas in “Galop Final” toegepas. Die Albertibas beskik oor ’n kleiner omvang en dus is die hand in ’n vyfvinger-handposisie. Weens die saamgetrekte posisie van die hand, is ’n kleiner rotasie-beweging nodig. Hierdie rotasie-beweging kan soos volg aan die student gedemonstreer word:

- a) Vou die vingers om ’n medium-grootte deurknop, sodat die hand in ’n saamgetrekte posisie is.
- b) Draai die knop na links en regs om die gewenste rotasie van die voorarm te ervaar.

Last (1960: 46) beveel aan dat die gebroke akkoorde ook as blokakkoorde geoefen word. Sodoende ontwikkel die student ’n sin vir hoe groot die hand tydens die speel van hierdie gebroke akkoorde moet uitstrek.

Gebroke tertse en kwinte:

Rotasie is ook vir die speel van die gebroke tertse nodig. Weens die klein omvang en die saamgetrekte handposisie, word slegs ’n klein rotasie-beweging vereis. Rotasie sal verhoed dat spanning, weens die ononderbroke vinnige staccato-spel, opbou en verseker dat die hand ontspanne bly, wat ook die behoud van egalige toon sal ondersteun.

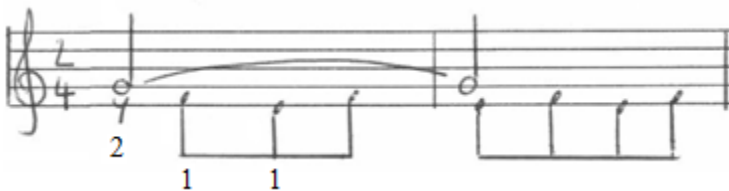
Gebroke drieklanke:

Die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.16) word vir die gebroke drieklanke in die regterhandparty (Voorbeeld 3.34 b) voorgestel:

**Voorbeeld 4.16** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 21-23



Die volgende oefeninge (Figuur 15 a, b en c) word aanbeveel om gemak met ’n groter strekking tussen die betrokke vingers te bevorder:

**Figuur 15 a****Figuur 15 b****Figuur 15 c**

Clark (2008: 22) stel voor dat gebroke akkoorde as blokkakkoorde ge oefen word. Dit stel die student in staat om 'n algehele indruk oor die nodige strekkings tussen die vingers te verkry.

#### 4.5 Vingeraksie

Akkurate, beheersde, aktiewe vingeraksie is nodig om egaligheid ten opsigte van ritme en toon tydens vinnige lopies en toonleerpassasies te verseker.

- Vinnige lopies-figure

Volgens Sandor (1981: 71) moet die gewrig sak tydens die gebruik van die duim en optrek wanneer die vyfde vinger in lopiespel gebruik word. Die sforzando- en decrescendo-aanduidings vir die lopies-figure in “Bolero” (Voorbeeld 4.6) is nuttig, omdat dit van nature daartoe lei dat die gewrig aan Sandor se beskrywing voldoen.

Ononderbroke op- en afgaande vyfnoot-lopies:

Last (1980: 23) haal York Bowen aan: “The quicker, the closer”. Dit wil sê, dat die vingers tydens alle vinnige lopiespel, na aan die oppervlakte van die klawers gehou moet word en nie hoog gelig word nie. Ahrens en Atkinson (1955: 55) stel voor dat die vingers ten alle tye in kontak met die klawers bly, omdat daar weens die vinnige tempo, nie voldoende tyd sal wees om die vingers hoog van die klawers te lig nie. Die vingers moet gerond op die klawers rus, sodat slegs die vingerpunt in kontak met die klavier is. Vinnige vyfnoot-lopies kan met verskillende gepunteerde ritmes geoefen word om ritmiese egaligheid te bevorder.

Die skryfster stel voor dat die student sy gewrig effens laat sak by die speel van die afgaande lopies in “Galop Final” (Voorbeeld 3.35 c). ’n Laer gewrig sal daartoe lei dat die vyfde vinger op sy kant lê en ’n soortgelyke vorm as die duim, waarmee die vyfde vinger saamgegroepeer is, aanneem. Beter beheer sal sodoende oor die gelyktydige klink van beide note verkry word. Die swak vingers vertoon prominent in hierdie afgaande passasies. Swak vingers lei dikwels tot versnelling in passasies en sal in hierdie geval uiteindelik tot ongelykheid in klankproduksie van die dubbelnote lei. Die volgende oefening (Figuur 16) word aanbeveel om egaligheid in hierdie passasies te bevorder:

**Figuur 16**



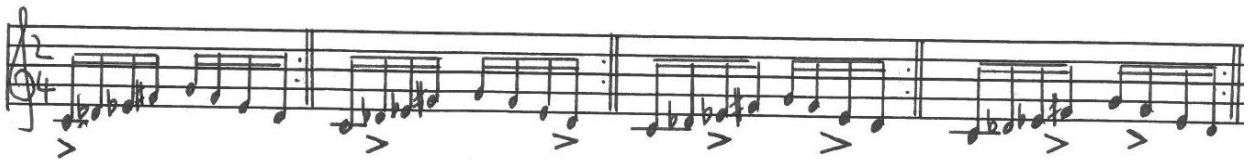
Laterale verplasing van die hand word tydens die ononderbroke op- en afgaande lopies-figuur aanbeveel. Die hand ondergaan ’n subtiele verplasing na die vyfde vinger (regterhand) en duim (linkerhand) tydens opgaande lopies-figuur en ’n laterale verplasing na die eerste vinger (regterhand) en vyfde vinger (linkerhand) tydens die afgaande lopies-figuur. Hierdie laterale verplasing van die hand is nodig om die vingeraksie te ondersteun en sodoende reëlmatigheid ten opsigte van toon en ritme te verseker.

