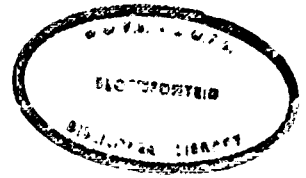


1994 067 250-01



UOVS - SASOL-BIBLIOTEK



19940672500122000018

HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
GEEN OMSTANDIGHEDE UIT DIE
BIBLIOTEK VERWYDER WORD NIE

**DINAMIEK IN KLAVIERMUSIEK
VAN DIE AGTIENDE EN NEGENTIENDE EEUE**

RACHEL MERCIA EMILY LABUSCHAGNÉ

B.Mus. Ed. (U.O.V.S.), Hons. B.Mus. (U.O.V.S.)

Verhandeling voorgelê ter vervulling van die vereistes
vir die graad

MAGISTER MUSICAE

in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte
Departement Musiek
aan die
Universiteit van die Oranje-Vrystaat

Studieleier: Dr. N.G.J. Viljoen

Mei 1994

**HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
GEEN OMSTANDIGHEDE UIT DIE
BIBLIOTEEK VERWYDER WORD NIE**

Universiteit van die
Oranje-Vrystaat
BLOEMFONTEIN
- 4 NOV 1994
BOYS SASOL BIBLIOTEEK

T 786.2146 LAB

Verklaring

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

R. A. E. Labuschagne
Handtekening

17/08/94
Datum

VOORWOORD

Die onderwerp van die verhandeling is gekies op grond van 'n leemte wat bestaan in studies met betrekking tot die rol van dinamiek as uitdrukkingsmiddel in solo-klaviermusiek. Hierdie leemte is bevestig deur 'n RGN-rekenaarsoektog (1989-04-24) na geregistreerde titels in dié verband. Hoewel dinamiek in talle bronne aangeraak word, is dit meesal binne die konteks van ander onderwerpe. Die noodsaaklikheid van 'n studie waarin die kern van hierdie belangrike element direk ondersoek word, is nie te betwyfel nie.

Die doel van die navorsing lê eerstens daarin om die historiese verloop van dinamiese aanduidings in klaviermusiek van die agtiende en negentiende eeue te bepaal soos dit in die literatuur oor die onderwerp weerspieël word. Tweedens word die uitdrukkingspotensiaal van dinamiek aan die hand van enkele geselekteerde voorbeelde van verteenwoordigende komponiste toegelig. Deur 'n bydrae te lewer tot die bestaande kennis van fisiese, musikale, stilistiese en pianistiese besonderhede met betrekking tot dinamiek, word gepoog om 'n toenemende bewustheid van dinamiek te bevorder eerder as om versteekte of ontwykende praktyke te openbaar. Die navorsingshipotese lê in die moontlikheid om die rol wat dinamiek in solo-klaviermusiek speel, te identifiseer en sodoende die funksie en betekenis van dinamiese aanduidings te verklaar.

In die verhandeling word die wese van dinamiek en die rol van interpretasie met betrekking tot dinamiek uiteengesit. Dit word gevolg deur 'n oorsig van die klavier met die klem op die ontwikkeling daarvan ten opsigte van dinamiese uitdrukkingsmoontlikhede. Daarna word die toepassing van dinamiek in klaviermusiek van die agtiende en negentiende eeue met betrekking tot musikale en algemene faktore bespreek. Die uitdrukkingsmoontlikhede van dinamiek word geïllustreer aan die hand van enkele voorbeelde uit klavierwerke van geselekteerde komponiste. Die omvang van die verhandeling word beperk tot die agtiende en negentiende eeue omdat dít die tydperk is waarin dinamiese uitdrukkingsmoontlikhede sterk begin figureer het in die verhouding tussen die ontwikkeling van die klavier en die musikale skryfteeniese van klaviermusiek.

Graag wil ek my opregte dank betuig teenoor my studieleier, dr. N.G.J. Viljoen, vir waardevolle en besonder entoesiastiese leiding met hierdie verhandeling. Dit was vir my 'n voorreg om te kon deel in sy kennis en insig in die Musiekwetenskap.

Voorts is ek ook innige dank verskuldig aan die volgende persone:

prof. J.L.K. Human wat 'n prominente rol gespeel het reg in die aanvangstadium van die studie,

mev. M. Viljoen vir deurlopende bystand aan dr. N.G.J. Viljoen,

prof. P. Koornhof (Musiekdepartement, P.U. vir C.H.O.) vir gewaardeerde advies,

prof. G.L.P. Berning (Fisikadepartement, U.O.V.S.) vir hulp en voorstelle vir verandering,

mev. M. Spies, bibliotekaresse van die U.O.V.S. Musiekbiblioteek, wat te alle tye vriendelik en behulpsaam was,

die personeel van die U.S. Musiekbiblioteek,

en Erika Viljoen vir proeflees en taalkundige versorging.

Aan Iwan, my innige dank vir oneindige hulp, ondersteuning en aanmoediging.

Paarl

Mei 1994

LYS VAN TABELLE

Tabel 1: Drywing van klank deur verskillende instrumente uitgestraal	1
Tabel 2: Benaderde klankintensiteite	3
Tabel 3: Musici se skaal van luidheid	4
Tabel 4: Skaal van dinamiese aanduidings	7
Tabel 5: Klavesimbel teenoor klavichord en klavier	23
Tabel 6: Skaal van aksentterminologie	39

LYS VAN FIGURE

Figuur 1: Benaderde omvang van frekwensie en intensiteitsvlak van musiek in vergeelyking met die totale omvang van gehoor	4
Figuur 2: Sprankelende toon en fluweelagtige toon	60

INHOUDSOPGAWE

VOORWOORD	iv
LYS VAN TABELLE	vi
LYS VAN FIGURE	vi

HOOFSTUK 1: DIE AARD VAN DINAMIEK

1.1. Klankenergie	1
1.2. Klankgolwe en gehoor	2
1.3. Die ervaring van musikale klank	5
1.4. Die relatiwiteit van dinamiek	5
1.5. Dinamiese aanduidings en notasiepraktyke	6
1.5.1. Dinamiese aanduidings	6
1.5.2. Notasiepraktyke	9
1.5.3. <i>Crescendo</i> en <i>decrescendo</i>	11
1.6. Dinamiek en interpretasie	15

HOOFSTUK 2: DIE KLAVIER

2.1. Die klavier teenoor die klavichord en die klavesimbel	22
2.2. Die evolusie van die klavier	23

**HOOFSTUK 3: DIE TOEPASSING VAN DINAMIEK IN DIE AGTIENDE EN
NEGENTIENDE EEUE**

3.1. Algemene faktore in die toepassing van dinamiek	28
3.1.1. Styl	28
3.1.2. Die instrument	29
3.1.3. Die interaksie tussen speeltegniese en komposisietegniese moontlikhede	31
3.2. Musikale faktore in die realisering en hantering van dinamiek	35

3.2.1. Frasering	36
3.2.2. Artikulasie	36
3.2.3. Aksentuering	38
3.2.4. Tekstuur	41
3.2.5. Vorm en struktuur	43
3.2.6. Harmoniese koloristiek	44
3.2.7. Die inhoud en aard van komposisies	44
3.3. Uitgangspunte in die bepaling van tendense aangaande dinamiek	44
3.4. Dinamiek in die Baroktydperk	45
3.5. Dinamiek in die Klassieke tydperk	48
3.6. Dinamiek in die Romantiese tydperk	54

HOOFSTUK 4: DIE UITDRUKKINGSMOONTLIKHEDE VAN DINAMIEK

4.1. Die klavier as simbool van romantiese uitdrukking	58
4.2. Faktore wat die uitdrukkingmoontlikhede van die klavier beïnvloed	59
4.2.1. Toonkwaliteit en toonproduksie	59
4.2.2. Pedaalgebruik	62
4.3. Musikale faktore met betrekking tot dinamiese uitdrukking	64
4.3.1. Frasering	65
4.3.2. Artikulasie	68
4.3.3. Aksentuering	68
4.3.4. Tekstuur	70
4.3.5. Vorm en struktuur	73
4.3.6. Harmoniese koloristiek	75
4.3.7. Dinamiek en musikale inhoud	75

HOOFSTUK 5: SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS 85

BRONNELYS 90

BYLAAG A: Bladmusiek en uiteensetting van *Edward Ballade, Op.10 nr.1* - Johannes Brahms 98

BYLAAG B: Bladmusiek van *Sonetto 47 del Petrarca* - Franz Liszt (klavierverwerking en oorspronklike lied) asook teks in Italiaans en vertaling in Engels 103

OPSOMMING 111

SUMMARY 112

HOOFSTUK 1DIE AARD VAN DINAMIEK1.1. Klankenergie

Dit is algemeen bekend dat musikale klank veroorsaak word deur 'n vibrerende bron wat die lug versteur in 'n periodieke manier en 'n klankgolf daardeur stuur. Anders gestel, die vibrerende bron dra energie oor aan die medium (lug) en hierdie energie plant voort deur die lug in die vorm van 'n klankgolf. Die drywing wat as klank deur verskillende instrumente uitgestraal word, kan gemeet word. In die volgende tabel word voorbeelde weergegee. Die getalle is vir maksimale klanksterkte, tensy anders aangedui.

Tabel 1: Drywing van klank deur verskillende instrumente uitgestraal (Wood 1945 : 34)

BRON	DRYWING IN WATT
Orkes van 75 spelers	70
Bastrom	25
Pyporrel	13
Snaartrom	12
Simbale	10
Tromboon	6
Klavier	0,4
Bassaksofoon	0,3
Bastuba	0,2
Kontrabas	0,16
Orkes van 75 spelers teen gemiddelde klanksterkte	0,09
Piccolo	0,08
Dwarsfluit	0,06
Klarinet	0,05
Franse horing	0,05
Driehoek	0,05
Basstem	0,001
Gemiddelde spraak	0,000024
Viool in sagste passasie	0,0000038

Die eerste opvallende faktor is die enorme omvang van drywing van die *tutti*-orkes op *ff* tot die vioolsolo wat *pp* speel. Die verhouding is omtrent 20 miljoen tot een. Verder is dit interessant om te sien hoeveel van die orkes se drywing deur een instrument, byvoorbeeld die bastrom, uitgestraal word. Wanneer die drywing van klank ter sprake is, is dit nie die drywing wat benodig word om die bron te aktiveer en in vibrasie te hou nie, maar die drywing wat as klank uitgestraal word. Baie van die energie word omgesit in warmte en gaan so verlore. Slegs 'n klein gedeelte word vervorm in hoorbare klank (Wood 1945 : 34).

1.2. Klankgolwe en gehoor

Die vier basiese eienskappe van elke klankgolf is die amplitude, frekwensie, tydsduur en vorm. Die psigologiese eienskappe van klank, naamlik toonsterkte, toonhoogte, tydsduur en timbre, is afhanklik van bogenoemde fisiese eienskappe. Uit die oogpunt van musikale betekenis staan die vier fundamentele elemente van musiek bekend as die dinamiese, die tonale, die ritmiese en die kwalitatiewe (Seashore 1938 : 2). Hoewel elke klankgolf die vier elemente bevat, kan enige twee golwe van mekaar verskil in een of meer van die eienskappe. Die elemente van klank kan nie geïsoleer word nie, maar kom voor as 'n eenheid. Terme soos *rubato*, *espressivo*, *marcato* en *energico* verwys na verskillende musikale elemente tegelykertyd. Die vertolking daarvan deur verskillende voordraers toon hoe interafhanklik die veranderlike elemente van mekaar is. 'n *Rubato* kan byvoorbeeld dieselfde funksie as *espressivo* hê; die toename en afname van klanksterkte wat verbind is aan *espressivo* kan onder sekere omstandighede vervang word met die ritmiese vryheid van 'n *rubato*. Wanneer beide *rubato* en *espressivo* saam toegepas word, word minder van elk benodig, dit wil sê minder afwyking van aangeduide nootwaardes en minder dinamiese skakering (Stein 1962 : 27).

Terme soos klankintensiteit, klankintensiteitspeil, luidheid, toonintensiteit, klanksterkte, klankvolume en dinamiek word dikwels sinoniem gebruik. Die volgende hoofverskille moet egter beklemtoon word: a) klankintensiteit en klankintensiteitspeil het te doen met die fisiese klankgolf wat in 'n medium soos lug beweeg, en b) luidheid, toonintensiteit, klanksterkte, klankvolume en dinamiek het te doen met die gehoor of ervaring van die klank deur die mens.

Klankintensiteit word gedefinieer as die hoeveelheid energie wat per sekonde beweeg deur 'n eenheidarea loodreg op die rigting van die golf. Die eenheid vir die meting van klankintensiteit is watt/meter² (W/m²). Tabel 2 gee benaderde intensiteite van klanke:

Tabel 2: Benaderde klankintensiteite (Bueche 1986 : 579)

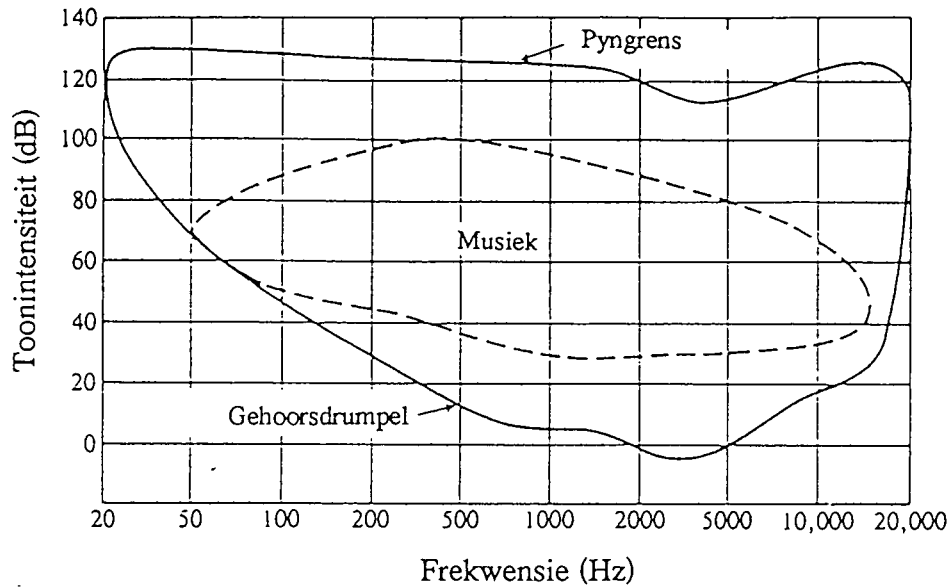
TIPE KLANK	INTENSITEIT	INTENSITEITSVLAK
	W/m ²	dB
Klank wat pyn veroorsaak (pyngrens)	1	120
Lughamer of klopboor	10 ⁻²	100
Besige straatverkeer	10 ⁻⁵	70
Gewone gesprek	10 ⁻⁶	60
Gemiddelde fluistering	10 ⁻¹⁰	20
Geritsel van blare	10 ⁻¹¹	10
Skaars hoorbare klank (gehoorsdrumpel)	10 ⁻¹²	0

Die oor reageer op 'n wye omvang van klankintensiteite. 'n Klank wat slegs hoorbaar is, het 'n intensiteit van ongeveer 10^{-12} W/m², terwyl 'n intensiteit wat groter as 1 W/m² is, 'n sensasie van pyn veroorsaak. Die oor oordeel klanke nie in direkte verhouding tot die intensiteite daarvan nie. Indien die intensiteit onder gegewe omstandighede proporsioneel tot die krag van die bron sou wees, sou die intensiteit van 'n volle orkes in 'n harde passasie omtrent 20 miljoen keer soveel wees as dié van 'n vioolsolo. Hier geld die Weber-Fechner-wet: die intensiteit van 'n sensasie is nie in verhouding tot die stimulus nie, maar wel in verhouding tot die logaritme van die stimulus (Wood 1945 : 34). Om meer presies ooreen te stem met die manier waarop die oor die luidheid van klank beoordeel, is 'n intensiteitsvlak-skaal, die desibelskaal, gedefinieer. Die intensiteitsvlak, gemeet in desibels (dB), word gedefinieer deur die volgende formule:

$$\text{Intensiteitsvlak in dB} = 10 \log \frac{I}{I_0}$$

waar I die intensiteit van die klank en I_0 'n verwysingsintensiteit is (Bueche 1986 : 579).

Luidheid as 'n musikale eienskap kan beskou word as die "grootheid" van die sensoriese waarneming wat veroorsaak word deur die klankgolf. Dit word beskryf in terme van sterk en swak, hard en sag. Dit is 'n komplekse ervaring waarin die verskil in luidheid hoofsaaklik volg uit verskille in intensiteit, amplitude, frekwensie, timbre en tydsduur (Schoen 1940 : 10). Die subjektiewe bepaling van luidheid is meer gekompliseer as die fisiese meting van klankintensiteit. Hoewel klank met 'n groter intensiteit of druk gewoonlik harder klink, is dit nie altyd die geval nie. Die sensitiwiteit van die oor varieer met die frekwensie van die klank en is meer sensitief vir sekere frekwensies as ander. Die variasie van sensitiwiteit vir die gemiddelde oor word in Figuur 1 aangetoon:



Figuur 1: Benaderde omvang van frekwensie en intensiteitsvlak van musiek in vergelyking met die totale omvang van gehoor (Rossing 1982 : 90)

Die normale oor kan klanke hoor met intensiteite wat hoër is as die onderste kurwe in die figuur. Die onderste kurwe stel die minimum hoorbare intensiteitsvlak as 'n funksie van frekwensie voor, dit wil sê die gehoorsdrumpel. Die boonste kurwe, die pyngrens, toon hoe intens 'n klank moet wees om pyn te veroorsaak.

Musici met ontwikkelde gehoorakkuraatheid het 'n benaderde skaal van luidheid wat met verskillende vlakke aangedui is, opgestel:

Tabel 3: Musici se skaal van luidheid (White 1976 : 103)

LUIDHEID		INTENSITEIT INTENSITEITSVLAK		
Beskrywing	Terminologie	Simbool	W/m ²	dB
Baie baie hard	<i>Fortississimo</i>	<i>fff</i>	10 ³	90
Baie hard	<i>Fortissimo</i>	<i>ff</i>	10 ⁴	80
Hard	<i>Forte</i>	<i>f</i>	10 ⁵	70
Matig hard	<i>Mezzoforte</i>	<i>mf</i>	10 ⁶	60
Sag	<i>Piano</i>	<i>p</i>	10 ⁷	50
Baie sag	<i>Pianissimo</i>	<i>pp</i>	10 ⁸	40
Baie baie sag	<i>Pianississimo</i>	<i>ppp</i>	10 ⁹	30

1.3. Die ervaring van musikale klank

Die ervaring van luidheid is egter nie slegs van fisiese aspekte van die stimulus afhanklik nie. Luidheid word grotendeels beïnvloed deur assosierende, affektiewe en motoriese faktore in die persepsie daarvan. Subjektiewe faktore soos verwagting, kennis van die produksie van die klank, emosionele stemming en verbeeldingskrag speel ook belangrike rolle. Daarom, om suiwer subjektiewe redes, word groot individuele verskille gevind in die ervaring van luidheid. Selfs by dieselfde individu is daar definitiewe verandering van oomblik tot oomblik, moontlik as gevolg van wisseling in ontvanklikheid (Seashore 1938 : 134-138).

Dit is dus duidelik dat luidheid nie slegs 'n spesifieke determinant van hoorbaarheid is nie. Faktore soos toonhoogte, intensiteit, timbre en tydsduur met variasies en kombinasies daarvan moet in ag geneem word. Subjektiewe faktore soos motivering speel verdere rolle. Luidheid moet sekere bestanddele in bepaalde verhoudings hê om gehoor, verstaan en waardeer te word.

Die term "dinamiek" het sy oorsprong in die Griekse woord *δύναμις*, wat "krag" beteken (Giesecking & Leimer 1972 : 103). Dinamiek word in *The New Oxford Companion* (Arnold 1983 : 594) en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie 1980 : 795) gedefinieer as daardie aspek van musikale uitdrukking wat resulteer uit wisselinge in die volume van die klank wat geproduseer word. Hierdie wisselinge in volume of luidheid vervul 'n beslissende funksie vervul ten opsigte van die besieling van musiek, naamlik die uitdrukking van innerlike ontroering (Grové s.a. : 14-15).

1.4. Die relatiwiteit van dinamiek

Piano beteken sag; *forte* beteken hard; presies hoe hard en hoe sag is vraagstukke wat dikwels na vore kom. Vir tempo bestaan daar 'n standaard tydeenheid, naamlik die sekonde. Omdat daar geen meganiese maatstaf vir toonsterkte is nie, word dit aan die diskresie van die individu oorgelaat. Die relatiewe klanksterkteverband van opeenvolgende klanke werk soos 'n sisteem van verhoudings. Soos by die fikseerpunte van die tonaliteit of metriese waarde-eenheid, oriënteer die oor hom aan 'n middelmatige klanksterkte, hoewel die objektiewe intensiteitsgraad hiervan van persoon tot persoon verskil. Die interpretasie van 'n kunstenaar is gebaseer op verskillende persoonlike konsepte van dinamiese skakerings. Met inagnome daarvan dat elke *piano*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo*, selfs elke aksent, verskillend klink ongeag hoe dikwels dit deur dieselfde pianis gespeel word, is dit duidelik dat die presiese vertolking van die dinamiese inhoud van 'n komposisie afhanklik is van die respons van elke individuele kunstenaar. Dit is tot voordeel van 'n speler dat daar geen standaard eenheid vir toonsterkte is nie. As gevolg van hierdie feit word die vernuftigheid, vindingrykheid en kreatiewe vermoë van die vertolker herken (Giesecking & Leimer 1972 : 104).

Die relatiwiteit van dinamiek is afhanklik van faktore soos die tonale moontlikhede van die instrument, die fisieke vermoë van die speler en die psigiese oriëntering ten opsigte van klanksterktevlakke van beide die voordraer en die luisteraar. 'n Verdere belangrike faktor, naamlik die akoestiese eienskappe van die vertrek waarin musiek voorgedra word, word dikwels misgekyk. Die absorpsie en nagalm van klank is die twee belangrikste akoestiese eienskappe van 'n vertrek. Klankenergie word in verhouding tot die intensiteit daarvan geabsorbeer. Die mate van absorpsie in 'n vertrek bepaal drie faktore, naamlik die tyd wat dit neem om 'n konstante klanksterktevlak te bereik, die vlak van klanksterkte wat bereik word, en die tyd wat dit neem vir die klank om weg te sterf. Hoe minder die vertrek in staat is om klank te absorbeer, hoe langer neem dit om 'n konstante vlak van klanksterkte te kry, hoe groter is die vlak van klanksterkte en hoe langer neem dit voordat die klank wegsterf. Dit is veral die laaste aspek wat van besondere belang is omdat klanke oorvleuel indien dit nie betyds wegsterf nie (Wood 1945 : 223-224).

In klavierspel word beide aanslag en toonproduksie deur akoestiese omstandighede beïnvloed; aanslag, dinamiek, pedaalgebruik en selfs die keuse van komposisies kan verander om by die akoestiese toestande aan te pas. Elke ouditorium en klavier bied sy eie akoestiese probleme. Die absorpsie van klank in ouditoriums is byna nooit uniform oor die hele dinamiese omvang nie. Sodoende kan sommige sale klank van een register van die klavier versterk en die ander absorbeer. Sommige "dooie" vertreke slaag nie daarin om die toon van 'n instrument te dra nie, gevolglik ervaar die speler 'n gevoel dat klank nie volgens sy energie-oordrag geproduseer word nie. Aan die ander kant is 'n eggo in aanvulling tot 'n lang nagalm in 'n "lewendige" saal moontlik en die effek van oorvleueling kan geskep word (Sumner 1966 : 114). Om die gunstigste toestande in 'n gegewe omgewing te kry, mag heelwat proefneming nodig wees ten opsigte van die plasing van die absorberende en reflekerende materiaal, die posisie van die klavier, en pianistiese aanslag en toonbalans (Sumner 1966 : 117). Soos wat 'n skakering van blou verskillend waargeneem word afhangend van of dit langs pers of langs oranje verskyn, verkry 'n musikale toon, met die inagneming van akoestiese omstandighede, ook verskillende dinamiese betekenis afhangend van die posisie daarvan in die tonale struktuur van 'n komposisie.

