

**'N ONDERSOEK NA DIE TEGNIESE ASPEKTE VAN A. SCRIABIN SE *PRELUDE VIR  
DIE LINKERHAND, OP. 9, no. 1***

**R. WESSELS  
B. Mus.  
12402397**

**Skripsie voorgelê ter gedeeltelike nakoming van die vereistes vir die graad  
*Magister Musicae* aan die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit**

**Studieleier: Mnr. W. Weyer**

**November 2009**

## INHOUDSOPGAWE

<b>Abstract.....</b>	<b>iii</b>
<b>Voorwoord.....</b>	<b>iv</b>
<b>HOOFSUK 1: Inleiding en probleemstelling.....</b>	<b>1</b>
1.1    Probleemstelling.....	3
1.2    Doelstelling.....	4
1.2.1    Algemene doelstelling .....	5
1.2.2    Spesifieke doelstelling .....	5
1.3    Sentrale teoretiese argument .....	5
1.4    Metode van ondersoek.....	5
<b>HOOFSUK 2: 'n Oorsig oor die ontstaan van klavierliteratuur vir die linkerhand ..</b>	<b>7</b>
2.1    Redes vir die ontstaan van musiek vir die linkerhand .....	7
2.1.1    Beserings.....	8
2.1.2    Tegniese ontwikkeling .....	9
2.1.3    Komposisionele uitdaging.....	9
2.1.4    Tegniese vertoon.....	10
2.2    Belangrike rolspelers in die ontwikkeling van klaviermusiek vir die linkerhand	10
2.2.1    Algemene werke.....	11
2.2.2    Transkripsiewerke .....	13
2.2.3    Etudes .....	14
2.2.4    Tegniese oefeninge .....	16
2.2.5    Kontrapuntale werke.....	17
2.2.6    Concerti .....	17
2.2.7    Werke vir die regterhand alleen.....	18

## INHOUDSOPGAWE (vervolg)

<b>HOOFSTUK 3: Tegniese aspekte in klavierliteratuur vir die linkerhand .....</b>	<b>20</b>
3.1    Vingersettings.....	21
3.2    Pedaalgebruik .....	23
3.2.1    Die demperpedaal .....	24
3.2.2    Die sostenuto-pedaal.....	26
3.2.3    Die una corda .....	27
3.3    Balans en stemvoering.....	28
3.4    Fisieke buigbaarheid .....	33
<b>HOOFSTUK 4: 'n Tegniese analise van A. Scriabin se <i>Prelude</i> vir die linkerhand, <i>Op.9, no.1</i>.....</b>	<b>39</b>
4.1    Vingersettings.....	40
4.2    Pedaalgebruik .....	49
4.3    Balans en stemvoering.....	56
4.4    Fisieke buigbaarheid .....	63
4.4.1    Die opeenvolgende gebruik van die duim .....	64
4.4.2    Groot spronge.....	64
4.4.3    Onkonvensionele vingersettings.....	66
4.4.4    Wye strekkings .....	66
4.4.5    Rolakkoorde .....	67
4.4.6    Ankers en spilpunte.....	68
4.4.7    Arpeggio-figure .....	69
<b>HOOFSTUK 5: Samevatting en gevolgtrekkings.....</b>	<b>70</b>
<b>BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>74</b>

## Abstract

### **A survey of the technical aspects in A. Scriabin's *Prelude for the Left Hand*, *Op. 9, no. 1***

The left hand has always been perceived as the weaker of the two hands and since about 1840, a substantial amount of piano repertoire for the left hand has seen the light. Composers continue to show an interest in composing works in this genre and the reasons are mainly because of injuries to the right hand, to aid in the pianist's technical development, because of the challenge it poses to the composer and finally to delight audiences with an unique technical display. The technical challenges that are present in these works, differ greatly from the difficulties found in piano music for both hands. In order to give a commanding performance, the pianist is required to make certain adjustments. In music for the left hand alone, this hand is suddenly solely responsible for both the melodic lines and accompanying textures simultaneously. By addressing the technical difficulties of a composition, the interpretation of the work is invariably influenced. One of the most well-known works in this genre, A. Scriabin's *Prelude for the left hand*, *Op. 9, no. 1*, has been used to identify the technical aspects in piano music for the left hand.

The question that arises, is: which specific technical aspects can be identified in A. Scriabin's *Prelude for the left hand*, *Op. 9, no. 1*? The following questions are subsequently raised: firstly, how will the pianist approach these technical aspects, and secondly, how will certain technical adjustments benefit the performance and interpretation of the work?

The hypothesis holds that the pianist will have to identify and address the unique technical aspects of piano works for the left hand alone, in order to perform these works successfully. Four specific areas have been identified that could be considered the main factors contributing to the technical challenges idiomatic of music for the left hand: fingering, pedalling, balance and voicing and physical flexibility.

**Keywords:** *left hand; piano technique; interpretation; technical aspects; Scriabin; prelude.*

## Voorwoord

Hiermee wil ek graag my dank betuig aan mnr. Waldo Weyer, vir sy professionele leiding en geduld tydens die navorsing en afhandeling van hierdie manuskrip.

'n Spesiale woord van dank gaan ook aan:

- Jan-Albert Wessels, my steunpilaar en sielsgenoot, sonder wie se ondersteuning en hulp hierdie manuskrip seker nooit die lig sou sien nie;
- my dogter Mikah, wat die finale dryfkrag agter die voltooiing van hierdie manuskrip was;
- my geliefde ouers, vir hulle ondersteuning en aanmoediging deur die jare;
- my vriende, vir hulle begrip en bystand gedurende hierdie beproewende tyd;
- tannie Truida van der Walt, my mentor by wie ek steeds soveel leer;
- Prof. Jaco Kruger, vir die hulp wat hy verleen het;
- tannie Janie Lamprecht van die Musiekbiblioteek, vir haar hulp en bystand.

Bo alles, dank aan my Skepper wat my lewe so ryklik seën.

## HOOFSTUK 1

### Inleiding en probleemstelling

Die uitvoering van klavierliteratuur vir die linkerhand alleen<sup>1</sup> stel unieke tegniese uitdagings aan die pianis, veral aangesien die linkerhand deur die meerderheid van pianiste as hulle swakker hand ervaar word. Die linkerhand word oor die algemeen in 'n negatiewe lig beskou. Die Latynse woord, *sinistra*, beteken links, maar word terselfdertyd ook gebruik om 'boosheid' en 'teenspoed' te beskryf, terwyl die Engelse woord *sinister*, 'onheilspellend' of 'noodlottig' beteken (Bosman *et al.*, 1999:1193).<sup>2</sup> Daar bestaan nietemin 'n groot verskeidenheid klavierliteratuur vir die linkerhand. Volgens Theodore Edel (1980:ii) word daar meer as seshonderd solowerke aangetref, ongeveer vyftien *concerti* en verskeie volumes tegniese oefeninge. Met die uitsondering van 'n geïsoleerde voorbeeld uit die agtiende eeu, 'n *Klavierstück* vir een hand (links of regs) deur C.P.E. Bach, meen Edel (1980:1) dat die eerste musiek wat vir die linkerhand gekomponeer is, in omstreeks 1840 verskyn het met werke van pianiste soos Alexander Dreyschock (1818-1869) en Friedrich Kalkbrenner (1795-1849).

Die vier vernaamste redes waarom werke in hierdie genre gekomponeer word, is beserings, tegniese ontwikkeling, komposisionele uitdaging en tegniese vertoon. Hierdie redes sal vervolgens kortliks bespreek word om lig te werp op die feit dat soveel meer repertorium vir die linkerhand, eerder as vir die regterhand aangetref word.

Die hoeveelheid pianiste wat ernstige beserings aan hulle hande opdoen as gevolg van ongelukke, verkeerde oefenmetodes, ooreising, senuwee-verwante toestande, beroertes en veel meer, is verbasend hoog. In Amerika bestaan daar selfs al 'n joernaal genaamd *Medical Problems of Performing Artists* (Edel, 1994:5). Graaf Geza Zichy (1849-1924), die eerste pianis in die geskiedenis met slegs een arm, het as tiener sy regterarm in 'n

---

<sup>1</sup> Met klavierliteratuur vir die linkerhand alleen, word verwys na musiek wat eksklusief vir die linkerhand gekomponeer is en deur die linkerhand alleen uitgevoer moet word.

<sup>2</sup> In Italiaans beteken die woord *sinistra*, links, asook 'onheilspellend' (Rebora *et al.*, 1971:479). Die Franse woord, *gauche*, beteken nie alleenlik links nie, maar ook 'ongemaklik' en 'lomp' (Baker, 1951:368). Die Portugese woord *canhoto*, is die mees gebruiklike term om 'n linkshandige persoon mee te beskryf, maar beteken terselfdertyd ook 'lomp' en 'onbekwaam' (Harrap, 1973:56-57). Swart (2006:41) maak ook melding van die negatiewe konnotasies wat in die linguïstiek aan die linkerhand gekoppel word.

jagongeluk verloor (Edel, 1994:27). Die Oostenrykse pianis, Paul Wittgenstein (1887-1961), het weer sy regterarm gedurende die Eerste Wêreldoorlog verloor. Twee hedendaagse pianiste wat die gebruik van hulle regterhand as gevolg van 'n neurologiese siekte verloor het, is Leon Fleisher en Gary Graffman. Fleisher het intussen weer die gebruik van sy regterhand herwin (Wagner, 2008:13).

'n Tweede rede waarom musiek vir die linkerhand gekomponeer word, is om die tegniese ontwikkeling van die linkerhand te bevorder. Een van die grootste probleme wat klavierstudente en selfs gevestigde pianiste oor die algemeen ervaar, is die linkerhand se onvermoë om so beweeglik en sterk soos die regterhand te funksioneer. Die meerderheid studies vir linkerhand alleen is juis gekomponeer om hierdie tekortkoming te probeer remedieer (Edel, 1986:12).

Komposisionele uitdaging is 'n verdere rede waarom komponiste musiek in hierdie genre komponeer. Die bekende musikoloog, Donald Tovey (aangehaal in Iturrioz, 2001:1), het gesê: "Writing for the left hand is of great aesthetic interest because the restrictions it imposes on the composer are a stimulus to his invention". In klavierwerke vir een hand, is een van die grootste komposisionele uitdagings om beide 'n melodiese en baslyn op dieselfde oomblik met slegs een hand te vermag. Nog 'n groot uitdaging is om 'n werk te skep waar dit klink asof beide hande speel, terwyl die komponis beperk is tot die aanwending van slegs vyf vingers.

Laastens, speel tegniese vertoon 'n groot rol in die uitvoer van werke vir die linkerhand alleen. Dreyschock was 'n Tsjeggiese pianis wat bekend was vir sy uitstekende linkerhandtegniek. Hy was ook die eerste pianis om musiek vir die linkerhand in die publiek uit te voer (Edel, 1994:16). Adolfo Fumagalli (1828-1856), 'n Italiaanse pianis wat ook graag linkerhandwerke in die publiek uitgevoer het, was een van vier broers wat almal professionele pianiste en komponiste was (Edel, 1994:20). Beide Dreyschock en Fumagalli het die pers en publiek in vervoering gehad met hulle uitvoerings van werke vir die linkerhand. Dit is steeds baie indrukwekkend wanneer 'n pianis komplekse werke vir die linkerhand uitvoer (Edel, 1994:11). Selfs in hedendaagse tye is werke in hierdie genre uiters geskik vir klimakspunte of *encores* in klavieruitvoerings (Lewenthal, 1978:15).

## 1.1 Probleemstelling

Daar is egter 'n dubbele implikasie wat voortspruit vanuit die voorafgaande redes waarom werke vir die linkerhand gekomponeer word. Eerstens is dit baie waarskynlik dat indien werke vir die linkerhand aangepak word as gevolg van die ooreising en besering van die regterhand, of ter wille van tegniese tentoonstelling van die linkerhand, laasgenoemde weer op sy beurt 'n besering kan opdoen as gevolg van ooreising en verkeerde oefenmetodes.

'n Tweede implikasie is die uitdagings wat nie net aan die komponis gestel word nie, maar ook aan die uitvoerder. Volgens Gary Graffman was die grootste aanpassing om die melodie skielik met die linkerhand te moet speel, terwyl die meeste musiek wat ná J.S. Bach gekomponeer is, die melodie in die regterhand plaas (Anon, 2003:23). Volgens Itturioz (2001:1) is die linkerhand ook baie meer ontbloot en waar een hand gewoonlik ondergeskik is tot die ander in werke vir beide hande, is daar geen ruspunte in werke vir die linkerhand nie. Die pianis word ook gekonfronteer met vroeë omtrent die moontlike toonkleure wat met slegs vyf vingers geproduseer kan word, die wyse waarop die baslyn nou benader moet word en die balansering van die tegniese en musikale vereistes wat die werk stel (Itturioz, 2001:1).

Tegniek is die mag tot musikale uitdrukking en sluit al die fisiek-meganiese prosesse waardeur musikale persepsies uitgedruk word, in. Dit is dus onmoontlik om tegniek te skei van musikale uitdrukking, aangesien hulle onlosmaaklik deel is van mekaar (Matthay, 1964:3). Tegniek is meer as net die fisieke vermoë om bladmusiek akkuraat uit te voer. Dit is 'n middel vir interpretasie en die sleutel tot musikale uitdrukking (Fink, 1999:11). In klavieruitvoerings projekteer ons verstand 'n musikale idee, terwyl ons liggaam verantwoordelik is vir die bewegings om hierdie idees te realiseer (Fink, 1999:13). Deur die tegniese komplikasies van 'n komposisie aan te spreek, word die interpretatiewe inhoud dus ook onder die vergrootglas geplaas. In die uitvoer van klavierrepertorium vir die linkerhand is dit onafwendbaar dat sekere tegniese aanpassings gemaak sal moet word. Korrekte vingersettings stel 'n besondere eis. Die vingersettings vir komposisies vir die linkerhand gaan soms vreemd en ongemaklik voel, maar die korrekte gebruik van vingers bepaal die realisering van alles wat gelyk in een hand moet gebeur (Lewenthal, 1978:17). Die effektiewe aanwending van die pedaal is

ook van kardinale belang, aangesien verskillende klanke steeds moet resoneer terwyl die vingers regoor die klawerbord beweeg (Lewenthal, 1978:18). Alhoewel die linkerhand se duim goed geposisioneer is om melodiese lyne – wat gewoonlik in die boonste stemparty voorkom – te kan uitvoer, bly die struikelblokke ten opsigte van balans en stemvoering steeds 'n groot uitdaging. Volgens Gary Graffman word 'n groot mate van fisieke buigbaarheid ook verlang, aangesien die linkerhand gedurig in die boonste registers moet speel en die liggaam maklik sy balans kan verloor (Anon, 2003:23).

Vervolgens sal 'n oorsig van die ontstaan en ontwikkeling van repertorium vir die linkerhand gegee word en sal een van die bekendste werke vir die linkerhand, Alexander Scriabin (1872-1915) se *Prelude, Op. 9, no. 1*, bestudeer word om tegniese aspekte en struikelblokke te ondersoek.<sup>3</sup>

Die kernvraag wat beantwoord sal word is: watter spesifieke tegniese aspekte kan in A. Scriabin se *Prelude vir die linkerhand, Op. 9, no. 1* geïdentifiseer word?

Subvrae wat hieruit voortspruit is:

- Hoe sal die pianis te werk gaan om hierdie tegniese aspekte aan te spreek?
- Hoe sal sekere tegniese aanpassings die uitvoering en interpretasie van die werk bevorder?

## 1.2 Doelstelling

Daar word 'n algemene doelstelling en 'n aantal spesifieke doelstelling vir hierdie navorsing geïdentifiseer.

---

<sup>3</sup> In 1891 het Scriabin sy regterhand beseer en kon hy vir ses maande slegs met sy linkerhand oefen. Daarna het hy weer die gebruik van sy regterhand herwin, maar dit het twee jaar geduur voor die besering ten volle herstel het. Die *Prelude* is twee jaar nadat Scriabin die besering opgedoen het, gekomponeer. 'n Resultaat van Scriabin se rampspoedigheid is die tegniese kompleksiteit en rykheid van klank wat gevolglik in die linkerhandpartye van sy komposisies voorkom (Randlett, 1978:25).

### 1.2.1 Algemene doelstelling

Om te bepaal watter spesifieke tegniese aspekte in A. Scriabin se *Prelude* vir die linkerhand, *Op. 9, no. 1* geïdentifiseer kan word,

### 1.2.2 Spesifieke doelstelling

- Om vas te stel hoe die pianis te werk sal gaan om hierdie tegniese aspekte aan te spreek.
- Om vas te stel op watter wyse sekere tegniese aanpassings die uitvoering en interpretasie van die werk sal bevorder.

### 1.3 Sentrale teoretiese argument

Ten einde 'n tegnies suksesvolle voordrag van klavierliteratuur vir die linkerhand te lewer, moet die pianis spesifieke tegniese aspekte identifiseer en aanspreek.

### 1.4 Metode van ondersoek

Die volgende metodes van ondersoek is gebruik om die navorsingsvraag te beantwoord:

- 'n Literatuurstudie
- Rekenaarsoektogte: soekenjins geraadpleeg (Ebscohost, RILM, SACat, International Index to Musical Periodicals).
- 'n Praktiese studie van A. Scriabin se *Prelude vir die linkerhand, Op. 9, no. 1* ten einde die tegniese aspekte in klaviermusiek vir die linkerhand te identifiseer.
- 'n Interpretasie van die tegniese aspekte om 'n geskikte model te skep waarop 'n tegniese analise van A. Scriabin se *Prelude vir die linkerhand, Op. 9, no. 1* gebaseer kan word.
- 'n Tegniese analise van A. Scriabin se *Prelude vir die linkerhand, Op. 9, no. 1* ten einde 'n prosedure te vind waarvolgens tegniese aanpassings toegepas kan word.

- Toepassing van die inligting uit die analise op A. Scriabin se *Prelude vir die linkerhand, Op. 9, no. 1*.
- Interpretasie en gevolgtrekkings.

## HOOFSTUK 2

### 'n Oorsig oor die ontstaan van klavierliteratuur vir die linkerhand

In hierdie hoofstuk sal 'n oorsig van die ontstaan en ontwikkeling van klaviermusiek vir die linkerhand aan die leser verskaf word. Die leser sal ingelig word omtrent die redes vir die ontstaan van klaviermusiek vir die linkerhand (2.1), sowel as belangrike rolspelers in die ontwikkeling van klaviermusiek vir die linkerhand (2.2). Die groot verskeidenheid werke wat aangetref word sal ook onder 2.2 bespreek word om die pianis bekend te maak met die bestaande repertorium.

'n Groot versameling werke vir die linkerhand word aangetref. Die fokus word egter meestal geplaas op 'n paar van die meer bekende komposisies, terwyl 'n groot aantal repertorium steeds onbekend is. Edel (1994:vii) is van mening dat daar tans ongeveer 'n duisend solowerke, dosyne *concerti* en 'n hele aantal kamermusiekwerke vir die linkerhand bestaan. Repertorium en vingeroefeninge vir die linkerhand is ook nie beperk tot slegs die klavier nie. Orrelwerke vir die linkerhand en pedale deur komponiste soos Basil Harwood (1859-1949) en Paul Fisher (1943-) word ook aangetref.<sup>4</sup> In Fisher se *Three Fancies For Organ Pedal And Left Hand* mag die regterhand nie eers gebruik word om die registerknoppe te stel nie.

#### 2.1 Redes vir die ontstaan van musiek vir die linkerhand

Die bekende komponis, Leopold Godowsky (1870-1938), het geglo dat die linkerhand meerderwaardig teenoor die regterhand is. Een van die drie redes wat hy aanvoer, is dat die linkerhand se duim reeds reg geposisioneer is vir die projeksie van melodiese lyne in die boonste stemparty (Edel, 1994:8). Tweedens sluit hy aan by Couperin se *L'Art de toucher le Clavecin* dat die linkerhand oor die algemeen meer soepel is aangesien dit nie daagliks so baie soos die regterhand gebruik word in die uitvoer van take nie. Laastens voer Godowsky aan dat die linkerhand goed geposisioneer is om

---

<sup>4</sup> Orrelwerke vir die linkerhand sal nie verder bespreek word nie. Sien Gatens (2005:118) en Hardwick (2000:21) vir verdere verwysing na werke in dié genre.

fundamentele lae basnote gemaklik te kan speel. Lewenthal (1978:15) meen ook dat die aanpasbaarheid van die linkerhand een van die redes is waarom die grootste hoeveelheid komposisies vir een hand juis vir die linkerhand gekomponeer is.

Soos reeds in die inleiding genoem, is beserings, tegniese ontwikkeling, komposisionele uitdaging en tegniese tentoonstelling die vier vernaamste redes waarom werke in hierdie genre gekomponeer word. Hierdie aspekte sal nou van nader beskou word.

### 2.1.1 Beserings

Bekende pianiste soos Zichy en Wittgenstein se fisieke gebreke was die resultaat van noodlottige ongelukke. Beide pianiste het egter geweier om hulle klavierspel op te gee en Wittgenstein was verantwoordelik vir bykans veertig opdragwerke vir die linkerhand alleen, waaronder Maurice Ravel (1875-1937) se bekende *Concerto pour la Main Gauche* (Anderson & Preston, 2001:455). Fleisher is in 1964 met 'n neurologiese siekte, naamlik *focal dystonia* gediagnoseer wat sy regterhand gedeeltelik verlam het (Wagner, 2008:10). Hy is egter steeds aktief betrokke as dirigent, klavierpedagoog en pianis en het intussen weer die gebruik van sy regterhand herwin (Wagner, 2008:13). Graffman is in 1979 met dieselfde neurologiese siekte as Fleisher gediagnoseer. Hy het steeds sy uitvoerende loopbaan voortgesit en werke vir die linkerhand alleen begin uitvoer. Hy het verder ook poste aan die *Curtis Institute of Music* en *Manhattan School of Music* beklee en is steeds 'n aktiewe konsertpianis (Bernas, 2001:267). Fleisher (aangehaal in Wagner, 2008:14) voer aan dat ongeveer 300 000 mense wêreldwyd, waarvan ongeveer 10 000 uitvoerende musikante is, *focal dystonia* onder lede het.

Buiten ongelukke, word die meeste beserings deur die regterhand opgedoen en een van die redes hiervoor kan wees dat die meerderheid van die wêreld se populasie regshandig is en dus baie meer spanning op hulle regterhand plaas (Lewenthal, 1978:15). Volgens Edel (1994:5) kan nog 'n oorsaak vir beserings gevind word in die komposisionele aard van klaviermusiek. Die regterhandparty van 'n klavierwerk is gewoonlik meer kompleks van aard en verantwoordelik vir die projeksie van die melodiese lyn. Hier speel ooreising van die hand 'n baie groot rol. Leon Fleisher (aangehaal deur Wagner, 2008:13) is ook van mening dat klankopnames 'n invloed het

op die groot hoeveelheid beserings onder pianiste, aangesien hulle die gemanupuleerde klank en perfekte eindresultaat van opnames probeer nastreef.

### **2.1.2 Tegniese ontwikkeling**

Benewens pianiste wat vanweë beserings aan hulle regterhand slegs musiek vir die linkerhand kan speel, gee pianiste oor die algemeen baie meer aandag aan hulle regterhande en verkeerde oefenmetodes speel 'n groot rol in die swakker tegniek waaroor die linkerhand gevolglik beskik (Wiley, 1996:12). Een van die groot redes waarom meer aandag gewoonlik aan die regterhand gegee word, is die feit dat die melodiese materiaal meestal in die regterhand aangetref word. Burnsed en Humphries (1998:89) is van mening dat die linkerhand ook oor die algemeen as swakker ervaar word vanweë die idiosinkratiese aard van klaviermusiek. Die melodiese materiaal kom gewoonlik in die regterhandsleutel voor, terwyl die linkerhand begeleidend van aard is en daarom baie minder aandag ontvang.