Dikwels word die lopies-figuur met ’n crescendo of sforzando, soos in “Valse Diatonique” en “Bolero”, aangedui. Hierdie toongraderings vereis dat ’n swaarder aanslag en die toepassing van

meer gewig voorkom dat versnelling moeiliker ontstaan. Last (1980: 24) waarsku egter dat die toepassing van meer gewig die swakker vingers ineen kan laat stort.

Die lopies kan op die volgende manier geoefen word (Figuur 17 a) om elke noot van die lopies en die gebruik van elke individuele vinger te beklemtoon en sodoende onafhanklikheid tussen die vingers te verbeter (Ahrens & Atkinson 1955: 59).

**Figuur 17 a**



Merrick (1958: 27) stel voor dat die student die lopies-figure in “Omaggio a Clementi” met vinger-staccato oefen. Volgens Ahrens en Atkinson (1955: 57) bevorder vinger-staccato vlugheid en helderheid tydens lopiespel. Weens die trapsgewyse natuur van hierdie lopies-figure, ontwikkel naasliggende vingers afhanklikheid van mekaar. Dit veroorsaak dat sommige vingers minder beheersd beweeg en dikwels tot versnelling lei. Om onafhanklikheid tussen naasliggende vingers te bevorder, word die volgende oefening (Figuur 17 b) voorgestel:

**Figuur 17 b**

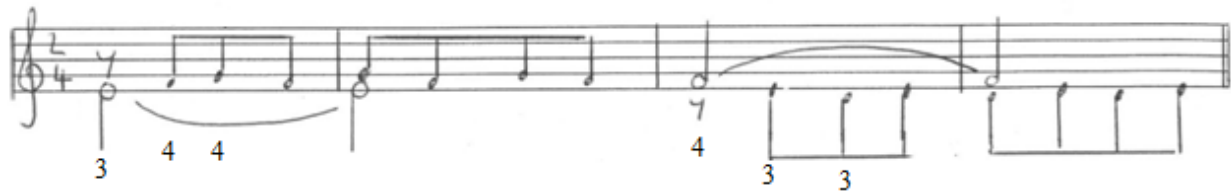


Lopies met strekkings tussen die vingers:

Die volgende oefening (Figuur 18 a) word aanbeveel om die strekking tussen die derde en vierde regtervingers (Voorbeeld 3.35 a) te ontwikkel:

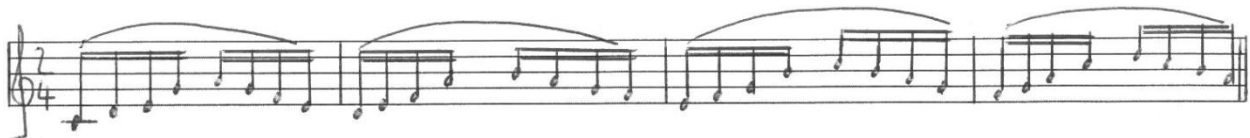


**Figuur 18 a**



Die eerste oefening van Hanon se *The Virtuoso Pianist* word ter ontwikkeling van die strekking tussen die derde en vierde regtervingers in Figuur 18 b voorsien:

**Figuur 18 b**



Hierdie oefening moet uiteindelik oor die omvang van vier oktawe opgaande- en afgaande gespeel word. Die student wat met harmoniese mineur toonlere vertrou is, sal ook meer gemak met die speel van hierdie lopie-figure ervaar.

Aansluiting van die regter- en linkerhand tydens vinnige lopiespel:

Om 'n soomlose aansluiting tussen die linker- en regterhand te verseker, word die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.17 a) voorgestel:

**Voorbeeld 4.17 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, "Omaggio a Clementi", mm. 11-12



Die linkerhand moet tydens maat 11 verplaas word, sodat die vierde vinger betyds op D-mol kan wees. Die C in maat 12 word deur die regterhand gespeel, waarna die linkerhand die speel van die begeleiding oorneem. Deur die linkerhand direk op die hoër swart klawers te plaas, sal die

linkerhand bo-oor die regterhand, wat op die laer wit klawers rus, geplaas wees en sodoende sal die hande mekaar nie steur nie. Hierdie vingersetting laat ook toe dat die regterhand rustiger na die volgende posisie verskuif kan word sonder dat ongewenste aksente ontstaan weens die skielike wegruk om plek vir die linkerhand te maak.

Die volgende vingersetting word vir die aansluiting tussen die linker- en regterhand (Voorbeeld 4.17 b) aanbeveel:

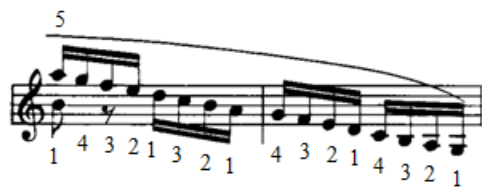
**Voorbeeld 4.17 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 23-28



- Toonleerpassasies

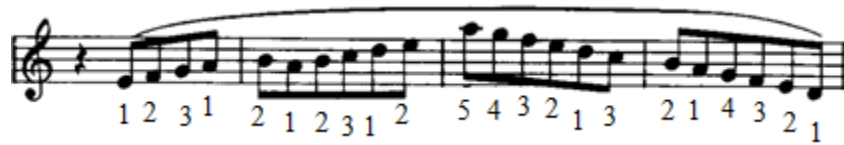
Die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.18 a) word vir die afgaande toonleerpassasie in “Galop Final” (Voorbeeld 3.38 a) voorgestel:

**Voorbeeld 4.18 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Galop Final”, mm. 36-37



Die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.18 b en c) word vir die toonleerpassasies in “Valse Diatonique” (Voorbeeld 3.38 b en c) voorgestel:

**Voorbeeld 4.18 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 17-20



**Voorbeeld 4.18 c** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 29-32

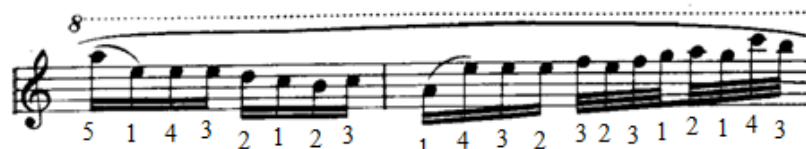


Laterale aanpassing van die hand is nodig om die strekking tussen die vierde en vyfde vinger (mate 29-30) te vergemaklik. Onreëlmatigheid tydens toonleerspel ontstaan gewoonlik as gevolg van laterale probleme van die duim. Verwys na laterale beweging vir oefeninge om laterale vryheid van die duim te bevorder.

- Vingerwisseling

Die volgende vingersetting (Voorbeeld 4.19) word vir die vingerwisseling in “Carillon” (Voorbeeld 3.39) voorgestel:

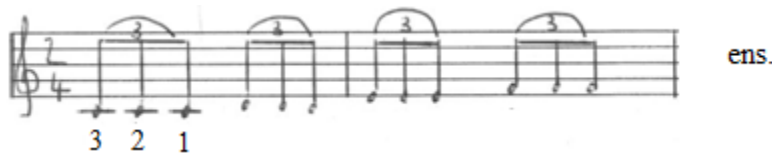
**Voorbeeld 4.19** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Carillon”, mm. 17-18



Om vingerwisseling te vergemaklik, is dit belangrik om altyd vanaf die buitenste vingers na die binneste vingers te verwissel sodat die hand in ’n saamgetrekte, meer ontspanne posisie bly (Last 1980: 55). Tydens hierdie vinnige vingerwisseling, moet die vingers so na as moontlik aan die klavier se oppervlakte gehou word. Die volgende oefeninge (Figuur 19 a en b) word

aanbeveel om hierdie tegniek te bemeester. Dit kan oor die omvang van vier oktawe ge oefen word en moet geleidelik vinniger gespeel word.

**Figuur 19 a**



**Figuur 19 b**



#### 4.6 Laterale en liniêre verplasing

- Laterale verplasing van die duim

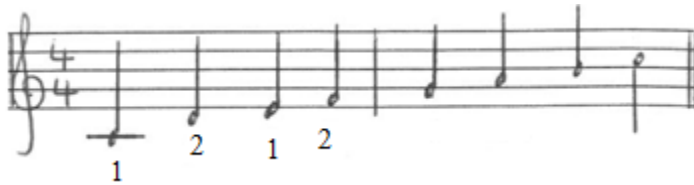
Laterale verplasing van die duim tydens toonleerspel:

Die duim moet oor die nodige laterale vryheid beskik om die verbinding van verskillende handposisies tydens toonleerspel, sonder enige ritmiese onegaligheid, te kan uitvoer. Song (2000: 20) beklemtoon die belangrikheid daarvan dat die duim nooit in 'n rigiede posisie vasgesluit moet wees nie, maar oor die vermoë beskik om vrylik te kan beweeg. Die volgende oefening (Figuur 20 a en b) word aanbeveel om die laterale beweging wat van die duim tydens toonleerspel (Voorbeeld 3.38 b en c) vereis word, te ontwikkel.

**Figuur 20 a**



**Figuur 20 b**

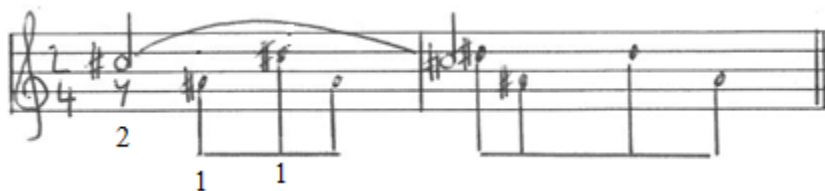


Met die uitvoer van die oefening, moet die student daarop fokus dat die gewrig tydens die laterale verplasing van die duim nie op- of afwaarts beweeg nie. Ongelykheid ten opsigte van toon, ontstaan wanneer die duim nie oor die voldoende vryheid beskik om hierdie beweging te kan uitvoer nie en die gewrig optrek. Toonleerspel vereis dat hierdie laterale beweging teen 'n vinnige tempo uitgevoer moet word.