1.5. Dinamiese aanduidings en notasiepraktyke

1.5.1. Dinamiese aanduidings

Musiek bevat drie primêre dinamiese skakerings: *piano*, *forte* en die aksent. Hieruit word die ryke verskeidenheid toonskakerings van die musikale beeld verkry. Dit geskied deur die gereelde wisseling van die primêre skakerings en deur die oorgang van die een skakering na die ander (Bree 1969 : 60). Dinamiese aanduidings, omvattende terme, afkortings en tekens word in musieknotasie gebruik om die relatiewe toonintensiteit en graad van aksentuering van note, frases, seksies en bewegings aan te dui (Arnold 1983 : 594). Dinamiese aanduidings het reeds vroeg in die sestiende eeu in luitmusiekliteratuur verskyn, maar het eers aan die begin van die sewentiende eeu algemeen

geword (Donington 1980 : 795). Die eksplorasie van dinamiese gradering het met die ontwikkeling van beide die klavier en die orkes saamgeval (Stein 1962 : 55). Aanvanklik was die aanduidings beperk tot die Italiaanse *piano* en *forte*. Daarna is dit uitgebrei na verskillende vlakke van toonsterktes. Die skaal van die dinamiese aanduidings strek van *pppppp* (Tchaikovsky: *Pathétique simfonie*) tot *ffff* (Tchaikovsky: *1812 Overture*). In die volgende skaal word *mp* en *mf* as die gemiddelde skakering van toonsterkte aangetoon. Vanaf hierdie sentrale punt styg die klanksterktevlak tot die maksimum (*ffff*) en daal na die minimum (*pppppp*) (Read 1964 : 249-250).

Tabel 4: Skaal van dinamiese aanduidings (Read 1964 : 250)

<i>fortississimo</i>	<i>fff</i>	maksimale vlak
<i>fortissimo</i>	<i>ff</i>	
<i>forte</i>	<i>f</i>	
<i>mezzo-forte</i>	<i>mf</i>	} Gemiddelde vlak
<i>mezzo-piano</i>	<i>mp</i>	
<i>piano</i>	<i>p</i>	
<i>pianissimo</i>	<i>pp</i>	
<i>pianissimo</i>	<i>ppp</i>	
<i>pianissimo</i>	<i>pppp</i>	
<i>pianissimo</i>	<i>ppppp</i>	
<i>pianissimo</i>	<i>pppppp</i>	minimale vlak

Die basiese onderskeid lê tussen *p* en *f*, terwyl *pp* 'n sagter *p* en *ff* 'n harder *f* beskryf. Die meeste van die subtiele dinamiese graderings is skakerings tussen *pp* en *f*. Omdat die neiging bestaan om *mf* te oordryf, sou *mp* as plaasvervanger daarvan meer doeltreffend wees. 'n *Fortissimo* is nie altyd noodwendig 'n sterker graad as *f* nie. Die karakter van die *ff* is dikwels ooglopend na aanleiding van die konteks waarin dit voorkom. In die sagter areas van dinamiek het *pp* 'n groot verskeidenheid van betekenis. Dit is nie slegs 'n dinamiese betekenis nie, maar verteenwoordig ook klankkwaliteite wat byvoorbeeld teerheid of misterie voorstel. Terwyl *p* die basis van musikale klank vorm, behoort 'n pianis te beskik oor die wydste dinamiese omvang wat die klavier toelaat. Daarby is die bewustheid van sy individuele dinamiese skaal van die sagste tot die hardste note van uiterste belang (Stein 1962 : 59-60). Czerny, 'n leerling van Beethoven, het in sy boek, *Vollständige theoretische praktische Pianoforte Schule* (1839) die betekenis van die verskillende dinamiese vlakke oor die spektrum van *pp* tot *ff* bespreek (Drake 1972 : 81):

- *Pianissimo* (*pp*) word gespeel met die teerste aanslag sonder dat dit onduidelik of onhoorbaar is. Geheimhouding en misterie is die karakteristieke ekspressiewe kenmerke hiervan.

- *Piano* (*p*) word tot uitdrukking gebring met 'n stil, sagte aanslag wat steeds ferm en ekspressief behoort te wees. Skoonheid, teerheid, rustige ewewigtigheid of verdriet kan hierdeur uitgebeeld word.
- *Mezza voce* (*mv*) word tussen sag en hard gegradeer en kan vergelyk word met die rustige toon van 'n spreker.
- *Forte* (*f*) word gekenmerk deur sterk, kragtige spel sonder dat dit te luid of selfs voorbarig voorkom. Binne die raamwerk van waardigheid skep dit 'n intense gevoel.
- *Fortissimo* (*ff*) is die hoogste graad van krag binne die perke van dít wat skoon en mooi is en mag nie afbreek tot 'n slordige getokkel of mishandeling van die instrument nie. Binne genoemde perke kan dit die uitbundigheid van verhewe genot, verdriet of woede uitdruk. Brilljante spel kan deur middel van *fortissimo* verhef word tot weelderigheid en bravura.

In aanvulling tot die terminologie van die skaal soos in Tabel 4, is die belangrikste terme in die woordeskat van dinamiese aanduidings *crescendo* en *decrescendo* of *diminuendo*. Die tekens daarvoor, \langle en \rangle , staan bekend as wiggies. Wolff (1989 : 14) is van mening dat Beethoven die eerste komponis was wat die tekens as plaasvervangers van die terme gebruik het. Hoewel die grafiese simbool \langle en die term *crescendo* afwisselend gebruik word, is daar 'n verskil in betekenis. Die wiggie dui presies aan waar die toename in klanksterkte begin en eindig; die klankvlak wat bereik is teen die einde van die simbool behoort behou te word totdat dit verander word deur 'n nuwe dinamiese aanduiding. Die woord *crescendo* daarenteen wys slegs die begin van die oorgangsproses aan. Teoreties behoort die klanksterkte toe te neem totdat 'n nuwe teken die bereiking van die beoogde dinamiese plato aandui, soos geïllustreer in die volgende voorbeeld:

Voorbeeld 1.1: Beethoven - *Sonate Op.13/i/m127-129 (Pathétique)* (Agay 1981 : 52)



Dieselfde reëls geld vir die \rangle en *diminuendo*, maar in omkering. 'n *Crescendo*- of *diminuendo*-aanduiding word dikwels gevolg deur 'n reeks punte (*cresc...*) om die uitgestrektheid van die toename of afname in toonintensiteit aan te dui.

Agay (1981 : 52) waarsku teen verandering in tempo met die uitvoer van *crescendo* of *diminuendo*. Daarteenoor aanvaar Grové (*s.a.* : 14-15) dat diastematiese toonopeenvolgings van 'n hoë intensiteitsgraad gewoonlik 'n versnelling in tempo en toename in klanksterkte meebring, terwyl afname van intensiteit tot vermindering in tempo en klanksterkte lei. Heidsieck (1987-1988 : 56-58) bevraagteken die doel en betekenis van die wiggies. Hy vermoed dat hierdie tekens in Romantiese

klaviermusiek fluktuasie in tempo eerder as in volume aandui. Wiggies word dikwels vergesel van terme soos *molto* en *poco*. Terme soortgelyk aan die betekenis van *diminuendo*, maar wat wel ook afname in tempo behels, is *calando*, *smorzando*, *morendo*, *perdendosi* en *nancando* (Agay 1981 : 52).

Aksente en gepaardgaande terminologie word in die gedeelte oor aksentuering (Hoofstuk 3.2.3.) bespreek.

1.5.2. Notasiepraktyke

Klawerbordnotasie volg 'n universele beginsel vir dinamiese aanduidings (Read 1964 : 252-255). Dit word so na as moontlik geplaas aan die noot of groep note wat daardeur geaffekteer word, mits die posisie voldoen aan algehele visuele sigbaarheid. In klaviermusiek is 'n enkele dinamiese teken wat tussen die twee notebalke geplaas is, voldoende vir beide hande solank die klanksterktevlak uniform is (Voorbeeld 1.2a). Indien elke hand 'n verskillende dinamiese teken het, verskyn afsonderlike tekens net bo of net onder die afsonderlike notebalke (Voorbeeld 1.2b en c).

Voorbeeld 1.2a, b en c: (Read 1964 : 252)

Three musical examples (a, b, c) illustrating dynamic notation in piano music. Each example shows a treble and bass clef staff with a brace on the left. Example (a) has a single *mp* marking between the staves. Example (b) has *mp* above the upper staff and *p* below the lower staff. Example (c) has *mp* above the upper staff and *p* below the lower staff, with a horizontal line above the upper staff.

Tekens word geplaas ten einde die dinamiese vlak ná elke *crescendo* of *diminuendo* aan te dui. Wanneer 'n passasie met *mp* begin en gevolg word deur 'n *crescendo*, sonder enige verdere aanduidings, het die voordraer nie 'n idee van die klanksterktevlak wat die komponis beoog het nie. Die vraag ontstaan of die *crescendo* na *mf*, *f* of *fff* beweeg. Die mees effektiewe aanduiding van uitgebreide toenames of afnames in intensiteit is deur middel van die afgekorte term gevolg deur wydgespasieerde strepies (*mf* *crescendo* _____ *fff*) of deur middel van 'n gepunteerde lyn (*f* *diminuendo* *pp*) wat strek tot die aanduiding van die minimum of maksimum klanksterkte (Read 1964 : 252). Indien wiggies die gespasieerde strepies of punte vervang, word dit gewoonlik eerder onderkant as bokant die notebalk aangetref, hoewel dit bokant die notebalk geplaas kan word wanneer daar 'n gebrek aan ruimte is. Die volgende voorbeeld illustreer bogenoemde:

Voorbeeld 1.3a en b: (Read 1964 : 253)

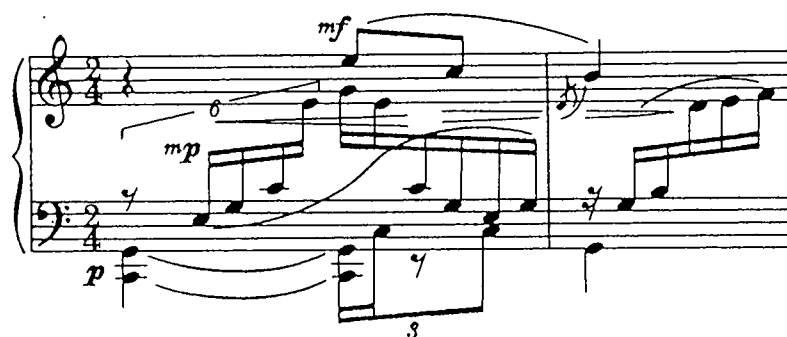
(a) Standaard notasie



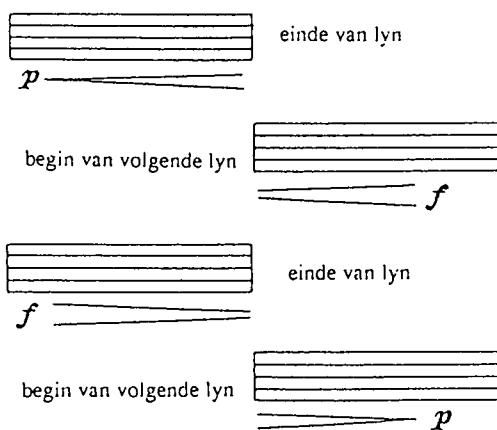
(b) Alternatiewe notasie



Ongeag die ligging van *crescendo*- en *diminuendo*-tekens, gaan dit altyd met dinamiese tekens gepaard. Dit is soms onmoontlik om te voorkom dat wiggies oor die steeltjies van note loop. Indien ander elemente van die notasie die weg versper, word die wiggies geskei soos in Voorbeeld 1.4:

Voorbeeld 1.4: (Read 1964 : 254)

Wanneer die dinamiese nuanseringstekens verleng word van die laaste noot van een lyn na die eerste noot van die volgende lyn, word dit soos volg onderbreek:

Voorbeeld 1.5: (Read 1964 : 255)

1.5.3. Crescendo en decrescendo

Seroff (1977 : 28) beklemtoon dat *crescendo* en *decrescendo/diminuendo* volgens 'n patroon van die beginpunte, hetsy *piano* of *forte*, moet plaasvind. Twee definitiewe moontlikhede lê in die vorming van 'n *crescendo* of *diminuendo*. Dit kan geleidelik of op die laaste oomblik plaasvind. In die eerste geval kan verkeerde uitvoering van *crescendo*- en *diminuendo*-aanduidings plaasvind deurdat die verhoging of afskaling van klanksterkte nie geleidelik nie, maar te skielik geskied. 'n Klimaks kan byvoorbeeld te gou bereik word (Last 1960 : 43). Hierdie vraagstuk word aangetref in die volgende uittreksels uit Beethoven se *Sonate Op.10 nr.3*. In die onderstaande toonleerpassasie (Voorbeeld 1.6) word beheersde gewigsaanpassing vereis vir die *diminuendo* en *crescendo* en toegevoegde briljantheid vir die regter- en linkerhand na die einde:

Voorbeeld 1.6: Beethoven - *Sonate Op.10 nr.3* /i/m45-51 (Last 1960 : 45)

The musical score for measures 45-51 of Beethoven's Sonata Op. 10 No. 3 is presented in two systems. The first system shows the right hand starting with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The second system shows a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*f*) dynamic. The right hand concludes with a triplet of eighth notes.

In die volgende voorbeeld vind styging en daling van klanksterkte baie vinniger plaas:

Voorbeeld 1.7: Beethoven - *Sonate Op.10 nr.3* /iv/m26-28 (Last 1960 : 45)

The musical score for measures 26-28 of Beethoven's Sonata Op. 10 No. 3 is presented in two systems. The tempo is marked *Alllegro*. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Die finale *crescendo* in die eerste beweging vind oor nege mate plaas (Voorbeeld 1.8a). Hier neem die klanksterkte van akkoord na akkoord eerder as van noot na noot toe (Voorbeeld 1.8b).

Voorbeeld 1.8a en b: Beethoven - *Sonate Op.10 nr.3 /i/m333-334* (Last 1960 : 45)

(a)



(b)



Christiani (1974 : 244-254) klassifiseer *crescendo* en *decrescendo* in vier kategorieë. Die eerste tipe, naamlik *crescendo* in stygende en *decrescendo* in dalende beweging, word as normaal beskou. Die illustrasie hiervan is oorbodig aangesien dit maklik verstaanbaar en vanselfsprekend is. Die hoogste noot in enige groep of frase vorm die grensstand of einde van die *crescendo* en terselfdertyd die begin van die *decrescendo*. Die tweede tipe word as neutraal geklassifiseer omdat *crescendo* en *decrescendo* in neutrale beweging voorkom. Enige beweging wat nie weselik styg of daal nie, maar rondom 'n bepaalde toonhoogte of groep toonhoogtes beweeg, vereis swelling en daling om kleur en variasie te verleen. Voorbeelde hiervan is die triller, die tremolo, herhaalde note en rol-akkoorde. Gewoonlik het enige neutrale beweging wat nie op 'n geaksentueerde punt begin of daarheen beweeg nie, 'n klimaks in die middel van die beweging. Wanneer die beweging 'n klimaks aan die begin of aan die einde het, is 'n swelling in die middel ongewens. Die derde tipe, naamlik *crescendo* na en *decrescendo* vanaf 'n geaksentueerde punt, word ook as neutraal beskou. Dit word in Voorbeeld 1.9a en b geïllustreer. (Let egter daarop dat die dinamiese aanduidings in Voorbeelde 1.9a en b, 1.10b en 1.11a en b nie oorspronklik deur die komponis geplaas is nie.)

Voorbeeld 1.9a en b: Beethoven - *Sonate Op.7 /iii /m96-111* (Christiani 1974 : 250)

a) Melodie:

b) Volledige stempartye:

ritmore.

ff

f

ff

decresc.

pp

Die beginsel van toename en afname in spanning na en vanaf die geaksentueerde noot word toegepas vanaf die kortste nootgroepe tot lang uitgebreide frases. "Spesiale" skakerings kan binne 'n algemene *crescendo* of *decrescendo* plaasvind:

Voorbeeld 1.10a: (Christiani 1974 : 252)

The diagram illustrates five systems of musical notation, each showing a specific dynamic contour. The first system shows a 'spesiale skakering' (special dynamic contour) and an 'algemene skakering' (general dynamic contour) that are consistent, labeled as 'geen kontradiksie' (no contradiction). The subsequent systems show 'spesiale skakering' and 'algemene skakering' that are not consistent, indicating a contradiction between the specific and general dynamic contours.

Voorbeeld 1.10b: Beethoven - *Sonate Op.31 nr.3 /i/m35-40* (Christiani 1974 : 253)

The musical score for Example 1.10b shows a piano score with dynamic markings. The top staff has dynamic markings: *p*, *mp*, *mp*, *mp*, *mp*, *mf*, *mf*, *f*. The bottom staff has dynamic markings: *p*, *mf*, *mp*, *f*. A general crescendo line is shown below the bottom staff, labeled 'algemene crescendo', indicating a general increase in volume from *p* to *f*.

Crescendo in dalende en *decrescendo* in stygende beweging word as abnormaal geklassifiseer. Hierdie soort skakering, hoewel teoreties abnormaal, is steeds logies. Die relatiewe krag van die twee uiterste punte bepaal die manier van skakering, dit wil sê wanneer die hoër punt swakker is en die laer punt sterk, sal die afwaartse beweging 'n *crescendo* vorm en omgekeerd.

Voorbeeld 1.11a: Stygende *decrecendo*: Beethoven - *Kreutzer Sonate/Var. 4 /m34-35* (Christiani 1974 : 254)



Voorbeeld 1.11b: Dalende *crescendo*: Chopin - *Impromptu Op.29 /m33-35* (Christiani 1974 : 254)



In aanvulling tot verandering tussen verskillende dinamiese vlakke, kan onaangeduide *crescendo*'s en *decrecendo*'s ook dien as nuanses of dinamiese infleksies binne lang passasies wat met een dinamiese vlak aangedui is. In die toepassing van hierdie keuse is dit belangrik dat oorvloedige dinamiese variasie die groter kontras nie misplaas of die breër ontwerp beïnvloed nie. Sulke lang passasies kom gereeld voor in werke van Beethoven. In sy *Bagatelle Op.119 nr.2* is daar twee soortgelyke uitgebreide seksies wat slegs met 'n *piano* aan die begin gemerk is. Die voordraer het drie moontlikhede: die seksies word behou op 'n relatief uniforme dinamiese vlak tot met die opvolgende *forte*, of meer dinamiese fluktuasie kan toegepas word binne die oorwegend sagte raamwerk terwyl steeds kontras met die *forte* verkry word, of daar kan 'n geleidelike *crescendo* na die *forte* plaasvind. Die keuse word bepaal deur die manier waarop die individuele voordraer die dinamiek, vorm, karakter en tempo van 'n komposisie integreer (Rosenblum 1988 : 71).

1.6. Dinamiek en interpretasie

Die term "interpretasie" word verklaar eerstens in 'n algemene objektiewe verband as "vertolking, verklaring, uitlegging van betekenis, beoordeling, waardeskatting" (Odendal 1981 : 471). Tweedens, met verwysing na musiek, word dit tegelykertyd objektief en subjektief verklaar as "weergawe, voordrag van 'n kunswerk, soos deur die voordraer begryp en aangevoel" (De Vos 1986 : 13). Die persoonlike en kreatiewe element in die vertolking van musiek is afhanklik van 'n middelman tussen die komponis en die gehoor. Wanneer die uitvoerder 'n komposisie bestudeer, absorbeer hy dit in sy bewussyn en modelleer dit bewustelik of onbewustelik volgens sy eie algemene idees en smaak (Apel 1973 : 418). 'n Goeie vertolker is altyd bewus van sy verantwoordelikheid ten opsigte van die bedoeling van die komponis. Die interpreteerder moet oor 'n basiese kennis van vereistes beskik waarvolgens musikale elemente geïmplementeer word in elke unieke styltydperk. Wiggill (1978 : 35) definieer interpretasie omvattend as "'n lewende,

geïnspireerde, verbeeldingryke, histories verantwoorde, stylgetroue uitvoering van 'n komposisie (of komposisies) wat so ver as moontlik 'n getroue weergawe van die bedoelings van die komponis is met inagneming van die ter sake subjektiewe en objektiewe elemente en met die voorbehoud dat verskillende vertolkings van dieselfde materiaal moontlik is."

Die deurlopende tema in kritiese geskrifte is dat alle artistieke uitdrukking die ontroering van gevoelens nastreef (Ratner 1980 : 3). Volgens Türk (1789 : 347) is uitdrukking as wesenlike deel van musikale uitvoering die hoogste doel van die toonkuns. Arnheim (1984 : 308) is egter van mening dat "emosies" soos die term oor die algemeen verstaan word, te 'n beperkte kategorie van psigologiese toestande is om te verantwoord aan musikale uitdrukking. Bach se invensies stel nie hartseer of vreugde voor nie, maar is wel ekspressief. Daar bestaan baie psigologiese toestande en selfs meer geartikuleerde toestande as wat deur emosie voorgestel word. Boonop kan die betekenis van musiek nie tot psigologiese toestande beperk word nie. Dinamiese strukture soos wat omvat word in die gehoorspersepsie van musiek is algemeenhede, dit wil sê dit verwys na patrone van gedrag wat op enige terrein van die werklikheid kan voorkom, hetsy geestelik of fisiek. Die nuwe betekenis van musikale uitdrukking kan moontlik gevind word in Schopenhauer se stelling dat die Wil deur musiek uitgedruk word, dit is die dinamiese krag inherent in alle aksie van die liggaam, gees en kosmos. In die verwysingsraamwerk van Westerse musiek konstitueer die verhouding van die verskeie toonhoogtes tot die tonale sentrum die basiese waarnemingsbron van musikale uitdrukking. Enige klank bo of onder die toonhoogtevlak van die basis verteenwoordig 'n "oorwinning" van emansipasie vanaf die staat van non-aksie. Arnheim (1984 : 298) vergelyk hierdie dinamiese krag (let wel: "dinamies" word hier in 'n breër sin gebruik as die term "dinamiek" wat verwys na grade van luidheid in musikale voordrag) met die visuele ervaring van visuele kunste waarin byvoorbeeld die geleidelike vermindering van die ruimtelike omvang van die piramide van die breër basis tot die smal punt 'n soortgelyke effek produseer as 'n *diminuendo* in musiek. Vorm is dus skepper van dinamika in beide visuele en musikale terreine.

Daar bestaan verskeie faktore op die terrein van uitdrukking wat tot 'n keurige vertolking lei. Toonkwaliteit, melodiese kontoer, harmoniese koloristiek, prominensie van binnestemme, delikaatheid van ritme en aksent, aanvoeling vir frasering, die gebruik van pedale, en vele meer, is belangrike elemente van interpretasie (Bianchi 1978 : 120). Die skakering van toonintensiteit is egter een van die waardevolste middele waarmee 'n musikus kan werk (Wolff 1972 : 157). Türk (1789 : 347-348) gee aan dinamiek 'n primêre rol in voordrag bo artikulasie en tempo: "... the expression of every feeling and passion in the most careful way, ... I also consider ... indispensable express ... 1) the appropriate degree of loudness and softness, 2) the detaching, sustaining, and slurring of notes, 3) the correct tempo".

Christiani (1974 : 20) vind die meganiese proses van uitdrukking in die letterlike betekenis van die woord. Volgens hom druk 'n musikus musikale gevoel uit deur die drukkrag op 'n toon. Hy beskou hierdie toondrukkrag, beklemtonend of aksentuerend, as die belangrikste manier en die basis van

musikale betekenisvolheid. Hoewel dit meganies is, word skoonheid verkry deur verandering van die geaksentueerde tone deur intensivering en vermindering (\leftarrow *espressivo* \rightarrow), en verder, deur kleur en warmte aan die geaksentueerde noot te gee, word die gevoelens van die kunstenaar op die mees effektiewe manier uitgebeeld (Christiani 1974 : 20). Toonbeheer, waarin dinamiek 'n prominente rol speel, is 'n essensiële deel van musikale uitdrukking. Om beheer oor toonproduksie te kry ten opsigte van beide die kwaliteit en die kwantiteit van klank, word die vermoë om die relatiewe tonale waardes tussen note te bepaal, vereis. In oomblikke van groot intensiteit word die geestelike en fisieke aspekte van musisering verenig sodat dit nie meer moontlik is om te onderskei waar die een ophou en die ander begin nie. Dit is wel moontlik dat hierdie twee aspekte kan disintegreer tot 'n punt waar die kreatiewe potensiaal van 'n voordraer glad nie herken kan word nie. Laasgenoemde is te wyte aan die feit dat musikale interpretasie en tegniek tot 'n groot mate afsonderlik onderrig en ontwikkel word. Die balans en versmelting van die geestelike en fisieke aspekte bly 'n basiese pedagogiese probleem (Wolff 1972 : 22).