Een van die beste oplossings vir 'n onderontwikkelde linkerhand is om repertorium vir die linkerhand alleen te speel. Sodoende kan die linkerhand se onbevoegdheid nie deur die regterhand verbloem word nie en word die uitvoerder gedwing om baie aandagtig na slegs die linkerhand te luister. Lewenthal (1978:15) is van mening dat die kennis wat pianiste opdoen ten opsigte van vingervaardigheid, pedaalgebruik, vingerkombinasies en stemvoering in musiek vir die linkerhand, baie waardevol is vir verdere ontwikkeling.

### **2.1.3 Komposisionele uitdaging**

Buiten die tegniese eise wat musiek vir die linkerhand aan die pianis stel, word die komponis ook gekonfronteer met komposisionele uitdagings. Leopold Godowsky se ontginning van musiek in hierdie genre kan deur geen ander komponis geëwenaar word nie. Hy het in 'n brief aan Maurice Aronson geskryf dat dit juis die oplossing van intense komposisionele struikelblokke is, wat hom aanklank laat vind by musiek vir die linkerhand (Edel, 1994:61). Volgens Edel (1994:9) ontaard die meeste komposisionele probleme in liriese werke waar die melodiese lyn, harmoniese steun en 'n verskeidenheid van teksture almal terselfdertyd 'n baie belangrike funksie vervul. Die

beste komponiste van hierdie genre los die probleem op deur gebruik te maak van gedurige laterale bewegings oor die klawerbord, met die gereelde vertraging van beide die bas- en melodiese note. In hoofstuk 4 sal daar ook aangedui word hoe Scriabin hierdie struikelblokke oorkom het in sy *Prelude, Op. 9, no. 1*.

Benewens oorspronklike komposisies vir die linkerhand, word dié genre ook gekenmerk deur 'n groot hoeveelheid transkripsies, terwyl die transkribering van veral operamusiek ook groot populariteit geniet (Edel, 1980:4). Die tydperk van transkribering het 'n hoogtepunt bereik met Leopold Godowsky se 53 parafrases van Chopin se *Etudes*, waarvan 22 vir die linkerhand alleen geskryf is (Edel, 1980:13). Ander bekende komponiste wat werke in hierdie genre gekomponeer het, is Bèla Bartok, Moritz Moskowsky, Ernst von Dohnányi en Emil Sauer.

#### **2.1.4 Tegniese vertoon**

Oor tegniese vertoon skryf Godowsky op 24 Desember 1900 soos volg in 'n brief aan W.S.B. Mathews ná 'n konsert wat hy in Berlyn uitgevoer het: "... I played first the study for the left hand alone, Op. 25 no. 4 (a minor). To describe the noise after this study would be impossible. The tremendous ovation was overwhelming..." (Edel, 1994:13). Dit is baie indrukwekkend wanneer 'n pianis komplekse werke vir die linkerhand uitvoer (Edel, 1994:11). Beide Dreyschock en Fumagalli het die pers en publiek ook in vervoering gehad met hulle uitvoerings van linkerhandrepertorium. Trouens, Edel (1994:14) is van mening dat geeneen van die twee uitvoerders hulle loopbane so suksesvol sou kon bevorder deur die uitvoer van solowerke vir die regterhand alleen nie.

## **2.2 Belangrike rolspelers in die ontwikkeling van klaviermusiek vir die linkerhand**

Daar is 'n groot hoeveelheid komponiste wat 'n bydrae gelewer het tot repertorium vir die linkerhand. 'n Oorsigtige agtergrondsgeskiedenis tot die ontstaan en ontwikkeling van musiek in hierdie genre sal volg om melding te maak van hierdie belangrike rolspelers.

### 2.2.1 Algemene werke

Die eerste klavierkomposisies vir linkerhand is in omstreeks 1840 gepubliseer en werke van Friedrich Kalkbrenner, Edward Marxen, Alexander Dreyschock en Charles Alkan is van die eerstes wat in die genre aangetref word (Edel, 1980:1). Kalkbrenner (1795-1849), 'n pianis hoog aangeslaan en bewonder deur Chopin, was baie bekend vir sy ontwikkelde linkerhand (Lewenthal, 1978:15). Hy was een van die eerste komponiste om 'n fuga vir die linkerhand te komponeer. Kalkbrenner het ook 'n sonate vir twee hande met 'n moeilike linkerhandparty gekomponeer, wat soms verkeerdelik gelys word as 'n werk vir linkerhand alleen (Edel, 1994:71). Marxen (1806-1887) was 'n Duitse komponis wat later bekendheid verwerf het as Johannes Brahms se onderwyser. Hy het 'n aantal vingeroefeninge vir die linkerhand, sowel as die *Trois Impromptus: Hommage à Dreyschock* gepubliseer (Edel, 1980:1).

Dreyschock (1818-1869), 'n Tsjeggiese pianis wat bekend was vir sy uitstekende linkerhandtegniek, was ook die eerste pianis om musiek vir die linkerhand in die publiek uit te voer (Edel, 1994:16). Daar is gereeld na hom verwys as die pianis met twee regterhande, na aanleiding van J.B. Cramer se opmerking dat Dreyschock geen linkerhand het nie, maar slegs twee regterhande (aangehaal in Dannreuther en Charlton, 2001:594). Buiten Marxen se *Trois Impromptus*, is Leschetizky se verwerking van die sekstet uit *Lucia di Lammermoor* ook aan Dreyschock opgedra (Edel, 1994:20). Dreyschock se komposisies vir linkerhand sluit in die *Variations, Op. 22* en die *Grand Variation sur l'Air God Save the Queen* (Edel, 1994:52). Die doel van sy werke was om sy eie tegniese virtuositeit ten toon te stel en 'n dieper musikale betekenis is gevolglik beperk (Edel, 1994:18).

Charles Valentin-Alkan (1831-1888) het 'n interessante stel etudes, naamlik *Trois Grandes Etudes, Op. 76*, gekomponeer waarvan die eerste vir linkerhand alleen, die tweede vir regterhand alleen en die derde vir beide hande in unisoon is (Patterson, 1999:54). Die eerste in die stel, nl. die *Fantaisie in A-mol majeur, Op. 76 no. 1*, is 'n moeilike virtuos werk wat totale beheer van alle tegniese aspekte wat in musiek vir die linkerhand aangetref word, vereis (Patterson, 1999:54). Hierdie tegniese aspekte sluit in groot akkoorde, tremolo's, arpeggio's, oktawe en vinnige registerverskuiwings. Edel (1994:40) voer aan dat die *Fantaisie* een van die eerste virtuos werke vir linkerhand is,

aangesien dit volgens Lewenthal, 'n student van Alkan, in omstreeks 1838 gekomponeer is. Edel (1980:3) is ook van mening dat die tweede etude heel moontlik die eerste komposisie vir regterhand alleen is.

Graaf Geza Zichy (1849-1924) is die eerste pianis in die geskiedenis met slegs een arm. Hy was vasbeslote om 'n konsertpianis te word en teen omstreeks 1880 het sy uitvoerende loopbaan begin posvat. Sy konserte het groot opspraak verwek, want waar die tegniese vaardighede van pianiste soos Dreyschock en Fumagalli se linkerhandwerke indrukwekkend was, het hulle steeds die gebruik van beide hande gehad. Hierteenoor moes graaf Zichy 'n hele konsert aanbied met sy linkerhand alleen (Edel, 1994:27). Hy was 'n leerling en vriend van Franz Liszt en hulle het soms 'n verwerking vir drie hande van die *Rákóczy Mars* uitgevoer (Edel, 1980:8-9). Zichy se *Ses Etudes* is van sy eerste gepubliseerde werke en bestaan uit die *Sérénade*, *Allegro Vivace*, *Valse d'Adèle*, *Etude*, *Rhapsodie Hongroise* en Schubert se bekende *Erkönig* (Edel, 1980:9). Hy is deur Liszt aangemoedig om die werke te publiseer en Liszt het selfs 'n vleierende voorwoord bygedra (Edel, 1994:27). Ander van Zichy se komposisies sluit in die *Fantasie über Motive aus R. Wagners Tannhäuser*, 'n *Sonate* en 'n transkripsiewerk van J.S. Bach se *Chaconne in d mineur* vir viool (Edel, 1994:98-99). Hy het ook 'n *Concerto in e mineur* geskryf; die eerste komposisie vir linkerhand en orkes. Baie van Zichy se werke is egter nooit gepubliseer nie. Liszt het nooit die moontlikhede van die genre ontgin nie en sy enigste komposisie is 'n transkripsie van een van sy liederes, *Ungarns Gott*, wat hy vir Zichy geskryf het (Lewenthal, 1978:16). Die elementêre toonsetting van die werk is egter glad nie tipies van Liszt se styl nie (Edel, 1980:12).

'n Soortgelyke pionier van musiek vir die linkerhand was die Oostenrykse pianis, Paul Wittgenstein (1887-1961). Hy was 'n ambisieuse pianis wat op die ouderdom van 26 sy debuut in Wenen gemaak het. Daarna is hy opgeroep om in die Eerste Wêreldoorlog te veg, waar hy sy regterarm verloor het (Anderson & Preston, 2001:455). Na die tragiese gebeurtenis het Wittgenstein jare lank geoefen om sy linkerhandtegniek te ontwikkel. Een van die groot leemtes wat hy in die proses geïdentifiseer het, was 'n tekort aan repertorium vir die linkerhand. Wittgenstein was afkomstig van 'n baie welgestelde familie en het besluit om sy rykdom te gebruik om opdragwerke aan te vra. Hy was sodoende verantwoordelik vir bykans veertig werke deur komponiste soos Schmidt, Strauss, Ravel, Hindemith, Prokofieff en Britten (Edel, 1994:31). Wittgenstein was baie

rigied in sy musikale smaak en komponiste het gereeld deurgeloop onder sy opinies. Hy was nie tevrede met Strauss se *Parergon* nie en die komponis is aangesê om 'n tweede werk te skryf, terwyl Hindemith se *Concerto* nooit uitgevoer is nie en die manuskrip tot vandag verlore is (Edel, 1994:31). Prokofieff se *Concerto no. 4* is ook deur Wittgenstein afgekeur en in 'n brief aan die komponis skryf hy dat hy weier om dit uit te voer. Wittgenstein het ook genoodsaak gevoel om sekere radikale wysigings in Ravel se *Concerto* aan te bring. Die komponis was uiters ontsteld, maar volgens die opdragsooreenkoms is alle eksklusiewe regte aan die pianis toegestaan (Edel, 1994:32). Teen die einde van sy loopbaan, het Wittgenstein self 'n driedelige stel tegniese oefeninge, getiteld *School for the Left Hand*, gepubliseer. Volume 1 is 'n versameling gevorderde vingeroefeninge, terwyl volumes 2 en 3 uit transkripsiewerke bestaan (Edel, 1986:14).

### 2.2.2 Transkripsiewerke

Adolfo Fumagalli (1828-1856) was 'n Italiaanse pianis wat graag linkerhandwerke in die publiek uitgevoer het. Van Fumagalli se bykans eenhonderd komposisies vir soloklavier, is die vyf vir linkerhand alleen almal operatranskripsies (Edel, 1994:54). Dié werke is van die beste komposisies in hierdie genre en sluit werke soos *Mi manca la voce*, *de l'Opéra Moïse* uit Rossini se *Mosè in Eggitto* en die *Grande Fantaisie sur Robert le Diable de Meyerbeer* in (Edel, 1980:4). Dit is alreeds 'n uitdaging om orkestrale werke vir die klavier te transkribeer. Vir 'n komponis om dit so suksesvol te vermag vir slegs een hand, is dus merkwaardig.

In die laat negentiende eeu was dit ook 'n gewilde gebruik om instrumentale werke te transkribeer. J.S. Bach se *Chaconne vir viool in d mineur* is nie alleenlik deur Zichy nie, maar ook deur Raff, Phillip en Brahms vir die linkerhand verwerk (Edel, 1980:11). Brahms (1833-1897) het sy verwerking van die *Chaconne* vir Clara Schumann geskryf; toevallig nadat sy 'n spier in haar regterhand verrek het (Edel, 1994:47). Alhoewel Brahms geen oorspronklike komposisies vir die linkerhand geskryf het nie, is dit in die tegniese moeilike linkerhandpartye van sy werke duidelik sigbaar dat hy sy onderwyser, Marxen, se belangstelling in linkerhandtegniek gedeel het (Lewenthal, 1978:16).

Leopold Godowsky (1870-1938) se 53 parafrases van Chopin se *Etudes*, waarvan 22 vir die linkerhand alleen is, vervul 'n belangrike rol in die transkripsiegenre. Waar die meerderheid transkripsies vir klavier afkomstig is van vokale en orkeswerke, het dié studies ontstaan vanuit die transkribering van klaviermusiek (Edel, 1994:56). Volgens Edel (1994:57) was Godowsky in staat om 'n groot hoeveelheid van Chopin se oorspronklike melodiese en harmoniese materiaal in die werke te behou. Ten spyte van transposisies, die toevoeging van chromatiese lyne en selfs veranderinge in die tegniese doelwit van elke studie, is die oorspronklike etudes altyd herkenbaar aangesien Chopin se basiese harmoniese progressies behou is en die aantal mate van elke werk onveranderd gebly het (Edel, 1994:59). Die studies is uiters kompleks en word oor die algemeen beskou as die moeilikste repertorium nog vir die linkerhand gekomponeer (Edel, 1980:14). Gedurende 1930 is 'n groot aantal van Godowsky se komposisies vir die linkerhand gepubliseer, waaronder die *Suite in D majeur*, 'n werk wat 37 bladsye lank is en by uitstek die langste solowerk vir linkerhand is (Edel, 1994:62). Alhoewel Godowsky hoofsaaklik bekendheid as komponis verwerf het vir sy ingewikkelde parafrases van Chopin se etudes, was hy van mening dat die *Suite* een van sy mees bekwame werke is (aangehaal in Hopkins, 2001:73). Ander werke sluit die *Six Waltz Poems*, die komplekse *Prelude* en *Fuga* en die *Concert Album* in. Laasgenoemde bestaan uit ses karakterstukke wat later ook vir twee hande verwerk is (Edel, 1980:25).

Die rede waarom transkripsiewerke so gewild was, kan wees dat die komponis alreeds 'n basis gehad het om vanaf te werk. Die feit dat baie bekende werke getranskribeer is, maak die uitvoering daarvan met die linkerhand alleen ook soveel meer interessant.

### **2.2.3 Etudes**

Die etude was die gewildste idioom onder komponiste van repertorium vir die linkerhand. Edel voer aan (1980:41) dat dit moontlik toegeskryf kan word aan die feit dat die etude 'n studie is wat sekere tegniese aspekte direk aanspreek en dus die meeste opvoedkundige waarde vir studente en professionele musikante inhou. Volgens Edel (1986:13) is daar geen beter studies om dié verskillende tegniese aspekte aan te spreek, as die twaalf minder bekende studies vir die linkerhand van Moskowski (1854-1925) se *Op. 92* nie. Die studies is tegnies uitdagend en dubbelderdes, oktawe, akkoorde en verskillende tipes vingerwerk word onder andere aangetref (Edel, 1980:17).

Lockwood (aangehaal in Hinson, 1973:441) is van mening dat 'n pianis wat poog om Moskowski se musiek uit te voer, moet beskik oor goedontwikkelde vingers wat in staat is om moeilike passasiewerk en groot spronge met akkuraatheid uit te voer.

Lewenthal (1978:16) beskou Felix Blumenfeld (1863-1931) se *Etude in A-mol majeur, Op. 36* as een van die mees eufoniese en tegniese hulpvaardige van alle linkerhand repertorium. 'n Interessante sonoriteit word geskep deur die begeleidingsfigure wat onder en bo-oor die sentimentele melodie verweef is (Edel, 1980:49). Die etude is aan Leopold Godowsky opgedra (Edel, 1994:44). Camille Saint-Saëns (1835-1921) het ook *Ses Etudes vir die linkerhand, Op. 135*, gekomponeer. Volgens Edel (1994:87) moet die werke eerder as karakterstukke beskou word, aangesien die moeilikheidsgraad oor die algemeen nie van so 'n aard is om aan die tegniese voorvereistes van 'n etude te voldoen nie. Die *Etude in B-mol majeur* van Béla Bartók (1881-1945), is 'n tonaal georganiseerde *bravura* studie wat goeie beheer van oktawe en akkoorde vereis (Patterson, 1999:56). Hulpvaardige riglyne vir die uitvoer van die werk is ook deur Bartók ingesluit en die werk word beskou as 'n belangrike bydrae tot repertorium vir die linkerhand (Patterson, 1999:56).

Die etudes van die Sweedse pianis, Emile Blanchet, en die Amerikaner, Robert Helps, is belangrike twintigste-eeuse komposisies (Edel, 1986:15). Blanchet (1877-1943) se *Treize Etudes, Op. 53*, is uiters vindingryk met baie kontrapuntale beweging (Edel, 1980:26). Die laaste studie vanuit die *Three Etudes* van Helps, word beskou as een van die moeilikste werke in die literatuur en die pianis se hande moet konstant regoor die klawerbord beweeg (Edel, 1980:28). Helps se idiomatiese skryfwyse is atonaal (Edel, 1986:15). Die *Etude pour agresseurs* van Alain Louvier (1945-) word beskou as een van die mees *avant garde* werke vir een hand. 'n Tabel met noukeurige instruksies dui aan waar die uitvoerder die klavier moet kap, slaan of glytegnieke moet toepas. Daar is ook dele waar die uitvoerder moet improviseer en verantwoordelik is om self te besluit oor sekere toonhoogtes (Edel, 1994:74).

Die etude is steeds een van die beste tipe werke om enige tegniese probleme aan te spreek en is veral uiters geskik vir die ontwikkeling van die linkerhand.

#### 2.2.4 Tegniese oefeninge

Buiten etudes, is tegniese oefeninge net so noodsaaklik vir die ontwikkeling van die linkerhand, aangesien 'n groot verskeidenheid van tegniese probleme ook hierin aangespreek word. Honderde tegniese oefeninge vir die linkerhand word aangetref, waarvan die grootste versamelings deur Bonamici en Wittgenstein gekomponeer is (Edel, 1980:66). Gedurende die laat negentiende eeu het Ferdinando Bonamici (1827-1905) 'n driedelige versameling studies vir die linkerhand, naamlik die *100 Exercises et 153 Passages divers, Op. 271*, die *30 Exercises-Etudes, Op. 272*, en die *34 Etudes Mélodiques, Op. 273*, gekomponeer (Edel, 1980:16-17). In die voorwoord van die nuwe uitgawe wat in 1915 uitgebring is, skryf die komponis, Isidor Philipp (aangehaal deur Edel, 1994:45), dat die versameling werke die mees volledige werk vir die linkerhand alleen is. Philipp (1863-1958) self het 'n versameling werke vir die linkerhand geskryf. Die *Exercises et Etudes Techniques* begin met 24 vingeroefeninge en is verder opgemaak uit transkripsiewerke van komposisies deur onder meer Bach, Czerny, Schumann en Mendelssohn (Edel, 1980:14). Die transkripsiewerke is egter nie volslae komposisies nie, aangesien Philipp die regterhandpartye van bekende werke slegs na die linkerhand verplaas het. Die begeleiding is nooit geïnkorporeer nie en die resultaat is 'n onvolledige werk (Edel, 1986:14). Hierdeur is dit weer duidelik dat 'n groot uitdaging aan die komponis gestel word om 'n werk vir die linkerhand suksesvol te komponeer of transkribeer. Die toepassing van vindingryke tegnieke is noodsaaklik om dié werke uit te brei, sodat dit klink asof beide hande speel.

Nog 'n waardevolle versameling werke, is *Die Pflege der linken Hand, Op. 89*, deur Hermann Berens (1826-1880). Die versameling bestaan uit 46 vingeroefeninge en 25 etudes en 'n groot verskeidenheid tegnieke en tempi word aangespreek. Die doel van die tegniese oefeninge is om ratsheid, krag en egaligheid van die vingers te ontwikkel, terwyl die etudes daarop fokus om beide musikale en tegniese probleme aan te spreek (Patterson, 1999:59).

Volgens Edel (1986:14) bly die epitoom van alle vingeroefeninge, Paul Wittgenstein se driedelige *School for the Left Hand*. Edel (1986:14) voer aan dat die vingeroefeninge in volume 1 uiters geskik vir die ontwikkeling van koördinasie is, veral aangesien Wittgenstein 'n groot aanhanger van kontrapuntale probleme was (Edel, 1994:97). Die

etudes in volume 2 is hoofsaaklik transkriberings van werke vir beide hande uit die klavier- en kamermusiekrepertorium (Edel, 1980:24). Die ongemaklike uitleg van sommige transkripsiewerke uit volume 3 kan toegeskryf word aan die feit dat Wittgenstein 'n werk vir beide hande getranskribeer het vir een hand, sonder om sekere teksture en begeleiding te heroorweeg (Edel, 1994:97-98).

### 2.2.5 Kontrapuntale werke

Buiten Kalkbrenner se *Fuga* vir die linkerhand, het Ernst von Dohnányi, Max Reger, Frederic Bontoft, Jenő Takács, Manuel Ponce en Leopold Godowsky ook fugas gekomponeer (Edel, 1986:15). Die subtitel van Dohnányi (1877-1960) se werk dui aan dat dit deur 'n gevorderde linkerhand, of twee ongevoerde hande gespeel kan word (Edel, 1994:51-52). Alhoewel Edel (1986:15) dié fuga as die beste kontrapuntale werk van die genre beskou, is hy van mening dat Godowsky se virtuose *Fuga* die hoogtepunt van die idioom beklee (Edel, 1980:61). Godowsky se fuga-onderwerp is op die note B-A-C-H gebaseer (in Duits dui die B 'n B<sub>1</sub> en die H 'n B<sub>2</sub> aan) en implementeer alle fugale en polifoniese komposisietegnieke soos onder meer *stretti*, omkerings en 'n kontratema (Edel, 1994:62). Volgens Edel (1994:62) pas Godowsky ook 'n sikliese beginsel op die werk toe deur die prelude met 'n fragment van die daaropvolgende fuga te eindig en so ook die fuga weer met 'n terugblik op die prelude te eindig.

### 2.2.6 Concerti

Volgens 'n opname deur Edel (1994:108-113) word daar tans oor die twintig gepubliseerde *concerti* vir die linkerhand aangetref, waarvan die bekendste werke seker dié van Sergei Prokofieff (*Concerto* no. 4, *Op. 53*), Maurice Ravel (*Concerto* in D majeur), Benjamin Britten (*Diversions*, *Op. 21*) en Richard Strauss (*Parergon zur Symphonia Domestica*, *Op. 73*) is. Die grootste hoeveelheid van bestaande werke in die genre is vir Paul Wittgenstein gekomponeer.