Laterale verplasing van die duim vir die legato-verbinding van verskillende handposisies:

Die duim is tot baie meer laterale beweging as enige van die ander vingers in staat. Die duim kan dus met gemak as spilpunt dien tydens die legato-verbinding van verskillende handposisies (Ahrens & Atkinson 1955: 39). Indien die duim nie oor genoeg laterale vryheid beskik nie, sal die elmboog, in 'n poging om die duim-beweging te akkommodeer, uitdraai en moontlik tot die verbreking van die legato-lyn lei. Die volgende oefening (Voorbeeld 21) word aanbeveel om laterale vryheid van die duim, nodig vir die legato handposisieverandering (Voorbeeld 3.40 a), te ontwikkel:

**Figuur 21**

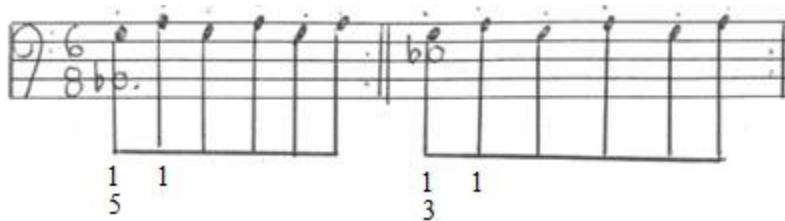


Hierdie oefening word spesifiek vir die swart klawers voorgeskryf, omdat die dunner swart klawers dikwels 'n groter strekking van die duim vereis wanneer dit verplaas word.

Laterale verplasing van die duim tydens die gebruik van die duim vir naasliggende klawers:

Die volgende oefening (Figuur 22) word aanbeveel om 'n vinnige laterale verplasing met die duim tydens die speel van die dubbelnote te verbeter:

**Figuur 22**



- Laterale verplasing van die hand

Laterale verplasing van die hand om die duim as 'n spilpunt:

Die oefening (Figuur 23) word aanbeveel om gemak met die laterale verplasing van die hand tydens die kruising van die derde of vierde vinger oor die duim te oefen:

**Figuur 23**



Die volgende vingersetting word vir “Bolero” se ostinatobas voorgestel (Voorbeeld 4.20 a):

**Voorbeeld 4.20 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Bolero”, m. 1



Die uitgewer skryf egter die volgende vingersetting voor (Voorbeeld 4.20 b):

**Voorbeeld 4.20 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Bolero”, m. 1


Die swart klawers wat later in die stuk voorkom (soos in Voorbeeld 3.42 aangedui), veroorsaak dat die uitgewer se vingersetting minder geskik is. Om beter beheer oor klankkwaliteit te verkry, word dit aanbeveel dat dieselfde vingersetting altyd op soortgelyke figure toegepas word. Daar word dus verlang om deurgaans die vingersetting van Voorbeeld 4.20 a gebruik te maak. Die kruising van die tweede vinger oor die duim vereis ’n laterale beweging van die hand. Meer laterale verplasing van die hand is nodig wanneer die tweede vinger na ’n wit klavier (as na die hoër swart klawers) kruis. Hierdie laterale verplasing moet teen ’n vinnige tempo uitgevoer word en word direk daarna met ’n laterale verplasing in die teenoorgestelde rigting, nodig vir die oktaafsprong, gevolg.

Laterale verplasing van die hand tydens oktaafspronge:

Hand-staccato moet gebruik word om die oktaafspronge te kan uitvoer. Die volgende oefening (Figuur 24) word aanbeveel om oktaafspronge te oefen en met gewenste laterale verplasing van die hand bekend te raak.

**Figuur 24**


Laterale verplasing van die hand tydens die speel van vinnige vyfnoot-lopies:

Met die speel van die opgaande lopies, verplaas die hand lateraal na die pinkie (regterhand) of duim (linkerhand) en met die speel van die afgaande lopies, verplaas die hand na die duim (regterhand) en pinkie (linkerhand). Hierdie is slegs ’n klein laterale verplasing omdat die omvang wat gedek word, binne ’n vyfvinger-handposisie val.

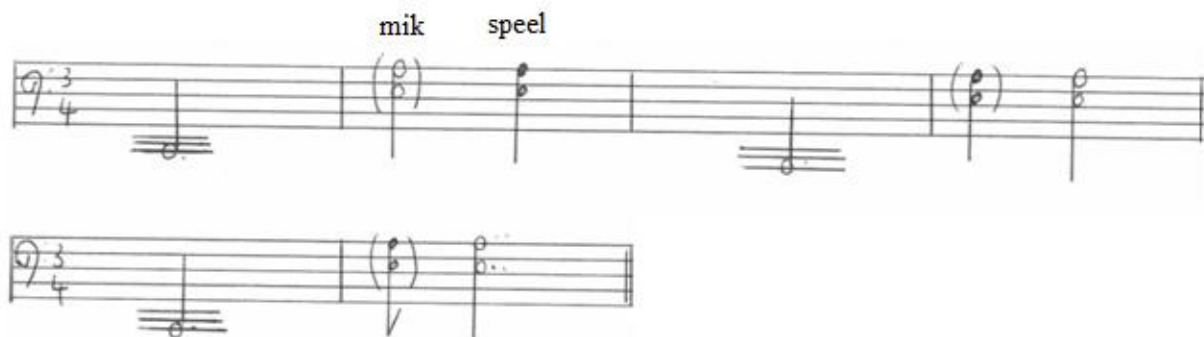
- Laterale verplasing van die arm vanuit die elmboog

Die laterale verplasing van die arm vanuit die elmboog om die regterhand na 'n nuwe posisie te verskuif in “Valse Diatonique”, moet weens die vinnige tempo al tydens die rustekens tussen die verskillende frases plaasvind. Maak van die rustekens gebruik om die hand, wat ferm gehou word, met behulp van 'n gewiglose arm na die volgende posisie te verplaas.