Om die groot verskeidenheid toonkwaliteite te kan produseer wat in klavierkomposisies vereis word, is veel meer as slegs die algemene gebruik van kleur nodig. Miljoene skakerings is noodsaaklik om reg te laat geskied aan komposisies (Elder 1982 : 70). Verder is pianiste soos Walter Gieseking (Elder 1982 : 44) en Rudolf Serkin (Elder 1982 : 58) dit eens dat die toonkwaliteit vir elke komponis verskillend behoort te wees. Die graad van *forte*, *crescendo*, *sforzato* en dergelike meer verskil. 'n *Crescendo* van Beethoven is sterker as een van Mozart. 'n *Nokturne* van Chopin vereis 'n ander toonkwaliteit as 'n klavierkomposisie van byvoorbeeld Bartók. Ook vereis die onderskeie periodes spesifieke benaderings ten opsigte van toonkwaliteite. Bowenal het elke voordraer 'n eie persoonlike klank (Elder 1982 : 109). Die rol van dinamiek in hierdie differensiasies is nie te betwyfel nie. Hoewel toonsterkte een van die vier basiese elemente in musiek is, is mens geneig om minder bewus te wees daarvan as van die ander drie elemente, naamlik toonhoogte, tydsduur en timbre. Dit gebeur hoofsaaklik as gevolg van die relatiewe afwesigheid van definitiewe konsepte van toonsterkte in die partituur waarteenoor presiese kwantitatiewe aanduidings vir toonhoogte en ritme bestaan. Dit is van uiterste belang dat die instrumentbouer, die musiekkritikus, die onderwyser, die musiekwetenskaplike en die pianis 'n groter bewuswording van die rol van toonsterkte ontwikkel as wat tans in die estetiese beoordeling van musiek bestaan. Die pianis behoort bewus te wees van beide die beginsels van dinamiek in musiek en van sy eie sensitiwiteit en diskriminasievermoë in dié verband.

Hoewel die idee bestaan dat musikale uitdrukking die resultaat van individuele gevoel is, is daar wette wat vertolking bepaal. Alle artistieke mediums word gevorm deur sekere beginsels van organisasie om estetiese waardes te handhaaf. Een van die grootste probleme is egter om 'n balans tussen vryheid en teksgetrouheid te behou. Die praktyk om faktore soos tempo, frasing, artikulasie en dinamiek so presies moontlik aan te dui, het uniforme uitvoering van die musiek ten doel. Die uitvoerder is egter steeds veronderstel om die musiek op 'n toepaslike manier uit te druk. Hierdie onderskeid tussen "uitvoering" en "uitdrukking" in voordrag het in die tweede helfte van

die agtiende eeu ontstaan. Mozart (Brown 1980 : 390) het geskryf dat die pianis, Richter, goed speel wat sy uitvoering betref, maar dat sy uitdrukking te swaar en sonder smaak is. Ook het die kritikus van die *Manchester Guardian* (Brown 1980 : 390) in 1832 gesê dat John Field onderskeid en delikaatheid van uitdrukking verenig met vaardigheid van uitvoering. Beethoven het ten spyte van moeite om dinamiese aanduidings so presies moontlik aan te dui, dit steeds nodig gevind om voordraers te vra om *con molto sentimento* (op. 106) of *mit innigster Empfindung* (opp. 109, 132) te speel. Sulke aanwysings kan nie op 'n presiese manier uitgevoer word nie, maar nooit die speler uit om persoonlike gevoel daarin te laat geld. Dit dui daarop dat die interpretasie van klaviermusiek konsentrasie op individuele werke eerder as op 'n uitgebreide repertorium vereis (Brown 1980 : 390).

Die uitvoerder se interpretasieproses begin by die leesteks wat die komponis voorsien het. Last (1960 : xi-4) beklemtoon dat die primêre doel van voordrag lê in die produksie van die soort klank wat deur die musikale konteks vereis word. Ten opsigte van die taak wat die leesteks vir die uitvoerder meebring, kan die volgende vrae gestel word: In watter mate weerspieël die leesteks die bedoelings van die komponis? In hoeverre moet, mag of kan die uitvoerder besluite neem indien die leesteks nie duidelik genoeg sou wees nie? Is slegs dít wat in die teks staan van belang vir interpretasie, of speel kontekstuele en intertekstuele faktore 'n rol? Word 'n unieke, eenmalige, persoonlike verklanking met interpretasie geskep? (Temmingh 1991 : 19)

Uiteenlopende opvattinge oor die rol van die uitvoerder as interpreteerder is 'n algemene verskynsel in die musikologie. In twee Suid-Afrikaanse artikels (Temmingh 1987 en Koornhof 1987) wat oor bogenoemde vrae handel, is die meningsverskil duidelik. Hoewel albei skrywers interpretasie sien as die persoonlike en skeppende element in die uitvoering van musiek, is interpretasie vir Temmingh bykomstig terwyl Koornhof dit as noodsaaklik beskou. Temmingh (1987 : 59) skryf: "... nadat talent en musikaliteit aanvanklik bewys is, is daardie moeilikhede egter ... hoofsaaklik tegnies van aard ... Die uitvoerder het bepaald geen skeppingsprobleme nie; hy hoef niks te kreëer nie - dit het die komponis reeds gedoen. Al wat van hom verwag word, is om die klankbeeld van die komponis so getrou moontlik te verwerklik. Dit is heeltemal iets anders as 'interpreteer' of 'herskep' - dit is slegs bevele volg, voorskrifte nakom". Hy sien die taak van die uitvoerder as "... net die aanwending van drie vermoëns: aangebore musikaliteit, inge oefende tegniek en aangeleerde stylbesef. Daardie drie fasiliteite moet slégs aangewend word om die klankideaal van die komponis te realiseer" (Temmingh 1987 : 80).

Daarteenoor skryf Koornhof (1987 : 84): "... die formele boumateriaal van musiek ... nl. toonhoogte, toonduurte, intensiteit en timbre, tesame met die strukturerende elemente van maatslag, ritme en tempo is almal wawydoop vir interpretasie." Hoewel hy toegee dat eksplisiete "oortreding" van aanduidings in 'n partituur onaanvaarbaar is, meen hy dat dit wel afhang van "... hoe die uitvoerder hom van sy taak as herskepper kwyt, of hy die essensie van 'n werk begryp en dit kan oordra of nie" (Koornhof 1987 : 85). Volgens Koornhof (1987 : 84) is die taak van die uitvoerder

"... om esteties-sinvolle vorm te gee aan meerduidige materiaal" en wel deur middel van sy "... verbeelding, sy skeppingsvermoë, sy persoonlikheid ... om die komponis se simbole in 'n lewende kunswerk om te skep" (Koomhof 1987 : 86).

Konvensionele musieknotasie is nie volledig-voorskriftelik nie. Selfs in die geval van onkonvensionele notasiesisteme waarin dinamiekvlakke duideliker as gewoonlik voorgestel word, word interpretasie steeds vereis. Die konvensionele leesteks is wel primêr vir uitvoering bestem. Die vraag ontstaan of die uitvoerder se interpretasie dan méér is as slegs 'n blote omsetting van die leesteks se tekens en simbole in klank. Temmingh (1991 : 47) los dié vrae op deur na die parameters in musiek te kyk, vas te stel wat die komponis noteer, waarna dit verwys en in watter mate meerduidigheid daarby betrokke is: "Wat toonhoogte betref, is die leesteks volledig-voorskriftelik wanneer dit in gelykwaardige stemming geïnterpreteer word. Wat toonduurte betref, is die komponis se intensies duidelik, maar die klankresultaat 'n benadering. Wat toonintensiteit betref, word die intensie of bedoeling onpresies aangedui, en is die interpretasie dan van 'n individuele aard. Toonkleur is die resultaat van 'n ingewikkelde akoestiese samevoeging wat grotendeels bepaal word deur die uitvoerder se realisasie van die primêre parameters, asook deur die akoestiese omgewing waar dit plaasvind. Dit kan slegs tot geringe mate deur die komponis voorgeskryf word." Temmingh (1991 : 48) kom tot die gevolgtrekking dat toonhoogte 'n oninterpreteerbare waarheid is. Dit bestaan egter nie as 'n alleenstaande akoestiese fenomeen nie. Die proporsionele tydsduur en intensiteitgraderings van 'n musikale klank, en toonkleur as komplekse eienskap van 'n kombinasie van die primêre parameters, kan nie volledig deur die leesteks oorgedra word nie. Terwyl die belangrike parameter toonhoogte dus nie besluitneming van die interpreteerder verwag nie, vereis die ander parameters wel individualistiese interpretasie.

Na aanleiding van die besondere belangstelling in outentisiteit gedurende die afgelope paar dekades, ontstaan die vraag hoe die historiese voordrag, die outentieke speelteks en die kontekstuele interpretasie gedefinieer word. Hoe naby kan daar gekom word aan die oorspronklike voordragstyl van Mozart, Bach of Beethoven? Volgens skrywers soos Schonberg (1984 : 13) kan mens waarskynlik nie baie naby kom nie, juis omdat daar te veel onopgeloste vrae is. Geen vertolker kan die outentisiteit van sy interpretasie as absoluut finaal beskou en voorgee dat hy die volle waarheid vasgestel het nie. Enige interpretasie berus in elk geval op die moontlikheid van variasie, hoe gering ookal. Kerman (1985 : 200) bied moontlik 'n antwoord waarin die kreatiewe impak wat verkenning van die geskiedenis vir die hede kan beteken, erken word: "It is a unique, difficult blend of old and new, a play of the contemporary creative sensibility upon the past."

Die moeilike onderwerp rondom die verhouding tussen 'n komponis se intensies en die manier waarop 'n komposisie veronderstel is om uitgevoer te word, vereis ook oorweging. Wat presies is die komponis se intensies? Hoekom móét dit gevolg word? Dipert (1980 : 206) onderskei tussen drie vlakke ten opsigte van die komponis se bedoelings: 1) lae vlak-bedoelings wat byvoorbeeld die tipe instrument en vingersetting insluit, 2) middelvlak-bedoelings wat die beoogde klank betref,

byvoorbeeld aanslag, toonhoogte, timbre en vibrato, en 3) hoë vlak-bedoelings wat die effekte is wat die komponis beoog het om in die luisteraar te verkry. Terwyl daar redelike en uitgebreide inligting omtrent 'n komponis se lae vlak-bedoelings is, is daar minder inligting omtrent die middelvlak-bedoelings en feitlik geen inligting omtrent die hoë vlak-bedoelings nie. Die redes hoekom die komponis se intensies graag voorgedra wil word, lê in die morele verpligting teenoor die komponis, die historiese getrouheid van die komposisie en die veronderstelling dat 'n komposisie groter estetiese waarde het wanneer die komponis se bedoelings gevolg word. Die historiese en estetiese benadering kan konflikteer omdat die estetiese werking van die musiek opgeoffer kan word in 'n poging om die "ware prentjie" voor te stel. Omdat die komponis se presiese bedoelings met 'n komposisie baie vaag is indien enigsins bekend, word die relevansie daarvan betwyfel. Verder, omdat die lewering van 'n oorspronklike vertolking onmoontlik is, is 'n balans tussen die estetiese en historiese benadering moontlik die beste uitweg om die positiefste effek op die luisteraar te hê (Dipert 1980 : 206-218).

Below (1991 : 44) het opgemerk dat *forte* vir 99% van sy studente bloot "hard" beteken en as 'n saak van meetbare desibels beskou kan word. Streng gesproke word *forte* uit Italiaans vertaal as "sterk". "Sterk" is meer beskrywend ten opsigte van die karakter van 'n passasie en karakter is een van die primêre bestanddele van interpretasie. Die interpretasie van aanduidings affekteer die karakter terwyl die speler se konsep van karakter sy benadering tot aanduidings beïnvloed. Beide is essensieel in die interpretasie van musiek. Met die vasstelling van 'n komposisie se karakter en bestudering van dinamiese aanduidings behoort gevra te word wat die komponis bedoel het met spesifieke aanduidings en hoe dit pas in die algemene konsep van die werk. Ook behoort die moontlikhede van dinamiese aanwending ten opsigte van musikale faktore waar dinamiese aanduidings ontbreek, deeglik ondersoek en oorweeg te word.

Volgens Berry (1989 : ix-x) is voordrag wat gebaseer is slegs op intuïsie wat opgedoen is deur ondervinding nie voldoende nie. Analise as basis vir besluite omtrent interpretasie is noodsaaklik. Analise lei ook dikwels tot die gevolgtrekking dat 'n spesifieke vertolkende bedoeling aan meer as een interpretasie onderwerp is. Die vraag ontstaan of dit werklik noodsaaklik is dat die voordraer bewus moet wees van elemente en prosesse van vorm en struktuur om 'n geslaagde voordrag te verseker. Berry antwoord hierop 'n definitiewe ja. Die neiging van voordraers om min aandag te gee aan die musikale struktuur van 'n komposisie skryf hy toe aan die feit dat dit moeilik is om spesifieke verbindings tussen bevindings van die analyses en konsekwente uitlatings oor voordrag uit te wys. Die sentrale uitgangspunt van interpretasie word opgesom in twee vrae: Van en na watter punte kan rigtinggewende bewegings gelei word in 'n spesifieke eenheid van musikale struktuur? Wat is die voordraer se rol in die projektering en opheldering van essensiële elemente van rigting en kontinuïteit? (Berry 1989 : 2).

Dit is duidelik dat dinamiek in die musikale uitvoeringspraktyk 'n verskynsel is wat, hoewel primêr gekonstitueer deur variëring in grade van toonintensiteit of luidheid, uiteindelik die produk van 'n

sameloop van verskillende invloedryke faktore is, naamlik akoestiese, fisiese, psigologiese, musikale en vertolkingsbeginsels. Met toonintensiteit as een van die interpreteerbare parameters van musiek, ongeag die mate van voorskriftelikheid van die teks, die strewe na outentisiteit en die bedoelings van die komponis, is die rol van dinamiek in interpretasie van primêre belang. Dinamiek vorm een van die belangrike rigtinggewende kragte wat die waarneming van uitdrukking en estetiese waarde van 'n musikale komposisie moontlik maak. Die oordeelkundige aanwending van dinamiek is egter onderworpe aan faktore soos agtergrondkennis, analise, musikaliteit, kreatiwiteit en veral die deeglike bewuswording van die moontlikhede van dinamiek.

HOOFSTUK 2

DIE KLAVIER

Die historiese navorsing van die klavier is steeds in 'n ontwikkelings stadium. Daar bestaan definitief 'n aansienlike hoeveelheid literatuur, maar baie min in die vorm van sistematiese ondersoeke na die instrumente en hulle verhouding tot die repertorium. In die literatuur word selde verwys na die verhouding tussen sporadiese veranderinge in ontwerp en die eintlike klank van spesifieke klaviere. Tog het toonverskeidenheid die sentrale tema reg deur die negentiende eeu gebly (Winter 1988 : 268). As kleur en veral verskeidenheid van kleur 'n belangrike komponent was wat Romantiese komponiste, voordraers en luisteraars vereis het, ontstaan die vraag hoe dit die ontwerp van die klavier geaffekteer het. Daar moet na die klavier gekyk word uit die perspektief van beide klavierbouers en musici. Sodoende word dit begryp dat daar vanweë 'n interaksie tussen hierdie vakmanne musiek geskep is wat by uitnemendheid geskik was vir 'n bepaalde tipe klavier. Ter wille van agtergrond word 'n beknopte oorsig van die evolusie van die klavier met betrekking tot beter dinamiese uitdrukkingsmoontlikhede gegee ná 'n vergelyking tussen die klavier en die klavesimbel en klavichord.

2.1. Die klavier teenoor die klavichord en die klavesimbel

Hoewel die klavichord en die klavesimbel die belangrikste voorgangers van die klavier was, stam die klavier in werklikheid van die dulcimer af vanweë die wyse van bespeling (Hutcheson 1950 : 8). Die klavier verskil van sy onmiddellike voorgangers, die klavichord en die klavesimbel, hoofsaaklik ten opsigte van die aksie of metode van toonproduksie. In die klavichord word snare gedruk met 'n tangens; in die klavesimbel word snare gepluk of getokkel deur middel van 'n plektrum wat deur 'n stoter in werking gestel word. In die klavier word snare deur 'n viltbedekte hamer geslaan (Hutcheson 1950 : 10).

Die verskillende aksies het 'n invloed op die klank van die verskillende instrumente. Die klavichord is in staat tot ekspressiewe dog delikate nuansering en skakering van toonsterktes volgens aanslag van die speler en kan dus geringe dinamiese infleksies produseer. Die volume van hierdie instrument is egter minimaal en onvoldoende vir hedendaagse konsertsale. Die klavesimbel se klanksterkte kan nie deur middel van aanslag en toonkleur gevarieer word nie, maar wel deur registermanipulasie. Op hierdie instrument is slegs strukturele of terrasdinamiek moontlik. Dit het egter meer volume as die klavichord. Die klavier beskik oor die vermoë van die klavichord om klanksterktes en toonkleur te varieer, en oortref ook die klavesimbel in klankvolume (Sandor 1981 : 10). Dart (1954 : 71) gee 'n diagrammatiese vergelyking tussen die klavesimbel aan die een kant en die klavichord en klavier in die agtiende eeu aan die ander kant:

Tabel 5: Klavesimbel teenoor klavichord en klavier (Dart 1954 : 71)

	KLAVESIMBEL	KLAVICHORD EN KLAVIER
Tekstuur:	redelik konstant	voortdurende wisseling
Dinamiek:	terras (<i>f</i> en <i>p</i>) ongereelde verandering	versigtig geskakeer konstante verandering
<i>Crescendo/</i> <i>diminuendo</i> :	geen	baie
Vorm:	binêr, variasie, suite	sonate, rondo
Styl:	klassiek, streng	romanties, sentimenteel

Uit bostaande diagram is dit duidelik dat tegnieke vir komposisistyle en voordrag van die klavichord en klavier vir etlike jare ooreengestem het. Dart (1954 : 71-72) lig die feit uit dat klawerbordinstrumente uit dieselfde tydperk min of meer verwisselbaar was ten spyte van verskillende komposisistyle. Hierdie verwisselbaarheid is egter nie meer moontlik nie, omdat die klank van latere afstammeling te veel afgewyk het van die oorspronklike instrumente.

2.2. Die evolusie van die klavier

Die klavier, 'n ingewikkelde stelsel van verskeie saamgestelde meganismes, het eers na byna driehonderd jaar van evolusie die huidige vorm en kwaliteit bereik. Die moderne klavier het teen ongeveer 1880 sy beslag gekry ten opsigte van algemene ontwerp, hoewel betekenisvolle besonderhede tot en met die Eerste Wêreldoorlog steeds gevarieer is.

Hoewel briewe en dokumente uit die sestiende en sewentiende eeue die gebruik van die term *piano e forte* aandui, word dit aanvaar dat Bartolommeo Cristofori (1655-1731), 'n Italiaanse klavesimbelbouer, in 1709 die eerste eenvoudige hamermeganiek van die *fortepiano* gebou het (Gerig 1974 : 35). Die klank van die oorblywende Cristofori-klavier is soortgelyk aan dié van die klavesimbel, hoewel minder briljant en selfs sagter (Ripin 1984 : 72). Volgens uittreksels uit Maffei se beskrywing van Cristofori se uitvinding, is dit duidelik dat hy die belangrike verskille tussen Cristofori se klavier en die klavesimbel aandui (soos aangehaal in Gerig 1974 : 35-36): "It is known to everyone who delights in music, that one of the principal means by which the skilful in that art derive the secret of especially delighting those who listen, is the piano and forte in the theme and its

response, or in the gradual diminution of tone little by little, and the returning suddenly to the full power of the instrument ... Now, of this diversity and alteration of tone ... the harpsichord is entirely deprived ... Bartolommeo Cristofori of Padua ... has already made three, of the usual size of other harpsichords ... The production of greater or less sound depends on the degree of power with which the player presses on the keys, by regulating which, not only the piano and forte are heard, but also the gradations and diversity of power ...".

In 1720 het Cristofori sy instrument verbeter met die byvoeging van 'n *una corda*-meganisme in die vorm van stelknoppe wat met die hand beheer is (Bruns 1985 : 34). Johann Cristian Zumpe het gedurende 1769 in Engeland bekendheid verwerf met die vierkantige klavier wat 'n harder en helderder klank as die klavichord gehad het. Ook was dit in staat tot meer dinamiese nuanses as die spinet (Adlam & Conner 1984 : 80). Johann Andreas Stein het in 1770 afsonderlike uitskakelaars vir elke klavier in die hamermeganisme aangebring. Die vervolmaking van die Steinklavier is voortgesit deur sy skoonseun, Johann Andreas Streicher. Die klavier het bekend geraak vir die ligtheid, delikaatheid en deursigtigheid van toon (Kirby 1966 : 23). Mozart het besondere gunstige reaksie teenoor die Steinklaviere getoon (Gerig 1974 : 39).

Met sy elegante toon, aksie en voorkoms, het die Stein-Streicherklavier die instrument van die beroemde Duitse of Weense aksie (*Prellmechanick*) geword. In hierdie aksie is elke hamer direk aan die klawers geheg, met die gevolg dat die speler in direkte kontak met die hamer is. 'n Belangrike kenmerk van die klavier is die besondere klein, ligte hamers wat met dun leer in plaas van vilt bedek is. Hierdie eienskap verleen aan die instrumente die delikate artikulasie en nuanse wat baie nou verwant is aan die klavichord (Belt & Meisel 1984 : 84). Op aanbeveling van Beethoven, wat hoë eise aan klaviere gestel het, het Streicher dit aan homself opgedra om die konstruksie van die klavier te versterk en die volume te vermeerder, hoofsaaklik deur middel van 'n tweede klankbord (Closson 1974 : 81). Die Stein-Streicherklaviere is later van 'n paar karakteristieke, koloristiese registers voorsien. Voorbeelde hiervan is die harpregister, die fagotregister, die Turkse musiekregister en die sogenaamde *forte*-register, oftewel die swel (Sumner 1966 : 59).

Ander Weense klavierbouers was Anton Walter en J. Wenzel Schanz wat gedurende 1780 tot 1790 en later op die Steintradisie voortgebou het. Mozart het ook baie van die Walterklavier gehou. Die Schanzklavier het weer in Haydn se smaak geval (Gerig 1974 : 40). Eva en Paul Badura-Skoda (Gerig 1974 : 40) se mening omtrent die Weense instrumente is dat daar nie van die veronderstelling uitgegaan behoort te word dat die hedendaagse klaviere oor subtieler nuansering beskik as die Weense instrumente nie. Die verskil lê in die klankkwaliteit. Die helder, byna *pizzicato* boonste register met 'n voller bas maak *cantabile* spel met helder klank moontlik. Hierdie kommentaar dui daarop dat die klaviere destyds subtiel en delikaat was. Die afleiding word gemaak dat groot, dramatiese klanke nie moontlik was nie. Dit verklaar die intieme en delikate aard van Mozart en Haydn se klaviermusiek.

Die firma Shudi Broadwood was omstreeks 1772 die bekendste klavierbouers in Londen (Bruns 1985 : 35). Die Broadwoodklavier het ontwikkel in 'n baie swaarder, kragtiger en welluidender instrument as die Weense klaviere. Dit het drie snare gehad in plaas van die twee snare per hamer van die Weense instrumente. Verder was die snare tweemaal so dik. Die Engelse klankbord was dikker; die snare was direk aan die klankkas geheg en kon groter spanning verdra as dié in die Weense klavier wat aan 'n soliede basis geheg is. Die hamers van die Engelse klavier was swaarder. Die aksie daarvan (*Stossmechanick*) het nie oor die snelheidsvermoë van die Weense klavier beskik nie aangesien die hamer deur 'n springer in werking gestel is. Die klawer was dus nie direk in kontak met die hamer nie. In laasgenoemde instrument het die dempers ook meer effektief gewerk (Gerig 1974 : 44). In teenstelling met die Stein-Streicherklaviere, het die Broadwoodinstrumente nie meer koloristiese registers gehad soos wat toe standaard geword het nie. Dit het slegs die pedaal wat dempers gelig het en die *una corda*-pedaal gehad (Gerig 1974 : 25). Beethoven se klavier het vyf pedale gehad waarvan drie as "sagte" pedale gefunksioneer het: een het 'n strook perkament oor die snare laat sak; 'n ander het 'n stuk vilt tussen die hamers en die snare ingelaat; die derde pedaal was soortgelyk aan die moderne sagte pedaal hoewel selfs meer doeltreffend (Bernstein 1981 : 151). Hierdie verbeterings en versterkings het 'n veel wyer dinamiese spektrum moontlik gemaak. Die sterk snare en beter klankbord het bygedra by tot die *forte - fortissimo*-vlak. Dit het veroorsaak dat die instrument 'n groter verskeidenheid klanke van *pp* tot *ff* kon weergee.

Namate die eeu gevorder het, het vereistes van musieksmaak en heersende speeltegnieke elders die veronderstelde nadele van die Weense aksie beklemtoon. Joseph Fischhof, 'n beoordelaar by die Groot Uitstalling van 1851, het in sy *Versuch einer Geschichte des Clavierbaues* (1853) beswaar gemaak teen ander beoordelaars se klem op volume alleen. Hierdeur is gediskrimineer teen die Weense klavier wat gebou is om die Oostenrykse voorkeure vir fyn nuansering en ekspressiewe spel te bevredig (Belt & Meisel 1984 : 84). Die vereiste vir meer volume met 'n sterker fundamentele toon en minder botone, het swaarder besnaring en 'n dikker, sterker klavierkabinet beteken. Die hamers en dempers van die Weense klavier het egter ook swaarder geword hoewel die eenvoud van die aksie nie verander het nie. Die swaarder aksie het onvermydelik die delikaatheid van aanslag en helderheid van toon wat die vroeëre instrumente onderskei het, verminder.