Twee hedendaagse pianiste wat ook verantwoordelik is vir die aanmoediging van nuwe komposisies vir die linkerhand, is Leon Fleisher en Gary Graffman. Vir beide pianiste is dit baie belangrik om nuwe repertorium aan te vra en te première. Fleisher het opdragwerke van vriende en kollegas soos Leon Kirchner en George Perle aangevra

(Wagner, 2008:13), terwyl die *Concerto no. 4* van Ned Rorem (1923), die eerste *concerto* is wat vir Graffman gekomponeer is (Edel, 1994:111). Ander *concerti* wat vir laasgenoemde gekomponeer is en waarvan hy die wêreldpremières uitgevoer het, sluit in werke van Daron Hagen, Richard Danielpour en Stanislaw Skrowaczewski (Anon, 2003:23). Die komponis, William Bolcom, se "*Gaea*" *Concerto vir Twee Klaviere, Linkerhande*, is vir Fleisher en Graffman gekomponeer (Wagner, 2008:13). Die werk is 'n opeenvolging van drie *concerti*: twee linkerhand*concerti* wat ook saamgespeel kan word om 'n dubbel*concerto* te vorm. Die *finale* in beide werke is 'n stel fugale variasies wat op die note G-A-E-A gebaseer is. Fleisher en Graffman het die werk in 1996 in Carnegie Hall première (Patterson, 1999:212-213).

### **2.2.7 Werke vir die regterhand alleen**

Alhoewel die versameling werke vir die regterhand alleen nie so uitgebreid soos dié vir die linkerhand is nie, word daar wel 'n verskeidenheid gepubliseerde werke aangetref deur komponiste soos onder meer Charles Valentin Alkan, Richard Rodney Bennett en Soulima Stravinsky. Die idioom is eers taamlik onlangs verken en slegs drie solowerke vir die regterhand is gedurende die negentiende eeu gekomponeer (Edel, 1994:100). Werke getiteld "*for one hand*" of "*for left or right hand*", word ook in die minderheid aangetref (Edel, 1994:100).

Vanuit die voorafgaande oorsig wat betref die ontstaan en ontwikkeling van klaviermusiek vir die linkerhand, is dit duidelik dat daar 'n groot versameling werke in hierdie genre aangetref word. 'n Opsommende tabel van die belangrikste werke is opgestel om as verwysing vir die pianis te dien.

**Tabel 1: Belangrike repertorium vir die linkerhand**

Beskrywing	Komposisie	Komponis
Eerste werk vir een hand alleen	<i>Klavierstück</i> vir een hand (links of regs)	Carl Phillip Emanuel Bach
Eerste virtuoso werk	<i>Fantaisie in A-mol majeur, Op. 76 no.1</i>	Charles Valentin-Alkan
Moeilikste repertorium	22 van die 53 parafrases van Chopin se <i>Etudes</i>	Leopold Godowsky
Mees eufoniese en tegniese-hulpvaardige werk	<i>Etude in A-mol majeur</i>	Felix Blumenfeld
Bravura studie	<i>Etude in B-mol majeur</i>	Béla Bartók
Moeilike kontemporêre studie	<i>Etude 1 vanuit Three Etudes</i>	Robert Helps
Mees <i>avant garde</i> werk	<i>Etude pour agresseurs</i>	Alain Louvier
Belangrike versamelings vingeroefeninge	<i>School for the Left Hand</i>	Paul Wittgenstein
Belangrike versamelings vingeroefeninge	<i>Die Pflege der linken Hand, Op. 89</i>	Hermann Berens
Mees kontrapuntale werk	<i>Fugue</i>	Ernst von Dohnányi
Mees virtuose prelude en fuga	<i>Prelude and Fugue</i>	Leopold Godowsky
Eerste concerto vir linkerhand en orkes	<i>Concerto in e mineur</i>	Geza Zichy
Mees bekende concerto vir linkerhand en orkes	<i>Concerto in D majeur</i>	Maurice Ravel

In die volgende hoofstuk sal die tegniese aspekte in klavierliteratuur vir die linkerhand geïdentifiseer en van nader ondersoek word, ten einde 'n model te skep waarvolgens A. Scriabin se *Prelude, Op. 9, no. 1* ontleed kan word.

## HOOFSTUK 3

### Tegniese aspekte in klavierliteratuur vir die linkerhand

In hierdie hoofstuk sal die tegniese aspekte in klavierliteratuur vir die linkerhand geïdentifiseer en van nader ondersoek word. Die gebruik van onkonvensionele vingersettings (3.1), die verskillende pedale en pedaaltegnieke (3.2), die belangrike rol wat toonproduksie en toonkleur speel in die tegniese aspek van balans en stemvoering (3.3) en die noodsaaklikheid van fisieke buigbaarheid (3.4), sal vervolgens bespreek word.

Sergei Rachmaninoff het eenmaal gesê dat daar geen uitdrukking sonder tegniek kan wees nie (D'Abreu, 1964:35). Volgens D'Abreu (1964:35) het hy self vanuit ervaring geleer dat klavierstudente dit soms moeilik vind om hulleself deur die musiek uit te druk wanneer tegniese onsekerhede hulle angstig maak. Juis daarom is dit van uiterste belang dat 'n pianis enige tegniese probleme wat in 'n werk voorkom, eers voldoende moet oplos voordat hy/sy poog om die werk verder aan te pak. Tegniek word oor die algemeen gedefinieer in terme van ontspanning, handposisies en fisieke bewegings, terwyl tegniese probleme soos die verhouding van sonoriteite in akkoorde, verskillende artikulasies en verskille in die uitvoer van tegniese figuraties tussen die regterhand en linkerhand, selde bespreek word (Wolff, 1972:23). Schnabel (aangehaal in Wolff, 1972:171) het tegniek beskou as die weg tot 'n musikale doelwit. Alle aspekte wat aangewend moet word om die verlangde musikale resultaat te verkry, maak dus deel uit van tegniek. Aangesien die tegniese aspekte in 'n werk die interpretatiewe inhoud dus grootliks beïnvloed, is die identifisering en oplossing van tegniese struikelblokke 'n belangrike aspek in die aanleer van 'n nuwe werk. Die tegniese struikelblokke in musiek vir die linkerhand verskil egter oor die algemeen van die struikelblokke wat in musiek vir beide hande aangetref word. Die redes hiervoor kan wees dat die komponis nou ander komposisionele tegnieke aan die dag moet lê, aangesien hy/sy beperk is tot die aanwending van slegs vyf vingers en die linkerhand ook nie gelyk op twee plekke kan wees nie. Hierdie beperkinge bring mee dat sekere tegniese aspekte 'n belangrike rol speel om 'n werk vir die linkerhand suksesvol te kan uitvoer.

Die vier vernaamste aspekte wat veral binne dié konteks vanuit 'n ander oogpunt beskou moet word, is:

- vingersettings
- pedaalgebruik
- balans en stemvoering
- fisieke buigbaarheid

Hierdie aspekte sal dan ook ondersoek word in die tegniese analise van Scriabin se *Prelude, Op. 9, no. 1*, wat in hoofstuk 4 volg.

### 3.1 Vingersettings

Goeie vingersettings is een van die mees fundamentele beginsels om 'n werk suksesvol uit te voer. Dit is egter ook een van die elemente wat die meeste afgeskeep word. Vingers is die wyse van kontak tussen 'n pianis en sy/haar instrument en 'n verkeerde keuse van vingersetting het 'n negatiewe invloed op spoed, krag en beheer (Newman, 1984:97-98).

In musiek vir die linkerhand, is die noukeurige oorweging van verskillende vingersettings uiters belangrik. Lewenthal (1978:17) beveel aan dat die pianis verskillende uitgawes van die betrokke werk bestudeer en die vingersettings van uitgewers, asook dié van die komponis met mekaar vergelyk. Wat aanvanklik mag voorkom as 'n ongemaklike vingersetting, is dalk die enigste geskikte opsie wanneer die stuk op spoed gespeel word. Dit is dus belangrik dat die pianis die uiteindelijke spoed in ag neem wanneer hy/sy eksperimenteer met sy/haar eie vingersettings, aangesien 'n vingersetting wat in 'n stadige tempo moontlik is nie noodwendig dieselfde resultaat in 'n vinnige tempo gaan lewer nie. Newman (1984:101-104) noem vier faktore om te oorweeg in die keuse van 'n praktiese vingersetting:

- Die oplossing lê in die eenvoud van 'n vingersetting.
- Die sterkste vingers moet gebruik word vir die sterkste aksente in die metrum of groeperings.
- Konsekwentheid is belangrik in soortgelyke passasies.
- Die handposisie moet van so 'n aard wees dat soveel moontlik van die opvolgende note binne die bereik van die vingers is.

Hierdie faktore is egter nie altyd so geredelik toepasbaar in musiek vir die linkerhand nie. Aangesien die linkerhand alleen verantwoordelik is vir die uitvoer van alle stempartye, is die vingersettings wat gebruik word meestal glad nie eenvoudig nie en uiters onkonvensioneel. Die pianis se algemene siening omtrent vingersettings word aanvanklik heeltemal omver gegooi en 'n paradigmaterskuiwing omtrent hierdie tegniese aspek is noodsaaklik. Die melodiese lyn word meestal in die boonste stemparty geplaas en met die sterker vingers van die linkerhand gespeel wat balans en stemvoering tot 'n mate vergemaklik. Hierteenoor bring groot spronge en vinnige verskuiwings mee dat die handposisies deurgaans vinnig verander en die pianis nie altyd soveel moontlik van die daaropvolgende note ook kan speel nie.

Daar is egter ook 'n paar riglyne wat gevolg kan word in die keuse van vingersettings in musiek vir die linkerhand. Lewenthal (1978:17) voer aan dat die duim alleen nooit gebruik moet word (tensy dit nie anders kan nie) om twee aangrensende note te speel nie. In musiek vir die linkerhand is die boonste noot gewoonlik deel van die melodiese lyn. Indien die duim gebruik word om twee klawers gelyk af te druk, is dit onmoontlik vir die uitvoerder om die melodiese noot te beklemtoon en die akkoord te balanseer. Hy beveel ook aan dat die duim, vanweë sy krag en groter speeloppervlak, gebruik moet word vir die speel van note wat beklemtoon moet word. In buitengewone gevalle kan beklemtoonde note ook gespeel word met die sykant van die vyfde vinger (op wit klawers) of met 'n vuis wat gedraai is na die pinkie se kant (op swart klawers).

Indien die tempo dit toelaat, vervul die gly van vingers 'n belangrike rol in musiek vir die linkerhand. 'n Noot word met 'n spesifieke vinger afgedruk, terwyl daar dan op dieselfde afgedrukte noot na 'n ander vinger gegly word om die hand in posisie te kry vir die volgende noot of akkoord. Op hierdie wyse gaan die klank van die voorafgaande noot nie verlore nie en kan note met mekaar verbind word sonder om die legatolyn te verloor.

Aangesien die vingers deurgaans regoor die klawerbord beweeg en nie altyd sekere note of akkoorde vir hulle volle waarde kan aanhou nie, speel pedaalgebruik 'n groot rol in musiek vir die linkerhand. Soms is slegs een of twee vingers beskikbaar om 'n hele melodiese lyn mee te speel en is die pianis ten volle van die pedaal afhanklik om 'n legatolyn te verkry. Veral in musiek vir die linkerhand, is die oordeelkundige toepassing

van funksionele vingersettings onlosmaaklik gekoppel aan oordeelkundige pedaalgebruik.

### 3.2 Pedaalgebruik

Pedaalgebruik speel 'n uiters belangrike rol in klaviermusiek vir een hand en die aanwending daarvan is noodsaaklik om sekere klanke steeds te laat klink terwyl die vingers regoor die klawerbord beweeg. Die aanwending van pedale by musiek vir een hand gaan grootliks verskil van pedaalgebruik in musiek vir beide hande. Lewenthal (1978:18) observeer dat 'n fors pedalering wat klanke laat oorvleuel, soms nodig is. Hy is van mening dat die oorvleueling van klanke, wat vermy sou kon word in werke vir beide hande, aanvaarbaar is ter wille van die aanhou van belangrike note wat hulle volle waarde moet uitdien. Alhoewel Wolff (1972:159) beweer dat pedaalgebruik van 'n hele paar akoestiese faktore afhanklik is en dit daarom moeilik is om presiese pedalerings in 'n werk te beplan en tot op die noot aan te dui, is Lewenthal (1978:18) van mening dat daar wel sekere plekke in 'n werk is wat slegs op een manier korrek gepedaleer kan word en dat dit veral die geval is by werke vir een hand alleen.

Deur die verskillende pedale en pedaaltegnieke te verstaan, kan die klavier se moontlikhede ten opsigte van toonkleur en resonans soveel beter verken en ontgin word. Korrekte pedaalgebruik speel 'n onmisbare rol in die suksesvolle interpretasie en uitvoer van 'n werk, terwyl swak pedaalgebruik 'n werk heeltemal kan ondermyn. Anton Rubinstein het opgemerk dat hoe langer hy klavier speel, hoe meer is hy daarvan oortuig dat die pedaal die siel van die klavier is (aangehaal in Riefling, 1962:1). 'n Kennis van die verskillende pedale en pedaaltegnieke is dus belangrik, ten einde bewus te wees van die beskikbare moontlikhede om sekere struikelblokke in musiek vir een hand te oorkom. 'n Basiese kennis van die terminologie is ook noodsaaklik, aangesien dit aangetref word in die tegniese ontleding van Scriabin se *Prelude* vir die linkerhand, wat in hoofstuk 4 voorkom. Voorts sal die verskillende pedale en gepaardgaande funksies dus kortliks genoem en bespreek word.

### 3.2.1 Die demperpedaal

Die regterpedaal, oftewel demperpedaal, het drie primêre funksies, naamlik om klanke te verleng, te verbind (wanneer dit nie met die vingers alleen vermag kan word nie) en ook om kleur aan hierdie klanke te verleen (Banowetz, 1985:11). Die aanwending van die demperpedaal bring 'n rykheid van klank mee, as gevolg van die simpatieke vibrasie van ander snare as dié wat deur die hamers geslaan is. Dit is ook 'n uiters geskikte hulpmiddel vir die verkryging van 'n ryker sonoriteit (Banowetz, 1985:12). In klaviermusiek vir die linkerhand is die pianis afhanklik van die demperpedaal om sekere klanke te laat aanhou klink terwyl die hand regoor die klawerbord beweeg. As gevolg hiervan is die aanwending van die demperpedaal soms ook die enigste wyse waarop note in die melodiese lyn met mekaar kan verbind word.

'n Groot verskeidenheid pedaaltegnieke is by die gebruik van die demperpedaal moontlik. Legato-pedaal, ook genoem gesinkopeerde pedaal, is die mees gebruiklike pedaaltegniek om twee klanke met mekaar te verbind. Die noot of akkoord word eers afgedruk en dan word die pedaal afgetrap, vandaar die verwysing na gesinkopeerde pedaal. Legato-pedaal is ook in musiek vir die linkerhand die mees gebruiklike pedaaltegniek en aangesien melodiese lyne in baie gevalle nou met slegs een vinger gespeel kan word, is dit noodsaaklik dat die pedaal eers na die afdruk van die noot gewissel word om kontinuïteit in die lyn te verseker.

Legato-pedaal by lae basnote is dikwels 'n struikelblok waarin menige pianiste vasval. Dit is baie maklik om 'n gedeelte van 'n lae bas se harmonie in die volgende akkoord vas te vang, aangesien die snare dikker en langer is en sodoende ook langer vibreer (Banowetz, 1985:18). Dit is veral die gevaar op groot konsertvleuels. Volgens Banowetz (1985:18) is die oplossing dat die dempers toegelaat moet word om lank genoeg op die snare te rus en die vibrasies van die voorafgaande akkoord heeltemal tot stilstand te bring. Wanneer 'n harmoniese verandering in die lae basregister plaasvind, moet die pedaal nie weer afgetrap word voordat die nuwe akkoord se sonoriteit duidelik gehoor kan word nie. Dit behels dat die vingers die noot of akkoord moet vashou in die kort rukkie van geen pedalering, totdat die pedaal weer afgetrap word. Dit is egter nie altyd moontlik in musiek vir die linkerhand nie, aangesien die vingers meestal nie beskikbaar is om die betrokke noot of akkoord vas te hou nie. Die pianis moet dus fyn luister dat die

resonans van die vorige basnoot, gepaardgaande met die nuwe basnoot of akkoord se resonans, nie te veel dissonansie veroorsaak nie. As gevolg van faktore soos dié, sal pedaalgebruik in musiek vir die linkerhand grootliks verskil van pedaalgebruik in musiek vir beide hande.

In baie gevalle is die uitvoerder, ter wille van harmoniese ondersteuning, verplig om 'n pedaal aan te hou ten spyte van verskillende artikulasie-aanduidings of rustekens. Banowetz (1985:52) voer aan dat die uitvoerder ten alle tye getrou moet wees aan die artikulasie, afgesien van die hoeveelheid pedalering wat gebruik word. Alhoewel die demperpedaal alle note op dieselfde manier verbind, is daar wel 'n verskil in die toonkleur wat geproduseer word vanuit gevarieerde artikulasie bo-oor 'n lang, aangehoue pedaal. In musiek vir die linkerhand, word die pedaal gereeld gebruik om belangrike note te laat aanhou klink waar die vingers nie beskikbaar is om dit te doen nie en kan dus nie altyd gewissel word om sekere artikulasie-aanduidings of rustekens te gehoorsaam nie. Daarom is die pianis meestal genoop om met besondere diskresie 'n weloorwoë kompromie aan te gaan. Die pianis moet ten spyte van die aangehoue resonans steeds die rustekens gehoorsaam deur die vingers van die klawers af te lig of die aangeduide artikulasie-aanduidings uit te voer. In baie gevalle word rustekens deur die komponis aangewend om voorsiening te maak vir die beweging van die hand wanneer 'n sprong of verandering van handposisie aangetref word en nie noodwendig om 'n totale stilte in die klank te verkry nie.

Soms mag die uitvoerder besluit om 'n gedeelte van die vorige noot/note se klank oor te dra tot die volgende harmonie. In hierdie geval is 'n kort, vinnige, gedeeltelike pedaalwisseling, waarna verwys word as 'n halfpedaal, 'n geskikte oplossing. Deur die pedaal vinnig te wissel, raak die dempers vir slegs 'n kort oomblik aan die snare en word alle vibrasies nie gestop nie (Riefling, 1962:26). Op hierdie wyse word 'n goeie hoeveelheid klank steeds oorgedra, aangesien die dempers op 'n konsertvleuel eers vir 'n wyle op die snare moet rus om alle klank te demp (Banowetz, 1985:76). Alhoewel die term *halfpedaal* oor die algemeen gebruik word om 'n gedeeltelike pedaalwisseling aan te dui, meen Banowetz (1985:77) dat die term misleidend is, aangesien dit soms nodig is om meer as die helfte van die voorafgaande note se resonans oor te dra en in ander gevalle weer baie minder. In die tegniese analise van Scriabin se *Prelude* in hoofstuk 4, sal die term *halfpedaal* wel gebruik word om te verwys na gedeeltelike pedaalwisselings.

Die pianis word net weer herinner dat die term verskillende pedaalgraderings omsluit en dat die hoeveelheid resonans wat deurgelaat word, bepaal word deur die verlange klankeffek. Halfpedaal is veral nodig waar belangrike basnote wat nie met die vingers aangehou kan word nie, as pedaalpunte oorgedra moet word tot die volgende harmonie (Banowetz, 1985:78). Waar hierdie noot/note egter geïsoleerd voorkom, kan die probleem deur die gebruik van die sostenuto-pedaal opgelos word. Halfpedaal is ook 'n effektiewe manier om klankmassas effens uit te dun (Riefing:1962:27). Halfpedaal word in musiek vir die linkerhand veral gebruik om dissonansie effens uit te dun, sonder om 'n noot/note wat moet aanhou klink se resonans heeltemal te verloor. Indien die pedaal egter nie vinnig genoeg gewissel word nie, sal die resonans van die noot/note wat moet aanhou klink, heeltemal verlore gaan.

Fladderpedaal, ook genoem vibrato-pedaal, word deur Banowetz (1985:78) beskryf as die vinnige, taamlike vlak op-en-af-beweging van die demperpedaal, wat die dempers toelaat om die snare liggies te streef. Die snare word dus nie toegelaat om ten volle te vibreer nie, maar die klank is ook nie sonder enige resonans nie. Indien die pedaal ten volle gelig word, sal daar 'n gaping in die resonans wees (Riefing, 1962:27). Indien die pedaal weer ten volle afgetrap word, sal ongewenste dissonante die tekstuur en artikulasie vertroebel. Fladderpedaal is dus veral geskik vir passasies wat nie heeltemal droog gespeel kan word nie en 'n mate van resonans vereis. Fladderpedaal kan ook toegepas word wanneer 'n tekstuur vinnig uitgedun moet word of 'n geleidelike afname in klank verkry moet word. Hierdie pedaaltegniek word hoofsaaklik in musiek vir die linkerhand gebruik waar belangrike note aangehou moet word, maar die gepaardgaande materiaal 'n opeenhoping van dissonansie veroorsaak en 'n vinnige halfpedaal nie genoeg van die oortollige resonans sal uitskakel nie. Dit word ook gebruik in passasies waar die pianis afhanklik is van die pedaal om 'n legatolyn te vermag, maar te veel pedaal die klank en tekstuur sal vertroebel.

### **3.2.2 Die sostenuto-pedaal**

Die middelste pedaal, oftewel die sostenuto-pedaal, speel 'n belangrike rol in die inkleur en verheldering van die musikale tekstuur (Banowetz, 1985:90). Die gebruik van die sostenuto-pedaal by vleuelklaviere het tot gevolg dat enige dempers wat reeds ten volle gelig is van die snare, vasgehou word en die betrokke klanke sal aanhou klink terwyl die

vingers beskikbaar is om elders te beweeg. Volgens Banowetz (1985:91) is daar egter drie kriteria waaraan voldoen moet word wanneer die sostenuto-pedaal gebruik word:

- Die noot/note wat deur die sostenuto-pedaal “gevang” moet word, moet met die vingers gespeel en vasgehou word totdat die pedaal ten volle afgedruk is.
- Die demperpedaal mag nie terselfdertyd afgedruk word nie, anders sal die sostenuto-pedaal al die dempers terughou van hulle snare.
- Die sostenuto-pedaal moet ten volle afgedruk bly tydens gebruik. ’n Effense ontsnapping van die pedaal kan veroorsaak dat ander note ook sal klink.

Die sostenuto-pedaal word in musiek vir die linkerhand gebruik waar sekere note, gewoonlik in die bas, vir lank moet aanhou klink, maar die vingers nie beskikbaar is om die note vas te hou nie. Anders as met die demperpedaal, kan die betrokke noot/note vir ’n lang ruk aangehou word sonder die opbou van ’n groot resonans as gevolg van ander snare se simpatieke vibrasies. Die grootste voordeel van die sostenuto-pedaal is dat die demperpedaal steeds gewissel kan word sonder om die resonans van die note wat deur die sostenuto-pedaal aangehou word, te verloor.

### **3.2.3 Die una corda**

Die linkerpedaal, oftewel una corda, se funksie is nie alleenlik om die pianis te help om sagter te speel nie, maar ook om enige perkussiewe kwaliteit in die toonkleur te elimineer (Banowetz, 1985:110). Met die afdruk van dié pedaal by ’n vleuelklavier, skuif die stel hamers effens na die regterkant sodat slegs twee snare, in plaas van drie van die meeste note getref word. By die basnote wat slegs twee snare het, word een snaar getref en in die lae basregister waar elke noot slegs een snaar het, word die snaar deur die linkerkant van die hamer getref (Riefing, 1962:28). Volgens Banowetz (1985:110) reduceer dit nie slegs die klankkwantiteit nie, maar verander dit ook die toonkleur deurdat die hamer die snaar met ’n sagter deel van sy oppervlak tref. Die una corda speel om hierdie rede ’n groot rol in musiek vir die linkerhand, deurdat ’n ander toonkleur verkry kan word om die verskillende stempartye of melodiese lyne van mekaar te help onderskei.