- Laterale verplasing van die arm vanuit die skouer

Spronge lei dikwels tot onakkuraatheid. Dit is die gevolg van die student wat sy vinger nie noukeurig op die korrekte klawer plaas voordat dit afgedruk word nie. “Mik-en-druk” (Figuur 25) is 'n oefening wat aanbeveel word, om noukeurigheid tydens die speel van spronge te bevorder. “Mik-en druk” lyk soos volg:

**Figuur 25**



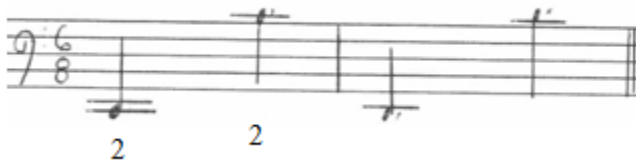
- Nadat die hand, deur middel van 'n laterale verplasing van die arm vanuit die skouer, na die nuwe posisie verplaas is, moet die vingers slegs op die klawers rus.
- Die student moet van hierdie tyd gebruik maak om te verseker dat die vingers wel op die regte klawers geplaas is.
- Wanneer die student seker is dat die vingers op die korrekte klawers is, kan die klawers afgedruk word. Hierdie proses kan met geleidelike kleiner waardes geoefen word, om 'n vinniger aksie te ontwikkel.

Waar rustekens die noot waarna die sprong plaasvind, voorafgaan, moet die verskuiwing reeds tydens die stilte plaasvind, sodat die student meer tyd het om die verplasing te kan uitvoer en akkuraatheid verseker.



Die student word tydens die speel van die springbas (Voorbeeld 3.46) aangemoedig om die posisie waarna daar verskuif word, reeds te identifiseer voordat die sprong uitgevoer word. Dit sal akkurate spel bevorder. Dit vereis egter koördinasie tussen die oë en hand. Die volgende oefening (Figuur 26) word aanbeveel om hierdie koördinasie tussen die oog en hand te ontwikkel.

**Figuur 26**



Die student moet tydens die tweede en derde telling van elke pols alreeds die volgende noot waarna daar gespring word, identifiseer. Die heen-en-weer spronge sal gevolglik vereis dat die oë en hande konstant in teenoorgestelde rigting beweeg. Om gemaklikheid met hierdie spronge te ontwikkel, stel Clark (2008: 52) voor dat die omvang van die spronge vergroot moet word, dit wil sê oor drie oktawe. Sodoende word 'n vinniger aksie bevorder en sal die student dit makliker vind wanneer die spronge tot hul oorspronklike interval herstel word.

Laterale verplasing van die arm tydens kruising:

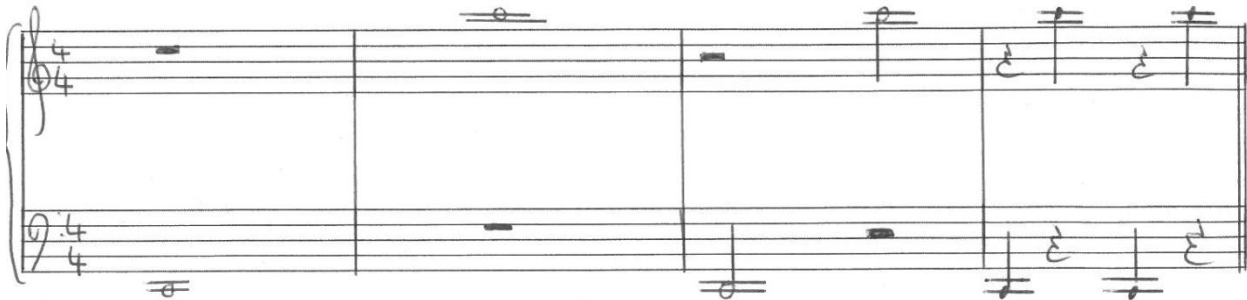
Die regterhand moet gedurende die rustekens in die regterhandparty (Voorbeeld 3.47 a) verskuif, sodat die student meer tyd tot sy beskikking vir die verplasing het en sodoende moontlike versteuring van die linkerhand ostinatobas verhoed. Alhoewel hierdie kruising nie oor 'n groot omvang strek nie, moet die skouer ontspanne bly om te verseker dat daar genoeg laterale vryheid is om hierdie gekruisde posisie tot die einde van die stuk te kan volhou.

Tydens die kruising in "Giga" (Voorbeeld 3.47 b) moet die student sy regterarm so laag as moontlik hou om 'n verlies aan energie, weens 'n vertikale beweging, te verhoed wat die kruising teen 'n vinnige tempo sal benadeel. Hierdie beweging moet met 'n gewigslose arm en ontspanne skouer uitgevoer word.

- Laterale verplasing van die bolyf vanuit die heupe

Laterale vryheid vanuit die heupe is nodig om na die lae of hoë register te verplaas. Die volgende oefening (Figuur 27), wat met een hand op 'n slag uitgevoer moet word, word aanbeveel om laterale vryheid vanuit die heupe te bevorder:

**Figuur 27**



Die student moet daarop fokus dat sy voete ferm op die vloer bly en dat die bolyf slegs vanuit die heupe beweeg.

#### 4.7 Pedaalgebruik

Pedaalgebruik sal vir die meeste studente wat die intermediêre fase betree 'n nuwe konsep wees.

Die student moet op die volgende vereistes fokus:

- Afstand vanaf die klavier: die student moet met gemak die voete vorentoe kan skuif om op die pedale te plaas.
- Posisie van die voet op die pedaal: sonder dat die hak van die grond lig, moet die voorste helfte van die voet op die pedaal geplaas word, sodat die aksie met die bal van die voet plaasvind.
- Hoogte vanaf die grond: die hoogte van die klavierstoel moet van so 'n aard wees dat die student se hak op die vloer bly.