Na sy eerste konsertvleuel in 1796, het Pierre Érard in 1808/9 'n kleiner vleuel met 'n verbeterde hamermeganisme gebou. Die verbetering het meegebring dat die hamer nie die hele trefafstand terugval nadat dit teen die snaar geslinger is nie, maar slegs die helfte van die afstand. Daarna was dit moontlik om 'n toon vinnig te herhaal sonder dat die klawer gedurende die herhalings weer na die oorspronklike rusposisie terugkeer. Mendelssohn het voorkeur gegee aan die Érardklavier met sy ryk, vol resonante toon (Parkins 1984 : 53). Hierdie meganisme het ook 'n uitwerking op die klanksterkte gehad: as die klavier só hanteer kon word dat die hamer halfpad van die snaar af gehou word, dan kon 'n uiterste *pianissimo* verkry word.

In 1825 was Alpheus Babcock van Philadelphia die eerste persoon wat 'n volledige staalraam gebruik het. Metaal, as versterking van die houtraam, was alreeds deur Érard in 1777 in Frankryk gebruik. Al hoe meer metaalversterking is in die houtraam gebruik totdat die hele raam in metaal gegiet is. Die ingebruikname van die metaalraam in omstreeks 1820 was beslissend vir die uiteindelijke ontwikkeling van die moderne klavier met sy dik, hoogspanningsnare, groot hamers en meer briljante timbre. Gedurende 1820 tot 1840 is toenemende getalle spanningsrame in klaviere van alle ontwerpe gebruik. In die aanvraag na groter volume was swaarder hamers 'n natuurlike gevolg op die swaarder snare wat deur die metaalraam ondersteun word. Om 'n skel klank te voorkom, het hierdie hamers weer 'n dieper kussing benodig as wat voorsien is deur die gewone lagie leer. Alternatiewe bedekkings is op die proef gestel. Om die toenemende swaarder hamers te ondersteun en te eksploiteer, is 'n sterker en meer effektiewe aksie benodig. Die reeds genoemde dubbele uitskakelaar van Érard, 'n prototipe van moderne aksies, het in dié behoefte voorsien (Harding 1984 : 87).

In 1828 het Jean Henri Pape van Parys kruisbesnaring in 'n regopklavier toegepas. Dit het twee voordele gehad: die kabinet is versterk en die oorkruisbesnaring het simpatieke vibrasie wat die toonkwaliteit verryk het, aangehelp (Bruns 1985 : 38). Heinrich Engelhart Steinweg het in 1849/50 met sy kruisbesnaring in 'n waaiervormige patroon, 'n konvensionele klankbord gebruik. Brûe is na die middel geskuif om die opeenhoping van snare te vermy en die instrument se klank uit te brei (Harding 1984 : 88).

Die moderne vleuelklavier en regopklavier het sedert 1874 hulle huidige vorm verkry. Die nuwe vleuels was swaarder besnaar as hul voorgangers; 'n massiewe raam het die stemblok bedek om sodoende hoë spannings van die snare te weerstaan. Die weerstand van die swaarder snare teen die impak van die groter, viltbedekte hamers is verder versterk deur die toepassing van Érard se *agraffé*. Hierdie klaviere se groter volume en singende toonkwaliteit het die norm ten opsigte van die klavierton verander. Die instrumente het ook 'n reputasie vir betroubaarheid en veerkrag gehad; snare en hamers kon nou die mees virtuose aanslae oorleef en klavierstemmers en reserwe klaviere was nie meer gedurende konserte nodig nie (Adlam & Conner 1984 : 93). By 'n simposium (*A Symposium on the Sound of Various Pianos, Kenyon College, s.a.*) is die relatiewe waardes van die Érardvleuelklavier met dié van die moderne Steinwayklavier vergelyk (Kiraly 1982 : 44). In vergelyking met die Érard was die Steinway massief in klank, selfs wanneer dit sag gespeel is. Die vermoë daarvan om die klank te laat voortduur, het die vorming van melodielyne vergemaklik, maar ten koste van vertikale helderheid. Die rede daarvoor was dat die kragtige bas die ander registers binnegedring het. Daarteenoor was die klank van die Érard lig en helder. Vanweë die vinniger wegsterwing van klank as gevolg van dunner snare en ligter hamers, was die binnestemme duideliker hoorbaar. Die bas het outoriteit gehad sonder om indringend te wees.

Die geskiedenis van die klavier is hoofsaaklik 'n geskiedenis van heruitvinding of aanpassing van aspekte wat 'n integrale deel van Cristofori se oorspronklike uitvinding was. In hierdie tydperk van ongeveer 270 jaar is verskeie hoogtepunte bereik. Elkeen was 'n kruin waarin aangepas is by die vereistes van die tyd. Met ontwikkelende tegnologie het die veranderinge van die instrument parallel met die verandering van musiek verloop. Die proses van evolusie het gelei tot die moderne klavier in ongeveer 1880. Wat daarna plaasgevind het, kan nie vergelyk word met die prestasie van klavierbouers wat die middel-agtiende-eeuse klaviere getransformeer het tot die vleuels van 100 jaar later nie. 'n Geskiedenis van verfyning en versterking eerder as verandering het daarna gevolg (Gill 1983 : 38). Die mees opvallende kenmerk in die evolusie van die klavier reg deur die geskiedenis daarvan is die geleidelike versterking en toename in dinamiese omvang van die instrument. Dit moes voortdurend aangepas word by musikale behoeftes en die tendense van moderne smaak. Ook moes die klavier in pas bly met die groeiende simfonieorkes. Dit is interessant dat die groter krag en algemene versterking van die klaviermeganismes ook meer krag van die speler se vingers vereis het. 'n Swaarder aanslag was nodig. 'n Gewig van 30 gram was genoeg om die klawers van die Steinklaviere waarop Mozart gespeel het, neer te druk. Die moderne klavier vereis ten minste dubbel die krag (Closson 1974 : 112).

HOOFSTUK 3

DIE TOEPASSING VAN DINAMIEK IN KLAVIERMUSIEK VAN DIE AGTIENDE EN NEGENTIENDE EEU

3.1. Algemene faktore in die toepassing van dinamiek

3.1.1. Styl

Goeie smaak betreffende dinamiese aanwending is onder andere afhanklik van stylkennis. Die klanksterkte wat noodsaaklik is in die klavieridoom van Liszt sal onvanpas wees vir Mozart. Die speel van kontrapuntale musiek skep probleme vir behoorlike beklemtoning en helder onderskeid tussen lyne, oorvleuelende ritmes en teenstrydige rigtings. Homofoniese teksture in byvoorbeeld walse en nokturnes open weer nuwe moontlikhede betreffende dinamiese toepassing. In 'n Scarlattipassasie is 'n fluweelagtige *legato* soortgelyk aan 'n Chopin-*fioritura* on-idiomaties. Die oneindige verskeidenheid van nuansering waarna in poëtiese voordrag gestreef word, vereis 'n rykdom van aanslae, ekspressiewe terughoudings, *subito piano*'s en aksente (Newman 1974 : 151-153).

Om musiek korrek te kan lees behels nie alleenlik die waarneming van dit wat geskryf is nie, maar ook begrip van die musieksimbole. Hoewel die korrekte persepsie van hierdie simbole slegs 'n beginpunt is, is die aandag wat daaraan gegee word, belangrik vir die proses wat volg. Een manier van lees lei na doeltreffendheid; 'n ander lei na kunsvaardigheid. Wanneer note letterlik gelees word, behoort gesoek te word na besonderhede aangaande vertolking wat nie in die notasie voorkom nie. Met die aanvanklike notasie van musiek was die simbole op papier nie veel meer as riglyne nie. Vir 'n lang tyd was daar direkte kontak tussen die komponis, voordraer en luisteraar. Dit het beteken dat besonderhede van styl maklik oorgedra kon word. In die hedendaagse uitvoeringspraktyk skep die "ou musiek" maklik probleme wanneer dit kom by die vertolking daarvan (Young 1967 : 175). Die uitgewer het die verantwoordelike taak om toe te sien dat feite wat in die oorspronklike teks gevind is, akkuraat, volledig en verstaanbaar weergegee word.

Komponiste sedert Mozart het toenemend bewus geword van redaksionele probleme. Tog word steeds baie aan die musikale oordeel, begrip en aanvoeling van die voordraer oorgelaat, want nie alle elemente van 'n voordrag kan op skrif gestel word nie. Selfs in die twintigste eeu waar komponiste meer as ooit tevore poog om die presiese kwaliteit en duur van elke klank aan te dui, varieer verskillende uitvoerings ten opsigte van faktore soos tempo, frasering, artikulasie, timbre en dinamiek. Hierdie variasies is gedeeltelik afhanklik van gewoonte en opleiding, individuele temperament en praktiese vereistes van spesifieke situasies, byvoorbeeld die akoestiek van die vertrek (Brown 1980 : 370). Om insig te hê in stylgetroue vertolking word kennis omtrent historiese style en praktyke vereis, onder andere na aanleiding van beskikbare instrumente. Stylgetroue

interpretasie vereis van 'n speler dat hy streef na 'n klank wat eie aan 'n komponis is. Terselfdertyd word die wese van die voordraer self weerspieël (Cooper 1975 : 180-181).

Agay (1981 : 457) definieer styl as die kollektiewe karakteristieke eienskappe van musiekwerke met verwysing na 'n spesifieke periode of 'n spesifieke komponis. In hierdie sin kan dus verwys word na 'n Barok- of Romantiese styl, Mozart- of Chopinstyl en dergelike meer. Ervare pianiste besef goed dat Bach, Mozart, Chopin en Bartók verskillende vereistes van styl en tegniek aan die voordraer stel. Elke periode van die musiekgeskiedenis voorsien sekere kardinale probleme ten opsigte van styl in vertolking. Hierdie probleme kan lê in notasiegebruike wat die voordraer kan mislei, tensy hy bedag is daarop, of die probleme kan lê in voordragpraktyke met betrekking tot aspekte soos artikulasie, frasing, sonoriteit en dan ook dinamiek (Dart 1954 : 5). Die toepassing van dinamiek is duidelik ondergeskik aan verskillende stylaspekte en voordragpraktyke van spesifieke komponiste en tydperke.

3.1.2. Die instrument

Die klankmoontlikhede en aard van die instrument vorm 'n belangrike faktor in die toepassing van dinamiek. Verskillende komposisiestyle en speelwyses het in direkte verhouding gestaan met spesifieke tipes klaviere. 'n Klavier van 1790 was nie geskik vir klavesimbelmusiek van J.S. Bach wat slegs 50 jaar vroeër geskryf is nie. Dieselfde klavier is ook nie geskik vir 'n Chopin-nokturne wat 50 jaar later geskryf is nie. Namate die klanksterkte van die klaviertoon ontwikkel het, het die timbre daarvan voller geword, sodat die moderne klavier nie met die instrumente van Bach se tyd vergelyk kan word nie. Hoe ryker die timbre van 'n instrument is, hoe minder geskik is dit vir polifoniese spel waarin elke stem duidelik moet uitstaan. Schweitzer (1911 : 352) is daarvan oortuig dat die hedendaagse klavier nie dieselfde karakter het as wat Bach in gedagte gehad het nie. Die hele prinsiep van terrasdinamiek is 'n uitvloeisel van die feit dat kontrasterende gedeeltes deur verskillende toonsterktes geïnterpreteer word. Hierdie kenmerk spruit moontlik uit die feit dat Bach hoofsaaklik 'n orrelis was, hoewel hy vir die *clavier*, dit is enige klawerbordinstrument, gekomponeer het (Schweitzer 1911 : 355). Met enkele uitsonderings word die spesifieke instrument waarvoor 'n werk geskryf is, aangedui.

Algemeen gesproke is die klavesimbel die geskikte instrument om te gebruik vir musiek wat voor 1770 geskryf is en die klavier vir musiek geskryf na 1770. Haydn se eerste 19 sonates is klavesimbelmusiek hoewel hy later nommer 19 vir klavier aangedui het. Sy eerste gebruik van die *crescendo*-teken verskyn in nommer 29 en die eerste *perdendosi* in nommer 34. Geeneen van hierdie effekte kan op die tradisionele klavesimbel verkry word nie. Al die sonates vanaf nommer 20 toon 'n toenemende gebruik van wesenlik pianitiese idiome. Soortgelyke bewyse word ook gevind in die tekstuur en titels van Mozart se vroeë sonates en *concerto*'s (Dart 1954 : 72). Volgens Newman (1958 : 66) het Mozart tot ongeveer 1775 vir die klavesimbel gekomponeer en daarna vir die klavier. Hierdie stelling word ondersteun deur veranderinge in die musiek self, onder andere

terrasdinamiek of plotselinge kontras van die klavesimbel wat mettertyd vervang word met die gegradeerde dinamiek en subtile nuansering van die vroeë klavier. Die onderskeid in styl tussen die klavesimbelmusiek en klaviermusiek van Mozart, Haydn en tydgenote behoort volgens Agay (1981 : 72) sover moontlik gehandhaaf word indien alles op die klavier gespeel word. Die speeltegnieke en toepassing van dinamiek in werke wat gekomponeer is in die vroeë stadium van die klavier se bestaan toe die klavesimbel nog nie definitief deur die klavier vervang is nie, stem dus grotendeels ooreen met die kwaliteite van die klavesimbel.

'n Vergelyking tussen die eienskappe van byvoorbeeld die Weense klaviere en die moderne klavier verklaar tipiese stilistiese kenmerke van klaviermusiek in die Klassieke tydperk. Die omvang tussen *pianissimo* en *fortissimo* op die Weense klavier is baie kleiner as op die moderne klavier. Tog is daar fyner beheer oor dinamiek met groter ekspressiewe verskeidenheid binne die beperkte dinamiese omvang. Post (1991 : 44) vermoed dat dinamiese aanduidings verandering in karakter aandui terwyl kleiner nuanses van artikulasie van uiterste belang is vir ekspressiwiteit in Klassieke musiek. Die Weense klavier het 'n groter variasie van timbre oor die omvang van die registers: 'n fagotagtige bas, ryk tenoor, strelende diskant en helder boonste register. Komponiste het hierdie eienskappe geëksploiteer vir verandering in karakter van die musiek. Die duur van tone is baie korter op die Weense klavier. Die moderne klavier het 'n voordeel ten opsigte van *legato*, maar skielike dinamiese verandering is minder effektief as op 'n Weense klavier. Daarmee saam is die Weense klavier se aanslag skerper, gevolglik was die toon helder en lewendig. Ook vind die demp van klank op die Weense klavier onmiddellik plaas. Stiltes was dus meer dramaties en daarom is die getroue uitvoering van rustekens in Klassieke musiek belangrik. Die lewendige aksie, presiese aanslag en korter duur van tone is faktore wat bygedra het tot die artikulasie en ritmiese nadruklikheid van die Klassieke musiek. Die volgende voorbeeld illustreer die effek wat eienskappe soos die skerper aanslag, die minder ontwikkeling van toon en die vinniger verdwyning van klank op die voordrag van klaviermusiek het:

Voorbeeld 3.1: Beethoven - Sonate Op.110 /iii/m6-10 (Bilson 1983 : 20)

The musical score for Beethoven's Sonata Op. 110, movement III, measures 6-10, is presented in two systems. The first system (measures 6-10) is marked 'Meno adagio' and 'Adagio ten.' with dynamics 'cresc.', 'dim. smorzando', and 'p tutte le corde'. The second system (measures 11-14) is marked 'Klagender Gesang' and 'Arioso dolente' with dynamics 'cresc.', 'dim.', and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Beethoven het gewig geplaas op die swaar akkoorde in die linkerhand. Op die klavier van sy tyd kon die pianis swaar daarop leun omdat die klank vinnig weggesteef het. Op die moderne klavier is hierdie akkoorde eenvoudig te swaar wanneer dit voluit gespeel word. As gevolg van die moderne klavier se kruisbesnaring, word 'n kragtige maar vertroebelde bas veroorsaak wat die suiwerheid van swaarder akkoorde benadeel. Die pianis is verplig om dit ligter te maak om 'n oorheersende, troebel bas te voorkom. Die toename in resonansie van die moderne klavier veroorsaak ook dat lang pedaalbewysings van komponiste dikwels oneffektief is (Bilson 1989 : 231).

Sover moontlik is kompensasie vir die verskil in eienskappe op die moderne klavier dus noodsaaklik. Winter (1989 : 346) beklemtoon die belangrike feit dat die Romantiese klavier verskeie klaviere verteenwoordig het. Die veranderinge wat die klavier tussen 1800 en 1890 ondergaan het, het die geskiedenis van ander Westerse instrumente oortref. Die pogings van talle klavierbouers om aan die vereistes van die komponiste en pianiste te voldoen ten opsigte van 'n oneindige verskeidenheid toonpalette, is aangebied in die verskeidenheid van klaviere wat geproduseer is. Tog word die noodsaaklikheid van voordrag op oorspronklike instrumente of ten minste kennis van oorspronklike instrumente dikwels bevraagteken. Die redes daarvoor is hoofsaaklik omdat ware outentisiteit onmoontlik is en dat die vroeëre instrumente meesal minder aangenaam klink vir persone wat gewoon is aan die moderne klavier. Skrywers soos Post (1991 : 44), Ratcliffe (1977 : 20-21) en Troeger (1991 : 18) is dit eens dat die antwoord daarin lê dat bekendheid met oorspronklike instrumente en hoe die eienskappe daarvan met die moderne klavier vergelyk, 'n ander dimensie van begrip aan die pianis gee ten opsigte van vertolking van klaviermusiek van agtiende- en negentiende-eeuse komponiste.

3.1.3. Die interaksie tussen speeltegniese en komposisietegniese moontlikhede

'n Interaksie het bestaan tussen die ontwikkeling van die klavier en die speel- en komposisietegniese vir die instrument, veral gedurende die agtiende en negentiende eeue. Neupert (soos aangehaal in Cooper 1975 : 28-29) belig die verhouding tussen tydperk en instrument soos volg: "Today we know something of that mysterious affinity between the music itself and the technique in the construction of instruments, by which in all periods of music history the potentialities of the instruments to sound go hand in hand with the goals of musical expression, so that the musical ideal of each period requires its specific medium, peculiar to it alone."

Faktore wat 'n rol gespeel het in hierdie interaksie was byvoorbeeld die ontwikkeling van die instrument, die grootte van die lokale waarin werke voorgedra is, omstandighede van voordrag, die evolusie van musikale style, veranderinge in die verhouding van die voordraer tot die partituur, die opkoms van virtuositeit, die sonderlingheid van individuele kunstenaars, veranderinge in smaak en waardes van gehore en selfs sosio-ekonomiese ontwikkelinge. Dit het alles 'n invloed gehad op die meer praktiese vlak van klavierspel wat aspekte soos aanslag, pedaalwerk, vingersetting, interpretasie en dinamiese aanwending behels. Ter illustrasie van die interaksie tussen die

speeltegnyese en komposisietegniese moontlikhede word die klavieridoom van slegs enkele verteenwoordigende komponiste in die agtiende en negentiende eeue bespreek. Aangesien Debussy in die oorgangsperiode van die negentiende na die twintigste eeu val, word sy klavieridoom ten opsigte van dinamiek ook oorsigtelik bespreek.

Mozart was een van die belangrikste verteenwoordigers van die suiwer Klassieke styl waarin volmaaktheid en delikaatheid van toon, gepaard met snelheid en 'n ligte aanslag, fundamentele oogmerke was. Die Weense skool het op die egalige aanslag van al tien vingers gekonsentreer. Vinnige lopies en arpeggios is kenmerkend van die styl. In die oorwegend homofoniese tekstuur is die melodie, ondersteun deur ondergeskikte begeleiding, volgens die Galante styl opgebou uit kenmerkende motiewe soos die reperterende, arpeggio-, toonleer- en sugmotiewe. Musikale konstruksie is logies en gebaseer op die ontwikkeling van motiewe. Maateindes en selfs polsslae is met frasetekens afgesluit (Hindley 1987 : 242-243).

Beethoven se klavieridoom is ten opsigte van die evolusie van die klavier en klavierspel van die boeiendste in die ontwikkeling van hierdie instrument. Sy klavierspel en tegniek, improvisasie, komposisie en pianistiese konsepsie was vir die ontwikkeling van die destydse *fortepiano*'s van onskatbare waarde. Versterking en verbetering van die klavier se aksie was noodsaaklik as gevolg van die groter fisiese krag en toonsterkte wat sy werke vereis het. In sy soeke na groter dinamiese klankvlakke, laer en meer klankryke basse, hoër en briljanter deskante, was Beethoven waarskynlik gefrustreerd met die klavier van sy tyd. Daar word dikwels gesê dat hy die krag en grootte van die moderne klavier sou waardeer. Cooper (1975 : 121) is egter van mening dat enige klavier vir hom beperkend sou wees. Die vermeerdering van toonsterkte was nie al wat Beethoven verlang het nie. Dit moes ook kon verklein tot delikate nuanses. Kennis van die ou klaviere dui daarop dat *fortissimo* soos dit op die moderne klavier klink, nie dieselfde effek op die ou instrumente gehad het nie. Hoewel die klank van die *fortepiano*'s helder was, het hulle minder sonoriteit en resonansie as die moderne klaviere gehad. Op die moderne klavier kom sagte tone soos 'n homogene, gedempte massa voor en besit minder individualiteit as op die ou instrumente. Beethoven se *ff* was dus nie so sterk as op die moderne klavier nie, maar skakerings tussen *p* en *pp* was beter onderskei en het meer gedefinieerd geklink (Wiggill 1978 : 118).

Beethoven het die hoogtepunt van Klassieke kenmerke met die toekomstige ideale van die Romantiek versmelt. Die gevoelsinhoud van sy klaviermusiek spreek reeds van die *Sturm und Drang* van die Romantiek. Ekspressiewe spel en 'n ongekennde, omvangryke dinamiese spektrum vir sy era (*ppp* - *ff*) vorm belangrike vereistes vir die vertolking van die meeste van sy klavierkomposisies. Hoewel die klavier van Beethoven se tyd nie in staat was tot die resonante *fortissimo*'s van die moderne vleuelklavier nie, kon dit nogtans baie van die eienskappe van die moderne klavier weergee, onder andere die toon wat kan voortduur en geleidelik wegsterf terwyl 'n klavier afgehou word, die sangerige toon in liriese melodieë, die dramatiese kwaliteit van groot *forte* akkoorde, en die resonante effek van die regterpedaal (Grout 1978 : 517-519). Die

moontlikhede van die klavier teenoor dié van die klavesimbel gee ongetwyfeld tot baie van sy kenmerkende pianistiese eienskappe aanleiding. Hierdie eienskappe sluit in akkoordspel, skielike kontraste tussen *forte* en *piano*, *sforzandi*, *cantabile* melodieë en die afwisseling van teksture.

Dit is moontlik dat Beethoven vanweë sy toenemende doofheid besef het dat die voortbestaan van sy briljante skeppings selfs nog gedurende sy leeftyd van ander vertolkers afhanklik sou wees en daarom dinamiese aanduidings noukeurig aangestip het. Beethoven kan beskou word as een van die eerste komponiste wat so 'n buitengewone belangstelling getoon het in die aanduiding van gevoelstekens om sodoende die korrekte ekspressiewe, sielvolle vertolking van sy werk te waarborg. Hy het die eerste uitgawes van sy komposisies keurig en intensief nagesien, maar was steeds in praktyk nie tevrede met die resultate nie. Daarom het hy teen die einde van sy loopbaan 'n heruitgawe van sy komposisies beplan waarin hy onder andere die ekspressiewe elemente van sy musiek nog meer intensief sou beklemtoon (Wiggill 1978 : 116).

Schubert se klavieridoom toon eienskappe wat daarop dui dat die ligte aanslag en singende toon van die Weense klavier voldoende was vir die skep van werke met 'n intieme karakter. Min suggestie van virtuositeit kom voor in sy komposisies of klavierspel. Orkestrale aanwending van die klavier kom wel soms voor in die gebruik van ryk, helder akkoorde in die laer register, asook fluit- en piccolo-effekte in die hoër register (Sumner 1966 : 157). Schubert se musiek is meer melodies en liedagtig as dramaties. In plaas van tematiese ontwikkeling kom uitgebreide melodieë en harmoniese progressies voor. In vorm en styl toon sy musiek 'n mate van ooreenkoms met dié van Mozart en Haydn. 'n Verskil in komposisietegniek bestaan wel. Vrye modulاسies tussen toonsoorte volg op mekaar in stemmings van lewendigheid en dromerigheid. 'n Wisseling tussen majeur en mineur vind dikwels plaas (Hindley 1987 : 273).