Alhoewel die voete nie in hierdie hoofstuk as ’n fisieke komponent in klavierspel bespreek word, is dit een van die belangrikste meganismes wat in klavermusiek vir die linkerhand gebruik word. Sonder die ratse en soepel beweging van die voete, sal die

gelyktydige aanwending van die verskillende pedale en pedaaltegnieke nie vir die pianis moontlik wees nie. In musiek vir die linkerhand word die verskillende pedaaltegnieke deurgaans afgewissel en moet die voet in staat wees om gedeeltelike pedalerings, gedeeltelike wisselings en fladderpedaal in kombinasie met die sostenuto-pedaal en una corda uit te kan voer.

Die verskillende pedale en pedaaltegnieke speel deurgaans 'n belangrike rol in die akkurate interpretasie van werke vir die linkerhand. Die pianis is genoodsaak om die moontlikhede van die pedaal buite die normale raamwerk te verken en die kuns van pedalering te verfyn. Die uiteindelijke klankbeeld van 'n werk word deur 'n veelvoud faktore, soos die betrokke saal en instrument, beïnvloed en al word daar vooraf op die pedalering in 'n werk besluit, moet die pianis hom-/haarself altyd eerste deur sy/haar oor laat lei. Die demperpedaal en una corda is ook handig om aan te wend in die verkryging van verskillende toonkleure en sonoriteit, wat 'n belangrike rol speel in die tegniese aspekte van balans en stemvoering.

### **3.3 Balans en stemvoering**

Daar is 'n algemene geneigdheid onder pianiste om harder te wil speel in musiek vir een hand, vanweë 'n gewoonte aan die volume van musiek vir beide hande. Dit is egter onmoontlik om dieselfde akoestiese resultaat te kry en die kwaliteit van die toonproduksie kan hieronder ly, deurdat 'n perkussiewe klank die produk kan wees van 'n poging om die volume te verhoog. Pianiste moet veral in werke vir die linkerhand meer aandagtig luister na die klank wat hulle produseer (Itturioz, 2001:1). Sandor (1981:179) is van mening dat die klank wat 'n pianis produseer, 'n direkte gevolg is van die tegniek wat toegepas word. Die klavier is die medium waardeur die pianis sy/haar persoonlike interpretasie van die musiek uitdruk (Sandor, 1981:179) en die ware kuns van klaviertegniek begin waar tegniese probleme opgelos is en 'n gekunstelde tegniek die kreatiewe doeleindes van die interpreteerder kan vervul (Sandor, 1981:xii). Deur in staat te wees om tegniese struikelblokke sonder bewustelike denke te kan speel, kan baie meer aandag aan interpretasie gegee word (Rosen, 2002:39). In klaviermusiek vir die linkerhand word besondere tegniese eise aan die pianis gestel. Hierdie verskillende tegniese aspekte is almal verweef, en balans en stemvoering word direk beïnvloed deur klankproduksie en die aanwending van verskillende toonkleure.

Aangesien musiek 'n ouditiewe kunsvorm is, moet elke pianis se hoofsaaklike doelwit wees om aan toonproduksie te werk. Volgens Neuhaus (1993:56), 'n oud-leerling van Godowsky, is die bemeestering van 'n goeie toonkwaliteit die eerste en belangrikste van alle tegniese probleme wat die pianis moet aanspreek. In die meeste gevalle fokus pianiste so op die *bravura*-gedeelte van tegniek, dat die groot omvang van dinamiese en toonkleurverskille wat die klavier bied, minimale aandag ontvang (Neuhaus, 1993:54). Toonkleur speel veral 'n belangrike rol om onderskeid te tref tussen die verskillende melodiese lyne en tecture wat in musiek vir die linkerhand met slegs een hand vermag moet word. Levinskaya (1930:209) beskou toonkleur as een van die skakels tussen tegniek en interpretasie. Toonproduksie is 'n tegniese komponent, terwyl die keuse en uitvoer van verskillende toonkleure deel uitmaak van interpretasie wat beheer word deur fisieke aksies.

Volgens Neuhaus (1993:68) is 'n mooi toonkleur die komplekse proses waarin die verhouding tussen note wat verskil in sterkte en durasie, gekombineer en gerangskik word tot 'n enkele entiteit. Toonkleur is egter 'n persoonlike pianistiese eienskap en elke pianis sal 'n eie, unieke toonkwaliteit bekom wat ooreenstem met sy/haar geestelike, tegniese en fisieke karaktereienskappe. Daar is dus nie 'n universele versameling toonkleure wat deur alle pianiste toegepas word nie. (Neuhaus, 1993:81). Metafore word oor die algemeen deur pedagoë en pianiste gebruik om verskillende toonkleure te definieer. Sodoende word die pianis se verbeelding gestimuleer en kan hy/sy met verskillende maniere van toonproduksie eksperimenteer om die betrokke definisie na te boots (Neuhaus, 1993:62).

Die anatomie van die hand is 'n uiters geskikte meganisme om 'n groot verskeidenheid toonkleure te produseer. Om byvoorbeeld 'n warm, deurdringende klank te produseer, weet die pianis dat die vingers so na as moontlik aan die klawers moet bly en dat die klawers diep en met die nodige intensiteit afgedruk moet word (Neuhaus, 1993:72). Dit is egter nie altyd moontlik in klaviermusiek vir die linkerhand nie, aangesien die vingers regoor die klawerbord beweeg en nie noodwendig in noue kontak met die klawers kan verkeer nie.<sup>5</sup> Soms is dit weer nodig om 'n warm, deurdringende legatolyn te produseer met die beskikbaarheid van slegs een vinger en speel die demperpedaal 'n groot rol in

---

<sup>5</sup> Laterale beweging is een van die mees gebruiklike tegnieke wat deur komponiste geïmplementeer word om werke vir die linkerhand uit te brei en verskillende tecture te skep.

die vervulling van die musikale doelwit. Dit is dus duidelik sigbaar dat, alhoewel die basiese riglyne in klavieruitvoering steeds van toepassing is in musiek vir die linkerhand, sekere wysigings soms nodig gaan wees as gevolg van die tegniese eise wat nou aan die pianis gestel word. Neuhaus (1993:72) beklemtoon die belangrikheid daarvan dat die meganisme van die hand ten volle in harmonie met die meganisme van die klavier moet wees. Dit is wel nie altyd die geval nie en die afwesigheid van koördinasie tussen die musikale doelwit en die toegepaste spierwerking is in die meeste gevalle die resultaat van gespanne spiere. 'n Gespanne tegniese meganisme sal 'n direkte invloed hê op komponente soos ritme en toonkwaliteit en sal 'n verwronge klankbeeld tot gevolg hê. In musiek vir die linkerhand word 'n gespanne tegniese meganisme meer gereeld aangetref, aangesien die linkerhand heeltyd speel en daar oor die algemeen min ruspunte in die musiek voorkom waar die pianis van oormatige spanning ontslae kan raak. Ander faktore wat ook 'n ongunstige bydrae lewer, is onkonvensionele vingersettings en groot strekkings wat gereeld in musiek vir die linkerhand aangetref word.

Alle komponente van klavierspel is tot mekaar verbind en dit is dus onmoontlik om van toonkleur te praat sonder om te verwys na die produsering daarvan, of om van pedaalgebruik te praat sonder om weer te verwys na toonkleur (Neuhaus, 1993:67). Dit is veral die geval in klaviermusiek vir die linkerhand, aangesien hierdie komponente van mekaar afhanklik is in die uiteindelijke verwesenliking van die musikale doelwit. Die kwaliteit van die klank wat die pianis produseer, word bepaal deur sy/haar aanslag op die klawerbord (Sandor, 1981:3). Die klankkwaliteit is die resultaat van die fisieke aksies wat toegepas word en dit is juis daarom dat 'n foutiewe tegniese benadering 'n negatiewe impak op die uiteindelijke musikale resultaat het. Onkonvensionele vingersettings bring mee dat die pianis grotendeels op die pedaal steun vir die vloeï van melodiese lyne en die aanhou van klanke, terwyl pedaalgebruik weer deur die balans en stemvoering binne 'n werk bepaal word. Laasgenoemde word op hulle beurt weer beïnvloed deur die pianis se mate van fisieke buigbaarheid, terwyl fisieke buigbaarheid 'n groot rol speel in die keuse van vingersettings. Dit is dus duidelik dat die tegniese komponente verweef is en mekaar in 'n groot mate beïnvloed. Die musikale komponente is verder ook gekoppel aan musikale interpretasie en die musikale intensie van die uitvoerder.

Die intensiteit van aandag wat gegee word aan die frasering, ritmes en harmoniese progressie van 'n komposisie, beïnvloed die rykheid van die toonkleur wat die pianis aanwend om die werk mee te nuanseer (Wolff, 1972:157).<sup>6</sup> Belangrike elemente soos vorm, harmoniese struktuur, die melodiese lyn en ritmiese raamwerk moet eers aandagtig deur die uitvoerder bestudeer word, voor daar uitsluitlik op die produsering van verskillende toonkleure gefokus word. Die belangrikheid van die melodie of harmonie beïnvloed ook die verlangde klankeffek; waar die harmoniese element byvoorbeeld meer gewig dra, sal die melodie moontlik minder gedefinieerd geartikuleer word (Wolff, 1972:157). Die nuansering van note dra by tot die produsering van verskillende toonkleure en die pianis moet poog om alle note nie met dieselfde intensiteit te speel nie. Verskillende nuanses word nie alleenlik bepaal deur die wyse waarop 'n noot afgedruk word nie, maar ook deur die wyse waarop 'n noot weer gelos word (Wolff, 1972:157). Indien die noot vinnig gelos word, sal die terugwerkende krag waarteen die noot opbeweeg heel moontlik vermeerder en 'n groter mate van intensiteit aan die klank verleen. Aangesien die klavier se klank taamlik vinnig wegsterf, is 'n ryker nuanse van die melodiese materiaal veral ook nodig (Neuhaus, 1993:71). As 'n reël moet note met langer nootwaardes met meer krag as gepaardgaande note met korter nootwaardes gespeel word, om sodoende voorsiening te maak vir die vinnige wegsterwing van klank (Neuhaus, 1993:76). 'n Akkurate kennis van die tonale limiete van die klavier stel ook die pianis in staat om te eksperimenteer met moontlike toongraderings wat tussen hierdie limiete aangetref word (Neuhaus, 1993:58). Sodoende kan die verskeie stempartye deur middel van dinamiese kontras beklemtoon word.

Die klavier se unieke eienskappe soos opgesom deur Busoni (aangehaal in Neuhaus, 1993:63-64), sluit in die buitengewone dinamiese uiterstes, die wye omvang vanaf die laagste tot die hoogste note, die konsekwenheid van timbre in elke register, die vermoë om enige ander instrument na te boots en die pedale as unieke en fundamentele vorm van uitdrukking. Sandor (1981:211) meen dat die klavier vergelykbaar is met 'n orkes en dat verskillende toonkleure verkry kan word deur die onderskeie instrumente van 'n orkes na te boots. Volgens Artur Schnabel (aangehaal deur Wolff, 1972:154) het die klavier 'n neutrale toonkwaliteit, deurdat die toonkleur van die instrument dieselfde bly in

---

<sup>6</sup> Met nuansering word daar verwys na die skaduering van note met behulp van dinamiek en artikulasie.

die verskillende registers.<sup>7</sup> Dit is dus vir die luisteraar moontlik om hom-/haarself te verbeel dat die klaviermusiek waarna hy/sy luister deur 'n groot verskeidenheid ander instrumente uitgevoer word. Die interpretasie van musiek vir die linkerhand, vereis van die pianis om die klavier se unieke eienskappe uit te buit. Klawerbordinstrumente, soos die orrel en klavesimbel, se spesifieke timbre is van so 'n aard dat die luisteraar dit nie met ander instrumente kan assosieer nie (Wolff, 1972:154). Die bekende Anton Rubinstein (aangehaal in Neuhaus, 1993:55) het gereeld aan sy leerlinge gevra: "You think it is one instrument? It is a hundred instruments!" Schnabel (aangehaal in Wolff, 1972:155) was van mening dat 'n pianis in sekere werke moes nastreef om ander instrumente se toonkleur na te boots. Die pianis se aanvoeling vir verskillende klankeffekte word verryk deur orkestrale of instrumentale assosiasies en 'n groot verskeidenheid van toonkleure is sodoende moontlik. Die nabootsing van verskillende instrumente sal veral in kontrapuntale werke bydra om verskillende stempartye meer duidelik van mekaar te onderskei en die struktuur van die musiek te ontbloot. Dit is dan veral in die groot verskeidenheid transkripsiewerke wat vir die linkerhand aangetref word dat dit baie hulpvaardig sal wees om die verskillende klankkwaliteite van die oorspronklike instrumente na te boots.

Stemvoering is 'n belangrike interpretatiewe faset in musiek vir die linkerhand, aangesien die melodiese materiaal en begeleidende figuraties, of verskillende stempartye in polifoniese musiek nou met slegs een hand vermag moet word. Onafhanklikheid van vingers speel veral 'n groot rol waar verskillende stempartye deur dinamiese verskille of kontrasterende toonkleure van mekaar onderskei word. Dit is soms ook nodig om verskillende artikulasies terselfdertyd met een hand te produseer. Die bemeestering van 'n verskeidenheid toonkleure is nie alleenlik noodsaaklik in die uitvoer van polifoniese musiek nie, maar is ook belangrik vir 'n duidelike weergawe van die harmonie, om die verhouding tussen die melodie en harmonie uit te lig en veral om verskeie tonale teksture te skep wat die luisteraar se denkbeeldige idee omtrent die werk beïnvloed (Neuhaus, 1993:63). Neuhaus (1993:63) is van mening dat een van die moeilikste musikale uitdagings juis is om 'n veelvoud tonale teksture te skep en dat dit veral in polifoniese musiek, waar komposisionele tegnieke soos omkering, kreeftegang en spieëlbeelde gereeld aangetref word, die geval is. Indien 'n groot uitdaging sodoende

---

<sup>7</sup> Die toonkleur van 'n klarinet wat in sy lae register speel, klink byvoorbeeld heeltemal anders as wanneer die instrument in sy hoë register speel (Wolff, 1972:154).

aan die pianis gestel word in musiek vir beide hande, is dit vanselfsprekend dat die uitdaging soveel groter sal wees in musiek vir slegs een hand, aangesien die bogenoemde komposisionele tegnieke nou slegs met een hand vermag moet word. Polifoniese musiek is een van die beste maniere om onafhanklikheid van vingers en 'n verskeidenheid in toonkleur te verkry.

Heelwat fugas vir die linkerhand word aangetref, alhoewel die kontrapunt in die meeste werke nie baie kompleks is nie. In die fugas van Godowsky, Reger en Dohnányi word heelwat fugale tegnieke aangewend wat die onafhanklikheid van vingers bevorder. Melodiese komposisies is weer onontbeerlik om 'n *cantabile* klank te leer produseer, terwyl die sterk aanslag wat in *toccata*-tipe werke vereis word, nodig is om vinnige passasies met helderheid en akkuraatheid uit te voer (Neuhaus, 1993:66). Die demperpedaal en una corda kan ook gebruik word om verskillende toonkleure te verkry. By die gebruik van die demperpedaal verander die omliggende snare se simpatieke vibrasies die toonkleur, terwyl die aksie van die una corda meebring dat die snare met 'n minder gebruikte, sagter deel van die hamer getref word en dit die toonkleur sodoende beïnvloed.

'n Goed gekoördineerde, korrekte tegniek is noodsaaklik vir 'n soepel, gevarieerde klank. Ongunstige fisieke toestande, soos gespanne spiere of 'n ongebalanseerde sitposisie, beïnvloed 'n veelvoud musikale komponente soos toonproduksie, frasering en musikale uitdrukking (Sandor, 1981:8). In klaviermusiek vir die linkerhand, speel fisieke balansering veral 'n groot rol. Aangesien onkonvensionele vingersettings en groot strekkings ook 'n groot mate van spanning op die hand plaas, is dit nodig dat die pianis 'n goeie begrip het omtrent die fisieke buigbaarheid wat noodsaaklik is in die korrekte benadering van musiek in hierdie genre.

### **3.4 Fisieke buigbaarheid**

Een van die groot struikelblokke in musiek vir die linkerhand, is dat die linkerhand nie gelyk op twee plekke kan wees nie. Hierdie probleem kom veral voor by liriese werke, waar 'n verskeidenheid van teksture noodsaaklik is vir die melodiese en begeleidingsmateriaal (Edel, 1994:9). Sommige komponiste spreek hierdie probleem effektief aan deur gereelde laterale bewegings oor die klawerbord, wat moontlik gemaak

word deur die vertraging van beide bas- en melodieuse note (Edel, 1994:9). Volgens Whiteside (1961:67) is horisontale afstand oor die klawerbord juis een van die grootste tegniese struikelblokke waarmee die pianis te doen kry en aangesien gedurige laterale beweging in musiek vir die linkerhand voorkom, beïnvloed dit die pianis se fisieke buigbaarheid soveel te meer. Die boarm, ondersteun deur en verbind tot die skouer, is die geskikte hefboom om beheer in horisontale bewegings te verseker. Die torso funksioneer as die sentrale punt en vandaar kan die boarm enige beweging toepas om 'n groot afstand te dek (Whiteside, 1961:68). Die boarm se fyn koördinasie met die voorarm het tot gevolg dat slegs 'n klein draaibeweging van die boarm 'n groot aksie van die voorarm moontlik maak (Whiteside, 1961:70). Fink (1999:35) sluit hierby aan en is van mening dat die meeste probleme wat die pianis ten opsigte van sy/haar vingers of hand ervaar, opgelos kan word deur die skouer en bewegings van die boarm te ontspan.

Buiten gereelde laterale beweging regoor die klawerbord, word groot spronge ook deurgaans in musiek vir die linkerhand aangetref. Fink (1999:161) stel voor dat die laterale sprong na 'n volgende noot beskou moet word as deel van die voorafgaande noot se impuls om sodoende betyds voorsiening te maak vir die sprong. Die pianis kan die presiese afstand van die laterale beweging oefen deur op die volgende noot tot stilstand te kom sonder om die klawer af te druk. Die beweging is dus gekoppel aan die afdruk van die voorafgaande noot, terwyl die afdruk van die daaropvolgende noot weer 'n beweging van sy eie sal hê. Hierdie fundamentele aspek van 'n funksionele klaviertegniek kan nie genoegsaam beklemtoon word ten einde musiek vir die linkerhand suksesvol te bemeester nie.

Fink (1999:101) beveel ook aan dat die liggaam behoorlik in 'n sentrale posisie gegrond is, aangesien groot spronge en die destabiliserende bewegings wat deur die skouer uitgevoer word, die pianis se balans kan omvergooi. Graffman (aangehaal in Anon, 2003:96) meen dat 'n groot mate van fisieke buigbaarheid noodsaaklik is om werke vir die linkerhand uit te voer, aangesien die pianis deurgaans regoor die klawerbord en klavierstoel beweeg en maklik sy/haar balans kan verloor. Baie pianiste balanseer hulle liggame deur hulle regterarm op die kant van die klavier te plaas. Dit is veral 'n goeie manier van ondersteuning waar die pianis in die boonste registers van die klawerbord speel (Swart, 2006:44). Lewenthal (1978:18) beveel aan dat die pianis meer na die

regterkant van die klawerbord sit om sodoende die note van die boonste registers makliker met die linkerhand te bereik.

Beide stabiliteit en mobiliteit is noodsaaklik in die pianis se balansering voor die klavier. Met stabiliteit word verwys na 'n posisie wat die pianis in staat stel om gemaklik te sit en met mobiliteit word verwys na 'n posisie wat die pianis in staat stel om sonder inspanning op die klawerbord rond te beweeg. Die liggaam steun die arms en hande en bring hulle in posisie vir die taak wat uitgevoer moet word. Daar is dus 'n konstante verandering in die ewewig van die liggaam. Meestal is die verskuiwings baie klein of bykans onopsigtelik. Sonder hierdie verskuiwings word die balans van die liggaam omver gegooi en word spanning in die torso en ledemate aangetref (Sandor, 1981:31). Wanneer die liggaam van die een uiterste van die klawerbord na die ander beweeg, word die voete gebruik om die liggaam te help ondersteun en balanseer. Aangesien die voete in musiek vir die linkerhand meestal op die pedale rus, maak dit balansering aansienlik moeiliker. Volgens Wing-Yee Lau (aangehaal in Swart, 2006:44), dien die torso veral nou as ondersteuning vir die linkerarm, in plaas daarvan om as steunpunt tussen beide hande te dien.

Volgens Lhévinne (1981:21) speel die gewrig 'n baie belangrike rol in goeie toonproduksie deur as skokabsorbeerder te funksioneer. Dit is belangrik dat die gewrig altyd ontspanne is, aangesien dit onmoontlik is om 'n goeie toonkwaliteit met 'n stywe gewrig te produseer. Sandor (1981:52) sluit by hierdie siening aan en is van mening dat onafhanklikheid van vingers slegs verkry kan word deur 'n interafhanklikheid met die voorarm- en boarmspiere en die afwesigheid van 'n geslote gewrig wat die vingers in 'n onnatuurlike posisie forseer. Alhoewel die vingers in lengte, grootte en anatomie van mekaar verskil, streef die pianis steeds om egaligheid in die speel van toonlere en arpeggio's te verkry. 'n Geslote gewrig- en handposisie veroorsaak dat die sterker duim en swakker pinkie nie dieselfde klink nie en gevolglik oneweredigheid meebring. Dit is dus duidelik dat toonkwaliteit direk deur fisieke buigbaarheid beïnvloed word. In werke vir die linkerhand, waar gedurige laterale bewegings oor die klawerbord aangetref word, is dit noodsaaklik dat die pianis se gewrig altyd in 'n ontspanne, buigbare posisie verkeer om hierdie bewegings met gemak te kan uitvoer.

Die duim vertolk veral 'n belangrike rol in die laterale beweging van toonlere en arpeggio's en dit is noodsaaklik om die duim se bewegings met dié van die arms en vingers te integreer. In plaas daarvan om die duim onder die tweede vinger in te forseer in die uitvoer van vinnige afgaande toonleerlopies of arpeggio's, is dit eerder raadsaam om die hele arm vinnig na onder te skuif en sodoende die duim in sy nuwe posisie en op die regte klawer te plaas (Fink, 1999:115). Die korter en swakker vyfde vinger veroorsaak ook in baie gevalle probleme in laterale beweging. Deur die hand en arm reg te posisioneer, kan hierdie vinger ondersteun word om onafhanklike bewegings te kan uitvoer (Fink, 1999:123). In plaas van 'n geslote, onbuigbare handposisie, moet die gewrig, voorarm en boarm deurgaans aangepas word om vryheid van beweging aan die vingers te verleen (Sandor, 1981:52). Wanneer die vingers op die swart klawers speel, beveel Sandor aan dat die boarm effens na vore beweeg om die gewrig te posisioneer sodat dit presies dieselfde is as wanneer daar op die wit klawers gespeel word (1981:13). Deur die elmboog effens te lig, het die gewrig meer spasie beskikbaar om op en af te beweeg. Wanneer wit en swart klawers deurgaans afgewissel word, moet die liggaam 'n sentrale posisie tussen die twee uiterstes inneem (Sandor, 1981:33).