#### 4.8 Foute in die partituur

Die volgende drukfoute is in die partituur bespeur:

- Valse Diatonique

Die verkeerde sleutel aan die einde van die stuk (Voorbeeld 4.21 a).

**Voorbeeld 4.21 a** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Valse Diatonique”, mm. 119-127



Die G-sleutel voor die akkoord in die regterhandparty in maat 126 ontbreek.

- Omaggio a Clementi

'n Foutiewe nootwaarde verskyn in mate 51 en 52. Ten spyte van die 2/4-tydmaatteken, word daar van 'n gepunteerde halfnootwaarde gebruik gemaak (Voorbeeld 4.21 b)

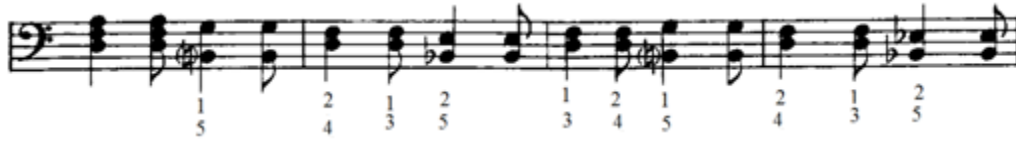
**Voorbeeld 4.21 b** Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Omaggio a Clementi”, mm. 51-52



- Siciliana

'n Skuifteken ontbreek in maat 49 (Voorbeeld 4.21 c):

Voorbeeld 4.21 c Casella: *11 Pezzi Infantili*, “Siciliana”, m. 48-51



'n E-mol verskyn in maat 51, maar ontbreek in maat 49.

## Hoofstuk 5

### Slot

Die intermediêre fase is van die belangrikste fases in die klavierstudent se ontwikkeling. Die tegniese vaardighede, kritiese luistervermoëns en musikale volwassenheid, nodig vir die speel van gevorderde klavierrepertorium, moet tydens die intermediêre fase deur geskikte opvoedkundige repertorium ontwikkel word. 'n Voorbeeld van geskikte repertorium is die *11 Pezzi Infantili* van die 20ste eeuse Italiaanse komponis, Alfredo Casella.

Hierdie studie is aangepak met die doel om 'n pedagogiese handleiding, wat as 'n hulpmiddel deur die klavieronderwyser benut kan word, op te stel. Hierdie handleiding dien as 'n hulpmiddel vir die klavieronderwyser van intermediêre studente, deurdat dit repertorium wat opvoedkundig en geskik vir die intermediêre student is, bevorder. Hierdie handleiding dien ook as hulpmiddel deurdat dit die tegniese en musikale aspekte van hierdie album uiteensit en onderrigsondersteuning aan die onderwyser bied.

Die *11 Pezzi Infantili* kan as geskikte en opvoedkundige repertorium vir die intermediêre student beskou word, omdat hierdie album tegniese en musikale aspekte bevat wat in lieu met die intermediêre student se vlak van ontwikkeling is en aspekte wat ook hoër tegniese en musikale standaarde en vereistes stel om die student sodoende verder te ontwikkel. Die aspekte van die *11 Pezzi Infantili* wat in lieu met die intermediêre student se vlak van ontwikkeling is, is 'n legato- en hand-staccato-aanslag, balans tussen die hande in 'n homofoniese tekstuur, drieklanke en kort toonleerpassasies. Die aspekte wat nuut vir die intermediêre student is en hoër tegniese en musikale vereistes sal stel, is karakterinterpretasie- en uitbeelding, die uitvoer en behoud van 'n sagte toonvlak, nuwe artikulasies soos legatissimo, portato en vinger-staccato, kontrapuntale spel, non-legato en legato dubbelnote, akkoorde wat uit vier of meer note bestaan en oor 'n groot omvang strek, vinnige vingeraksie wat vir lank teen 'n konstante tempo volhou moet word,

laterale verplasing van die arm en die bolyf om 'n groter omvang van die klawerbord te benut en pedaalgebruik. Die *11 Pezzi Infantili* spreek wel nie aspekte soos oktaaf- en arpeggiospel aan nie.

Hierdie handleiding dien ook as hulpmiddel vir die onderwyser, deurdat die onderwyser dit vir onderrigsondersteuning kan gebruik. Hierdie ondersteuning verskyn in die vorm van 'n agtergrondstudie tot die *11 Pezzi Infantili* en onderrigsondersteuning vir die stukke in hierdie album. Aan die hand van die agtergrondstudie sal die student genoegsame kennis van die vroeë 20ste eeuse musiek, die kompositoriese agtergrond en neo-klassieke styl van die *11 Pezzi Infantili* opdoen om 'n estetiese korrekte en suksesvolle interpretasie daarvan te waarborg. Die onderrigsondersteuning bied ook onderrigstrategieë, vingersettings en oefeninge om die onderrig van hierdie stukke te staaf en sodoende sal die onderwyser die student met duidelike oefeninstruksies, vingersettings en oefenmetodes vir uitdagende passasies kan toerus om te verseker dat die student van meet af korrek oefen.

Die skryfster is oortuig daarvan dat die klavieronderwyser hierdie handleiding, wat geskikte repertorium noteer, die tegniese en musikale aspekte daarvan op 'n toeganklike wyse uiteensit en die onderwyser met onderrigsondersteuning toerus, nuttig sal vind. Die skryfster glo ook dat hierdie studie die moontlikheid van verdere navorsing uitlig en dat soortgelyke studies van ander intermediêre repertorium verwelkom sal word.