Chopin was 'n uitgesproke Romantiese komponis wat hom hoofsaaklik by die klavier as uitdrukkingsmiddel bepaal het. Virtuositeit speel dikwels 'n belangrike rol in sy groter klavierwerke, maar musikaliteit bly altyd die vernaamste aspek in al sy werke. Sy musiek is oor die algemeen sterk subjektief, maar selde programmaties. Belangrike eienskappe wat in sy werke neerslag vind, is *legato* spel, *cantabile* melodielyne met interessante begeleidingsfigure, individualistiese ornamentering, *rubato* en sensitiewe pedaalgebruik. Chopin was nie 'n voorstander van oordrewe artikulasie nie. In teenstelling met die *Hammerklavier*-aanslag by byvoorbeeld Beethoven, is verfynde, vinnige en ligte vingerspel 'n tegniese vereiste vir die uitvoering van Chopin se klaviermusiek (Temperley 1980 : 300-302). Die delikaatheid van Chopin se klavierspel word dikwels deur skrywers beklemtoon. Daar bestaan geen twyfel dat hy met buitengewone sensitiwiteit vir nuansering en merkwaardige beheer gespeel het nie. Sy musiek toon 'n groot verskeidenheid subtiele toonkleure en toonsterktes, veral in die *p* en *pp* omvange. Chopin se *piano* was oënskynlik so delikaat dat dit onnodig was om 'n sterk *forte* te produseer vir kontras. Hy het geweet hoe om selektiewe en verskillende toonsterktes vir elke noot van 'n akkoord aan te wend (Sumner 1966 : 168). In byvoorbeeld die *Nokturne Op.15 nr.2* is daar slegs twee mate (m60 en

m62) wat nie ten minste een dinamiese aanduiding bevat nie. Die nuanseringsvermoë van die klavier wat toe reeds in 'n gevorderde stadium van evolusie was, word ten volle benut. Hoewel daar dokumentêre bewys van kragtige spel bestaan, toon aanduidings dat Chopin se gesondheid hom op dié gebied gekniehalter het (Newman 1958 : 98). Dit is ook bekend dat Chopin die klaviere van Pleyel verkies het vanweë die gemaklike aanslag en byna versluiserde sonoriteit daarvan (Temperley 1980 : 300).

Die instrumente gedurende die era van Chopin, Mendelssohn en Schumann was ten opsigte van klank nader aan die huidige klavier as die *fortepiano*; dit was egter steeds minder "vol" en kragtig as die moderne vleuel. Hoewel daar in bogenoemde komponiste se musiek soms uitgereik word na die krag van die moderne klavier, moet in gedagte gehou word dat hulle hoofsaaklik vir 'n intieme groep luisteraars in 'n salon gespeel het eerder as vir 'n gehoor in 'n groot konsertsaal. Dus was sensitiwiteit belangriker as blote dinamiese krag (Ferguson 1975 : 160-161). Daarteenoor weerspieël Brahms se klavieridoom kragtigheid en grootsheid ten opsigte van skryftechniek. Sy vroeë werke tot 1862 vertoon energie, vuur en temperament (Cooper 1975 : 134). Die werke van Brahms, grotendeels gegiet in Klassieke vorme, is Romanties van aard. Tegnieke kenmerke in Brahms se klavierstyl is volheid in sonoriteit, harmoniese rykheid, gereelde verdubbeling van melodiese lyne in oktawe, derdes of sesdes, wye melodiese interwalle en kruisritmes (Grout 1978 : 570). Sy klavierwerke is nie primêr geskryf om tegnieke virtuositeit ten toon te stel nie. Dit toon eerder orkestrale kwaliteit (Hindley 1987 : 325-326).

Die volle dinamiese omvang van die moderne klavier was vir Liszt beskikbaar. In sy spel het hy gebruik gemaak van die gewrig, die hele arm en die skouer. Hy het 'n hoër posisie van die arms gebruik as wat toe aanvaarbaar was (Sumner 1966 : 170). Hierin word die verskil getoon tussen die vroeëre skool van klavierspel wat gebaseer was op slegs vingerspel en die nuwe neiging waarin krag van die bolyf en arms op 'n gekoördineerde manier gebruik is. Liszt se vurige, impulsiewe temperament het sy klavierstyl sterk beïnvloed. Die feit dat hy as klaviervirtuoos in konsertsale ogetree het, het noodwendig ander vereistes ten opsigte van dinamiek gestel. Relatiewe klankvlakke sal byvoorbeeld hoër wees as by die klaviermusiek van Chopin wat in salonne gespeel het. Liszt se gebruik van 'n wyer omvang op die klavier en meer note wat tegelykertyd gespeel word, is opmerklik. Laasgenoemde faktor het 'n groter klankvolume tot gevolg. Sy musiek is dikwels eklekties. Hy beskou programmatiese en literêre elemente as essensiële bestanddele van musiek. 'n Aansienlike hoeveelheid van sy klaviermusiek bestaan uit transkripsies of herrangskikkings (Grout 1978 : 567-568). Liszt se oordrag van orkesidiome na die klavier demonstreer die nuwe moontlikhede van die instrument (Brendel 1976 : 90).

Debussy se musiek staan in noue verband met die Impressionistiese kuns asook die simbolisme in die digkuns en letterkunde. Sy musiek is eerder simbolisties as programmaties of beskrywend. Wasige effekte word verkry deur vae melodielyne, vloeiende beweging, onkonvensionele harmoniese progressies, toonsisteme buiten die tradisionele majeure en mineure, sagte aanslag en

gereelde gebruik van die *una corda*. Ten spyte van die moderne klavier wat Debussy tot sy beskikking gehad het, het hy nooit te hard gespeel nie. Hy is per geleentheid gekritiseer omdat hy so konstant *pianissimo* speel, want die musiek het gedreig om benede 'n vlak van hoorbaarheid te daal (Young 1967 : 137). Hy het besondere aandag gegee aan die kwaliteit van die *pianissimo* en die volume daarvan in verhouding tot die harder vlakke. 'n Dawerende *fortissimo* is selde indien ooit gebruik. Dit verwys in 'n mate na Chopin wat vanweë sy tengerigheid verplig was om sy dinamiek af te skaal van *forte* en steeds effekte van krag verkry het deur kontras. Opinies word soms uitgespreek dat te veel *pianissimo* in Debussy se musiek dit swak laat klink en dat krag soms gebruik moet word. Dit is korrek solank die toepaslike perspektief behou word aangesien want Debussy se klimakse verskil van kragtige spel van die Romantiese virtuosi (Newman 1958 : 74).

Die evolusie van die klavier korrelleer direk met die stilistiese veranderinge in die skryftechniek vir klaviermusiek van die agtiende en negentiende eeue. Buiten die streng polifonie van Barokteksture het komponiste vir teksturele nuanses supplementêre stempartye of individuele lyne met vinniger of stadiger nootwaardes toegevoeg. Sulke teksture gee die klavesimbelspeler iets om te manipuleer en sodoende te help om elke frase te vorm. In die vroeë Klassieke era het homofoniese teksture die norm geword met minder variasie in stemleiding en 'n sterker beklemtoning van die melodie in die boonste lyn. Dit het die skryfstyl meer afhanklik van aanslag-sensitiewe dinamiek gemaak. Hieruit het die ontwikkeling van 'n plaasvervanger vir die klavesimbel gevolg. 'n Nuwer styl, ontwikkel deur komponiste soos Clementi en Dussek en geërf deur Beethoven, het geneig om dikker en meer univorm te wees, sonder veel spesiale korrelasie tussen tekstuur en volume. In teenstelling met die gevarieerde artikulasie van die agtiende eeu het lang *legato* lyne die pianis se vertrekpunt geword. Die voortdurende skakering van kleiner detail van artikulasie was nie meer nodig om kontoere van frases te vorm op die instrument nie. Die klem het verskuif van subfrase-artikulasie na werklike dinamiese nuanse en variasie. Die swaarder teksture was oorwegend meer homogeen met swaar pedaalwerk en hierdie eienskappe het sedertdien algemeen gebly in klavierskryftechniek. Die beste uitdrukking van die nuwe styl het nie meer op die Weense klavier plaasgevind nie, maar op die Engelse tipe klavier met die meer massiewe, aangehoue toon, swaarder aksie en stadiger demping van klank. Dit was hierdie instrument wat uiteindelik ontwikkel het tot die moderne klavier. Die moderne klavier het dus ontwikkel in reaksie op musikale kriteria wat totaal en al verskil het van kriteria wat vir byvoorbeeld Mozart geïnspireer het. Begrip vir hierdie musikale en instrumentale verskille vergemaklik insig in die milieus van komponiste en bevorder stilistiese voordrag (Troeger 1991 : 22-23).

3.2. Musikale faktore in die realisering en hantering van dinamiek

Ten spyte van ontbrekende aanduidings lê talle moontlikhede van dinamiese aanwending verskuil in die musikale skryftechniek. Prominente faktore wat 'n bepalende invloed op die hantering van dinamiek het, is frasering, artikulasie, aksentuering, tekstuur, vorm en struktuur, harmoniese koloristiek en die inhoud en aard van komposisies.

3.2.1. Frasering

Frasering is 'n noodsaaklike aspek van die artistieke vertolking van musiek. 'n Kunstenaar se weergawe van hierdie komponent hang grotendeels af van faktore soos 1) sy musikale begrip van en sy estetiese reaksie op die komposisie as geheel, 2) sy evaluasie van die samestelling van frases van die komposisie ten opsigte van relatiewe belangrikheid en betekenis, 3) sy estetiese reaksie op die individuele frase, 4) sy reaksie op elke toon in die frase ten opsigte van intonasie, duur, toonkleur, harmonie en intensiteit, en 5) sy motoriese vermoë om bogenoemde effekte te verkry (De Vos 1986 : 10).


Diller (1957 : 21) se opinie is dat elke aspek in die organisering van musiek beskou kan word as 'n element van frasering. So sluit frasering die sensitiwiteit vir dinamiek in. Volgens Bianchi (1978 : 110) glo MacPherson en Matthay dat alles in musiek beskou moet word in die lig van progressie of beweging na 'n bestemming voordat enige intelligente basis vir frasering gevorm kan word. Hierdie stelling is waar hetsy mens dink aan die geleidelike maar onvermydelike "opbou" van 'n uitgebreide passasie na 'n sterk emosionele klimaks, of aan die kleiner beweging van 'n figuur wat lei na sy eie voltooiing. Die klimakspunt kan 'n buitengewone ekspressiewe harmonie, 'n vreemde toonkwaliteit, 'n skerp dissonant, 'n lang noot, 'n hoë noot, 'n lae noot of 'n onverwagse dinamiese aanduiding wees (Newman 1970 : 142). Dinamiese infleksie speel 'n kardinale rol in die realisering van hierdie "progressie na 'n bestemming". Die begin, die einde asook die klimakse van frases word deur middel van oordeelkundige dinamiese toonskakering uitgelig (Gieseking & Leimer 1972 : 122). Stein (1962 : 57) beklemtoon dat frasering nie slegs die samevoeging en skeiding van frases behels nie, maar ook die opheldering van melodiese ontwerp deur middel van dinamiese skakering. Verder kan die interaksie tussen tempo en dinamiek 'n subtiele dog belangrike invloed op frasering hê, veral ten opsigte van die sintaktiese beginsels en die vormstruktuur van die komposisie in voordrag (Meyer 1973 : 41).

3.2.2. Artikulasie

Ook wat artikulasie betref, is toonsterkte een van die middele wat die vertolker tot sy beskikking het om helderheid aan musikale detail te gee. Pianiste is soms geneig om te dink dat artikulasie "volledig" is wanneer al die *legato*'s, *staccato*'s en bogies getrou uitgevoer word. Ongeskrewe reëls bepaal egter die subtiele nuanses van dinamiek en daar bestaan nie simbole wat die notasie van hierdie subtiliteite moontlik maak nie (Wolff 1972 : 108). Die hoofeienskappe betreffende pianitiese aanslagtipies wat van toepassing was vóór 1800 en ná 1800, word kortliks in oënskou geneem.

Musici het eers teen die laaste kwart van die agtiende eeu werklik in die klavier begin belangstel. Die gebruikelike klavesimbel- en klavichord-aanslag is toe ook op die klavier toegepas. Met verloop

van tyd het 'n meer geskikte tegniek en aanslag vir die klavier ontwikkel wat reg sou laat geskied aan die gevoelige klaviertoon en ook aan die hoofelemente van klavierkomposisies volgens die oorwegend homofoniese styl van die agtiende en negentiende eeue. Twee hoofstipes aanslae kan op klawerbordinstrumente aangewend word, naamlik *legato* en *staccato* met hulle onderskeie vertakkings wat op verskillende maniere vir uiteenlopende doeleindes aangewend kan word. Hoewel die klaviertegnieke wat vóór en ná 1800 algemeen gebruik is radikaal van mekaar verskil, is beide op die basiese aanslae gebaseer. Die pianistiese aanslae tydens hierdie eras kan in twee groepe verdeel word, naamlik 1) die klavieraan slag en -tegniek vóór 1800 wat gebaseer is op die klavesimbel- en klavichordtegniek waarin bravura spel met 'n ligte aanslag en toon die botoon gevoer het, en 2) die klaviertegniek wat daarna ontwikkel het en die basis vir moderne klavierspel gevorm het. Hoewel bravura-elemente nog voorgekom het, was 'n aangehoue *cantabile* toon die spil waarom die klank gedraai het (Wiggill 1978 : 135).

In ooreenstemming met die klavichord- en klavesimbeltegniek, was die klavieraan slag vóór 1800 gegrond op 'n *non legato* aanslag wat as die normale speelwyse aanvaar is. Indien daar nie ander voorskrifte in die partituur voorgekom het nie, was *non legato* die erkende wyse waarop klavierwerke uitgevoer is. Dit is deur Haydn, Mozart en Beethoven (tot ongeveer 1800) gebruik. *Legato* aanslag was slegs van toepassing indien die terme *ten.* of *tenuto* by spesifieke note bygevoeg is of wanneer 'n *legato* bogie oor 'n paar note aangebring is:  (sien aanhaling van Türk 1789 : 365 in Hoofstuk 3.5). Verskillende tipes *staccato* is in partiture gebruik en is aangedui deur middel van punte (*staccato*), wiggies (*staccatissimo*) of die term *sempre staccato*. *Portato* en die bindbogie het ook voorgekom (Wiggill 1978 : 136).

Ná 1800 was 'n *legato* aanslag die algemeen aanvaarde klavieraan slag wat tot vandag toe nog so gebruik word. *Legato* spel is waarskynlik vir die eerste keer deur Clementi aangewend. As gevolg van die verbeterde konstruksie van die Engelse klaviere is hy beïnvloed om 'n *cantabile* toon en *legato* styl op die klavier te ontwikkel en as die hoofelement daarvan te aanvaar (Rothschild 1961 : 40) (sien aanhaling van Clementi 1801/R1974 : 8 in Hoofstuk 3.5). *Legatissimo*, die aanhou van note langer as hul toonduur, is 'n vertakking van *legato* wat veral aangewend word in passasies wat bestaan uit gebroke akkoorde, hoewel melodienote ook soms verleng word. Die verskillende tegnieke waarin nootwaardes verkort is, word as volg aangedui:

- die kort tipe *staccato* wat met 'n wiggie (▽) aangedui word, word vir slegs 'n kwart van die nootwaarde aangehou,
- die half-*staccato* word met 'n punt (·) bo of onder die noot aangedui en word vir die helfte van die nootwaarde aangehou, en
- die aangehoue *staccato* (*portato* of *appoggiato*) word met punte onder of bo 'n bogie aangegee



(). Dit word vir driekwart van die nootwaarde aangehou (Wiggill 1978 : 140).

Waar 'n bindbogie oor twee aangrensende note van verskillende toonhoogtes voorkom, word die eerste noot geaksentueer en met 'n *legato* aanslag gespeel terwyl die tweede noot ligter is en met 'n *mezzo staccato* aanslag uitgevoer word (Wiggill 1978 : 143).

Artikulasie in voordrag is die afbeelding van motiewe of musikale idees deur die groepering, skeiding en beklemtoning van note. Hetsy dit deur die komponis aangedui word of bepaal word deur die voordraer, is dit 'n basiese element in die interne vorming van frases en, in samewerking met harmoniese en ritmiese aktiwiteit, die verheldering van melodiese segmente en fraselengtes. Deur hierdie verheldering verkry musiek vorm, betekenis en uitdrukking (Rosenblum 1988 : 145).

3.2.3. Aksentuering

Aksente verdien 'n meer prominente plek in klavierspel as wat oor die algemeen daaraan toegeken word. Hoewel sommige skrywers soos Haven (1958-1963 : 112) beweer dat aksente niks met dinamiek te doen het nie, kan hierdie vertolkingsmiddel waarin toonsterkte 'n groot rol speel, nie nagelaat word nie. Ritme en metrum is van dinamiek afhanklik. In beide aspekte is daar 'n aksentuering krag werksaam, hoe subtiel en onopvallend ookal, wat in alle musiek geopenbaar word in 'n meerdere of mindere mate van differensiasie van sterktegrade. Sodoende werk dinamiek mee aan die vorming van 'n onweerlegbare ordeningsstelsel. Die reëlmatige terugkeer van aksentsisteme word geopenbaar in die praktiese uitvoering van musiek as die periodieke terugkeer van verandering in klankintensiteit. Sodanige dinamiese aksente is in alle musiek teenwoordig. Die hoeveelheid, sterktegraad, graad van gereelde herhaling (periodisiteit) en uitvoeringsmiddele daarvan wissel volgens verskillende style (Grové *s.a.* : 15). Kennis omtrent die produksie, soort, aard en funksie van aksente is noodsaaklik vir die effektiewe toepassing daarvan. 'n Kort, oorsigtelike bespreking word vervolgens gegee.

Christiani (1974 : 24) stel drie vereistes vir die produksie van aksente, naamlik 1) helderheid van toon wat grootliks lê in die tegniek van klavierspel, 2) skoonheid en ekspressiwiteit van die toon wat behoort aan die emosionele of estetiese, en 3) presiesheid van die toon ten opsigte van klanksterkte (kwalitatief) en tydsduur (kwantitatief). Aksente word oor die algemeen geklassifiseer as perkussiewe of leunaksente en reëlmatige of onreëlmatige aksente. Maier (1963 : 88) beskou aksente as óf dinamies óf emosioneel. Die twee basiese tekens vir die perkussiewe aksent is $>$ en \wedge , maar nooit $<$. Tog is dit interessant dat omgekeerde teken ($<$) wel deur Newman (1988 : 150) beskryf word. Die keuse tussen die eerste twee tekens word beheer deur die graad van krag en intensiteit wat verlang word. Die teken \wedge impliseer 'n sterker aanslag, daarom is dit geskik slegs in redelik hoë dinamiese vlakke (*f*, *ff* en *fff*). Die teken $>$ dui 'n matig sterk aanslag aan en kan gebruik word in enige dinamiese vlak van *pp* tot *ff*. Die simbool vir die leunaksent, ongeag die dinamiese vlak, is 'n kort strepie wat onder of bokant die noot geplaas word: $\underline{\bullet}$ $\overset{\bullet}{|}$. Dit impliseer 'n subtiel beklemtoning. Die tweede perkussiewe aksent (\wedge) kan ook dien as leunaksentteken indien die dinamiese vlak redelik sag is.

Die toenemende gekompliseerdheid van musikale ekspressie het komponiste daartoe gedwing om nuwe simbole te ontdek of om tradisionele tekens op verskillende maniere te kombineer. Soos vele ander ekspressiewe elemente in musiek, het aksentuering ook oordrywing in die kulminasie van Romantiese musiek beleef. In die twintigste eeu is die permutasies van vertolkingstradisies verder uitgebrei. In sommige musiek, byvoorbeeld *Vyf Klavierstukke Op.23 /m25-28* van Schoenberg, word dinamiese aanduidings of aksenttekens aan byna elke individuele noot gegee (Read 1964 : 262).

'n Aantal aksentterme word in aanvulling tot aksenttekens gebruik, gewoonlik in afgekorte vorm. Tabel 6 toon die drie basiese grade van aksentterme, gegradeer in intensiteit en krag, met die drie ekwivalente in terme van aksenttekens by verskillende dinamiese vlakke.

Tabel 6: Skaal van aksentterminologie (Read 1964 : 264)

SFORZANDO	FORZANDO/ FORZATO	SFORZATO
$sf = >$ in alle dinamiese vlakke vanaf <i>pppppp</i> tot <i>f</i>	$fz = \wedge$ in <i>mf</i> of <i>f</i>	$sfz = \wedge$ in <i>mf</i> of <i>f</i>
$sf = >$ in <i>ff</i>	$ffz = \wedge$ in <i>ff</i>	$sfz = \wedge$ in <i>ff</i>
$fff = >$ in <i>fff</i>	$fffz = \wedge$ in <i>fff</i>	$fffz = \wedge$ in <i>fff</i>

Die term *marcato* word gebruik om aksente in opeenvolgende note aan te dui. *Rinforzando* (*rf* of *rinf*) dui 'n skielike toename in klanksterkte en spanning met betrekking tot 'n frase of seksie aan, terwyl *sforzato* (*sf*) van toepassing is op slegs 'n enkele noot of akkoord (Agay 1981 : 53). *Fortepiano* aanduidings word dikwels gekombineer om 'n spesiale soort aksent of nootaanslag uit te lig. 'n Verskeidenheid variasies van kombinasies soos byvoorbeeld *ffpp*, *ffmp*, *mfp*, *fppp* en *fzpp* is afhanklik van die klanksterkte van die instrument sowel as die fisieke krag en vermoë van die speler. Last (1960 : 35) beklemtoon dat aksentuering in die konteks van die heersende dinamiese vlak uitgevoer behoort te word. Vir tempo bestaan daar 'n standaard tydeenheid, naamlik die sekonde wat presies deur die metronoom aangegee word. Omdat daar geen meganiese maatstaf vir toonsterkte is nie, word dit aan die diskresie van die individu oorgelaat (Gieseking & Leimer 1972 : 104). Aksentuering word egter nie noodwendig altyd aangedui nie. Die gevolg is dat talle ongeskrewe reëls geld vir die moontlikhede van aksentuering.

Soos reeds genoem, word onderskeid gemaak tussen reëlmatige en onreëlmatige aksente. Onder reëlmatige aksente val grammatikale, metriese, ritmiese, motoriese, sintaktiese, sinkopiese, verplaasde, karakteristieke, harmoniese en melodiese aksente. Retoriese, estetiese, emosionele,

beskrywende, deklamatoriese en patetiese aksente sorteer onder onreëlmatige aksente. Die verskil lê hoofsaaklik daarin dat die eerste groep voorgeskryf word deur wette van ritme terwyl die tweede groep afhanklik is van emosie en nie deur enige reël voorgeskryf kan word nie (Christiani 1974 : 22-23). Dinamiese aksente word verkry deur kontras in hard en sag. Wanneer die gebied van gevoel, sentiment of ekspressie betree word, word die tipe aksent aangetref wat in Frans bekend is as die *accent pathétique*. Hierdie aksent wat letterlik op enige plek kan voorkom, sorteer onder onreëlmatige aksente. Waar metriese aksente instinktief en ritmiese aksente intellektueel is, is onreëlmatige aksente 'n produk van innerlike emosie (Newman 1958 : 103-105). Die manipulasie van nootwaardes speel 'n belangrike rol in die produsering van hierdie aksente, ook bekend as agogiese aksente. Agogiese aksente word verkry deur huiwering op spesifieke note. Hierdie huiwering is hoofsaaklik afhanklik van die graad van belangrikheid van die betrokke noot, die waarde van die noot en die verhouding daarvan tot ander note, en die basiese harmonie (Rothschild 1961 : 67). Die emosionele aksente is nie noodwendig die hardste in 'n reeks nie; dit is dikwels die sagste (Maier 1963 : 88). Rosenblum (1988 : 93) maak melding van frase-ritme aksente. Dit is aksente wat die begin van frases of periodes afbeeld en dus hoofsaaklik 'n strukturele funksie vervul.