Die fundamentele faktor om onafhanklikheid van vingers te bewerkstellig, berus op die beginsel om die korrekte posisies te vind waarin die regte hefboome die vingers help om onafhanklik te funksioneer, asook om hulle te versterk. Op hierdie wyse word spanning en moegheid in die voorarmspiere, wat verantwoordelik is vir die beweging van die vingers, verhoed en is goeie toonproduksie moontlik. Wanneer die groter spiere gebruik word, word die nodige inspanning só verdeel dat die nodige energieverbruik skaars sigbaar sal wees (Sandor, 1981:17). In musiek vir beide hande word ruspunte gereeld aangetref waar dit vir een van die hande moontlik is om vlugtig van oortollige spanning ontslae te raak. In musiek vir die linkerhand is die hand egter heeltyd in werking en is die opbou van spanning baie meer waarskynlik. Deur bewus te wees van die verskillende fisieke bewegings en korrekte implementering daarvan, kan die pianis tegniese struikelblokke soveel makliker oplos. Sandor (1981:26) gee 'n kort uiteensetting van die verskillende fisieke komponente wat gebruik word in klavierspel, asook die bewegings wat hulle kan uitvoer:

- Die vingers kan vertikaal sowel as horisontaal beweeg en is ook in staat om sirkelbewegings uit te voer deur vertikale en horisontale bewegings te kombineer. Die vingers word beweeg deur die spiere in die hand en voorarm.

- Die hand kan vertikale, horisontale en sirkelbewegings uitvoer deur die aanwending van die voorarmspiere.
- Die voorarm kan vertikaal beweeg met die aanwending van die boarmspiere. Met behulp van die boarm- en voorarmspiere, kan die voorarm ook om sy eie spilpunt roteer. Die voorarm kan egter nie lateraal beweeg nie aangesien hierdie beweging verkry word deur rotasie van die boarm.
- Die boarm kan vertikale, horisontale en sirkelbewegings uitvoer. Die boarm kan ook roteer met behulp van die rug-, skouer-, en borsspiere.
- Die skouer kan vertikale, na voor en agter, sowel as sirkelbewegings uitvoer. Die skouer word hoofsaaklik gebruik om die arm te ondersteun en te beweeg.

Alhoewel legatospel met die vingers verkies word bo legatospel wat uitsluitlik met behulp van die pedaal vermag word, is dit in musiek vir die linkerhand meestal onmoontlik. Die pianis is in musiek vir die linkerhand meestal van die pedaal afhanklik om note te laat aanhou klink en kontinuïteit in die melodiese lyn te verseker. Die pedaal vervul egter ook 'n belangrike funksie ten opsigte van ontspanning. Met behulp van die pedaal, kan 'n meer geskikte vingerstelling soms gekies word om oormatige spanning in die hand (veral in wye strekkings) te voorkom. Sonder om die kontinuïteit van 'n frase te verloor, kan die klawers opgelig word en kan die vingers ontspan. Sodoende kan 'n groter mate van soepelheid verkry word (Riefing, 1962:25).

'n Fisieke beperking wat klavierspel grotendeels beïnvloed, is die beperkte strekking van die hand. Die meeste pianiste kan nie verder as 'n interval van 'n tiende strek nie. Komposisionele tegnieke is ontwikkel om hierdie tekortkoming te adresseer en baie werke word gebou op lopies en passasies wat die groter harmoniese progressies ondersteun. In musiek vir die linkerhand word groot akkoorde gereeld aangetref. Anders as in musiek vir die regterhand, kan die hande mekaar nie bystaan in die verplasing van sommige akkoordnote nie. In die meeste gevalle word die akkoorde nou gerol. Elke rolakkoord behels egter 'n unieke tegniese benadering wat pedalerie, stemvoering, spasiëring en fisieke uitvoering betref. Die verskillende note binne 'n akkoord moet gebalanseer word om ongewenste aksente uit te skakel of te voorkom dat van die note onhoorbaar is. Die boonste noot van die akkoord dra meestal die meeste gewig, aangesien dit oor die algemeen deel vorm van die melodiese lyn wat uitgelig moet word. Die boonste akkoordnoot in musiek vir die linkerhand, word gewoonlik met die boonste

en sterkste deel van die hand uitgevoer wat stemvoering vergemaklik. In sommige akkoorde vervul van die ander stempartye ook 'n belangrike melodiese of harmoniese rol en moet daarom ook uitgelig word. Hier speel onafhanklikheid van vingers dus weereens 'n groot rol. Buiten die balansering van die verskillende note binne 'n akkoord, is die spasiëring van note ook belangrik om sekere klankeffekte te skep of om een rolakkoord bo 'n ander uit te sonder. Die pedalering van rolakkoorde geskied ook nie noodwendig altyd op die onderste noot nie en word deur heelwat faktore, soos onder andere die betrokke nootwaardes of gepaardgaande melodiese lyn, beïnvloed. In sekere gevalle sal dit nodig wees om van die onderste note in 'n rolakkoord met die vingers vas te hou, terwyl 'n vinnige pedaalwisseling in die middel van die akkoord geskied.

Die tegniese aspekte soos geïdentifiseer in die voorafgaande hoofstuk, sal dus vanuit 'n ander perspektief beskou moet word in die speel van klaviermusiek vir die linkerhand en sekere tegniese aanpassings sal deur die pianis gemaak moet word. In die volgende hoofstuk sal hierdie aspekte as model gebruik word om die tegniese struikelblokke in A. Scriabin se *Prelude, Op. 9, no. 1* te identifiseer en aan te spreek.

## HOOFSTUK 4

### 'n Tegnieese analise van A. Scriabin se *Prelude* vir die linkerhand, *Op.9, no.1*

Die komposisionele en fisieke beperkinge van musiek vir die linkerhand, behels dat sekere tegnieese aspekte vanuit 'n ander perspektief beskou sal moet word. Die vier vernaamste aspekte soos geïdentifiseer in hoofstuk 3, nl. vingersettings, pedaalgebruik, balans en stemvoering en fisieke buigbaarheid, sal nou as model gebruik word om die tegnieese struikelblokke in A. Scriabin se *Prelude, Op. 9, no.1* te identifiseer en aan te spreek.

Alexander Scriabin se *Prelude vir die linkerhand, Op.9, no.1*, is op 'n Russiese volkslied naamlik, *I Don't Know Why I Am So Sad*, gebaseer. Die melancholiese *Prelude* is 'n studie in die balansering van akkoorde en is minder bekend as Scriabin se *Nokturne* vir die linkerhand, maar hoegenaamd nie ondergeskik nie.

In Scriabin se oorspronklike partituur word geen vingersettings, pedalering of akkoordrolle aangedui nie. Soos die geval in Debussy se musiek, word die pedalering meestal bepaal deur die geskrewe lengte van die note (Randlett, 1978:25). Korrekte pedaalgebruik is veral noodsaaklik om die volle nootwaardes te realiseer en 'n verskeidenheid pedaaltegnieke word verlang. Groot strekkings kom ook voor en onkonvensionele vingersettings sal gereeld aangewend moet word. Balans en stemvoering speel ook deurgaans 'n belangrike rol, aangesien meer as een stemparty terselfdertyd uitgelig moet word.

In Artur Schnabel se woorde (aangehaal in Wolff, 1972:171) is daar geen vingersetting, handposisie of metode van toonproduksie wat die pianis as verbode moet beskou nie. Daar is eerder minder gebruiklike vingersetting, hand- en vingerposisies wat selde nodig is en metodes van toonproduksie wat slegs in uitsonderlike gevalle voor gevra word. Die rede hiervoor, is dat hierdie ongewone tegnieese toepassings meestal nie in die musikale doelwit dien nie. Dit is gewoonlik die geval omdat dit in teenstryd is met die natuurlike anatomie en algemene opvattinge omtrent fisieke bewegings in klavierspel. In uitsonderlike gevalle is sulke ongewone gebruikte en toepassings egter nie net alleenlik

effektief nie, maar ook noodsaaklik vir die verwesenliking van 'n musikale doelwit. Hoe meer besonders die beoogde uitvoer van die werk, hoe meer gereeld word hierdie buitengewone toepassings gewoonlik aangetref. In musiek vir die linkerhand word hierdie ongewone tegniese vereistes egter nie slegs met uitsondering aangetref nie. Ongewone vingersettings, hand- en vingerposisies en metodes van toonproduksie is 'n baie meer algemene verskynsel wat noukeurig deur die pianis bestudeer en toegepas moet word.

Vervolgens sal die vier vernaamste tegniese aspekte in A. Scriabin se *Prelude, Op. 9, no.1*, sistematies met behulp van 'n maat-vir-maat analise ondersoek word<sup>8</sup>.

#### 4.1 Vingersettings

Die melodiese lyn van die werk word deurgaans in die sopraanparty aangetref en word hoofsaaklik met vingers 1 en 2 gespeel wat stemvoering aansienlik vergemaklik, aangesien dit die sterker vingers van die hand is. Groot spronge word gereeld aangetref en intervalafstande tussen die vingers is soms groot, veral tussen vingers 4 en 5. Akkoorde met 'n groot intervalomvang wat gerol moet word, word ook in die partituur aangedui. Die vingersettings wat in die analise voorgestel word, is 'n alternatiewe opsie om so min as moontlik spanning op verskillende dele van die hand te plaas. Daar is ook gepoog om die handposisie so min as moontlik te verander, alhoewel dit soms onmoontlik is om dieselfde vingers vir 'n sekwensiële passasie te gebruik, veral aangesien die geskrewe vereistes van die komponis ten alle tye eers gerespekteer moet word. Vingersettings wat aanvanklik vreemd en ongemaklik voel, sal met nadere ondersoek hul funksie in die konteks van die frase of musikale beweging onthul en die pianis sal mettertyd gewoon raak aan die onkonvensionele, dog lonende ervaring van hul toepassings musiek vir die linkerhand.

---

<sup>8</sup> Ter wille van gerieflike verwysing is die betrokke bladsy van die partituur telkens op die keersy beskikbaar, sodat 'n geheelbeeld van die werk nie verlore gaan nie. Verder, indien daar in die analise na byvoorbeeld m.1<sup>2-3</sup> verwys word, word daar na polsslae 2 tot 3 van die maat verwys en nie na verdere onderverdelings van die pols nie. Die vingersettings wat in hoofstuk 4 aanbeveel word, is vergelyk met dié van Samuel Randlett (1978:23-24) in sy artikel, *Scriabin's Prelude for the Left Hand*. Die mate met nootvoorbeelde wat bespreek word, sal telkens ná die betrokke bespreking verskyn.

**Maat 1:** Die melodiese lyn in die sopraanparty word met die duim gespeel en uitgelig, terwyl vingers 4-2 vir die middelstemme gebruik word.

**Maat 2:** Die akkoord in die sopraan en middelstemme van m.2<sup>1</sup>, word met vingers 5-3-1 gespeel. Afhangende van die pianis se voorkeur, kan die G# wat in die basparty volg met vingers 5 of 3 gespeel word. Die gebruik van vinger 3 word egter aanbeveel, aangesien dit die deurlopende opeenvolging van vinger 5 in die basparty sal afwissel. Die vinnige sprong vanaf die akkoord na die G# in die bas sal moontlik ook met meer akkuraatheid uitgevoer word, aangesien vinger 3 oor 'n groter speeloppervlak beskik en sterker as die pinkie is.

**Maat 3:** Die melodiese lyn in die sopraanparty word weereens met die duim uitgelig. Die middelstemme word nou met vingers 3-2 gespeel, aangesien die oorgebinde F# in die bas steeds met die pinkie vasgehou moet word en die strekking tussen vingers 5 en 4 te groot is indien vingers 4-2 op die B<sub>4</sub>-D<sub>4</sub> geplaas word.

**Maat 4:** In m.4<sup>2</sup> word vingers 4-2 vir die middelstemme gebruik. In m.4<sup>3</sup> verander hierdie vingersetting egter na 5-3, om die hand in die korrekte posisie te kry vir die akkoord wat volg in m.5<sup>1</sup>.

**Maat 5:** Ter wille van beter stemvoering in beide die bas- en sopraanparty, word vingers 5-2-1, in plaas van 5-3-2, vir die akkoord in m.5<sup>1</sup> aanbeveel. Buiten dat die sterker duim op die F# in die sopraanparty stemvoering vergemaklik, word die hand ook deur die gebruik van vingers 5-2-1 beter gebalanseer om die melodiese basnoot uit te lig. Vingers 5-4-2-1 word vir die rolakkoord in m.5<sup>2</sup> gebruik om oormatige spanning op die boonste deel van die hand te voorkom, deurdat die hand sodoende in 'n natuurlike, gesentreerde posisie bly.

Die gebruik van vingers 5-3-2-1, soos deur Randlett voorgestel, dra by tot 'n geslote gewrig en elmboog, aangesien die hand heeltemal inwaarts gedraai word om die D in die sopraanparty vas te hou, terwyl die middelstemme steeds met vingers 3-2 gespeel word. Vanweë die skielike inwaartse draaibeweging van die hand om die boonste D in die rolakkoord te bereik, druk die elmboog ook teen die torso vas. Met die gebruik van vingers 5-4-2-1 word die laterale beweging van die rolakkoord vergemaklik en die hoë D,

wat tot dusver die hoogste noot in die melodiese kontoer is, kan behoorlik geplaas en vasgehou word. Die A in die bas (m.5<sup>2</sup>) word deur die pedaal aangehou.

**Voorbeeld 1: p.1, sisteem 1, maat 5**



**Maat 6:** Die melodie word deurgaans met die duim gespeel, terwyl vingers 4-2 steeds in m.6<sup>1</sup> gebruik word om die D<sub>4</sub>-F# in die middelstemme te speel. Die handposisie verander in m.6<sup>2-3</sup> en vingers 3-2 word nou vir die middelstemme gebruik. Die triool in die bas van m.6<sup>1</sup> kan met vingers 5-5-4 gespeel word. Hierdie is 'n baie onkonvensionele vingersetting, aangesien vinger 4 bo-oor die pinkie moet skuif om die F# in die bas te speel. Die klanke van die melodiese lyn sal egter beter bymekaar pas, aangesien soortgelyke vingers gebruik word vir die uitvoer daarvan. Die hand hoef ook nie so baie rond te beweeg nie en kan in 'n relatief sentrale posisie bly. Die G# in die basparty (m.6<sup>2</sup>) word dan met vinger 3 gespeel, wat gly na vinger 5 om die hand in posisie te kry vir die afdruk van die volgende akkoord.

Randlett beveel aan dat die triool in die basparty met vingers 5-1-3 gespeel word. Die rede hiervoor kan wees om die opeenvolgende gebruik van die pinkie af te wissel. Hierdie vingerkeuse bring egter mee dat die handposisie baie rondskuif en dat die middelste noot in die triool (A) beklemtoon kan word deur die vinnige sprong na die sterk duim. Dit kan moontlik 'n negatiewe impak op die stemvoering hê, aangesien 'n melodiese lyn hier in die basparty aangetref word. Die G# in die basparty (m.6<sup>2</sup>) word met vinger 2 gespeel, wat dan na vinger 5 gly om die hand te posisioneer vir die afdruk van die volgende akkoord.



Randlett se aanbeveling dat vingers 4-1 ook op die B $\sharp$ -G $\sharp$  in m.8<sup>2</sup> geplaas word, belemmer die natuurlike afsluiting van die frase, aangesien die duim op die G $\sharp$  heel moontlik geneig sal wees om met dieselfde hoeveelheid gewig gespeel te word as die A $\flat$  in m.8<sup>1</sup>.

**Voorbeeld 4: p.1, sisteem 3, maat 8**



**Maat 9:** In m.9<sup>3</sup> word die laaste F $\sharp$ -B $\sharp$ -D $\sharp$  nou met vingers 5-3-1 en nie meer met 5-3-2 gespeel nie. Sodoende word die stemvoering van die D $\sharp$  in die sopraanparty vergemaklik deur die aanwending van die sterker duim om die noot mee uit te lig. Met hierdie vingersetting is dit ook vir die vingers moontlik om baie meer legato na die volgende akkoord in m.10<sup>1</sup> te beweeg.

**Maat 10:** Afhangende van die pianis se voorkeur, kan die akkoord in m.10<sup>1</sup> met vingers 4-2-1 of 5-2-1 gespeel word. Met die eersgenoemde vingeropsie kan 'n legato lyn tussen die twee akkoorde makliker met die vingers vermag word. Die G $\sharp$  in die basparty sal dan met vinger 5 gespeel word. Indien die tweede vingeropsie gebruik word, sal die G $\sharp$  in die bas met vinger 3 gespeel word om die opeenvolging van die pinkie af te wissel en die sprong te vergemaklik. Die akkoord in m.10<sup>2</sup> word met vingers 5-3-2-1 gespeel, aangesien die hand maklik vanaf die voorafgaande akkoord (C $\sharp$ -G $\sharp$ -C $\sharp$ ) in hierdie posisie gly. Die G $\sharp$ -C $\sharp$  wat daarna in die middelstemme volg (m.10<sup>2-3</sup>), word nou met vingers 4-2 gespeel, om die gelyke neersit van die stemme te verseker en 'n meer ontspanne strekking tussen die vingers te verseker.

**Maat 11:** m.11-12 is 'n sekvensiële patroon van m.9-10. Aangesien die G $\sharp$  in die bas (m.11<sup>1</sup>) oorgebind is vanaf die vorige maat, kan die C $\sharp$  in die sopraanparty nou met vinger 4 gespeel word. Vinger 4 word in plaas van die duim aanbeveel, omdat die

intensiteit van die melodiese lyn na die C# 'n oktaaf hoër (m.11<sup>2</sup>) toeneem en die boonste C# met die duim gespeel word. Vingers 5-3-2 word vir die middelstemme gebruik. Hierdie vingersetting kan egter vir pianiste met kleiner hande 'n ongemaklike strekking tussen die vingers tot gevolg hê. Die uitgestrekte posisie van die hand kan veroorsaak dat die verskillende note binne die akkoord nie altyd gelyk neergesit word nie en die pianis sal ook moet let op die balansering van die verskillende akkoordnote. In só 'n geval word vingers 5-2-1 vir die middelstemme aanbeveel. Die laaste akkoord in m.11<sup>3</sup> word met vingers 5-3-1 gespeel om die stemvoering van die G# in die sopraanparty te vergemaklik, asook om 'n legatolyn na die volgende akkoord in m.12<sup>1</sup> te verkry.

**Maat 12:** Die vingersetting in hierdie maat is presies dieselfde as m.10, met die uitsondering van die addisionele basnoot in m.12<sup>1</sup> waarvoor 'n ekstra vinger aangewend moet word. Die G#-C# in die bas van m.12<sup>1</sup> kan met vingers 5-3 gespeel word. Dit beteken dat presies dieselfde vingersetting as in m.10<sup>1</sup> gebruik word, slegs met die byvoeging van vinger 3.

Randlett beveel aan dat vingers 4-2 vir die G#-C# in die bas van m.12<sup>1</sup> gebruik word. Alhoewel hierdie vingerkeuse 'n groter afwaartse sprong vanaf die C#-F#-B in m.12<sup>1</sup> en weer 'n groter opwaartse sprong na die F#-C#-F# in m.12<sup>1</sup> meebring, kan dit wel die akkuraatheid waarmee die sprong uitgevoer word, vergemaklik. Vingers 4-2 word in die voorafgaande akkoord (m.12<sup>1</sup>) op die C#-F# geplaas is en is dus reeds in die korrekte posisie vir 'n vinnige afwaartse sprong na die G#-C# (m.12<sup>1</sup>). Aangesien beide intervalle 'n vierde uitmekaar, kan die sprong onderneem word sonder enige verdere aanpassings van die hand. Dit is dus nie nodig om die hand effens na buite te draai om die korter pinkie op die swart klawer sodoende te akkomodeer nie.

**Voorbeeld 5: p.1, sisteem 4, maat 12**



**Maat 13-17:** Die melodiese lyn word nou in die sopraan verdubbel en word, met die uitsondering van die sekst in m. 14<sup>1</sup> en 16<sup>1</sup> wat met vingers 4-1 gespeel word, met vingers 5-1 gespeel. Die middelstemme word deurgaans met vingers 3-2 gespeel, al verander die F $\sharp$ -A in m.16<sup>2</sup>-17<sup>1</sup> na 'n D $\sharp$ -F $\sharp$ . Deur die laasgenoemde note ook met vingers 3-2 te speel, word die hand geposisioneer om die dalende oktawe in die melodiese lyn sonder enige wysiging van die vingers te kan speel.

**Maat 19-24:** Hierdie mate is 'n presiese herhaling van m.1-6 en dieselfde vingersettings word gebruik.

**Maat 25:** Die eerste deel van m.25 stem ooreen met m.7, terwyl die melodie in m.25<sup>2-3</sup> gewysig is en die akkoorde nou deurgaans met vingers 5-3-1 gespeel word.

**Maat 26-27:** Die arpeggiofiguur in m.26<sup>1-2</sup> word met vingers 5-3-1-2 gespeel. Sodoende bly die hand in 'n natuurlike posisie en kan 'n legatolyn meer effektief met die vingers vermag word. Randlett se vingersetting (5-2-1-2) behels dat die hand na buite gedraai moet word om voorsiening te maak vir die groot intervalafstand tussen vingers 2 en 1. Vinger 2 word in m.26<sup>2</sup> op die F $\times$  geplaas om die vinger op die regte noot te posisioneer vir die akkoorde wat volg in m.26<sup>2-3</sup>.

Daar is twee moontlike vingersettings vir m.26<sup>3</sup>-27<sup>1</sup>. Die C $\sharp$ -D $\sharp$ -F $\times$  (m.26<sup>3</sup>) na die C $\sharp$ -E-G $\sharp$  (m.27<sup>1</sup>) kan met vingers 5-4-2 na 5-3-1 gespeel word, aangesien die klawers reeds onder die vingers is en geen verskuiwings van die hand sodoende nodig is nie. In hierdie geval sal die G $\sharp$  in die bas (m.27<sup>1</sup>) met vinger 3 gespeel word, om die gebruik van die pinkie af te wissel en die sprong te vergemaklik.

Dieselfde akkoorde in m.26<sup>3</sup>-m.27<sup>1</sup> kan ook met vingers 4-3-1 na 4-2-1 gespeel word. Deur hierdie vingers te gebruik, word die deurlopende gebruik van die pinkie ook afgewissel en word stemvoering vergemaklik, aangesien die duim vir al die melodiese note in die sopraanparty aangewend word. Die G $\sharp$  in die bas (m.27<sup>1</sup>) sal dan met vinger 5 gespeel word. Die res van die baslyn in m.27<sup>1-2</sup> (C $\sharp$ -D $\sharp$ -E) word met vingers 5-4-3 gespeel om 'n legatolyn te verkry. Die vingersetting wat in m.27<sup>2-3</sup> aangedui word, is 'n geskikte opsie om die handposisie so min as moontlik rond te skuif.

**Voorbeeld 6: p.2, sisteem 3, maat 26**



**Maat 28-29:** Die melodie in die sopraanparty word deurgaans met die duim en tweede vinger gespeel, terwyl die middelstemme met vingers 5-3 gespeel word. Alhoewel die middelstemme in m.29<sup>3</sup> verander vanaf A-C# na F#-B#, word die akkoord in m.29<sup>3</sup> word steeds met vingers 5-3-1 gespeel. 'n Verskuiwing na vingers 5-2-1 gaan behels dat vinger 2 vinnig bo-oor twee swart klawers (vanaf die E<sub>4</sub> in die sopraanparty na die B# in die middelstem) moet spring. Die E<sub>4</sub> sal dus as 'n springplank moet dien om die hand betyds op die volgende akkoord te plaas. Dit sal meebring dat die melodiese lyn in die sopraan onderbreek word en dat 'n aksent heel moontlik op die volgende akkoord geplaas sal word.