## Bronne

### Bibliografie

Ahn, M. 1981. *A Compilation of Selected Intermediate-Level Solo Piano Repertoire from the Classical Period with an Analysis of the Inherent Performance Problems*. Doctoral thesis. Pennsylvania State University.

Ahrens, C. B. & Atkinson, G. D. 1955. *For All Piano Teachers*. London: Lowe and Brydone.

Albergo, C. & Alexander, R. 2000. *Intermediate Piano Repertoire: A Guide for Teaching*. 4th edition. Ontario: Frederick Harris Music.

Appleby, M. & Magrath, J. 1993. Beyond the Beginning: How Do You Choose Repertoire for Your Intermediate Students? *Keyboard Companion*, 4(1): 36-38.

Asplund, A. L. 1997. *Neglected Repertoire: Selected Norwegian Solo Piano Works of the Twentieth Century*. Doctoral thesis. University of Texas.

Austin, W. W. 1966. *Music in the Twentieth Century*. New York: Norton.

Bastien, J. W. 1977. *How to Teach Piano Successfully*. 2nd edition. Illinois: General Works and Music.

Bastien, J. W. 1995. *How to Teach Piano Successfully*. 4th edition. San Diego: Kjos.

Billock, R. L. 2003. *Selected Intermediate Piano Pieces by Seven Women of the Twentieth Century*. Doctoral thesis. University of Washington.

Boehm, G., Mosch, U., Schmidt, K., Sacher Stiftung, P. 1996. *Canto d'Amore: Classicism in Modern Art and Music*. Basel: Holberton.

Burge, D. 1990. *Twentieth-Century Piano Music*. New York: Schirmer.

Burkholder, J. P., Grout, D. J. & Palisca, C. V. 2010. *A History of Western Music*. 8th edition. New York: Norton.

Casella, A. 1926. Harmony, Counterpoint, etc. *Pro-Musica Quarterly*. March: 34.

- Casella, A. 1927. New Paths in Musical Arts. *Etude*, November, (14): 813-814.
- Casella, A. 1955. *Music in My Time: The Memoirs of Alfredo Casella*. Translated and edited by S. Norton. Norman: University of Oklahoma Press.
- Clark, A. 2008. *Modern Marvels: A Pedagogical Guide to Lowell Liebermann's "Album for the Young"*, op. 43. Doctoral thesis. University of Cincinnati.
- Daniel, R. & Bowden, J. 2013. The Intermediate Piano Stage: Exploring Teacher Perspectives and Insight. *British Journal of Music Education*. April, 30:2, pp. 245-260.
- Danuser, H. 2004. Rewriting the Past: Classicisms of the Inter-War Period. In *The Cambridge History of Twentieth Century Music*, pp. 260-283. Edited by N. Cook & A. Pople. Cambridge: Cambridge University Press.
- Darling, E. 2005. *A Piano Teacher's Legacy: Selected Writings by Richard Chronister*. Kingston: The Frances Clark Center for Keyboard Pedagogy.
- Di Bella, K. M. 2002. *Piano Music in Italy during the Fascist Era*. Doctoral thesis. University of British Columbia.
- Ferrino, F. 2001. Martucci, Giuseppe. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Edited by S. Sadie. Vol. 16. London: Macmillan.
- Fielden, T. 1949. *The Science of Piano Technique*. London: Macmillan.
- Friskin, J. & Freundlich, I. 1973. *Music for the Piano: A Handbook of Concert and Teaching Material from 1580 to 1952*. New York: Dover.
- Gatti, G. M. & Martens, F. H. 1920. Alfredo Casella. *The Musical Quarterly*, 6(2): 179-191.
- Gatti, G. M. 1921. Some Italian Composers of Today. VI. Alfredo Casella. *The Musical Times*, 62(941): 468-472.
- Ge, M. 2002. *Franz Liszt's Minor and Unfamiliar Piano Compositions: Representative Works for Intermediate Level Pedagogical Use*. Doctoral thesis. University of Arizona.
- Giesecking, W. & Leimer, K. 1972. *Piano Technique*. New York: Dover.



- Graf, M. 1946. *Modern Music: Composers and Music of Our Time*. Translated by B. R. Maier. New York: Philosophical Library.
- Hahn, C. C. 2005. *Canadian Pedagogical Piano Repertoire Since 1970: A Survey of Contemporary Compositional Styles and Techniques*. Doctoral thesis. The University of Oklahoma.
- Halbeck, P. G. 1992. *The Development of a Computer Database to Select Piano Repertoire from the Romantic Era for Intermediate Students*. Doctoral thesis. The University of Oklahoma.
- Hinson, M. 1994. *Essential Keyboard Repertoire to Develop Technique and Musicianship*. Van Nuys: Alfred.
- Hinson, M. 2000. *Guide to the Pianist's Repertoire*. 3rd edition. Bloomington: Indiana University Press.
- Hutcheson, E. 1969. *The Literature of the Piano*. 2nd edition. Revised by R. Ganz. London: Hutchinson.
- Jean-Aubry, G. 1920. The New Italy. *Musical Quarterly*, January, (6): 27.
- Jefcoat, P. R. 2001. *Intermediate Piano Duets by American Composers Published Between 1960 and 2000*. Doctoral thesis. The University of Georgia.
- Kim, D. 2013. *An Instructional Approach to Introducing Twentieth-Century Piano Music to Piano Students from Beginning to Advanced Levels: A Graded Repertoire for Mastering the Challenges Posed by Logan Skelton's "Civil War Variations"*. Doctoral thesis. University of North Texas.
- Kirby, F. E. 1995. *Music for Piano: A Short History*. Portland: Amadeus.
- Körner, A. 2009. Politics of Culture in Liberal Italy: From Unification to Fascism. *Routledge Studies in Modern European History*. Vol. 12. New York: Routledge.
- Krebs, J. A. 1991. *The Solo Piano Music of Alfredo Casella: A Descriptive Survey with Emphasis on Elements of Stylistic Change and Continuity*. Doctoral thesis. University of Maryland College Park.