Deur die bewustelike of onbewustelike manipulering van klanksterktes en nootwaardes met die oog op aksentuering, kan die totale effek en karakter van musiek oneindig varieer, afhangende van die rol wat die spesifieke aksente speel. In die geval van byvoorbeeld grammatikale aksente kry een uit twee of drie dele prominensie. Deur swak of sterk dele te beklemtoon, word positiewe of negatiewe effekte verkry. Hierdie negatiewe effekte, naamlik sinkopiese of verplaasde aksente, vervul dieselfde rol as dissonante in harmonie. Afwisseling word in die ritmiese beweging verkry. Ook kruisritmes kan veroorsaak word. 'n Verdere voorbeeld is die manier waarop aandag gevestig word op betekenisvolle oomblikke in musiek deur klimakse uit te lig. Klimakse kan op beide positiewe (konvekse) en negatiewe (konkawe) maniere prominent wees; die beklemtoning van uiterstes is van belang. Om die aandag na 'n noot te trek deur dit sagter te speel, hetsy in sagte, liriese of luide passasies, is net so effektief en oortuigend as die konvensionele *crescendo* of *forte* spel. In meer aggressiewe musiek word melodiese en harmoniese klimakse meer effektief deur groter klanksterktes uitgebeeld. 'n Derde voorbeeld is die uitbeelding van nasionalistiese elemente deur middel van aksentuering, byvoorbeeld Spaanse of Poolse ritmes. Ook vind die individualiteit van komponiste neerslag in hulle gebruik van aksente. *Crescendo*'s gevolg deur 'n *p*, word dikwels deur komponiste aangedui, hoewel nie altyd nie. Die opslag-*crescendo* wat op 'n onverwagse *piano* op 'n afslag eindig, is redelik karakteristiek van Beethoven. Hier word die klem aan die belangrike noot gegee deur 'n negatiewe aksent. Die versterking van harmoniese basisse, die verhoging van dramatiese intensiteit en die uitbeelding van humor en sprankel is ook voorbeelde van effekte wat deur gedifferensieerde aksentuering verkry word (Last 1960 : 37-38).

Aksentuering, wat direk afhanklik is van manipulering van klanksterkte, vorm dus 'n integrale deel van dinamiek, ritme en metrum. Die oordeelkundige toepassing daarvan is van uiterste belang vir die artistieke en stylgetroue uitvoering van klaviermusiek.

3.2.4. Tekstuur

Met betrekking tot tekstuur word die dinamiese onderskeidings van reekse note of kollektiewe punte ondersoek. Berry (1976 : 191) definieer tekstuur as "that element of musical structure shaped ... by the voice or number of voices and other components projecting the musical materials in the sounding medium, and (when there are two or more components) by the interrelations and interactions among them." Terme soos polifonie, homofonie, heterofonie, monofonie, kontrapunt en akkoordaal wat verskillende teksture aandui, is algemeen bekend. Die verhouding tussen musikale elemente is in elke tekstuur anders, so ook die rol wat dinamiek daarin speel. Hierdie verhoudings is afhanklik van faktore soos interliniêre onafhanklikheid of interafhanklikheid, digtheid en dissonansie. Die aard van interaksies en interverhoudings binne die musikale inhoud bepaal die kwalitatiewe en kwantitatiewe aspekte van tekstuur. Tekstuur staan in komplementêre en kompenserende verhoudings tot ander elemente van struktuur, byvoorbeeld koloristiek, ritmiese aktiwiteit en dinamiek. Teksturele progressie, resessie en variasie vorm belangrike komponente in strukturele ontplooiing (Berry 1976 : 185-186). Die effek van tekstuur is ook byna altyd 'n belangrike faktor in musikale uitdrukking. Slegs 'n geringe verandering kan vitaliteit aan die voorgrondse tekstuur verleen. Musikale teksture word dikwels geaktiveer deur middel van faktore soos dinamiek, artikulasie, ritme en koloristiek. Berry (1976 : 293) maak die interessante opmerking dat die betekenisvolheid van tekstuur soos dit gesien word ten opsigte van eenvoud of ingewikkeldheid, belangrik is in die onderskeid tussen kunsmusiek en populêre of kommersiële musiek.

Die elemente van musikale tekstuur wat dinamiese oorweging vereis, is die melodie, die baslyn en begeleidings. Christiani (1974 : 222) sien die verhouding tussen verskillende kragte soos volg: die melodie as hoofbestanddeel van 'n komposisie vereis primêre krag, die baslyn is minder belangrik as bogenoemde en vereis sekondêre krag, terwyl die binnestemme die minste krag ontvang. Dit is teoreties maklik om te sê dat die melodie primêre krag, die bas sekondêre en die binnestemme krag van die derde orde kry. Tegniese redes bemoeilik egter die saak, maar met tegniese probleme buite rekening gelaat, is daar die intellektuele probleem om elke stem korrek te herken en te plaas, veral in gevalle waar die melodie in 'n mindere of meerdere mate versteek lê. By maklik onderskeibare melodieë met ingewikkelde begeleiding mag die herkenning van die melodie eenvoudig wees vir die voordraer; tog is dit nie altyd duidelik vir die luisteraar nie. Met die veronderstelling dat dit tegnies korrek uitgevoer word, is die fout oor die algemeen intellektueel, spesifiek dinamies (Christiani 1974 : 223).

Verskillende moontlikhede van reekse note wat primêre krag vereis, kan voorkom. Eerstens is daar maklik en moeilik herkenbare melodieë. Onder moeilik herkenbare melodieë sorteer dié wat definitief deur komponiste bedoel is as melodieë en dié waaroor daar twyfel bestaan of die komponiste dit bedoel het as melodieë. In daardie passasies van 'n komposisie waar 'n ten volle ontwikkelde melodie ontbreek, vereis die hooftema, of selfs 'n motief van die tema, ook primêre dinamiese prominensie. Wanneer slegs 'n gedeelte van die tema verskyn, ongeag hoe dikwels of hoe versteek, kry die motief dieselfde aandag as die hele tema. Melodieë van gelyke dinamiese belang, of die een stem primêr teenoor die ander, kan voorkom (Christiani 1974 : 225-234). Verskillende melodieë van ongelyke belang word geïllustreer in die notevoorbeeld:

Voorbeeld 3.2: Chopin - *Polonaise Op.26 nr.1 /m54-57* (Christiani 1974 : 234)

Die dinamiese krag wat vereis word in elk van hierdie melodieë word gereguleer deur die relatiewe belang wat daaraan toegeken is. Dit gebeur egter dikwels dat die melodie wat tweede van belang is, 'n briljante en ornamentele of kontrapuntale karakter het. Die gevolg is dat dit oordoen kan word en die primêre melodie benadeel. Soms verskyn onontwikkelde melodieë, kort melodiese groepe of kort frases toevallig of terloops as sekondêr teenoor die primêre melodie. Hoewel dit oor die algemeen maklik waarneembaar is, is dit soms versteek in binnestempartye of begeleiding en word gevolglik nie altyd herken nie. Deur hierdie melodiese materiaal uit te lig, word meer moontlikhede vir interpretasie geskep.

Die sterkte van die baslyn is slegs in 'n geringe mate ondergeskik aan die hoofmelodie, en gelyk aan, indien nie meerderwaardig teenoor, die sekondêre melodie. Baslyne vorm dikwels melodiese frases en verdien prominensie. Daar is gevalle waar die bas definitief die meeste dinamiese sterkte vereis, byvoorbeeld wanneer dit 'n deurlopende melodie vorm. Deur dit te balanseer met die boonste stem, hoewel steeds tweede geplaas, kan beide as afsonderlike stemme onderskei word. Die

bas kan ook primêre sterkte hê wanneer die melodie ornamenteel en bewegend is (Christiani 1974 : 235-241).

Hoewel alle gevalle van nootreekse wat spesiale prominensie vereis, nie geklassifiseer kan word nie, is die melodiese belangrikheid daarvan 'n riglyn vir die bepaling van die dinamiese sterkte daarvan.

3.2.5. Vorm en struktuur

'n Deeglike ondersoek na die struktuur van 'n komposisie en die effek daarvan gee aanleiding tot kritiese evaluasie, stilistiese begrip en interpretasie van musiek. Sodoende word 'n belangrike basis gelê vir musikale kreatiwiteit. Die weg van analitiese insig na interpretatiewe besluite is egter ingewikkeld. Gevolgtrekkings wat gemaak word uit die analitiese ondersoek lei nie noodwendig direk na antwoorde ten opsigte van interpretasie nie, maar die voordraer kan besluite binne 'n verskeidenheid moontlike oplossings neem (Berry 1976 : 3).

Die meeste van die oortuigende faktore in musikale effek en funksie kan afgelei word van vorm en prosesse wat relatief maklik gedemonstreer kan word na aanleiding van teoretiese en analitiese berekenings. 'n Benadering wat hiermee verband hou, is dat baie van die onmiddellike en afdwingbare kragte van musiek afgelei word van elemente van primitiewe bestanddele en effek, byvoorbeeld dinamiese veranderinge of verskille in timbre. In musiek word aksies (gebeure en veranderinge) wat verskeie elemente (tekstuur, koloristiek, ritme en so meer) betrek, só uitgedruk en beheer dat dit funksioneer op hiërgaries geordende vlakke in prosesse waar intensiteite ontwikkel en kwyn. Voorbeelde van universele musikale prosesse is "musiek wat tot 'n slot kom", "musiek wat na 'n hoogtepunt beweeg", "musiek wat in 'n tentatiewe staat is" en ander soortgelyke waarnemings. Musikale struktuur kan gedefinieer word as die gepunktueerde vorming van tyd en ruimte in lyne van groei, kwyn en stilstand (Berry 1976 : 3-5). Om strukturele funksie in musiek te sien soos dit lyne van verandering in intensiteite behels, lê in drie moontlikhede: toenemende intensiteit (progressie), afnemende intensiteit (resessie) en onveranderde grade van intensiteit (stilstand). Enige verandering in faktore soos toonhoogte, tonale verwysing, harmoniese inhoud, ritmiese aktiwiteit, teksturele kompleksiteit, metriese strukture, koloristiek en dinamiese vlakke stel verandering in die graad van intensiteit voor. Die manier waarop die elemente geartikuleer word, dit wil sê die tegnieke van element-verandering, verskil tussen stilistiese benaderings. Tegnieke van progressie en resessie in lyne van verandering, waarvan dinamiese aanwending een is, is dus op verskillende maniere betekenisvol in die verhouding tussen die strukturele en die ekspressiewe funksie (Berry 1976 : 7-12).

3.2.6. Harmoniese koloristiek

Kleuring kan aan musiek verleen word deur die oordeelkundige aanwending van dinamiek om belangrike punte in die harmonie uit te lig. 'n Aspek van toonkleur wat konstante oordeel regverdig, is die toonbalans in akkoorde. 'n Wye kleurverskeidenheid is moontlik deur die uitligging van spesifieke note van akkoorde, hetsy deur meer of minder prominensie aan die boonste, onderste of note binne akkoorde te gee. Die ideaal is dat byna geen twee opeenvolgende harmonieë dieselfde gespeel word nie. Vir subtiele variasies in die toonbalans van samestellende note van elke akkoord of harmonie word die ervare pianis onbewustelik gelei deur sy sin vir harmoniese waardes en progressies. In die geval van oktaafpassasies kan verskillende effekte verkry afhangend van watter note prominent is indien albei nie gelyke waarde kry nie (Matthay 1913 : 112-113).

3.2.7. Die inhoud en aard van komposisies

Komposisies verskil van mekaar ten opsigte van inhoud en betekenis. Na aanleiding van die atmosfeer en die dramatiese, programmatiese of simbolistiese inhoud van die musiek word spesifieke uitdrukking vereis. Die uitdrukkingsmoontlikhede wat verskuil lê in die verskillende stemmings van verskillende komposisies is grotendeels afhanklik van subtiele dog oordeelkundige dinamiese beheer, hetsy deur verskil in algehele klanksterktevlakke, differensiasie in toonkwaliteit, prominensie van liriese lyne, verplasing van ritmes deur aksentuering, effektiewe artikulasie of beklemtoning van harmoniese strukture.

3.3. Uitgangspunte in die bepaling van tendense aangaande dinamiek

Newman (1958 : 47) dui aan dat daar ten minste drie uitgangspunte is wat oorweeg moet word in die bepaling van 'n komponis en gevolglik 'n tydperk se styl in terme van die gebruik van dinamiek. Dit is die graad van dinamiese kontras, die aard van dinamiese kontras en die gereeldheid van dinamiese kontras.

Die graad van dinamiese kontras verwys na die algehele omvang van intensiteitsvlakke. Historiese aspekte moet in ag geneem word, soos die feit dat dinamiese aanduidings eers vanaf die Barokperiode in gebruik geneem is, dat Beethoven van die eerste komponiste was om *pp* en/of *ff* te gebruik en dat, anders as sy klassieke voorlopers, hy *mezzo*-aanduidings soos *mp* en *mf* vermy het. Dinamiese omvang word nie slegs ten opsigte van aanduidings bepaal nie, maar ook deur instrumentasie. Die graad van dinamiese kontras kan ook gemeet word aan hoe dikwels 'n komponis uiterste kontras en/of relatief klein kontraste gebruik.

Die aard van dinamiese kontras word bepaal deur te kyk na vroeë soos die volgende: Skuif die dinamiek plotseling van vlak na vlak, soos in terrasdinamiek van barokmusiek? Word die kontraste gewysig deur gereelde *diminuendo*'s en *crescendo*'s soos in die musiek van Debussy? Is die

crescendo's en *diminuendo's* oor die algemeen lank of kort? Kom gereelde sterk aksente en *sforzandi* voor soos in die musiek van Beethoven? Hoe word die dinamiek gebruik in verhouding tot ritme en melodie? Word dinamiese kontras verkry hoofsaaklik deur instrumentasie soos in die *concerto grosso*, deur sekere registers van instrumente of deur dinamiese aanduidings?

Die gereeldheid van dinamiese kontras kan gemeet word aan hoe dikwels die komponis van die onderskeie dinamiese effekte gebruik maak. Dit is redelik maklik om te bepaal mits die analiseerder instrumentasie sowel as die gebruik van dinamiese aanduidings in ag neem (White 1976 : 167-168).

Rosenblum (1988 : 57) klassifiseer dinamiek as absoluut, relatief of geleidelik. *Forte, piano* en ander terme wat spesifieke "areas van klank" aandui, is absoluut. *Espressivo, più forte*, sommige aksentaanduidings en ander terme waarvan die eintlike vlakke deur die onmiddellike konteks daarvan bepaal word, is relatief. *Crescendo, diminuendo, mancando* en soortgelyke terme is geleidelik.

Gát (1958 : 9) onderskei verder tussen objektiewe en subjektiewe toonskakering. Objektiewe toonskakering kan bepaal word deur botoon-analise terwyl subjektiewe toonskakering gevind word in die wedersydse dinamiese verhouding tussen tone met agogiek wat 'n belangrike rol speel. Die konsep van subjektiewe toonskakering word verder as algemeen geldig en individueel geklassifiseer. Die konsep *dolce* sluit *piano* in terwyl *maestoso mezzoforte* of *meno forte* behels. Die agogiek of innerlike ritme van *dolce* is mobiel en lewendig terwyl *maestoso* streng, reëlmatige ritme vereis. Die individueel subjektiewe skakering beteken die toepassing van dinamiek, agogiek en geraas-effekte op 'n wyse kenmerkend van elke betrokke speler.

3.4. Dinamiek in die Baroktydperk

Die vereniging van musiek met retoriese beginsels is een die mees onderskeidende kenmerke van musikale rasionalisme in die Barok. Terwyl musiek tot in die agtiende eeu nou verbind was met Wiskunde, het Duitse teoretici musikale komposisie verhef tot 'n wetenskap wat gebaseer was op die verhouding tussen woorde en musiek. Reeds in die begin van die sewentiende eeu het ooreenkomste tussen retoriek en musiek elke vlak van musikale denke deurdring, hetsy die definisie van style, vorme, uitdrukking en komposisietegnieke of vroeë omtrent die voordragpraktyk. Van die algemeenste musikale figure wat voorgekom het, was figure van melodiese herhaling, figure gebaseer op fugale nabootsing, figure wat gevorm is deur dissonante strukture, intervalfigure, klankfigure en figure wat gevorm is deur stilte. Barokmusiek het 'n primêre estetiese doelwit bereik deur die stilistiese eenheid wat gebaseer was op emosionele konsepte naamlik Affekte. Dit moet beklemtoon word dat musiek wat gekomponeer word met 'n stilistiese en ekspressiewe eenheid gebaseer op 'n Affek, 'n rasonele, objektiewe konsep is. Dit is nie 'n komposisiepraktyk wat vergelyk kan word met negentiende-eeuse aangeleenthede vir spontane emosionele reaksies van die gehoor nie. Later in die agtiende eeu het die Affekte se objektiewe kwaliteit as rasonele

emosionele elemente verlore gegaan. Na 1750 is Affekte geïdentifiseer met subjektiewe, persoonlike emosies van komponiste (Buelow 1980 : 793-802). Dinamiek funksioneer dus nie prominent in die retoriek of Affekte waar emosionele konsepte hoofsaaklik deur musikale figure uitgebeeld word nie.

Die Barokvoordraer het ten opsigte van voordragpraktyke min of meer dieselfde vryhede as vroeëre musici geniet. Daar was nie 'n direkte breuk met vroeëre tradisies nie, maar eerder 'n stadige evolusie. Die meeste van die nuwe voordragpraktyke van die Barok het ontstaan as gevolg van drie oorsake, naamlik 1) 'n toenemende bewustheid van nasionale style, veral wat Franse en Italiaanse musiek betref, 2) die opkoms en ontwikkeling van *basso continuo*-improvisasie, en 3) die nuwe behoefte van komponiste en voordraers om melodielyne briljant en veral ekspressief te speel (Brown 1980 : 383-384). Hierdie derde nuwe aspek van die Barokvoordragpraktyk is nie so maklik om te rekonstrueer nie, omdat dit moeilik is om die klankkwaliteite en maniere van voordrag objektief te beskryf. Dit is onduidelik hoeveel dinamiese kontras in die sestiende eeu ontstaan het of tot watter mate voordraers van die Renaissance reeds gebruik gemaak het van *crescendo*'s en *diminuendo*'s in die strukturering van frases in motette en madrigale. Barokskrywers oor vokale tegnieke het dinamiese nuansering in detail beskryf. Instrumente soos die kromhoring wat as gevolg van konstruksie nie in staat was tot *crescendo* en *diminuendo* nie, het verdwyn. Instrumente met slegs 'n beperkte vermoë vir dinamiese nuansering, soos byvoorbeeld blokfluite van die Renaissance, is minder gebruik. Daarteenoor het die ekspressiewe viool prominent geraak (Brown 1980 : 368). Die neiging na *crescendo*-dinamiek was gedurende die Barok dus reeds sterk aanwesig in musiek van instrumente waarop nuansering moontlik was. Die klawerbordinstrumente was egter steeds beperkend rakende hierdie aspek, met die gevolg dat terrasdinamiek prominent gebly het.

Hoewel terme, afkortings en tekens vir dinamiese variasie in die Barokperiode voorgekom het, was komponiste van die voorklassieke tydperk oor die algemeen onnoukeurig met vertolkingsaanduidings. Hierdie belangrike element van musikale uitdrukking is aan die ondernemingsgees en goeie oordeel van die voordraers oorgelaat (Donington 1973 : 290). Tempo, dinamiek, artikulasie, vingersettings en frasering is nie gedetailleerd aangedui nie. Daar word aanvaar dat smaakvolle uitvoeringstegnieke in dié tydperk so bekend was onder musici dat dit onnodig geag is om sulke detail weer te gee. Die musiek is ook herhaaldelik deur leerlinge gekopieer en die weglating van detail kan ook hieraan toegeskryf word (Bruns 1985 : 241). Hoewel dinamiese aanduidings skaars is in die musiek wat voor die middel van die agtiende eeu geskryf is, beteken dit egter nie dat werke op 'n uniforme dinamiese vlak gespeel moet word nie. Dinamiese infleksie is inherent in vokale musiek; dieselfde geld vir ander instrumente buiten die orrel en klavesimbelfamilies. Die klawerbordskryfstyl van idiomatiese klavesimbelkomponiste soos Scarlatti of Couperin inkorporeer dikwels self dinamiek. Die tekstuur sal uitdun wanneer 'n frase eindig of 'n volle akkoord sal voorkom wanneer 'n aksent benodig word. Die omvang van dinamiek in die Barokera is beperk tussen *p* en *f*; uiterste kontraste (*pp*-*ff*) is on-idiomaties. As 'n reël word 'n dinamiese vlak behou vir ten minste 'n frase of seksie (terrasdinamiek), hoewel effense skakerings

(*crescendo* en *diminuendo*) binne hierdie vormeenhede ook aanvaarbaar is (Agay 1981 : 461). Die skielike verandering in klanksterkte van die terrasdinamiek reflekteer die meganiese eienskappe van die klavesimbel en die barokkorrel. Dit is ook 'n weergawe van die *concertato*-praktyk waarin alternerende harde en sagte dele geproduseer is deur afwisselende groot en klein groepe instrumente (Williams & Wink 1972 : 245-246).

Met betrekking tot klawerbordmusiek is die belangrikste aanwending van kontrasdinamiek die gebruik van die twee manuale van die klavesimbel om *tutti*- en solo-elemente te produseer. Die woorde *forte* en *piano* verteenwoordig twee kontrasterende manuale. Wanneer hierdie effek oorgedra word na die klavier, moet in gedagte gehou word dat die essensiële kontras tussen *tutti* en solo eerder as tussen *forte* en *piano* is. Infleksiedinamiek kan binne hierdie *tutti*- en solo-kontraste voorkom. 'n Ander gebruik van kontrasdinamiek is om die kontras tussen verskillende seksies van grootskaalse werke soos tokkates te onderstreep. Die meer briljante en retoriese dele word op die laer manueel van die klavesimbel gespeel en die reflektiewe dele op die boonste manueel (Ferguson 1963a : 156-158).

Vanweë die feit dat die klavier nie in die Baroktydperk bestaan het nie, maar wel die klavesimbel en klavichord, word verwarrende vrae oor outentisiteit van styl geskep. Agay (1981 : 459) beklemtoon dat in gedagte gehou moet word dat Barokkomponiste nie spesifiek was ten opsigte van instrumente nie. Bach het soms nie 'n werk eksklusief vir een spesifieke instrument beplan nie. Dit is nie altyd duidelik of 'n werk vir die klavesimbel, klavichord of orrel gekomponeer is nie. Wat oënskynlik die een idiomatiese klawerbordrepertorium van 'n ander onderskei, is die tipe ekspressiwiteit wat daarin verlang word. Daarom sal 'n komposisie wat geskik is vir een tipe instrument se ekspressiewe vermoë nie volkome geskik wees vir 'n ander instrument nie. Die realisering van Barokidees is moontlik op die klavier mits die sonoriteite en ekspressiewe kwaliteite daarvan idiomaties en stylgetrou gebruik word.

Die aard van die aanwending van musikale elemente in Barokkomposisies het tot gevolg dat primêre klem op liniêre beweging geplaas word. Die projektering van lyne is dus een van die belangrikste elemente in die voordrag van Barokmusiek. Die eerste stap in dié verband is om die vloei van klank te behou sonder enige toename, vermindering of onderbreking wat nie betekenisvol is nie. Die tweede stap is om die vloei van die klank te inflekteer deur middel van frasering, artikulasie, ritmiese en dinamiese middele. Dit is in die laasgenoemde stap dat dinamiek 'n rol speel. Infleksie van lyne behels die reaksie op implisiete patrone wat hoorbaar gemaak word deur onder andere frasering en artikulasie, dinamiese kontras, dinamiese strukture, dinamiese balans en aksentuering. Ten opsigte van artikulasie in die Barok word aanbeveel dat die skeiding van dít wat saam hoort, vermy moet word en dít wat meer as een gedagte bevat, nie saamgegooi behoort te word nie. Algemeen gesproke behels Barokartikulasie 'n spektrum wat lê tussen die uiterstes van *legato* en *staccato*. Terwyl die dinamiese aanwending in die Barok hoofsaaklik op die voordraer se diskresie berus het, kan die breër dinamiese struktuur meer aandag geniet. Hoe meer ingewikkeld

die musikale struktuur is, hoe meer ingewikkeld sal die dinamiese struktuur wees. Die beginsel berus op die uitligging van kontras wat reeds verborge in die musiek is en sodoende 'n stabiele basis aan kleiner infleksies voorsien. Spesiale dinamiese effekte soos *eggo's* en *messa di voce* (die effek van 'n swelling op 'n noot) kan voorkom. Dinamiese balans speel 'n belangrike rol in die kontrapuntale tekstuur waar die hooftema uitgelig word, terwyl die baslyn dikwels ook verbeeldingryke vorming regverdig omdat dit die basis van die harmonie vorm. In byvoorbeeld fugas en ander nabootsende musiek behoort die uitligging van die hooftema prominent hoewel nie dinamies geforseerd plaas te vind nie. Donington (1973 : 293) beveel aan dat die ondergeskikte stempartye eerder sagter gespeel word om sodoende die hooftema op die voorgrond te plaas. Aansienlike subtiliteit en oordeel is nodig in die plasing en beheer van Barokaksente. Dit behoort, sonder om noodwendig opvallend te wees, algemeen voor te kom op die noot waarna die frase beweeg, wat nie altyd die hoogste noot is nie. Die effek van 'n aksent kan vermeerder word deur 'n stilte van artikulasie voor die aksent te bewerkstellig. Note wat gesinkopeerd is, vereis ritmiese verplasing wat ook beklemtoon word deur 'n voorafgaande stilte van artikulasie, geneem uit die einde van die vorige noot, en deur dinamiese aksentuering (Donington 1973 : 294-296). Soos in vele ander aspekte van Barokvoordrag, verbreek die subtiele buigsaamheid binne die ooglopende simmetrie die eentonigheid deur hoofsaaklik agogiese aksentuering en bring betekenisvolheid uit in selfs die eenvoudigste opeenvolging van note (Donington 1982 : 29-38).