Deur vinger 3 op die B# te gebruik, bly die hand in 'n konstante posisie en deur die akkoord dieper op die klawers af te druk, word voorsiening getref vir die korter pinkie op die swart klavier sonder om die hand na buite te moet draai. Die melodiese lyn in die basparty verskyn telkens onder oorgebinde note in die sopraan en middelstemme wat met die pedaal aangehou word en al die vingers is dus beskikbaar vir die uitvoer daarvan. Die D# in die sopraanparty (m.29<sup>3</sup>) word met vinger 2 in plaas van die duim gespeel, om 'n aksent op die noot te vermy en sodoende te help met die natuurlike affrasering van die melodiese lyn. Die duim moet, ter wille van stemvoering, sover as moontlik vermy word op 'n onbeklemtoonde deurgangsnoot met 'n kort toonduur.

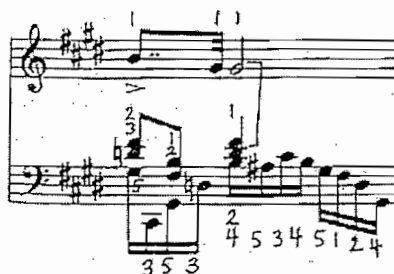
**Maat 30:** Die akkoord in m.30<sup>1</sup> word met vingers 5-3-1 gespeel. In m.30<sup>2</sup> word vinger 2 bo-oor die duim geplaas om die hand te posisioneer vir die volgende oktaaf van die arpeggio-figuur.

**Maat 31:** Die rolakkoord in m.31<sup>1</sup> word met vingers 5-3-2-1 gespeel, terwyl die lae C# in die bas met vinger 3 gespeel kan word om akkuraatheid te vergemaklik. M.31<sup>2</sup> het twee moontlike vingersettings.

Die eerste moontlikheid behels dat die duim slegs vir die speel van die G# in die sopraanparty aangewend word, terwyl vingers 2-3 vir die D $\flat$  en F# in die middelstemme gebruik word. Vingers 4 en 5 is al wat dan beskikbaar is vir die speel van die melodiese lyn in die bas. Die vingersetting mag aanvanklik vreemd voel, maar met die effektiewe aanwending van die demperpedaal kan 'n legato lyn in die basparty maklik verkry word. In m.31<sup>3</sup> word die duim bo-oor die pinkie geplaas om die hand in posisie te kry vir die volgende note.

In die tweede moontlike vingersetting, soos aanbeveel deur Randlett, word 'n legato lyn in die basparty maklik verkry deurdat die duim op beide die G# en F# in die sopraan- en altparty geplaas word. Die probleem met hierdie vingersetting is dat dit die stemvoering beïnvloed, aangesien die G# in die sopraanparty in die meeste gevalle nie effektief uitgelig gaan kan word nie. Alhoewel die F# in die altparty ook hier van melodiese waarde is, bly die G# egter die belangrikste melodienoot en moet daarom die meeste gewig dra.

**Voorbeeld 7: p.2, sisteem 5, maat 31**



**Maat 32:** Die rolakkoord in m.32<sup>1</sup> word nou met vingers 5-4-2-1 gespeel, terwyl die C# in die bas weer met vinger 3 gespeel kan word om akkuraatheid te verseker. Aangesien die F# in beide die sopraanparty en middelstem van m.32<sup>2</sup> oorvleuel, bestaan die

akkoord nou uit slegs drie note en kan vingers 4-2-1 gebruik word om die note vas te hou terwyl die baslyn in m.32<sup>2</sup> legato met vingers 4-5-3-4 gespeel word.

**Maat 33:** Die akkoord in m.33<sup>1</sup> word met vingers 4-2-1 gespeel, sodat die pinkie vinnig afwaarts kan beweeg om die C# in die bas te speel. In m.33<sup>2</sup> beweeg die hand weer op in 'n nuwe posisie om die F#-B#-E# met vingers 5-2-1 te speel. Vinger 2 op die B# funksioneer as spilpunt waarom die hand effens inwaarts gedraai word om die akkoord in m.33<sup>3</sup> met vingers 4-2-1 te speel.

**Maat 34:** Vinger 2 word in m.34<sup>3</sup> bo-oor die duim geplaas om die arpeggio-figuur meer natuurlik te voltooi. In plaas van die duim, sal die gebruik van vinger 2 op die laaste C# meebring dat die noot met minder klem geplaas word en die affrasering van die lyn sodoende bystaan.

Onkonvensionele vingersettings, wye strekkings en groot spronge bring mee dat die pianis in musiek vir die linkerhand baie meer van die pedaal afhanklik is om note se volle waarde uit te dien en belangrike note te laat aanhou klink terwyl die vingers oor die klawerbord rondbeweeg. Musiek vir die linkerhand is onspeelbaar sonder die gebruik van die verskillende pedale en hierdie noue verband sal vervolgens in meer besonderhede ondersoek word.

## 4.2 Pedaalgebruik

Legatopedaal is die mees algemene pedaaltegniek wat in die *Prelude* aangewend word. Soms word die pianis gekonfronteer met 'n probleem waar die pedaal aangehou moet word om 'n belangrike noot te laat aanhou klink, ten spyte van 'n geskrewe rusteken in een van die ander stempartye. Dit is belangrik dat die pianis ten spyte hiervan steeds die aangeduide artikulasie gehoorsaam, aangesien dit wel die uiteindelijke klankresultaat beïnvloed. In ander gevalle is die pedaal weer nodig om sekere note se volle nootwaardes te realiseer waar die vingers nie beskikbaar is om dit te doen nie. Waar die klankmassa wat gevolglik opbou te veel raak, is 'n vinnige, gedeeltelike pedaalwisseling (halfpedaal) meestal die geskikte oplossing om die oortollige klank effens uit te dun. In die vorige hoofstuk is daar reeds genoem dat die term, halfpedaal, verskillende pedaalgraderings omsluit en dat die hoeveelheid resonans wat deurgelaat word volgens

die pianis se oordeel bepaal moet word. Hierteenoor kan fladderpedaal soms ook met diskresie aangewend word vir passasies wat afhanklik is van die demperpedaal om 'n legatolyn en 'n mate van resonans te bewerkstellig, maar waar 'n aangehoue pedaal harmoniese oorvleueling tot gevolg het. Verder kan die una corda ook gebruik word om stempartye van mekaar te help onderskei deur middel van dinamiese of toonkleurverskille. Laastens kan die sostenuto-pedaal gebruik word waar note wat moet aanhou resoneer, alleen verskyn en die betrokke note se dempers sodoende in die sostenuto-pedaal 'gevang' kan word.

Pedaalgebruik moet veral in musiek vir die linkerhand tot op die noot akkuraat wees, om sekere note wat moet aanhou klink se resonans in die pedaal te 'vang', of van note wat moet ophou klink se resonans ontslae te raak. Die pianis kan met die volgende pedalaanduidings baie duidelik bepaal waar presies die pedaal getrap en weer gelos moet word en juis daarom word hierdie aanduidings in die aangehegte musiekpartituur gebruik. Die aaneenlopende lyn met punthakies of bogies word verkies bo die gebruiklike  $\varnothing^*$ . Die rede hiervoor is dat die neersit en oplig van die voet in musiek vir die linkerhand veral presies tot op die noot aangedui moet word.

**Figuur 1 :** Legatopedaal



**Figuur 4 :** Una Corda



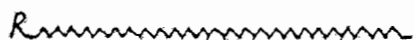
**Figuur 2 :** Halfpedaal



**Figuur 5 :** Sostenuto-pedaal



**Figuur 3 :** Fladderpedaal



**Maat 1:** 'n Pedaalwisseling is nodig in m.1<sup>3</sup>, sodat die melodiese note in die sopraanparty nie oorvleuel nie. Dit is egter belangrik dat die B in die sopraanparty met die duim vasgehou word totdat die pedaal weer ten volle afgetrap is, om enige gapings in die melodiese lyn te voorkom.

**Maat 2:** Die pedaal word in m.2<sup>1</sup> aangehou om die melodiese A in die sopraanparty te laat aanhou klink. Aangesien die harmonie in m.2<sup>2-3</sup> dieselfde bly, is slegs 'n wisseling in m.2<sup>2</sup> nodig.

**Maat 3:** Dit is noodsaaklik dat die oorgebinde F# in die bas nie voor die pedaalwisseling in m.3<sup>1</sup> gelig word nie, aangesien die resonans van die noot andersins verlore sal gaan. Buiten die F# in m.3<sup>1-2</sup>, is die oorgebinde G# in die sopraanparty (m.3<sup>2</sup>) en die E# in die basparty (m.3<sup>3</sup>) ook van die demperpedaal afhanklik om hulle volle nootwaardes uit te dien. Aangesien die strekking vanaf die E# in die bas tot die G# in die sopraan (m.3<sup>3</sup>) vir die meeste pianiste te groot is om met die vingers vas te hou, is die oorgebinde G# van die pedaal afhanklik om aan te hou klink. Die pedaal kan dus nie in m.3<sup>3</sup> gewissel word sonder om 'n gaping in die melodiese lyn te veroorsaak nie. Die probleem is egter dat die verskillende harmonieë begin oorvleuel en die klank effens uitgedun sal moet word. 'n Vinnige halfpedaal word in m.3<sup>3</sup> aanbeveel om die harmoniese oorvleueling effens uit te dun sonder om die resonans van die melodiese G# heeltemal te verloor. Indien die klank steeds te veel is, mag 'n tweede, vinnige halfpedaal in m.3<sup>3</sup> nodig wees.

**Maat 4:** Die pedaal word op die eerste pols gewissel en aangehou om die melodiese G# in die sopraan (m.4<sup>1</sup>) steeds te laat klink terwyl die hand afbeweeg om die basparty te speel. Die pedaal word weer in m.4<sup>2</sup> gewissel en vir die res van die maat aangehou, aangesien die harmonie dieselfde bly.

**Maat 5:** Die pedaal word slegs in m.5<sup>1</sup> gewissel en verder vir die hele maat aangehou, aangesien die intervalsafstande tussen die sopraan- en basnote te groot is om die note met die vingers alleen aan te hou. 'n Lang pedaal is ook moontlik, aangesien die harmonie vir die hele maat lank bykans dieselfde bly.

**Maat 6:** Die pedaal word nie op die eerste pols van m.6<sup>1</sup> gewissel nie, sodat die oorgebinde A in die basparty kan aanhou klink. Na die wisseling op die tweede pols,

word die pedaal, ten spyte van die chromatiese beweging in die sopraanparty, weer vir die res van die maat aangehou om die volle nootwaarde van die G# in die bas te verseker en om enige gapings in die melodiese lyn te voorkom.

**Maat 7:** Indien die pedaal op die A in die bas van die rolakkoord in m.7<sup>1</sup> gewissel word, sal daar 'n gaping in die melodiese lyn voorkom. Randlett beveel aan dat die eerste drie note van die rolakkoord (A-C#-F#) met die vingers vasgehou word en die pedaal dan vinnig op ongeveer die F# gewissel moet word. Die wisseling vind dus plaas n t voordat die pinkie weer vanaf die A gelig moet word om die duim op die boonste C# te plaas. Sodoende is die gaping in die melodiese lyn minimaal en gaan die basnoot van die akkoord ook nie verlore nie. Die pedaal word weer in m.7<sup>3</sup> gewissel om harmoniese vertroebeling vanweë die trapsgewyse beweging in die sopraan en middelstem, uit te skakel.

**Maat 8:** Die pedaal word op elke polsslag van die maat gewissel. Die wisseling in m.8<sup>3</sup> is noodsaaklik om die rusteken in die sopraanparty te gehoorsaam en die resonans van die voorafgaande note uit te skakel.

**Maat 9:** Die pedaal word in m.9<sup>1</sup> gewissel en dan vir die volle maat aangehou om die G# in die bas (m.9<sup>1</sup>) en die A in die sopraanparty (m.9<sup>2</sup>) se volle nootwaarde te behou en ook enige gapings in die melodiese lyn te voorkom. Die rusteken in die middelstemme is om voorsiening te maak vir die hand wat van die klawers moet oplig om die A in die sopraanparty te speel. Die rusteken word, ten spyte van die aangehoue pedaal, gehoorsaam deur die vingers van die klawers af te lig. 'n Gedeeltelike wisseling in m.9<sup>2</sup> gaan meebring dat te veel van die basnoot se resonans verlore gaan.

**Maat 10:** Die pedaal word in m.10<sup>1</sup> en weer in m.10<sup>2</sup> gewissel. Die sostenuto-pedaal word afgetrap net na die G# oktaaf in die bas (m.10<sup>3</sup>) afgedruk is, om die oorgebinde note vir die volgende maat te laat aanhou klink. Let op dat die demperpedaal soos vereis word, glad nie in werking mag wees wanneer die sostenuto-pedaal afgetrap word nie.

**Maat 11:** Die rusteken wat in m.11<sup>2</sup> in die middelstemme aangetref word, is weereens hoofsaaklik om voorsiening te maak vir die hand wat moet oplig om die C# in die sopraanparty te speel. Aangesien die sostenuto-pedaal gebruik word om die G#-oktaaf in

die bas te laat aanhou klink, kan die demperpedaal nou gewissel word om hierdie rusteken te gehoorsaam.

**Maat 12:** Waar die harmonie in m.10<sup>1</sup> van so 'n aard was dat die pedaal vir die hele polsslag aangehou kon word, is die sekwens ietwat gewysig in m.12. Die basnote in m.12<sup>1</sup> vereis 'n pedaalwisseling om harmoniese oorvleueling te voorkom. Die probleem is egter dat die B in die sopraanparty nie met die vinger vasgehou kan word nie en van die demperpedaal afhanklik is om aan te hou klink. 'n Oplossing is om die B in die sopraanparty (m.12<sup>1</sup>) met genoeg intensiteit te plaas en dan 'n vinnige halfpedaal in die tweede deel van m.12<sup>1</sup> toe te pas. Sodoende word die ergste dissonansie effens uitgeskakel, sonder om die melodiese B se totale resonans te verloor. Die sostenuto-pedaal word in m.12<sup>1</sup> gelos om die oktaaf van die vorige maat te laat ophou klink en word dan weer in m.12<sup>3</sup> afgetrap om die oorgebinde G#-oktaaf in die bas aan te hou vir die volgende maat.

**Maat 13:** Die rusteken in m.13<sup>2</sup> is weer om voorsiening te maak vir die hand wat van die klawers moet oplig om die volgende oktaaf te speel. Aangesien die sostenuto-pedaal weer gebruik word om die G#-oktaaf in die bas te laat aanhou klink, kan die demperpedaal gewissel word om hierdie rusteken te gehoorsaam. Die sostenuto-pedaal word in m.13<sup>3</sup> gelos en dan weer direk ná die G#-oktaaf in m.13<sup>3</sup> gespeel is, afgetrap om die oorgebinde oktaaf vir die volgende maat te laat aanhou klink.

**Maat 14:** Aangesien die sostenuto-pedaal gebruik word om die G#-oktaaf in die bas te laat aanhou klink, kan die demperpedaal eers weer in die tweede pols van m.14<sup>1</sup> in werking tree om harmoniese oorvleueling vanweë die chromatiese beweging in die melodiese lyn te voorkom. Die pedaal word weer in m.14<sup>2</sup> gewissel om die rusteken in die middelstemme te gehoorsaam. Die sostenuto-pedaal word in m.14<sup>3</sup> gelos om die oktaaf van die vorige maat te laat ophou klink en word dan weer in m.14<sup>3</sup> afgetrap om die oorgebinde G#-oktaaf in die bas te laat aanhou klink vir die volgende maat.

**Maat 15:** Die pedalering is presies dieselfde as m.13.

**Maat 16:** Die pedalering is presies dieselfde as in m.14, maar met 'n ekstra wisseling in m.16<sup>3</sup> waar 'n rusteken vir die middelstem geskryf is. Die oktawe wat in die sopraanparty

voorkom (m.16<sup>2-3</sup>), moet met die vingers aangehou word om hul resonans te behou terwyl die pedaal telkens gewissel word. Die sostenuto-pedaal word in m.16<sup>3</sup> heeltemal gelos om die kwartnootrusteken in die bas te gehoorsaam.

**Maat 17-18:** Alhoewel die demperpedaal nie nodig is om note te laat aanhou klink nie, verleen dit ekstra resonans aan die oktawe in die sopraanparty en dra dit by tot die verlangde toonkleur. Die pedaal kan in m.16<sup>3</sup> heeltemal gelos word, terwyl die A<sub>4</sub>-oktaaf met slegs die vingers vasgehou word. Die klank word sodoende stelselmatig uitgedun en in m.18 word slegs 'n enkele noot met die duim aangehou. In m.18 sal geen pedaal gebruik word nie.

**Maat 19-24:** Hierdie mate is 'n presiese herhaling van m.1-6 en die pedalering bly dieselfde.

**Maat 25:** Die rolakkoord in m.25<sup>1</sup> word weer soos die rolakkoord in m.7<sup>1</sup> benader. Die eerste drie note van die akkoord (A-C#-F#) word met die vingers vasgehou, terwyl die pedaal dan vinnig op die F# gewissel word. Die pedaal word dus gewissel voordat die pinkie vanaf die A gelig moet word om die duim op die boonste C# te plaas. Sodoende is die gaping in die melodiese lyn minimaal en gaan die basnoot van die akkoord ook nie verlore nie. Aangesien slegs rustekens in die basparty van m.25<sup>2-3</sup> voorkom, kan die pedaal hier op elke akkoord in die sopraan en middelstemme gewissel word om harmoniese vertroebeling te voorkom.

**Maat 26:** Die pedaal word in m.26<sup>1</sup> gewissel en dan weer in m.26<sup>2-3</sup> op elke akkoord wat in die sopraan en middelstemme voorkom.

**Maat 27:** Die pedaal word in m.27<sup>1</sup> gewissel. Hiervandaan kom 'n effense pedaleringsprobleem voor, aangesien die oorgebinde G# in die sopraanparty (m.27<sup>1-2</sup>) en die E in die bas (m.27<sup>2</sup>) van die pedaal afhanklik is om vir hul volle nootwaarde aan te hou klink. Die klank wat opbou raak egter te veel en sal effens uitgedun moet word. 'n Moontlike oplossing kan wees om die G# in die sopraanparty (m.27<sup>1</sup>) behoorlik met die duim te plaas om die noot te laat aanhou klink en dan 'n vinnige halfpedaal in m.27<sup>2</sup> toe te pas, sonder om die resonans van die G# heeltemal te verloor. 'n Gedeeltelike

halfpedaal sal weer op die derde pols moet geskied om vertroebeling van die melodiese lyn te voorkom, maar steeds die resonans van die E in die bas (m.27<sup>2</sup>) te behou.

**Maat 28:** Dit word sterk aanbeveel dat die sostenuto-pedaal in m.28<sup>1</sup> gebruik word om die oorgebinde akkoord te laat aanhou klink, terwyl die hand afbeweeg om die melodiese lyn in die bas te speel. Die demperpedaal moet presies voor die afdruk van die akkoord in m.28<sup>1</sup> gelig word, om te verseker dat die pedaal nie in gebruik is wanneer die sostenuto-pedaal geïmplementeer word nie. Die sostenuto-pedaal word weer in m.28<sup>2</sup>, ná die speel van die F# in die bas, gelos om van die oorgebinde akkoord se resonans ontslae te raak. Indien die melodiese baslyn in m.28<sup>1-2</sup> met 'n aangehoue pedaal gespeel word, sal die klank wat opbou te veel raak en die melodie vertroebel. 'n Pedaalwisseling in m.28<sup>2</sup> sal weer die toonkleur beïnvloed deur 'n skielike gaping in die resonans van die lyn te veroorsaak. 'n Geskikte oplossing sal wees om die melodiese lyn met 'n fladderpedaal te speel, sodat 'n mate van resonans deurgaans verkry word sonder die opeenhoping van te veel klank. Die pedaal word weer in m.28<sup>2</sup> en m.28<sup>3</sup> gewissel om die rustekens in die bas te gehoorsaam en harmoniese oorvleueling te voorkom. 'n Baie vinnige halfpedaal mag weer in die tweede deel van m.28<sup>3</sup> nodig wees om die melodiese lyn in die sopraanparty meer duidelik te laat klink, sonder om die resonans van die D# in die bas te verloor.

**Maat 29:** Die pedalering in m.29 is presies dieselfde as m.28, behalwe dat die pedaal nou in m.29<sup>3</sup> aangehou word om die kwartnote in die middelstemme (F#-B#) te laat aanhou klink en geen vinnige halfpedaal hier nodig is nie.

**Maat 30:** Die gebruik van die sostenuto-pedaal is nie nodig om die akkoord in m.30<sup>1</sup> te laat aanhou klink nie, aangesien al die note deel is van dieselfde harmonie en die demperpedaal dus vir die volle maat afgetrap kan word.

**Maat 31:** Die pedaal word in m.31<sup>1</sup> op die basnoot van die rolakkoord gewissel om te verseker dat die G# se resonans in die akkoord opgevang word. Die pinkie mag nie van die G# gelig word totdat die pedaal weer ten volle afgetrap is nie, anders sal die noot nie in die pedaal opgevang word nie. Die pedaal word verder vir die hele m.31<sup>1</sup> aangehou om die gepunteerde B in die sopraanparty te laat aanhou klink. Aangesien die D $\flat$ -F#-G# wat in m.31<sup>2</sup> in die sopraan en middelstemme voorkom met die vingers vasgehou kan

word terwyl die melodiese baslyn gespeel word, is hierdie akkoord nie van die pedaal afhanklik om hul volle nootwaardes uit te dien nie. Dit bring mee dat die baslyn weer soos in m.28 en m.29 met behulp van 'n fladderpedaal gespeel kan word. Sodoende sal die melodiese lyn duidelikheid hoorbaar wees, maar steeds met 'n mate van resonans. Die pedaal word weer in m.31<sup>3</sup> ten volle gewissel. Die duim mag nie in m.31<sup>3</sup> van die G# in die sopraan gelig word voordat die pedaal weer ten volle afgetrap is nie, anders sal die G# se resonans nie in die nuwe pedaal opgeneem word nie en sal die noot ophou klink.

**Maat 32:** Die pedalering is presies dieselfde as m.31.

**Maat 33:** Die pedaal word in m.33<sup>1</sup> gewissel en dan aangehou om die gepunteerde A-B# in die middelstemme, asook die oorgebinde F# in die sopraan te laat aanhou klink. Die pedaal word weer in m.33<sup>2</sup> en m.33<sup>3</sup> gewissel, aangesien die note wat moet aanhou klink binne die omvang van die hand is en met die vingers vasgehou kan word. 'n Vinnige wisseling is ook moontlik op die laaste agtstenoot in m.33<sup>3</sup>, om die duidelike artikulasie van resonerende melodienote te verseker.

**Maat 34:** Die pedaal word vir die volle maat aangehou, aangesien al die note deel is van dieselfde harmonie.

Vanuit die voortdurende gebruik van die verskillende pedale en pedaaltegnieke in die *Prelude*, is dit duidelik dat pedaalgebruik 'n baie belangrike funksie in musiek vir die linkerhand vervul en dus 'n belangrike tegniese aspek is. Die verskillende pedale speel 'n groot rol in die balans en stemvoering van 'n werk, deur melodiese lyne met behulp van verskillende toonkleure van mekaar te help onderskei. Die rol van die una corda sal ook in die afdeling van balans en stemvoering waargeneem word, aangesien hierdie pedaal hoofsaaklik vir dinamiese kontras en toonkleurverskille gebruik word.