- Krueger, J. D. 2014. *An Exploration of Conceptual Teaching in Piano Study: Pedagogical Analysis of Three Selected Intermediate Piano Works by Two American Composers, William Bolcolm and Lowell Liebermann*. Doctoral thesis. West Virginia University.
- Kurihara, H. 2005. *Selected Intermediate-Level Solo Piano Music of Enrique Granados: A Pedagogical Analysis*. Doctoral thesis. Louisiana State University.
- Last, J. 1960. *Interpretation in Piano Study*. London: Oxford University Press.
- Last, J. 1980. *Freedom Technique*. London: Oxford.
- Lhevinne, J. 1972. *Basic Principles in Piano Playing*. New York: Dover.
- Magrath, J. 1995. *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature*. Van Nuys: Alfred.
- Merrick, F. 1958. *Practicing the Piano*. London: Barrie & Jenkins.
- Morris, M. 1996. *A Guide to 20th Century Composers*. London: Methuen.
- Mouton, J. 2001. *How to Succeed in Your Master's and Doctoral Studies: A South African Guide and Resource Book*. Pretoria: Van Schaik.
- Nickson, N. J. 1967. A Twentieth-Century Revival: A Brief Introduction to Some Aspects of the Rise of Modern Italian Music. *Miscellanea Musicologica*, March, (2): 7.
- Perry, M. C. 2002. *Piano Music in Italy at the Turn of the Twentieth Century: Alfredo Casella and Gian Francesco Malipiero*. Doctoral thesis. University of Arizona.
- Pestelli, G. 2001. Italy. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Edited by S. Sadie. Vol. 12. London: Macmillan.
- Sachs, H. 1987. *Music in Fascist Italy*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Sandor, G. 1981. *On Piano Playing*. New York: Schirmer Books.

- Scanlan, M. K. 1988. *The Development of Guidelines to Assess the Relative Difficulty of Intermediate Level Romantic Piano Repertoire*. Doctoral thesis. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Simms, B. R. 1996. *Music of the 20th Century*. 2nd edition. Belmont: Thompson.
- Smith Brindle, R. 1973. Italy. *Music in the Modern Age*. Edited by F. W. Sternfeld. New York: Praeger.
- Song, J. 2000. *An Anthology of Diverse Piano Repertoire, Organised in Order of Ascending Difficulty with Commentary and Preparatory Exercises*. Doctoral thesis. University of Washington.
- Spoelman, B. K. 2009. *Enhancing Intermediate Piano Study Through Group Lessons: A Guide for the Studio Teacher*. Doctoral thesis. Arizona State University.
- Tan, Y. B. 2007. *Teaching Intermediate-Level Technical and Musical Skills Through the Study and Performance of Selected Piano Duos*. Doctoral thesis. West Virginia University.
- Taruskin, R. 2010. *Music in the Early 20th Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Uszler, M., Gordon, S. & McBride-Smith, S. 1991. *The Well-Tempered Piano Teacher*. New York: Schirmer.
- Van Blerk, M. E. 1994. *Afrikaanse Verklarende Musiekwoordeboek*. Kaapstad: Vloeberg.
- Walsh, M. A. 2007. *Today's Pianist: A Piano Series Designed to Develop Technical and Musicianship Skills in Intermediate Piano Students with Limited Time*. Doctoral thesis. University of Miami.
- Waterhouse, J. C. G. 2001. Alfredo Casella. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Edited by S. Sadie. Vol. 5. London: Macmillan.
- Wei, S. 1996. *American Chamber Music Duo Repertoire for the Intermediate to Advanced Piano Student*. Doctoral thesis. University of Miami.

Whittal, A. 2001. Neo-classicism. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Edited by S. Sadie. Vol. 17. London: Macmillan.

Wilson, P. N. 2000. *A Practical Guide to Exploring Intermediate Piano Literature Found in Collections: The Development of a Computer Database to Select Piano Repertoire from Collections for the Intermediate Student*. Doctoral thesis. The University of Alabama.

Winston, B. K. 2003. *The Development of a Multimedia Web Database for the Selection of 20th Century Intermediate Piano Repertoire*. Doctoral thesis. The University of Texas at Austin.

Yang, C. 2004. *Exploring New Techniques in Contemporary Piano Music: A Guide for the Intermediate-Grade Student*. Doctoral thesis. University of Washington.

## **Partiture**

Casella, A. 1920. *11 Pezzi Infantili, op. 35*. Vienna: Universal Edition.

## **Diskografie**

Casella, A. 1996. *11 Pezzi Infantili, op. 35. Op Casella: Piano Music*. (CD Opname). Luca Ballerini (Klavier). Bristol: Naxos.

Casella, A. 1998. *Undici Pezzi Infantili. Op Alfredo Casella: Piano Music*. (CD Opname). Sandro Bartoli (Klavier). London: ASV Digital.

Casella, A. 2014. *Undici Pezzi Infantili. Op Alfredo Casella Complete Piano Music*. (CD Opname). Michele d'Ambrosio (Klavier). Leeuwarden: Brilliant Classics.