Donington (1963 : 486) beklemtoon dat dit noodsaaklik is om reeds in die aanleerproses van 'n werk 'n definitiewe plan van hard en sag uit te werk en dit nie aan musikale intuïsie alleen oor te laat nie. Die struktuur van die werk behoort die basis van die plan te vorm. Die gevolgtrekking kan dus gemaak word dat daar nie 'n definitiewe en algemeen aanvaarde oplossing is vir die probleme waarmee die voordraer van Barokmusiek gekonfronteer word nie. Dit word bevestig in die aanhaling van C.P.E. Bach (*Essay*, I, Berlin, 1753, III, 29, soos in Donington 1963 : 486): "It is impossible to describe the contexts suitable to the forte or the piano, since for every case covered even by the best rule there will be an exception. The actual effect of these shadings depends on the passage, on the context and on the composer, who may introduce either a forte or a piano at a given point for reasons equally compelling. Indeed, entire passages, complete with all their concords and discords may first of all be marked forte, and later on piano."

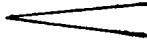
3.5. Dinamiek in die Klassieke tydperk

Die tema met musiek as 'n taal waarin gevoel uitgedruk word, kom telkens voor in geskrifte van die Klassieke periode. 'n Voorbeeld hiervan is die aanhaling van Türk (1789 : 332): "He who performs a composition so that its inherent affect (character, etc) is expressed (made perceptible) to the utmost even in every single passage, and that the tones become, so to speak, a language (*Sprache*) of the feelings, of him one says that he has a good execution. Good execution, therefore, is the most important, yet at the same time the most difficult aspect of music making."

Die assosiasie van musiek met retoriese beginsels en affekteleer was 'n fundamentele deel van Barokestetika wat uiteindelik die opkoms van suiwer instrumentale musiek ondersteun het. Die veranderende en kontrasterende elemente van die Galante styl kon nie langer hierdie doktrines in die sin van die Barok huisves nie. Soos reeds genoem, het die Affekte na 1750 geleidelik die objektiewe kwaliteit as gerasionaliseerde emosionele vorme verloor en meer subjektiewe emosies van die komponis aangebied. Teen die einde van die eeu het die universele Affekte verander na meer individuele, pre-Romantiese selfuitdrukking. *Empfindsamkeit* en *Sturm und Drang* was die twee hoofstrominge wat saam bestaan het in die Klassieke era. Eersgenoemde toon 'n variasie van die galante styl, met gefragmenteerde melodiese lyne, ekspressiewe spronge, ritmiese verskeidenheid, onverwagse rustekens, dissonante harmonie, gereelde dinamiese verandering en aansienlike ornamentasie. Hierdie kwaliteite akkommodeer vinnige veranderinge in stemming wat die persoonlike kwaliteit van uitdrukking uitbrei. 'n Beskrywing van die *Sturm und Drang* sluit die verhoging van "sensitiewe" kenmerke in, byvoorbeeld 'n toename in mineurtoonarde, sinkopasie, voortdrywende ritmes, chromatiek, plotselinge veranderinge en die gebruik van instrumentale resitatief (Rosenblum 1988 : 8-13).

Gedurende die tweede helfte van die agtiende eeu het die groot verandering wat in die styleienskappe van al die kunsvorme plaasgevind het, onder andere ook die toepassing van dinamiek geraak. Die nuwe hantering van dinamiek, naamlik die geleidelike toename en afname van toonsterktes, bekend as *crescendo* en *diminuendo*, het die terrasdinamiek van die Barokperiode vervang. Die nuwe dinamiek is beïnvloed deur die ontwikkeling van die klavier in die vroeë agtiende eeu. Die verskeie uitkakelaars wat ontwikkel is sedert Cristofori, het die pianis toegelaat om meer afwaartse krag uit te oefen as wat op die vroeëre instrumente uitvoerbaar was. Die tegniese ontwikkeling van die klavier het ook implikasies vir homofone tekstuur ingehou. Die een stem kon nou harder as die ander gespeel word. Die oorgang van polifoniese na homofoniese tekstuur het 'n fyn balans tussen die melodiese lyne en die begeleidingsfigure vereis (Williams & Wink 1972 : 269). In dié tydperk vanaf die middel agtiende eeu het komponiste toenemend detail aangaande tempo, artikulasie en dinamiek in hulle werke genoteer. Tog is besonderhede nie konstant uitgespel nie en is die voordraer steeds aan sy eie diskresie oorgelaat. Vanweë die min drakrag van die vroeë klavier was die dinamiese omvang van die Klassieke tydperk nie oormatig nie en dinamiese kontraste nie oordramaties nie (Agay 1981 : 465-467).

Saam met die nuwe verfynings van die Klassieke styl en die ekspressiewe potensiaal van die klavier, was daar 'n progressiewe ontwikkeling van kreatiewe individualiteit. Al drie faktore het die noodsaaklikheid dat komponiste hulle werk redigeer en die voordraer die inligting ontvang, laat toeneem. Die groeiende subtiliteit in die gebruik van dinamiek het 'n te groot deel van die basiese konsep geword om aan toeval oorgelaat te word. Beethoven (soos in Rosenblum 1988 : 17) het hierdie stelling duidelik gemaak in 'n brief aan Karl Holz, Augustus 1825: "Obligatissimo- ... the marks p  etc. etc. have been horribly neglected and frequently, very frequently, inserted in the wrong place. No doubt, haste is responsible for this ... please impress on

Rampel to copy everything exactly as it stands ... Sometimes the  are inserted intentionally after the notes ...".

'n Spesifieke vergelyking in die gebruik van dinamiek wat verandering in musikale styl reflekteer toon dat ongeveer 86% van Mozart se 2244 aanduidings in die 18 klaviersonates en die *Fantasie K.475* absoluut is. Daarteenoor is slegs 39% van Beethoven se aanduidings absoluut. Van die res van Beethoven se aanduidings is ongeveer 26% geleidelik en 35% relatief. Hieruit kan afgelei word dat dinamiek in Beethoven se werke 'n aktiewer rol in die strukturering van komposisies speel (Rosenblum 1988 : 59). Basiese *forte*- en *piano*-aanduidings het die ruggraat van dinamiese gebruik by Mozart en Haydn gevorm. 'n Studie van dinamiese aanduidings in Mozart se sonates deur Audun Ravnan (Rosenblum 1988 : 60) het getoon dat *f* vir ongeveer 41% van alle dinamiese aanduidings rekenskap gee, en *p* vir 44% van die totaal van 2244. In die 20 sonates waarin Haydn 'n totaal van 991 dinamiese aanduidings gebruik het, gee *f* en *p* rekenskap vir slegs 26%. In Beethoven se sonates speel *forte* en *piano* selfs 'n kleiner rol: *f* verteenwoordig slegs 10% en *p* 18% van die dinamiek terwyl *sf* 30% en die term *crescendo* 11% verteenwoordig. Hieruit word afgelei dat *piano* en *forte* elk 'n breër omvang in klank in Klassieke musiek gedek het as in latere repertorium. Spesifieke komposisies demonstreer die noodsaaklikheid om die basiese *p* en *f* aanduidings te varieer, byvoorbeeld Beethoven het 'n *piano* aangedui vir die begin van elk van die vier bewegings van sy *Sonate Op.2 nr.3*. Tog het elke beweging 'n individuele stemming, tekstuur, metrum en tempo (Rosenblum 1988 : 60-61).

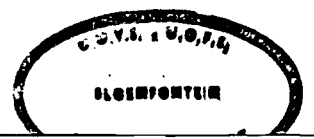
Haydn het gedurende sy leeftyd ervaar hoe die klavesimbel en clavichord terugstaan vir die Weense *pianoforte*. Hy het die behoefte aan 'n klawerbordinstrument met groter liriese moontlikhede as die klavesimbel en sonder die beperkings van die klavichord, besef. In 1771 het hy die *Sonate in c mineur* "vir die klavier of klavesimbel" geskryf waarin dinamiese aanduidings vir die eerste keer verskyn het (sien Hoofstuk 3.1.2.). Tog is die werk nie toe gepubliseer nie en het Haydn voortgegaan om werke vir die klavesimbel te komponeer. In 1798 het hy 'n *Sonate in E majeur* gekomponeer waarin sy begrip vir die *pianoforte* se vermoë weerspieël word om deur middel van 'n verskeidenheid aanslae 'n melodie dinamies te vorm, ornamente ekspressief uit te bring en delikate kontraste te verkry (Sumner 1966 : 146). Uit die volgende aanhaling is dit duidelik dat Haydn se belangstelling in die fortepiano toeneem het namate sy komposisiestyl ontwikkel het (soos aangehaal in Bilson 1989 : 225): "I thought thou Grace might turn over your tolerable Flügel [i.e. harpsichord] to Fräulein Peperl and buy a new fortepiano ... I know I ought to have composed this sonata for the capabilities of your instrument, but I find this difficult because I am no longer used to writing in that way."

Ook die klavierwerke van Mozart oorskry nooit die beperking van die bestaande instrumente van sy tyd nie. Die klavesimbel was toe nog nie definitief deur die klavier vervang nie. Uiterste dinamiese aanduidings soos *pp* en *ff* is ongewoon in die klawerbordwerke van Haydn en Mozart, maar betekenisvol wanneer dit wel voorkom. Die basiese tekens is *p* en *f* en die kontras tussen die twee is

steeds soos in die vorige periode van fundamentele belang. Die Klassieke styl omvat beide terras- en infleksiedinamiek. Nie dat *p* en *f* ooit beskou kan word as absolute waardes nie. Aan die ander kant staan dit vir 'n groter verskeidenheid dinamiese vlakke in die vroeë klassieke musiek as wat vandag die geval is. Die rede hiervoor is dat *mf* redelik skaars was, *pf* (*poco forte*) en *mezza voce* skaarser en *mp* het nie bestaan nie, en hoewel die groot kontras tussen *f* en *p* gehandhaaf moet word, is dit toelaatbaar, selfs essensieel, om dinamiese infleksies buite hierdie vlakke te gebruik (Ferguson 1975 : 159). Die effekte van *crescendo* en *decrescendo* in die klaviermusiek van Mozart, Haydn en Clementi vind op 'n relatief matige skaal plaas teenoor die wye omvang wat dit in die musiek van Beethoven kan bereik. Terme soos *calando*, *mancando*, *morendo*, *perdendo* en *smorzando* het in die latere gedeelte van die agtiende eeu in gebruik gekom. Terwyl wegsterwing in klank oorwegend met bogenoemde terme geassosieer word, dui dit ook op 'n afname in tempo (Rosenblum 1988 : 74-83).

Saam met gegradeerde dinamiek het die uitsondering van een noot of akkoord vir beklemtoning toenemend verskyn namate die *fortepiano* voorkeur bo ander klawerbordinstrumente verkry het. Aanduidings vir sulke kwalitatiewe of dinamiese aksente gedurende die Klassieke periode was hoofsaaklik *sf*, *fz*, *fp*, *sfp* en *ffp*, soms slegs *f*, per geleentheid *mfp*, die aksentteken $<$, die strepie – of die soortgelyke wiggie ∇ . Klassieke aksente funksioneer in alle grade van kontras, van 'n sterk bruuske klank in 'n sagte konteks tot 'n matige ekspressiewe beklemtoning (Rosenblum 1988 : 84-85). Komponiste het verskil in hulle gebruik van aksente. Haydn het gewoonlik *fz* gebruik, soms *f*. Hy het die aksentteken slegs in 'n paar van sy later werke gebruik. Clementi het *fz* of *sf* vir die meeste aksente aangewend. Mozart se meer gevarieerde aksentaanduidings het *fp*, *sf*, *sfp*, *f*, die wiggie en soms *mfp* ingesluit. In Beethoven se musiek kom al die aksentaanduidings behalwe die *fz* voor. Hy het ook *ffp* en *rinforzando* toegevoeg (Rosenblum 1988 : 86-87).

Reeds in die eerste drie sonates van Beethoven (*Op.2 nrs.1-3*) is 'n duidelike verandering in dinamiese praktyke teenoor dié van Haydn en Mozart merkbaar. Beethoven het die klavier nie as 'n plaasvervanger vir die klavesimbel gebruik nie, maar as 'n nuwe instrument met nuwe moontlikhede (Kentner 1976 : 109). Die klavier was vir hom 'n middel waarmee hy sy diepste menslike emosies kon uitdruk. Beethoven was die eerste groot pianis wat die vingerskool en die klavesimbel-afstammeling direk teengestaan het. Beethoven se gebruik van dinamiese aanduidings is nie slegs méér in vergelyking met vorige komponiste nie, maar is ook meer gevarieerd, meer subtiel, meer ekstrem en dikwels meer gekontrasteer. Sy toenemende lang *crescendo*'s en *decrescendo*'s en spesiale effekte soos die *subito piano* wat op 'n *crescendo* volg, is opmerklik. Daarby het hy ander aanduidings gebruik wat oor die algemeen een of ander klankvlak impliseer, byvoorbeeld *dolce*, *espressivo*, *sanft*, *mezza voce* en *teneramente* (Rosenblum 1988 : 58). Newman (1971 : 82-86) het drie prominente waarnemings ten opsigte van dinamiek in die uitdrukking van Beethoven se klaviersonates gemaak. Eerstens is daar die toename in gebruik van dinamiese aanduidings. Tweedens lig dinamiese en ekspressiewe aanduidings nie slegs ooglopende vlakke van kontrasterende frases uit nie, maar onderstreep ook breër strukture. Derdens word die karakter van



geweldige energie en intensiewe dryfkrag grotendeels deur dinamiek aangedui. Dinamiese aanduidings is dus vollediger geplaas as by Mozart en Haydn, maar steeds nie so volledig as by latere komponiste nie.

Betreffende aksente in Beethoven is Kentner (1976 : 135) van mening dat die effek van ruheid nie misgekyk behoort te word nie, aangesien die afskaling van aksente nie stylgetrou sou wees nie. Tog beklemtoon Hutcheson (1950 : 111) en Ferguson (1975 : 159) dat die aksent in verhouding met die algehele klanksterkte van die spesifieke gedeelte gespeel moet word. 'n Ander aanduiding wat gereeld voorkom in Beethoven se werke, is die sogenaamde *subito piano* (of *crescen.....p*) en ook die skielike *fortissimo* ná 'n *decrescendo*. Hierdie ontstuijige dinamiese kontraste vereis 'n effense breuk in die agogiese kontinuïteit (Kentner 1976 : 135). Beethoven was die eerste komponis wat *crescendo*- en *decrescendo*-tekens ontwerp het as plaasvervangers van die oorspronklike terme. Een van die eerste gevalle van dinamiese simbole in sy klaviermusiek kom voor in die *Finale* van sy *Sonate Op.31 nr.3*, gekomponeer voor 1803. Ook die rombus \diamond word by Beethoven gevind, 'n teken wat hy vermoedelik uit die vroeë Barok gekry het. Die rombus kom ook voor by latere komponiste soos Schubert en Brahms (Wolff 1989 : 14-15).

Die verskyning van die klavier in ongeveer 1770 as mededinger teenoor die klavesimbel en clavichord het gepaard gegaan met die verskyning van die twee belangrikste bouers van die klassieke prototipes: Johann Andreas Stein in Augsburg en John Broadwood in Londen. Die verskil tussen die twee meganismes en die klaviere waarin die meganismes gefunksioneer het, is die verskil tussen twee filosofieë van klavierbou wat byna 'n eeu gegeld het. Die twee meganismes vir twee verskillende tipes musikale estetika word gereflekteer in die musiek van Haydn, Mozart en Beethoven teenoor die musiek van Field, Dussek, Cramer en Clementi, en ook in die musiek van Brahms en Schumann teenoor die musiek van Liszt en Chopin. Die vraag is watter tipes musikale estetika word verteenwoordig deur die twee tipes instrumente? Is dit slegs verskillende konstruksietegnieke of word 'n ander soort musikale uitdrukking nagestreef? Bilson (1989 : 226-228) vind die moontlike antwoord in die volgende twee aanhalings : "When notes are to be played in the usual manner, that is to say, neither staccato nor legato, the finger should be raised from the key a little earlier than the value of the note requires. If certain notes are to be held their full value, a *ten.* or *tenuto* is written over the note" (Türk 1789 : 365), en "The best general rule, is to keep down the keys of the instrument, the FULL LENGTH of every note ... When the composer leaves the LEGATO, and STACCATO to the performer's taste, the best rule is, to adhere chiefly to the LEGATO; reserving the STACCATO to give spirit occasionally to certain passages, and to set off the HIGHER BEAUTIES of the LEGATO" (Clementi 1801/R1974 : 8).

Die verskille tussen die twee benaderings is opmerklik. Die eerste benadering kom neer op die volgende: terwyl dinamiese aanduidings soms in 'n hele beweging van 'n Mozart-sonate ontbreek, bevat elke frase van sy musiek artikulasie-aanduidings. Die Weense instrumente kon reg laat geskied aan die tipe artikulasie wat vergelyk kan word met spraak. Die helderheid van betekenis

word verkry deur gebruik van infleksie waar sekere dele van spraak beklemtoon word terwyl ander dele letterlik "ingesluk" word. In die musiek van Mozart, Haydn en ander Weense komponiste, word groepe note wat infleksie benodig, deur bogies aangedui. Die betekenis en uitvoering van die bogies in terme van beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepe word gevind in eertydse geskrifte. In Voorbeeld 3.3 is infleksie nodig in die eerste drie mate deur die derde pols korter en sagter as die eerste te speel. Sodoende word die "sugmotief" soos dit later bekend gestaan het, versterk. In die vierde maat word die E sagter en korter gespeel as die F. Soortgelyke artikulasie word moeiliker op die moderne klavier met sy groter en ryker klank verkry terwyl dit op die agtiende-eeuse klavier natuurlik uitgevoer word.

Voorbeeld 3.3: Mozart - Sonate K332 /i/m1-4 (Bilson 1989 : 229)



Uit die tweede benadering blyk dit dat die komponiste van die "Londense Skool" asook die klavierbouers in Londen gestreef het na musikale uitdrukking waarin soveel moontlik gedoen is om die "HIGHER BEAUTIES of the LEGATO" te laat geld. Dit is 'n taal wat nie karakteristiek van spraak is nie, maar waar beklemtoning doelbewus verduister word (Bilson 1989 : 229-230).

Artikulasie het dus aansienlike verfyning ondergaan in die Klassieke periode. Waar dinamiese aanduidings soms nog relatief skaars voorkom, word artikulasie volledig aangedui. Grasia, nuanse, diversiteit, briljantheid, verrassing en talle ander effekte word deur genoteerde artikulasie aangedui. Delikate, ligte vingerspel is noodsaaklik om belangrike elemente van Klassieke musiek soos die tonale helderheid, subtiele toonskakerings, fyn artikulasie en vinnige passasiewerk te bewerkstellig. *Legato*, wat 'n norm vir deklamasie geword het in die negentiende eeu, het 'n nuanse in die agtiende eeu verteenwoordig. Dit is aangedui deur bogies en die term *legato*. Meeste van Türk se voorbeelde van *legato* dek twee, drie of vier note en gaan nooit oor 'n maatstreep nie. Hierdie beginsel dien as riglyn vir die voordraer van Haydn of Mozart se musiek. Selfs die mees uitgebreide passasies behoort dikwels genoeg geartikuleer te word om die helderheid van deklamasie en ritmiese vitaliteit te verseker (Ratner 1980 : 192-193). Türk (1789 : 353) onderskei tussen twee tipes deklamasie, naamlik "swaar" en "lig", waartussen daar baie skakerings is: "The heavy or light performance adds profoundly to the expression of the ruling sentiment ... it is not possible to determine in each case the degree of lightness or heaviness. The effect depends on the ways in which staccato, connection, slurring and sustaining are properly used." Hy verduidelik dat elke toon ferm geproduseer moet word in 'n "swaar" voordrag en vir die volle waarde daarvan aangehou word. "Lig" verwys na 'n voordrag waarin elke toon minder ferm geproduseer word en die vingers die klawers bietjie vroeër

los as die voorgeskrewe lengte van die noot. Türk (1789 : 358-359) beklemtoon dat die "swaar" en "lig" meer na die aanhou of skeiding van note verwys as na hard en sag. In sekere gevalle, byvoorbeeld in 'n *allegro vivo, scherzando, vivace con allegrezza* is die uitvoering eerder lig (kort), maar relatief sterk. Daarteenoor moet 'n komposisie met 'n patetiese karakter, byvoorbeeld *adagio mesto, con afflizione* gebind wees en relatief swaar hoewel nie hard gespeel word nie. Tog gaan swaar en sterk in meeste gevalle saam. Die mate waartoe 'n uitvoering swaar of lig is, word bepaal deur die karakter of stemming van die werk, die aangeduide tempo, die metrum, die lengtes van die note, en die manier waarop die werk voortbeweeg. Daarby moet die plaaslike kleur (*Nationalgeschmack*), die komponis se persoonlike styl en die oorspronklike instrument in ag geneem word.

Die verhouding tussen die musikale boodskap en die gevoel van die klawerbord is subtiel maar belangrik. Dinamiek in die Klassieke periode weerspieël die verandering wat plaasgevind het in die klaviere ter wille van musikale uitdrukking. Hierdie veranderinge het hoofsaaklik neerslag gevind in faktore soos die geleidelike toename in gebruik van dinamiese aanduidings, die toename in dinamiese omvang, die verplaaasde funksie van dinamiek ten opsigte van teksture, verfyning van artikulasie en differensiasie van aanslagtipies.

3.6. Dinamiek in die Romantiese tydperk

Romantiek as 'n filosofie ondersteun artistieke vryheid. Omdat hierdie konsep vaag is, bestaan daar teenstrydighede in die Romantiese era. Dit is ook so dat baie sogenaamde Romantiese beginsels van toepassing is in werke van ander periodes. Daar is in werklikheid nie 'n tesis-antitesis-verhouding tussen Klassisisme en Romantiek of tussen Romantiek en Impressionisme nie. Die verskille ontstaan as gevolg van die verandering in uitkyk op 'n stabiele ideaal van uitdrukking. Die styl van die kreatiewe musikus word tot 'n groot mate beïnvloed deur die musiek wat hy reeds gehoor het asook die literatuur, kuns en filosofie van die tyd. 'n Belangrike verskil tussen die Romantiese benadering tot musiek en dié van ander periodes lê in die verhouding tussen die komponis en die gemeenskap. Waar die komponis voorheen in opdrag van die Kerk of howe moes komponeer, kon individuele behoeftes nou tot uiting kom (Culshaw s.a. : 15-18). Die intellektuele klimaat van die vroeë negentiende eeu het 'n nuwe uitgangspunt van die komponis vereis. Filosofe soos Kant, Schelling, Hegel en Schopenhauer het in geskifte oor estetika die taak op hulle geneem om die beginsels, doelwitte en betekenisvolheid van die kunste te definieer. Onderwerpe soos die wil van die mens, die werklikheid, waarheid en skoonheid het sterk gefigureer (Plantinga 1984 : 13-14).