#### 4.3 Balans en stemvoering

Balans en stemvoering is een van die grootste uitdagings wat in die *Prelude* aan die pianis gestel word. Een hand is verantwoordelik om twee of meer melodiese lyne terselfdertyd uit te lig en 'n onderskeid tussen verskillende teksture te tref. Die

afwisseling van toonkleure kan aangewend word om die bogenoemde te help vermag. 'n Verskeidenheid van toonkleure kan deur die toepassing van verskillende dinamiese vlakke en vingerartikulasie verkry word. Die pedale vervul ook 'n belangrike funksie om verskillende toonkleure te produseer.

Dit is noodsaaklik dat die pianis in staat is om sy klankproduksie deurgaans te varieer. So kan klawers byvoorbeeld tot onder in die klawerbord afgedruk word om 'n ryk, *cantabile* klank te produseer, terwyl minder belangrike note met 'n meer delikate aanslag gespeel moet word. Verder speel die onafhanklikheid van vingers 'n groot rol, aangesien verskillende dinamiese vlakke en toonkleure terselfdertyd met slegs een hand vermag moet word. Die *una corda* kan gebruik word om 'n gedempte toonkleur aan minder belangrike note en teksture te verleen.

Die pianis moet in die *Prelude* poog om drie verskillende tipes klank te verkry: 'n *cantabile* melodie, 'n ondersteunende en gebalanseerde basparty en die middelstemme wat meer in die agtergrond voorkom (Randlett, 1978:25). Note oorvleuel gedurig tussen die verskillende stempartye en die pianis moet deurgaans bewus wees van note wat deel is van die melodiese lyn en note wat slegs begeleidend van aard is. Die melodie word hoofsaaklik in die sopraan aangetref, terwyl sekondêre melodiese motiewe gedurig in die bas voorkom. Die middelstemme is oor die algemeen verantwoordelik vir harmoniese invulling en moet met 'n baie ligter aanslag gespeel word.

**Maat 1:** Die melodiese lyn kom in die sopraanparty voor en word met die sterk duim uitgelig. 'n Tweede tekstuur, wat deurgaans in die werk voorkom, word geskep deur die sagte, invullende harmonieë wat in die middelstemme aangetref word. Die *una corda* kan gebruik word om hierdie tekstuur sagter en met 'n meer gedempte toonkleur te speel.

**Maat 2:** 'n Teenstem, wat met die swak vingers van die hand uitgelig moet word, word in die basparty aangetref. Die balans tussen die sopraan en bas is egter taamlik uitdagend, aangesien die melodie in die sopraanparty affraseer en dus met 'n effense *decrescendo* gespeel word, terwyl die basparty opbeweeg en toeneem in intensiteit. Die F# in die basparty van m.2<sup>2</sup> moet behoorlik geplaas word, aangesien die noot oorgebind is en vir vier polsslae moet aanhou klink. Die middelstemme bly steeds sag.

**Maat 3:** Die melodiese lyn is steeds in die sopraanparty en word met die duim uitgelig. Die pianis moet bewus wees van die sterker tweede polsslag wat, aangesien dit 'n oorgebinde noot is, 'n voorsiening gemaak sal moet word vir die wegsterwende klank, met meer intensiteit geplaas moet word.

**Maat 4:** 'n Melodiese teenstem word weer in die basparty aangetref. In m.4<sup>2</sup> oorvleuel die melodiese A in die bas en die sagte, invullende A in die middelstemme met mekaar. Aangesien die A in die bas deel is van 'n melodiese lyn, moet die noot uitgelig word om die stemvoering duidelik hoorbaar te maak. Die A wat verder in m.4<sup>2-3</sup> in die middelstemme voorkom, moet onmiddellik weer sagter gespeel word om as begeleiding te dien. Om egter te voorkom dat die begeleidingsfiguur in m.4<sup>2-3</sup> staties raak, sal 'n geleidelike aanpassing in die aanslag nodig wees om die dinamiek op elke agtstenoot effens te laat toeneem en rigting aan die lyn te verleen.

**Maat 5:** In m.5<sup>1</sup> oorvleuel die A in die bas weer met die A in die middelstemme. Die A in die bas merk die begin van 'n melodiese motief wat strek tot in m.8<sup>1</sup>. Die noot moet dus weereens uitgelig word om stemvoering tussen die sopraan en bas duidelik hoorbaar te maak. Die middelstemme word steeds sag gespeel om 'n begeleidende tekstuur te skep. Die balansering van die rolakkoord in m.5<sup>2</sup> kan problematies wees, aangesien beide die bas- en sopraannoot deel vorm van melodiese lyne wat uitgelig moet word, terwyl die D $\flat$ -F $\sharp$  in die middelstemme deel is van die sagte begeleiding. Die hand moet met die speel van die pinkie na buite gedraai word om meer armgewig agter die vinger te plaas en die basnoot sodoende sterker uit te lig. Aangesien die sopraannoot met die sterker duim gespeel word, is stemvoering hier nie 'n groot struikelblok nie. Die middelstemme moet sagter as die buitenste twee note gespeel word om die verskillende teksture van mekaar te help onderskei. Dieselfde beginsels geld vir die rolakkoord in m.5<sup>3</sup>.

**Maat 6:** 'n Melodiese lyn word weer in die basparty aangetref en moet met die swakker vingers van die hand uitgelig word. Scriabin vergemaklik stemvoering deur die eerste A in die basparty oor te bind, aangesien die afstand van die akkoord te groot is om beide die sopraan en bas se melodiese note terselfdertyd uit te lig sonder om die akkoord weer as 'n rolakkoord te benader. Aangesien die verskillende stempartye met een hand gespeel word, is die melodie in die sopraanparty oor die algemeen meer staties wanneer

melodiese materiaal in die basparty voorkom en omgekeer. Dit skep 'n tipe vraag-antwoord effek tussen die twee stemme.

In m.6<sup>1</sup> word 'n uitdaging aan die pianis gestel ten opsigte van die balansering van die twee akkoorde. In die eerste akkoord (D<sub>4</sub>-F<sub>4</sub>-C<sub>5</sub>) word die klem op die duim geplaas, aangesien die A in die bas oorgebind is en die akkoord op die sterk pols van die maat voorkom. In die tweede akkoord (B-D<sub>4</sub>-F<sub>4</sub>-B), moet meer gewig op die basnoot geplaas word, aangesien die melodiese lyn in die sopraanparty affraseer en die B nou sagter as die voorafgaande C<sub>5</sub> gespeel moet word. Die melodiese lyn in die bas bereik ook 'n hoogtepunt op die triool in m.6<sup>1</sup> en moet dus met meer intensiteit gespeel word. Die G<sub>4</sub> in die bas (m.6<sup>2</sup>) moet met genoeg intensiteit geplaas word, aangesien die resonans van die noot moet aanhou klink. Daarom word die noot met vinger 3 gespeel, wat daarna na vinger 5 gly. In die rolakkoord in m.6<sup>3</sup> moet die twee buitestemme weer met die vingers uitgelig word om die melodiese lyne wat steeds in die sopraan en bas voorkom, uit te lig.

**Maat 7:** Die melodiese note van die rolakkoord in m.7<sup>1</sup> word weer in die bas en sopraan aangetref en moet daarom meer gewig dra as die middelstemme. In m.7<sup>3</sup> oorvleuel die C<sub>5</sub> in die bas met die C<sub>5</sub> in die middelstem. Waar die C<sub>5</sub> in die middelstem deur die loop van die maat sagter gespeel is ter wille van beter stemvoering, moet die noot nou uitgelig word om die melodiese basnoot te beklemtoon.

**Maat 8:** In m.8<sup>1-2</sup> word beide die bas en sopraan se musikale frases afgesluit en moet die affrasering van die melodiese lyn duidelik hoorbaar wees. Die pianis moet daarteen waak om nie die duim op die D<sub>4</sub> in die bas (m.8<sup>1</sup>) te aksentueer en sodoende die melodiese lyn te onderbreek nie. Die gebruik van vingers 3-4-5 op die herhaalde G<sub>4</sub> in m.8<sup>2-3</sup>, dra by om 'n afname in die klank op natuurlike wyse te verkry en sodoende die lyn af te fraseer.

**Maat 9:** Die melodiese motief word in hierdie maat slegs in die sopraanparty aangetref, terwyl die middelstemme steeds begeleidend van aard is. In die laaste akkoord van m.9<sup>3</sup> oorvleuel die D<sub>4</sub> in die sopraan met die D<sub>4</sub> in die middelstemme en die noot moet dus beklemtoon word ter wille van duidelike stemvoering.

**Maat 10:** 'n Teenstem wat terugverwys na die melodiese motief in die bas van m.2, verskyn nou saam met die melodiese lyn in die sopraan. Alhoewel die G $\sharp$ -oktaaf aan die einde van die maat met die sostenuto-pedaal aangehou word, moet die oktaaf steeds behoorlik geplaas word om genoeg ondersteuning aan die melodie te verleen. Die speel van die twee-en-dertigste noot in m.10<sup>1</sup> met die duim, moet goed beheer word omdat die sterk duim die noot maklik kan aksentueer.

**Maat 11:** m.11 is 'n effens gewysigde sekwens van m.9 en die melodiese motief word in hierdie maat weer slegs in die sopraanparty aangetref. In die laaste akkoord van m.11<sup>3</sup> oorvleuel die G $\sharp$  in die sopraan met die G $\sharp$  in die middelstemme en die noot moet beklemtoon word ter wille van duidelike stemvoering.

**Maat 12:** m.12 is weer 'n effens gewysigde sekwens van m.10. 'n Teenstem wat terugverwys na die melodiese motief in m.4, word weer in die basparty aangetref. In hierdie geval is 'n addisionele basnoot wel bygevoeg (die G $\sharp$  in m.12<sup>1</sup>). Die G $\sharp$  moet effens sagter gespeel word, terwyl die C $\sharp$  uitgelig word om die gewenste stemvoering te verkry. In m.12<sup>2</sup> oorvleuel die A in die bas met die A wat in die middelstemme aangetref word. Die A in die eerste akkoord van m.12<sup>2</sup>, moet met genoeg intensiteit geplaas word om die melodiese lyn in die bas uit te lig, terwyl die A in die akkoorde wat volg (m.12<sup>2-3</sup>) sagter gespeel moet word om as begeleiding te dien.

**Maat 13-14:** Die melodiese motief in die sopraanparty word verdubbel, terwyl die middelstemme steeds begeleidend van aard is. Alhoewel die G $\sharp$ -oktaaf aan die einde van elke maat telkens met die sostenuto-pedaal aangehou word, moet die oktaaf geplaas word om genoeg ondersteuning te verleen. Die gebruik van die sostenuto-pedaal, tesame met 'n lang aangehoude demperpedaal, dra by tot 'n ryk sonoriteit wat in beide mate aangetref word.

**Maat 15:** Hierdie maat is 'n sekwens van m.13 en die stemvoering is presies dieselfde. Die sonoriteit is steeds baie ryker vanweë die aanwending van beide die demper- en sostenuto-pedaal.

**Maat 16-18:** m.16<sup>1</sup> is 'n presiese sekwens van m.14. Vanaf m.16<sup>2</sup> daal die oktawe in die sopraanparty chromaties tot by die A $\flat$ -oktaaf in m.17<sup>2</sup>. In m.18 word slegs een

oorgebinde  $A_4$  steeds met die vinger aangehou. Die klank word dus uitgedun tot 'n enkele noot om die einde van die musikale frase aan te dui. Die middelstemme word in m.16<sup>2</sup>-17<sup>1</sup> na die  $D\sharp-F\sharp$  in 'n hoër oktaaf verplaas om die hand te posisioneer vir die speel van die oktaaf in die sopraan.

**Maat 19-24:** Hierdie mate is 'n presiese herhaling van m.1-6 en stemvoering bly dus presies dieselfde.

**Maat 25-30:** Vanaf m.25 tot die einde van die werk, word meer sestiendenoot-figurasies in die bas aangetref. Hierdie materiaal vervul nie alleenlik 'n harmoniese funksie nie, maar vorm ook 'n selfstandige melodiese lyn in dialoog met die hoofmelodie in die sopraan. Stemvoering in die baslyn vanaf m.25 tot m.30 mag dus nie verlore gaan nie, aangesien dit deel vorm van 'n lang melodiese motief.

Die melodiese  $F\sharp$  in die bas van m.25<sup>2</sup>, word met vinger 3 gespeel om die vinger reeds te posisioneer vir die  $F\sharp$  wat in die volgende akkoord in die middelstemme aangetref word. Die  $F\sharp$  wat in m.25<sup>2</sup> in die middelstemme volg moet onmiddellik sagter gespeel word om vertroebeling tussen die verskillende melodiese lyne en teksture te voorkom. Dieselfde beginsel is van toepassing op die  $F\sharp$  wat in m.26<sup>2</sup> in die bas gespeel word en dan weer direk daarna in die middelstemme voorkom. Die intensiteit van die musikale lyn neem egter toe in m.25<sup>3</sup>, teenoor 'n affrasering in m.26<sup>3</sup> waar 'n ligter aanslag voorgeskryf word.

Alhoewel die lae  $C\sharp$  in m.30<sup>1</sup> slegs 'n sestiendenoot is, is dit belangrik dat die noot geplaas word aangesien dit die oplossingspunt is waarheen die motief vanaf m.25 heen beweeg. Die plasing van hierdie noot, asook die  $C\sharp$  in m.30<sup>2</sup> en m.30<sup>3</sup>, sal verder ook 'n harmoniese fondament vorm vir die arpeggiofiguur in m.30.

**Maat 31:** In m.31<sup>1</sup> word drie verskillende melodiese lyne aangetref. 'n Kort melodiese motief kom in die sopraanparty voor ( $B-G\sharp-G\sharp$ ), terwyl 'n kort melodiese motief nou ook vir die eerste keer in die middelstemme verskyn ( $F\sharp-B-F\sharp$ ). Vanaf m.31<sup>1</sup> word 'n lang melodiese lyn in die bas aangetref. Die eerste twee note van die middelstemme se motief is beide deel van 'n rolakkoord, aangesien die omvang van die akkoord telkens te groot is vir die strekking van die hand. In die eerste rolakkoord (m.31<sup>1</sup>) moet vingers 2 en

1 effens beklemtoon word om beide die sopraan en middelstem se melodiese note uit te lig. Aangesien die sopraannoot gepunteerd is, hoef slegs die duim beklemtoon te word om die middelstem se motief uit te lig in die tweede rolakkoord (m.31<sup>1</sup>). In m.31<sup>2</sup> moet vinger 5, 2 en 1 terselfdertyd beklemtoon word om die afeindiging van die melodiese motiewe in die sopraan en middelstemme, sowel as die begin van die melodiese lyn in die bas, aan te dui.

Aangesien 'n fladderpedaal in m.31<sup>2</sup> aangewend word en die baslyn hoofsaaklik met die swakker vingers van die hand gespeel word, kan 'n meer delikate toonkleur met behulp van 'n ligter aanslag toegepas word. Dit sal daartoe bydra om die baslyn van die ander melodiese lyne te help onderskei. Die *una corda* kan ook gebruik word om 'n sagter toonkleur te verkry.

**Maat 32:** Al drie melodiese lyne verskyn weer in die sekwensiële patroon in m.32. Die melodiese motief in die sopraanparty (A-F#-F#) en middelstemme (D<sub>4</sub>-A-D<sub>4</sub>) word weer met dieselfde vingers as die vorige maat uitgelig. In m.32<sup>2</sup> oorvleuel die F# in die middelstemme met die F# in die sopraan. Al drie vingers wat vir die akkoord in m.32<sup>2</sup> gebruik word (4-2-1), word dus beklemtoon om die note van die verskillende stempartye uit te lig. Die baslyn word weer met die swakker vingers van die hand gespeel en 'n ligter aanslag met behulp van die *una corda*, sal weer gepas wees.

**Maat 33:** In m.33 word 'n melodiese lyn in beide die sopraan en bas aangetref. In die akkoord in m.33<sup>2</sup> moet die sopraannoot met die duim, en die basnoot met vinger 5 uitgelig word. In m.33<sup>3</sup> oorvleuel die melodiese A in die bas met die begeleidende A in die middelstemme. Die A moet beklemtoon word om die stemvoering in die bas te onderskei van die melodiese lyn wat in die sopraan met die sterk duim uitgelig word.

**Maat 34:** Die werk eindig met 'n *Tierce di Picardi* en dit is dus belangrik dat die E# wat die majeurkwaliteit van die akkoord bepaal, uitgelig word.

Die balans en stemvoering in die werk, kan met behulp van dinamiese kontras, verskillende toonkleure en die aanwending van verskillende pedaaltegnieke vermag word. Die vingersettings wat in die werk toegepas word het 'n verdere invloed op balans en stemvoering en die toonkleur wat geproduseer word wanneer die melodiese lyn met

slegs die duim gespeel word, gaan byvoorbeeld grootliks verskil van die toonkleur wat geproduseer word wanneer die melodie met slegs die pinkie gespeel word. Verder word balans en stemvoering ook grootliks beïnvloed deur die fisieke buigbaarheid waarmee die werk gespeel word, aangesien 'n egalige en soepel klank slegs in die teenwoordigheid van 'n ontspanne fisieke meganisme geproduseer kan word.

#### **4.4 Fisieke buigbaarheid**

As gevolg van die unieke tegniese uitdagings wat in musiek vir die linkerhand aan die pianis gestel word, speel die implementering van 'n gunstige fisieke meganisme 'n belangrike rol in die suksesvolle uitvoer van werke in hierdie genre. Die pianis moet eerstens effens na die regterkant van die klawerbord sit om te voorkom dat wanneer in die hoë register gespeel word, die linkerelmoog teen die torso vasdruk en die fisieke buigbaarheid daardeur gestrem word. Dié *Prelude* word hoofsaaklik in die middelste registers van die klawerbord gespeel, wat meebring dat die liggaam oor die algemeen taamlik gesentreerd bly en nie maklik sy balans sal verloor nie. Die regterarm kan egter steeds gebruik word om die bolyf effens op die klavierstoel te steun en meer vryheid vir beweging aan die linkerarm te verleen.

Die effektiewe uitvoer van groot laterale spronge en wye strekkings wat in die *Prelude* aangetref word, is onmoontlik sonder die teenwoordigheid van 'n soepel, ontspanne fisieke meganisme. Die hele arm, vanaf die skouer tot die gewrig, moet deurgaans in 'n ontspanne posisie wees om laterale bewegings en vinnige verskuiwings tussen die verskeie handposisies, egalig en met akkuraatheid uit te kan voer.

Alhoewel groot intervalsafstande en wye strekkings vir die pianis met 'n kleiner hand moeilik kan wees, is daar 'n veelvoud van oplossings om hierdie tegniese struikelblokke te oorkom. Volgens Neuhaus (1993:105) was Godowsky se hande taamlik klein, maar so buigbaar en soepel asof dit van gomlastiek gemaak was. Met behulp van unieke vingersettings en -verplasinge, die gebruik van die pedale, die toepassing van verskillende toonkleure en dinamiese vlakke, asook 'n ontspanne fisieke meganisme, kan die tegniese struikelblokke wat in die werk aangetref word effektief aangespreek en opgelos word.

In hierdie afdeling, sal die fisieke bewegings wat in die *Prelude* voorkom, opgesom en kortliks bespreek word. Alhoewel daar steeds na verskillende maatnommers verwys word, is 'n maat-vir-maat ontleding nie toegepas nie, aangesien die verskillende bewegings wat bespreek word deurgaans in die werk van toepassing is.

Die volgende fisieke bewegings word deurgaans in die *Prelude* aangetref:

#### **4.4.1 Die opeenvolgende gebruik van die duim**

Soos die geval in m.1, word die duim word gereeld gebruik om opeenvolgende melodiese note te speel. In sulke gevalle moet die gewrig altyd ontspanne wees om 'n soepel klank te produseer en aksente te vermy. 'n Ontspanne gewrig sal ook daartoe bydra om 'n legatolyn makliker te verkry.

#### **4.4.2 Groot spronge**

In m.2<sup>1</sup> word 'n groot sprong na die G# in die bas aangetref. Die gebruik van die langer en sterker vinger 3 op die G#, verseker dat die noot met 'n groter mate van akkuraatheid afgedruk kan word. Die aaneenlopende gebruik van die pinkie word ook afgewissel wat bydra tot minder spanning wat op die hand geplaas word.

Die beweging van vinnige laterale spronge, moet gekoppel word aan die afdruk van die voorafgaande noot/akkoord om die hand betyds te posisioneer vir die afdruk van die volgende noot/akkoord. In m.7<sup>1</sup> moet die beweging van die vinnige laterale sprong vanaf die boonste C# in die rolakkoord na die lae A in die bas, byvoorbeeld gekoppel word aan die afdruk van die C#. Sodoende word die hand betyds geposisioneer vir die afdruk van die lae A. Dieselfde beginsel geld vir die vinnige laterale sprong vanaf die C#-A in m.8<sup>1</sup>, na die G# in die bas. Die agtstenootrusteken wat in die basparty van m.8<sup>2</sup> voorkom, verleen wel meer tyd aan die pianis om die sprong na die lae G# in m.8<sup>2</sup> met gemak uit te voer.

Die groot sprong na die lae G#-oktaaf in m.13<sup>3</sup>, m.14<sup>3</sup> en m.15<sup>3</sup>, word deur 'n ontspanne, uitwaartse beweging van die bo-arm en elmboog, gepaardgaande met 'n ontspanne gewrig, moontlik gemaak. 'n Stywe fisieke meganisme sal tot gevolg hê dat die sprong

nie betyds uitgevoer kan word nie en die akkuraatheid van die sprong sal ook negatief beïnvloed word.

'n Baie groot laterale sprong word in m.31<sup>1</sup> vanaf die boonste B in die rolakkoord, na die lae C# in die bas aangetref. Aangesien die B in die sopraan 'n belangrike melodiese noot is en op die eerste pols van die maat aangetref word, is dit noodsaaklik dat die noot met genoeg intensiteit geplaas word voordat die afwaartse sprong onderneem word. Alhoewel die sprong gekoppel word aan die afdruk van die B, sal 'n té vlugtige beweging die resonans van die melodiese noot kortknip. Hierdie struikelblok kan opgelos word deur die spasiëring tussen die note van die rolakkoord te verbreed en sodoende meer klem op die boonste deel van die rolakkoord te plaas.

Die gebruik van vinger 3 op die lae C# in die bas van m.31<sup>1</sup>, verseker dat die noot met 'n groter mate van akkuraatheid afgedruk kan word, maar die afstand van die beweging word deur die gebruik van hierdie vinger vergroot. Die hand word effens inwaarts gedraai om die boonste B van die rolakkoord in m.31<sup>1</sup> te bereik. Met die gebruik van die langer vinger 3 op die C# in die bas, kan die hand in dieselfde posisie afwaarts beweeg om die vinger op die noot te plaas. Indien vinger 5 gebruik sou word, sal die hand weer na buite gedraai moet word om voorsiening te maak vir die korter pinkie op die swart klawer. Hierdie wysiging wat deur die hand gemaak sal moet word, beïnvloed die spoed en akkuraatheid waarmee die aksie uitgevoer word. 'n Ontspanne fisieke meganisme speel weereens 'n belangrike rol, aangesien 'n vlugtige, soepel beweging van die bo-arm en elmboog, die voorarm en hand betyds in posisie sal kry en 'n aksent op die C# sodoende vermy kan word. Die oomblik wat die C# in die bas afgedruk is, moet die hand weer vlugtig opwaarts geskuif word om in posisie te kom vir die afdruk van die volgende rolakkoord in m.31<sup>1</sup>.

Aangesien die werk in m.34 afgesluit word, kan meer tyd geneem word vir die afwaartse laterale sprong na die lae C# in die bas. Dit is egter noodsaaklik dat die pianis nie in die uitvoer van elke groot sprong tyd steel nie. Dit sal slegs die musikale vloei van die werk onderbreek en 'n fragmentariese effek tot gevolg hê.

#### 4.4.3 Onkonvensionele vingersettings

Onkonvensionele vingersettings word deurgaans in die *Prelude* aangetref. Soms word die pinkie aaneenlopend gebruik om 'n melodiese lyn te speel, die duim word in 'n laterale beweging bo-oor die pinkie geplaas of andersom en vreemde vingerkombinasies is onvermybaar. Die tegniese uitdagings wat as gevolg van onkonvensionele vingersettings aan die pianis gestel word, kan slegs in die teenwoordigheid van fisieke vryheid en 'n soepel fisieke meganisme aangespreek word.

Fisieke buigbaarheid is noodsaaklik vir die onkonvensionele vingersetting wat in m.6<sup>1-2</sup> in die bas aangetref word. Wanneer die A-F# van die triool in die bas gespeel word, moet die hand saam met die vingers afwaarts beweeg om die oorsit van vinger 4 bo-oor die pinkie te vergemaklik. Die hand skuif dan weer in m.6<sup>2</sup> na bo, sodra vinger 3 na vinger 5 gegly het.

In m.31<sup>2-3</sup> word 'n onkonvensionele vingersetting aangetref. Die akkoord word met vingers 5-3-2-1 aangehou, terwyl die melodiese lyn in die bas aanvanklik met die swakker vingers 4 en 5 gespeel word. Hierdie melodiese lyn kan met 'n baie ligter aanslag gespeel word om die opbou van spanning in die hand te voorkom. In m.31<sup>3</sup> word die duim in 'n afgaande laterale beweging bo-oor die pinkie geplaas. Ná die afdruk van die pinkie op die G#, is dit noodsaaklik dat die hele arm vinnig na onder skuif om die duim betyds op die F# te plaas en die hand te posisioneer vir die note wat volg. Die pianis moet daarteen waak om die F# nie te aksentueer deur met die sterker duim op die noot te val nie. Dit sal die kontinuïteit van die melodiese lyn in die bas beïnvloed.

#### 4.4.4 Wye strekkings

'n Wye strekking word in m.2<sup>2</sup> aangetref. Na die afdruk van die akkoord, moet die pianis sy hand ontspan om die sagte middelstemme gewigloos te kan afdruk en die opbou van spanning in die hand te voorkom.

As gevolg van die pedaalwisseling in m.3<sup>1</sup>, moet die oorgebinde F# in die bas met die vinger aangehou word todat die pedaal gewissel is. Daarna kan die basnoot gelos word om spanning vanweë die groot strekking in die hand, te verminder. In m.3<sup>3</sup> word die

duim weer gebruik om die melodiese lyn te speel, terwyl vingers 2 en 3 vir die middelstemme gebruik word. 'n Ontspanne gewrig is noodsaaklik om die opbou van spanning in die boonste deel van die hand te voorkom en sodoende 'n soepel klank te produseer.

In m.10<sup>2</sup> word vingers 3-2 op die G $\sharp$ -C $\sharp$  in die middelstemme, met vingers 4-2 vervang om die hand in 'n meer natuurlike posisie te plaas en die opbou van spanning in die boonste deel van die hand te vermy.

Indien die intervallsafstand tussen akkoordnote te groot is en nie binne bereik van die vingers is nie, word só 'n akkoord meestal gerol.

#### **4.4.5 Rolakkoorde**

Twee rolakkoorde verskyn in m.5. Aangesien die pedaal vir die volle maat aangehou word, kan die note van die rolakkoord in m.5<sup>2</sup> onmiddellik na hul afgedruk is weer gelos word om die hand betyds opwaarts te beweeg vir die groot strek na die melodiese D $\flat$  in die sopraan. Dieselfde geld vir die rolakkoord in m.5<sup>3</sup>.

Met die speel van die rolakkoord in m.6<sup>3</sup>, dien die D $\flat$ -F $\sharp$  wat in die middelstemme voorkom as anker terwyl die hand inwaarts gedraai word om die B $\sharp$  in die sopraan te speel. Deur hierdie note as anker te gebruik, is die volgende rolakkoord wat in m.7<sup>1</sup> voorkom gemaklik binne die bereik van die vingers. Die fisieke buigbaarheid wat in die speel van die opeenvolgende rolakkoorde vereis word, is ten volle afhanklik van 'n onspanne, buigbare gewrig. Daarsonder sal die inwaartse beweging van die gewrig om die boonste stempartye van die akkoorde te bereik, nie moontlik wees nie.

Die inwaartse draaibeweging van 'n onspanne gewrig is weereens noodsaaklik vir die uitvoer van die rolakkoord in m.7<sup>1</sup>. Die inwaartse draaibeweging kan egter nie onmiddellik ná die afdruk van die A geskied nie, aangesien die eerste drie note van die rolakkoord (A-C $\sharp$ -F $\sharp$ ) met die vingers vasgehou word om die gewenste pedalerie moontlik te maak en sodoende 'n gaping in die melodiese lyn te verhoed. Sodra die F $\sharp$  in die rolakkoord afgedruk word, moet die hand inwaarts draai om die C $\sharp$  in die sopraan betyds te bereik. Die spasiëring tussen die F $\sharp$  in die middelstem en die C $\sharp$  in die sopraan

kan verbreed word om 'n egalige inwaartse beweging van die duim te verseker en ook om die akkoord van die vorige rolakkoord te onderskei en meer klem op die melodiese C# in die sopraanparty te plaas.

#### 4.4.6 Ankers en spilpunte

Aangesien groot en ongemaklike spronge gereeld in die *Prelude* aangetref word, dra die identifisering en toepassing van spilpunte of ankers by om die beweging van die hand in sommige gevalle te vergemaklik.

Soos reeds bespreek onder rolakkoorde, dien die D<sub>4</sub>-F# wat in die middelstemme van die rolakkoord in m.6<sup>3</sup> voorkom, as anker terwyl die hand inwaarts gedraai word om die B# in die sopraan te speel. Deur hierdie note as anker te gebruik, is die volgende rolakkoord wat in m.7<sup>1</sup> voorkom gemaklik binne die bereik van die vingers.

Na die afdruk van die G#-A in m.9<sup>1</sup>, moet vingers 5-3-2 onmiddellik opbeweeg om die vingers vir die volgende akkoord te posisioneer. Die duim wat op die A in die sopraan geplaas word (m.9<sup>1</sup>), dien weer as anker om vingers 5-3-2 oor te sit en moet dus nie van die klavier af gelig word todat die vingers vir die volgende akkoord korrek geposisioneer is nie.

In m.13<sup>1</sup> moet die D wat met die duim gespeel word en dieselfde D wat daarna met die pinkie gespeel word, as mikpunt dien vir die sprong na 'n hoër oktaaf. Sodoende word die afstand van die sprong verklein deur die gemeenskaplike D as spilpunt te gebruik, eerder as om op die intervalsafstand van 'n oktaaf tussen die twee duime te fokus.

Vinger 2 op die B# in die middelstem van die akkoord in m.33<sup>2</sup>, funksioneer as 'n spilpunt waarom die hand effens inwaarts gedraai word om die akkoord in m.33<sup>3</sup> met vingers 4-2-1 te speel. 'n Ontspanne gewrig is noodsaaklik om die draaibeweging van die hand moontlik te maak, sodat die duim die G# in die sopraan met gemak kan bereik.

#### 4.4.7 Arpeggio-figure

Arpeggios is 'n tipiese karaktereienskap van musiek vir die linkerhand. Deur die gereelde gebruik van arpeggios, dra die bo-tone wat klink by om die werk in te kleur, begeleidingsfigurasies word maklik hierdeur verkry en die afstand tussen groot spronge kan ook deur middel van arpeggios opgevolg word om 'n ander tekstuur aan die werk te verleen.

Die arpeggio-figure in die bas van m.30<sup>1-3</sup> en m.34, moet met 'n ontspanne gewrig gespeel word om vryheid in die laterale beweging te verkry. 'n Geslote gewrig sal veroorsaak dat die sterker duim en swakker pinkie nie dieselfde klink nie en gevolglik oneweredigheid in die musikale lyn meebring.

Soos sigbaar vanuit die voorafgaande bespreking, word 'n groot hoeveelheid fisieke bewegings in die *Prelude* aangetref. 'n Ontspanne fisieke meganisme is noodsaaklik om enige beweging met gemak en egaligheid uit te kan voer. In die geval waar die omvang van sekere akkoorde te groot is en nie binne bereik van die vingers is nie, word die akkoord gerol. Die spasiëring van die note binne die rolakkoord, word bepaal deur die vingers wat gebruik word, die pedalering, die balans en stemvoering van die akkoord en ook die mate van fisieke buigbaarheid wat vir die speel van die akkoord self, asook die daaropvolgende noot/note vereis word.

## HOOFSTUK 5

### Samevatting en gevolgtrekkings

Redes vir die ontstaan en ontwikkeling van klavierliteratuur vir die linkerhand, is reeds vroeër in die skripsie geïdentifiseer en bespreek om lig te werp op die groot versameling werke wat vir die linkerhand, eerder as die regterhand alleen gekomponeer word (kyk 2.1). Komponiste en komposisies wat 'n belangrike bydrae gelewer het tot die ontwikkeling van musiek in hierdie genre, is ook bespreek om die pianis bekend te maak met die bestaande versameling werke wat tans aangetref word (2.2). 'n Aanbeveling van die belangrikste komposisies vir die linkerhand, is ook vanuit die literatuurstudie aan die pianis voorgestel.

In die uitvoering van klavierliteratuur vir die linkerhand alleen, word unieke tegniese uitdagings aan die pianis gestel. Aangesien die tegniese aspekte in 'n werk en die interpretatiewe inhoud in noue verband saam bestaan, is die identifisering en oplossing van tegniese struikelblokke 'n belangrike aspek wanneer 'n nuwe werk aangeleer word. Die vier vernaamste tegniese aspekte wat vanuit die literatuurstudie, asook in A. Scriabin se *Prelude, Op. 9, no. 1*, geïdentifiseer is en as model dien vir die sistematiese maat-vir-maat ontleding van dié werk, is vingersettings, pedaalgebruik, balans en stemvoering en fisieke buigbaarheid (kyk hoofstuk 3). Dit is duidelik vanuit die tegniese analise van die werk in hoofstuk 4, dat dit onmoontlik is om een van die tegniese aspekte te bespreek sonder om ook na 'n ander te verwys, aangesien al vier aspekte mekaar beïnvloed en interafhanklik is van mekaar.

Elkeen van die verskillende tegniese aspekte beïnvloed die ander. Die keuse van vingersetting beïnvloed die pedalering, balans en stemvoering en fisieke buigbaarheid wat in 'n werk geïmplementeer sal word. In gevalle waar die vingers geposisioneer is om 'n melodiese lyn legato te kan speel, sal die pedaal moontlik in 'n mindere mate aangewend word. Waar slegs een vinger of 'n beperkte aantal vingers vir die speel van 'n melodie verantwoordelik is, sal die pedaal weer 'n groter rol speel om 'n legatolyn te verkry. Die keuse van aanslag en gepaardgaande toonkleur sal ook in sommige gevalle grootliks deur die keuse van vingersetting beïnvloed word. Waar 'n ongemaklike

vingersetting wat nie met baie krag uitgevoer kan word nie gebruik word, kan 'n ligter aanslag en gepaardgaande toonkleur deur die pianis oorweeg word. Onkonvensionele vingersettings en ongemaklike strekkings tussen die vingers kan meebring dat spanning in die hand opbou. Om dit te voorkom, moet die hand onmiddellik na die afdruk van 'n wye akkoord weer ontspan word. In sommige gevalle is dit moontlik om 'n ongemaklike vingerstelling ná die afdruk van die akkoord met meer gemaklike vingers te vervang, veral tydens stadiger tempi en op langer nootwaardes. 'n Pianis kan geneig wees om met 'n statiese speelmeganiek te speel wanneer sekere vingers herhalend gebruik word. Dit is noodsaaklik dat die gewrig deurgaans ten volle ontspanne is om 'n soepel beweging van die vingers te verseker en egaligheid in die melodiese lyn te verkry.

Pedaalgebruik beïnvloed weer die vingersettings, balans en stemvoering en fisieke buigbaarheid in 'n werk. Die toepassing van onkonvensionele vingersettings is ondenkbaar sonder die gebruik van die pedaal en die demperpedaal is onontbeerlik om 'n legato-lyn in musiek vir die linkerhand te verkry, veral waar 'n enkele vinger die melodie moet speel. In die geval waar die sostenuto-pedaal gebruik word en die demperpedaal dus nie in gebruik mag wees nie, sal die betrokke vingerstelling noukeurig oorweeg moet word om te bepaal of enige aanpassings nodig is ten einde sekere klanke met die vingers te verbind. Die verskillende pedale en pedaaltegnieke speel verder ook 'n groot rol in die verkryging van verskillende teksture en toonkleure wat die balans en stemvoering in 'n werk beïnvloed. 'n Oordeelkundige kombinasie van die demper en sostenuto-pedaal kan gebruik word om belangrike melodiese note te laat aanhou resoneer, terwyl die vingers vry is om betyds na hulle volgende posisie te beweeg. Die pedaal vervul 'n fundamentele funksie waar wye, ongemaklike strekkings aangetref word. Wanneer die vingers vroeër van die klawers af gelig moet word om hulle volgende bestemming te bereik, moet die pedaal hierdie note se volle nootwaardes realiseer. Aangesien sommige laterale spronge ook baie vinnig geskied, moet die noot wat 'n groot sprong voorafgaan en deel van 'n melodiese lyn is, met behulp van die pedaal aangehou word om sy volle waarde uit te dien.

Balans en stemvoering beïnvloed weer op hul beurt die vingersettings, pedaalgebruik en fisieke buigbaarheid in 'n werk. Die pianis moet poog om belangrike melodiese lyne en note wat meer gewig dra, sover as moontlik met die sterker vingers van die hand te speel om stemvoering te vergemaklik. As gevolg van die beperkte hoeveelheid vingers

in musiek vir die linkerhand, is die bogenoemde riglyn egter nie altyd so geredelik toepasbaar nie. 'n Oordeelkundige gebruik van die una corda en die implementering van die sostenuto-pedaal waar moontlik, is 'n groot hulp om verskillende teksture te skep en om vingers te bevry wat melodiese lyne moet daarstel. Die spoed waarteen sekere fisieke bewegings uitgevoer word, word ook in 'n groot mate deur die stemvoering in 'n werk bepaal. Waar 'n melodiese lyn affraseer, sal die intensiteit en spoed van 'n beweging moontlik effens afneem om die einde van 'n musikale gedagte te kenmerk. Die spoed waarteen verskillende rolakkoorde uitgevoer word, asook die noot/note wat telkens in 'n rolakkoord beklemtoon moet word, word hoofsaaklik deur die betrokke melodiese lyne bepaal.

Fisieke buigbaarheid is van onskatbare waarde in musiek vir die linkerhand en die suksesvolle toepassing van geskikte vingersettings, pedaalgebruik en balans en stemvoering, is onmoontlik in die afwesigheid van 'n gespanne fisieke meganisme. Waar die korter duim en pinkie as 'n reël nie somer in musiek vir beide hande op swart klawers gebruik sal word nie, is die gebruik van hierdie vingers op die swart klawers nou onafwendbaar. In baie gevalle word die pinkie opgaande bo-oor die duim geplaas, of die duim afgaande onder die pinkie terwyl beide vingers op swart klawers speel. Om hierdie verskuiwings akkuraat en ter wille van balans en stemvoering steeds met die vereiste egaligheid uit te voer, word 'n ontspanne, buigbare gewrig deurgaans vereis. Die voete is een van die belangrikste meganismes wat in klaviermusiek vir die linkerhand gebruik word, aangesien verskillende pedaaltegnieke deurgaans afgewissel word en die voete in staat moet wees om gedeeltelike pedalerings, gedeeltelike wisselings en fladderpedaal in kombinasie met die sostenuto-pedaal en una corda, uit te kan voer. Fisieke buigbaarheid het dus ook 'n groot invloed op pedaalgebruik. Fisieke buigbaarheid het verder ook 'n groot invloed op die balans tussen, en stemvoering van verskillende teksture en melodiese lyne. Indien groot spronge as gevolg van 'n gespanne laterale beweging telkens met 'n aksent uitgevoer word, sal dit 'n negatiewe impak op die stemvoering van 'n melodiese lyn hê. 'n Soepel en ontspanne beweging van die bo-arm en gevolglik ook die voorarm en gewrig, sal meebring dat die volgende noot of akkoord in 'n sprong betyds bereik word en dus nie met 'n aksent gespeel sal word nie.

Dit is dus duidelik dat die tegniese aspekte wat in die skripsie geïdentifiseer is, interafhanklik is en daarom baie aandagtig deur die pianis banader moet word. Deur een

van die aspekte te verwaarloos, sal die ander ook negatief beïnvloed word en die suksesvolle interpretasie van die komposisie word sodoende in gedrang geplaas. Verskeie tegniese aanpassings sal ook deur die pianis gemaak moet word, aangesien die uitdagings wat in musiek vir die linkerhand aan die pianis gestel word sekere algemeen aanvaarde beginsels en gebruike in musiek vir beide hande grootliks uitdaag. Die korrekte benadering van hierdie tegniese aspekte is verder noodsaaklik om te verhoed dat die linkerhand moontlik 'n besering opdoen as gevolg van ooreising en verkeerde oefenmetodes.

Die woorde van die konsertpianis, Antonio Iturrioz (2001:2), som die waarde van klavierrepertorium vir die linkerhand op:

"Unfortunately, there will always be someone to accuse the pianist of exhibitionism for playing left hand pieces. My response to that is to try to impress upon that person that it is really just the opposite; it is an act of total humility. It is a tremendous challenge to play with the left hand alone because of the limitations involved and because listeners in general are conditioned to the sonorities of two handed piano music. And so it becomes an act of affection using one humble hand".

Die kennis wat die pianis opdoen ten opsigte van onkonvensionele vingersettings en gebruike, noukeurige pedaalgebruik, die onafhanklikheid van vingers vir effektiewe stemvoering en die belangrikheid van 'n ontspanne fisieke meganisme om die bogenoemde alles te vermag, is nie alleenlik van kardinale belang om musiek vir die linkerhand tegnies suksesvol uit te voer nie, maar is ook uiters waardevol vir die algemene tegniese en musikale ontwikkeling van die pianis.

## BIBLIOGRAFIE

ANDERSON, R.K. & PRESTON, K.K. 2001. Paul Wittgenstein. (*In Sadie, S., ed. New Grove Dictionary of Music and Musicians, 27:455. Londen: MacMillan Publishers Ltd.*)

ANON. 2003. Eminent pianist lends a hand in creating new music. *International Musician*, 101(2):23, Feb. IIMP Citation Number: 00279585.

BAKER, E.A., *ed.* 1951. Cassel's French-English, English-French dictionary. Londen: Cassel and Company.

BANOWETZ, J. 1985. The pianist's guide to pedaling. Bloomington: Indiana University Press.

BERNAS, R. 2001. Gary Graffman. (*In Sadie, S., ed. New Grove Dictionary of Music and Musicians, 10:267. Londen: MacMillan Publishers Ltd.*)

BOSMAN, D.B., VAN DER MERWE, I.W. & HIEMSTRA, L.W., *eds.* 1999. Tweetalige woordeboek. Kaapstad: Pharos Woordeboeke.

BURNSED, C.V. & HUMPHRIES, S. 1998. The effects of reversing the roles of the hands on the development of piano performance skill: a preliminary investigation. *Psychology of Music*, 25(8):89-96, Jan. IIMP Citation Number: 00064010.

D'ABREU, G. 1964. Playing the piano with confidence. Londen: Faber and Faber.

DANNREUTHER, E. & CHARLTON, D. 2001. Alexander Dreyschock. (*In Sadie, S., ed. New Grove Dictionary of Music and Musicians, 7:594. Londen: MacMillan Publishers Ltd.*)

EDEL, T. 1980. Piano music for the left hand alone. Michigan: University Microfilms International.

- EDEL, T. 1986. Develop your left hand. *Clavier*, 25(8):12-15, Okt.
- EDEL, T. 1994. Piano music for one hand. Bloomington: Indiana University Press.
- FINK, S. 1999. Mastering piano technique. New Jersey: Amadeus Press.
- GATENS, W.J. 2005. Guide to records: Fisher – organ works. *American Record Guide*, 68(4):118-119, Julie-Aug.
- HARDWICK, P. 2000. The organ works of Basil Harwood. *The Diapason*, 91:5:1086:18-21, Mei.
- HARRAP, P., ed. 1973. Portuguese-English, English-Portuguese dictionary. Londen: Cassel and Company.
- HINSON, M. 1973. Guide to the pianist's repertoire. Londen: Indiana University Press.
- HOPKINS, C. 2001. Leopold Godowsky. (In Sadie, S., ed. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 10:73-74. Londen: MacMillan Publishers Ltd.)
- ITTURIOZ, A. 2001. Playing left hand piano music.  
<http://www.unconservatory.org/articles/1hpiano.html>. [Datum van gebruik: 13 Mrt. 2008].
- LEVINSKAYA, M. 1930. The Levinskaya system of pianoforte technique and tone-colour. Londen: J.M. Dent and Sons Ltd.
- LEWENTHAL, R. 1978. The rich repertoire for one hand. *Clavier*, 17(4):15-18, Apr.
- LHÉVINNE, J. 1981. Basic principles in pianoforte playing. Michigan: University Microfilms International.
- MATTHAY, T. 1964. The visible and invisible in pianoforte technique. Londen: Oxford University Press.

- NEUHAUS, H. 1993. The art of piano playing. Londen: Kahn & Averill.
- NEWMAN, W.S. 1984. The pianist's problems. New York: Da Capo Press.
- PATTERSON, D.L. 1999. One handed: a guide to piano music for one hand. Westport: Greenwood Press.
- RANDLETT, S. 1978. Scriabin's prelude for the left hand. *Clavier*, 17(4):23-29, Apr.
- REBORA, P., GUERCIO, F.M. & HAYWARD, A.L., eds. 1971. Cassel's Italian-English, English-Italian dictionary. Londen: Cassel and Company.
- RIEFLING, R. 1962. Piano pedalling. Londen: Oxford University Press.
- ROSEN, C. 2002. Piano notes. Londen: Penguin Books.
- SANDOR, G. 1981. On piano playing. New York: Schirmer Books.
- SWART, I. 2006. Piano music for one hand alone. *Musicus*, 34(2):41-45, Jul./Des.
- WAGNER, J. 2008. Indomitable Leon Fleisher. *Clavier*, 47(6):10-13, Sept./Okt.
- WHITESIDE, A. 1961. Indispensables of piano playing. USA: Charles Scribner's Sons.
- WILEY, A. 1996. Playing better by studying literature for the left hand. *Clavier*, 35(1):12-15, Jan.
- WOLFF, K. 1972. The teaching of Artur Schnabel. Londen: Faber and Faber.