"Romantiek" is 'n konsep wat makliker herken as gedefinieer kan word. Hugo (Longyear 1973 : 1) het Romantiek as "'n sekere vae en ondefinieerbare fantasie" beskryf. Die algemene idee van Romantiek beskou musiek as 'n rekord van die mees subtiel en intieme persoonlike emosies en indrukke en as 'n retoriese taal wat groot gehore aanspreek. Goethe (Longyear 1973 : 1) het die essensiële probleem van musikale Romantiek aangeraak toe hy geskryf het dat die simbolisme van

die onderwerp nie nageboots of geskilder word nie, maar vir die verbeelding aangebied word op 'n sonderlinge en onverstaanbare manier waar daar geen verhouding is tussen die simbool en die voorwerp wat gesimboliseer word nie. Die emosies en die buite-musikale betekenis wat Romantiese komponiste beoog om te oor te dra, benodig dikwels meer as slegs toonsimbole of selfs titels om die begrip presies voor te stel. In instrumentale musiek het die poging om konflik, emosies, die verhaal en selfs die illustrasie voor te stel, geneig om "Klassieke" vorme van musikale argitektuur te ontwig en kompromieë tot gevolg te hê, byvoorbeeld die klavierballade, die hibriede vorm van die programsimfonie en die simfoniese toondig (Abraham 1990 : xvii-xix). Romantiek verteenwoordig die periode waarin instink oor rede oorheers het en verbeelding meer dominant was as vorm. Met die Romantiek het sekere ooglopende kenmerke te voorskyn gekom wat musici en ander kunstenaars van karakteristieke onderwerpe voorsien het. Beheptheid met die natuur, belangstelling in die verre verlede, nuwe aandag aan nasionale identiteit, intensiteit van gevoel, ontvlugting en soeke na individualisme is onderwerpe wat prominent was. In al sy manifestasies het die Romantiese gees die grootste klem geplaas op sensasies en emosionele impulse van die individu as riglyne. In ooreenstemming met emosionele vereistes is meer vryheid in die musiek vereis. Daar is swaarder gesteun op aspekte soos instrumentale kleur, wyer toonsoortverhoudings, modulاسie, harmoniese ritme, dinamiese verskeidenheid, chromatiek, groter virtuositeit en vokale elemente in die melodie (Warrack 1980 : 141-144). Binne die raamwerk van die Romantiek word verskeie kontraste gemanifesteer. Voorbeelde hiervan is kontras tussen teatraliteit en intimiteit, subjektiwiteit en objektiwiteit, betekenisvolle en mistieke kwaliteite, absolute en programmusik. Die kontraste of oënskynlike kontradiksies word nie slegs tussen die verteenwoordigers van die verskeie aspekte van Romantiese musiek gevind nie, maar ook binne die karakter van individuele persoonlikhede self (Einstein 1947 : 4-7).

Die klaviermusiek van komponiste soos Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt en Brahms is meer emosioneel, opwindend en strelend as enige musiek wat daarvoor of daarna gekomponeer is. Hierdie musiek wat na aan die hart van musiek liefhebbers en pianiste lê, is Romantiese musiek in die ware sin van die woord. Die Romantiese komponiste het gekomponeer vir 'n klavier wat voortdurend in 'n proses van verandering was. Die Ierse komponis, John Field (1782-1837), wat veral bekendheid verwerf het vir sy Nokturnes, het sy loopbaan laat in 1790 begin deur Clementi se *fortepiano* te demonstreer. Hierdie instrument was lig en deursigtig van toon. Teen die middel van die negentiende eeu het Liszt en Brahms gespeel op klaviere wat vergelyk kan word met die moderne klavier wat 'n sterker, voller toon produseer. In die tussenperiode het Mendelssohn, Chopin en Schumann klaviere gebruik waarvan die toon en aanslag tussen hierdie twee uiterstes gelê het (Ferguson 1963b : 160). As gevolg van die verbetering in die meganiek van die negentiende-eeuse klavier het die komponiste 'n wyer dinamiese veld tot hulle beskikking gehad. Schubert, Mendelssohn en Schumann bly nog binne die omvang van *pp* tot *ff*, maar Liszt, Brahms en soms selfs Chopin dui *ppp* of *fff* aan. Selfs nog belangriker as die spesifieke klanksterktewaardes, is 'n oordeelkundige en sensitiewe aanwending van klankvlakke. Romantiese klaviermusiek is hoofsaaklik homofonies. Die karakteristieke tekstuur is 'n enkele melodiese lyn

wat ondersteun word deur akkoorde en ander ondergeskikte materiaal. Die taak van die voordraer is om die komponente van die melodie, bas en binnestemme te herken en te balanseer volgens die hiërargie van klank (Agay 1981 : 469-471) soos bespreek in Hoofstuk 3.2.4.

Hoewel Romantiese komponiste hulle werk in fyn besonderhede genoteer het, is die partiture egter steeds nie volledig of vry van onduidelikhede nie. Dit is grootliks te wyte aan die beperkinge van die Westerse notasiesistiem wat byvoorbeeld nie die subtiele tempo-fluktuasies en dinamiese nuansering inherent aan Romantiese musiek kan oordra nie. Ook is die notasiegebruike van talle negentiende-eeuse komponiste redelik eenaardig (Agay 1980 : 468). Die idiomatiese en soms obskure gebruik van tekens deur sommige komponiste benodig ook duidelikheid. Schumann het byvoorbeeld dikwels die teken $\overset{<}{\underset{>}{p}}$ gebruik wat gesien kan word as die ekwivalent van $\overset{>}{p}$. Beide Schubert en Schumann het per geleentheid die *forte*-teken as 'n aksent gebruik (Agay 1980 : 471). Daar moet in gedagte gehou word dat 'n aksentteken oor 'n noot nie noodwendig 'n skielike toename in toonsterkte voorskryf nie, behalwe wanneer die beklemtoning aangedui word deur lettertekens soos byvoorbeeld *sf*, *sff*, *fp* en *sfp*. Grafiese simbole soos $>$, \wedge en $-$ behoort gelees te word in die heersende dinamiese vlak. Onlangse studies van die musiek van Schubert en Chopin het getoon dat hierdie komponiste se aksenttekens onderhewig aan verskillende interpretasies is en nie noodwendig elke keer dinamiese beklemtoning vereis nie (Wolff 1989 : 63).

Die verandering na groter konsertsale en gehore het bygedra tot die behoefte na verandering van klank om sodoende aan te pas by die "groter, klankryker" uitdrukking. As gevolg van die neiging na klaviere wat 'n sterker, voller klank kon produseer, het 'n verandering in die speelstyl ingetree. Die groter hamer moes 'n groter afstand val om 'n sterker snaar te tref. In teenstelling met die ligte vingerspel van die Klassieke tydperk was groter spierkrag deur die gebruik van die bo-arm, skouer, en bolyf dus noodsaaklik in hierdie nuwe speeltegniek (Bilson 1989 : 237).

Die gees, klimaat en estetika van die Romantiek asook die moontlikhede van die Romantiese klavier het aan die Romantiese komponis 'n wye spektrum van moontlikhede ten opsigte van dinamiese aanwending besorg. In hierdie era van individualisme binne verskillende komponiste, klavieridiome en genres, is 'n verskeidenheid van aanduidings, toepassings en gebruike van dinamiek onvermydelik. Die gevolgtrekking is dat dinamiese aanduidings ten spyte van relatiewe volledigheid, asook dinamiese aanwending waar spesifieke aanduidings ontbreek, binne die konteks van die betrokke komposisie en komponis vertolk behoort te word. Presiese riglyne wat deurgaans van krag is, is nie moontlik nie.

'n Oorsig oor die hoofstuk toon dat die onvaspenbaarheid van dinamiek verskeie onoorbrugbare vraagstukke in die aanwending daarvan veroorsaak. Algemene stilistiese faktore ten opsigte van tydperke, komponiste, individuele werke, oorspronklike instrumente en musikale skryftegnieke asook spesifieke musikale faktore soos frasering, artikulasie en aksentuering, tekstuur, struktuur en harmoniese koloristiek vorm egter fundamentele riglyne in die toepassing van dinamiek in

klaviermusiek van die agtiende en negentiende eeue. Die dinamiese uitdrukkingsmoontlikhede van die klavier is doelbewus verbreed om nuwe dimensie aan die vertolking van klaviermusiek te gee. Die klavier het geleidelik ontwikkel totdat die definiëring van hierdie faktore in 'n groot mate deur dinamiese manipulasie onderstreep kon word.

HOOFSTUK 4

DIE UITDRUKKINGSMOONTLIKHEDE VAN DINAMIEK

4.1. Die klavier as simbool van Romantiese uitdrukking

Verandering in die kunste vind byna onopgemerk plaas. Ook musiek is voortdurend in 'n proses van verandering. Vroeg in die agtiende eeu het die kultus van *Empfindung* of "gevoel", aangemoedig deur die nuwe Piëtisme, ontstaan. Hierdeur het die musikus en luisteraar ontdek dat effektiewe toonskakering die hoofelement van die uitdrukking in musiek is. Die vermoë om klanksterkte, in ooreenstemming met die menslike stem, te laat toeneem en afneem volgens die styging en daling van die mens se emosies, het belangrik geword (Gill 1983 : 8). Musieksmaak het ontwikkel in ooreenstemming met ekspressiewe moontlikhede deur middel van kontraste in en skakerings van toonsterktes. 'n Behoefte het ontstaan om te eksperimenteer met meer uitdrukking in musiek en ook om te verbeter op die sogenaamde terrasdinamiek van die Baroktydperk. Die streef om 'n instrument te ontwikkel wat oor meer ekspressiewe dinamiese moontlikhede as die klavesimbel en die klavichord beskik, was onvermydelik (Hildebrandt 1988 : v).

Die volle naam van die klavier, *pianoforte*, verrai die kwaliteit van die instrument wat aanleiding gegee het tot die historiese sukses en uiteindelijke dominante posisie daarvan. Die benaming, *pianoforte*, het sy oorsprong in die eerste gepubliseerde beskrywing van die instrument deur Maffei in 1711. Maffei het die nuwe instrument *gravicembalo col piano e forte* genoem, letterlik vertaal "klavesimbel met sag en hard". In agtiende-eeuse bronne is terme soos *pianaforte*, *piano-forte* en *fortepiano* in afwisseling met *pianoforte* gebruik. Tot in 1815 het Schubert en Beethoven na *fortepiano* verwys en daarna die term *pianoforte* gebruik. Beethoven het in sy latere sonates die Duitse woord *Hammerklavier* gebruik. Hoewel die benaming vroeër gebruik is om te onderskei tussen die reghoekige klavier en die *Flügel*, word die term sedertdien soms gebruik vir die klavier binne historiese konteks (Ripin 1984 : 72). Volgens Ferguson (1963a : 9) word die terme *fortepiano* en *pianoforte* gebruik om te onderskei tussen die vroeëre tipe klavier en sy moderne afstammeling. Onderskeid is belangrik omdat daar 'n verskil in toon sowel as in aanslag is. Die *fortepiano* het 'n houtraam, dun snare met 'n relatiewe lae spanning en klein, leerbedekte hamers teenoor die *pianoforte* wat 'n staalraam, dikker snare onder hoë spanning en groter, viltbedekte hamers het.

Die klavier is simbolies van romantiese uitdrukking omdat dit ontwikkel het gedurende 'n spesifieke tydperk in die geskiedenis toe daar 'n algemene intensivering van romantiese musikale waardes posgevat het. Hierdie waardes word omvat in 'n groot korpus van musikale werke wat tot geen ander medium as die klavier kan behoort nie. Vanweë die vermoë om hierdie waardes te vertolk, het die klavier homself geregverdig (Young 1967 : 145). Die klavier beskik oor 'n eienskap wat die

instrument begunstig bo sy voorgangers, naamlik die vermoë om tone van verskillende klanksterktes te produseer in ooreenstemming met die spoed waarmee die klawers geaktiveer word.

4.2. Faktore wat die uitdrukkingsmoontlikhede van die klavier beïnvloed

4.2.1. Toonkwaliteit en toonproduksie

Die Duitse term vir musikus, naamlik *Tonkünstler*, beteken letterlik "toon-" of "klankkunstenaar" (Byman 1978 : 57). Omdat toonkwaliteit 'n essensiële element ten opsigte van musikale uitdrukking is, is die bemeestering daarvan wesenlik in klavierspel. Neuhaus (1973 : 56-57) wys daarop dat toonkwaliteit die moeilikste musikale aspek is om te realiseer omdat dit in noue verband met die oor en, soveel te meer, die geestelike kwaliteit van die mens staan. Tog gebeur dit dikwels dat beheptheid met tegniek, byvoorbeeld spoed of bravura, die belangrikste element, naamlik toonkwaliteit, domineer en tweede plaas.

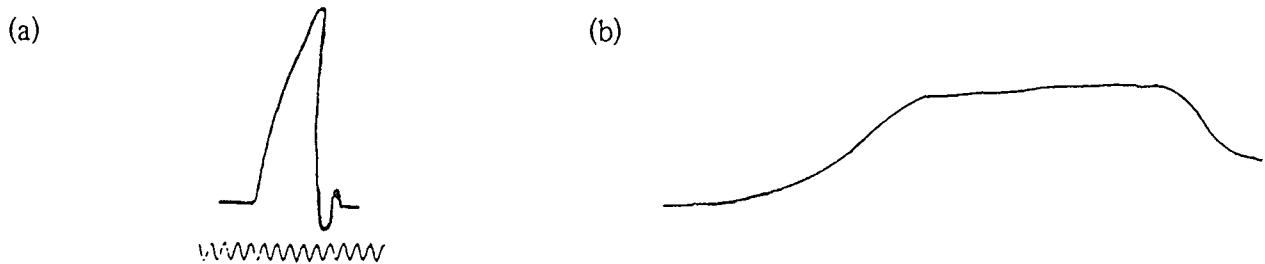
Wanneer 'n klavier te stadig of te sag neergedruk word, word geen klank geproduseer nie. Wanneer dit te vinnig en te hard neergedruk word, is die klank nie meer 'n toon nie, maar 'n onaangename geraas. Van die pianis word verwag om tussen hierdie uiterstes van klank te eksperimenteer. Probleme ten opsigte van die produksie en persepsie van 'n toon op die klavier dui op twee verskillende tendense: enersyds word die toon onderskat en andersyds word dit oorskat. Die eerste kom meer algemeen voor. Die speler gee nie genoeg aandag aan die besondere dinamiese rykdom en verskeidenheid van die toon wat die klavier voorsien nie. Die waarde van die klank word onderskat. In die tweede geval word klank oordryf sonder om aandag te gee aan faktore soos toonbalans, styl en dergelike meer (Neuhaus 1973 : 54-55).

Toonkwaliteit en die beheer daarvan is 'n kontroversiële onderwerp. Toonproduksie by die klavier verskil van ander instrumente. Op snaarinstrumente word 'n toon direk deur die speler se twee hande geproduseer en op blaasinstrumente speel die lippe en hande van die speler 'n direkte rol. In die geval van die klavier vind toonproduksie direk deur die hamers en snare plaas en slegs indirek deur die speler se hande. Laasgenoemde het gevolglik baie minder beheer oor die toonproduksie as die violis of fluitspeler (Agay 1981 : 17). Die toonkwaliteit van die klavier is primêr afhanklik van twee faktore, naamlik die instrument en die pianis (Glasford 1970 : 134). Die faktore inherent aan die aard van die klavier wat toonkwaliteit beïnvloed, is kortliks die volgende: 1) die aard van die klankbord en die konstruksie van die instrument, 2) die kwaliteit van die snare ten opsigte van materiaal en dikte, 3) die aksie insluitende die hamers; die grootte en bedekking van die hamers asook die posisie waar dit die snaar slaan, 4) die pedale, 5) kruisbesnaring, en 6) alikwotsnare (Sumner 1966 : 95-96).

Die rol van die pianis ten opsigte van toonkwaliteit is egter van kardinale belang. Hoewel skrywers en pianiste mekaar kritiseer en selfs aanval oor die kwessie van onafhanklike beheer oor

toonkwaliteit deur alternatiewe vinger-, hand- of armbewegings, is die meerderheid dit eens dat daar slegs een veranderlike deur die klavier beheer word op die manier waarop dit neergedruk word. Hierdie veranderlike is die momentum van die hamer op die oomblik wanneer dit die snaar tref. Dit word bewys deur stapsgewyse visualisering van die klavieraksie: die pianis slaan nie die snare direk nie, maar gooi die hamer teen die snare deur die klavier te aktiveer. Die oomblik wanneer die hamer die uitskakelaar verlaat, is dit buite beheer van die speler. Die enigste faktor wat dus deur die speler beheerbaar is, is die spoed waarteen die hamer geslinger word (Agay 1981 : 18). Soos reeds genoem, bepaal die momentum van die hamer die klanksterkte van 'n toon. As dit die geval is dat die speler slegs klanksterkte kan beheer, ontstaan die vraag oor wat presies die toonkwaliteit en die verskillende kleure en nuanses van die klavierklank bepaal.

Die effek van 'n pianis se aanslag op die verandering in toonkwaliteit is deeglik bestudeer deur Ortmann (Gerig 1974 : 435). Hy het bevind dat hoe groter die krag is wat op die klavier toegepas word, hoe vinniger beweeg die klavier en hoe harder is die klank. Ortmann het ook bevind dat sekere indrukke van toonkwaliteit afhanklik is van en bepaal word deur die soort kragvariasie wat deur die klaviers oorgedra word en dat toonduurte ook 'n rol speel. Twee voorbeelde hiervan is 'n sprankelende toon wat as perkussief beskou word vanweë die aanvanklike styging van 'n matige tot groot intensiteit asook die kort toonduur daarvan, en 'n fluweelagtige, non-perkussiewe toon wat 'n geleidelike toename in drukkrag manifesteer, dit vir 'n periode volhou en terselfdertyd nie so intens is nie. Figuur 2 toon die grafiese voorstelling van hierdie twee indrukke van toonkwaliteit:



Figuur 2: (a) Sprankelende toon en (b) Fluweelagtige toon (Ortmann soos in Gerig 1974 : 435)

Bevindings oor die beweging van die hamer het dié oor die beweging van die klavier bevestig. Dit het bewys dat alle verskille in toonkwaliteit, buiten dié wat bepaal word deur geraas-elemente, die gevolg is van verskille in die spoed van die hamer, wat verskil in toonintensiteit beteken. Ortmann (Gerig 1974 : 436) wys egter daarop dat die hameraksie te alle tye perkussief is ongeag of 'n perkussiewe of non-perkussiewe aanslag op die klaviers toegepas word. 'n Geringe verskil is wel moontlik by die skielike begin van die perkussiewe aanslag in vergelyking met dié van die non-perkussiewe aanslag. Hy verklaar dat dit 'n totale spier- en tonale illusie is wanneer 'n snaar geleidelik in beweging gebring word met ooreenstemmende geleidelike toename in krag deur die speler. Ortmann beklemtoon dat daar nie 'n fisieke kwaliteit in 'n pianis se vinger is wat 'n toonkwaliteit kan manipuleer nie. Tog kyk hy nie die fisiologiese en psigologiese sye van die luistervaring mis nie. Een aspek hiervan is die feit dat die oog 'n belangrike determinant in

musiekwaardering is. Vanweë die feit dat die luisteraar nie dieselfde kinestetiese sensasies as die speler ervaar nie, is daar 'n verskil tussen wat die voordraer by die klawerbord doen en die luisteraar se persepsie daarvan (Gerig 1974 : 440).

Die feit dat die klavier 'n perkussiewe instrument is, mag nie buite rekening gelaat word nie. Die klaviertoon word nie slegs deur vibrerende snare en 'n versterkende klankbord geskep nie; bykomende klanke word veroorsaak deur interaksie tussen dele in die klaviermeganisme en die impak van die speler se vinger op die klawer en indirek op die toetsbodem. Hierdie geluide wat Kentner (1973 : 117) "chink" noem, kan varieer sonder verandering in klanksterkte. Om hierdie verskynsel te illustreer, lig Baron, 'n Amerikaanse fisikus (Kentner 1973 : 117), die verskil tussen perkussiewe en non-perkussiewe tone uit. Volgens hom word bogenoemde twee soorte toonkwaliteite geproduseer deur die verskillende maniere waarop die klawer geaktiveer word, naamlik deur dit neer te druk of dit te slaan. Hy verklaar dat dit moontlik is om 'n noot op twee verskillende maniere aan te slaan terwyl die klanksterkte dieselfde bly. Die verskil in toonkwaliteit resulteer dan nie uit die manier waarop die snaar vibreer nie, maar wel uit die invloed wat die "chink" op die karakter van die algehele klank het.

Ching (1956 : 74) onderstreep die belangrikheid van die menslike element in die proses van toonproduksie. By analise van hierdie elemente vind hy dat daar sewe faktore onder beheer van die pianis is wat die klanksterkte en toonkwaliteit beïnvloed, naamlik 1) die manier en intensiteit of krag waarmee die klawers neergedruk word, 2) die dinamiese verhouding van samestellende tone in homofoniese en polifoniese teksture, 3) die dinamiese en agogiese afwisselings van tone in melodiese opeenvolgings, 4) die effektiewe gebruik van die pedaal, 5) die algemene kwantitatiewe vlak, dit wil sê die algemene graad van hardheid of sagtheid waarin die gedeelte as geheel gespeel word, 6) die soort artikulasie, byvoorbeeld *legato* of *staccato*, en 7) die mate waartoe note presies in metronomiese tyd gespeel word of alternatiewelik gevarieer word deur middel van ritmiese plasing.

Bogenoemde faktore deur Ching kan slegs as indirekte faktore beskou word. Die pianis kan dus nie veel meer as die klanksterkte beheer nie, maar wanneer twee of meer tone tegelykertyd of in opeenvolging gespeel word, vermenigvuldig die moontlikhede vir die speler se beheer van toonskakering dadelik. Hierdie is 'n fisies-akoestiese verskynsel wat hoofsaaklik 'n resultaat van oorheersing en versmelting van botone is (Agay 1981 : 18). Terwyl toonhoogte, toonduurte en toonsterkte as enkele fisiese dimensies gemeet kan word, is toonkleur 'n multi-dimensionele verskynsel. Dit is die gevolg van die gedrag in tyd en ruimte van 'n sekere kombinasie van frekwensies (grondtoon en resonerende botone) se variërende amplitudes wat van toon tot toon en instrument tot instrument verskil. Terwyl musiek 'n akoestiese fenomeen is, word toonkleur in 'n hoë mate bepaal deur die akoestiese eienskappe van die ruimte waarin daar gemusiseer word (Temmingh 1991 : 44-46).

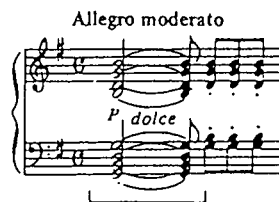
Daar bestaan steeds vele komplekse faktore wat toonkwaliteit en die mens se persoonlike reaksie daarop beïnvloed, hetsy fisiese, akoestiese of psigologiese faktore. Die totale kwaliteit en persoonlike styl van 'n voordraer word bepaal deur die manier waarop dinamiese en agogiese variasies, klankduur en geraaselemente hanteer word (Gerig 1974 : 441). Elke pianis het sy eie individuele toonpalet. Daar bestaan nie 'n "algemene" toon of interpretasie nie. Soos die individuele style van skilders, is die verskille en verskeidenheid van die toonkleure wat deur verskillende pianiste aangebied word, oneindig as gevolg van verskille in persoonlike faktore.

4.2.2. Pedaalgebruik

Dit is reeds uitgelig dat die effektiewe gebruik van die pedaal een van die faktore onder die beheer van die pianis is wat 'n rol speel in die bepaling van toonkwaliteit en toonsterkte. Terwyl dit waar is dat die demperpedaal die toonsterkte vermeerder deurdat snare in vibrasie gebring word en die *una corda* as 'n demper funksioneer, bly die feit staan dat die artistieke gebruik van die pedale saamhang met toonkwaliteit en kleur eerder as hulpmiddels om hard of sag te speel (Rubenstein 1967 : 37-38). Omdat ander snare in simpatie vibreer wanneer die demperpedaal geaktiveer word, verkry die toon 'n ryker, voller effek. Die toepassing van die demperpedaal kan 'n groot rol speel in sekere dinamiese effekte. Illustrasies hiervan word in Voorbeelde 4.1 - 4.7 gegee.

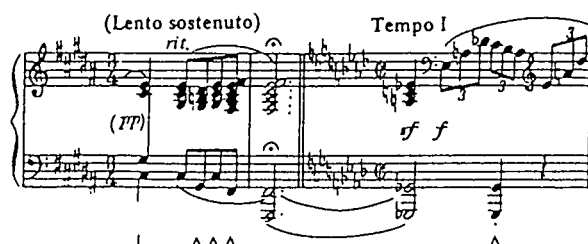
In gevalle waar 'n akkoord 'n stilte volg, kan die pedaal neergedruk word voordat die akkoord gespeel word om sodoende die maksimum rykheid en kleur daaraan te verleen:

Voorbeeld 4.1: Beethoven - *Concerto Nr.4 Op.58 /i/m1* (Banowetz 1981 : 97)



'n Uitbarsting van klank na 'n baie sagte passasie kan geïntensiveer word deur nie die pedaal te verander nie:

Voorbeeld 4.2: Chopin - *Fantasie Op.49/m220-222* (Banowetz 1981 : 98)



Net so mag dit nodig wees om die pedaal te los wanneer 'n sagte deel op 'n besondere harde dinamiese gedeelte volg:

Voorbeeld 4.3: Beethoven - *Sonate Op.57/iii/m308-310* (Banowetz 1981 : 98)

Presto

The musical score shows three measures of piano accompaniment. The first measure is marked *ff* and the second *p*. A bracket under the piano part spans the first two measures, indicating a change in the sustain pedal.

Die pedaal kan ook waardevol wees om geaksentueerde akkoorde te kleur:

Voorbeeld 4.4: Schumann - *Simfoniese Etudes Op.13 nr.4/m1-3* (Banowetz 1981 : 100)

M.M. ♩=132

The musical score shows three measures of piano accompaniment. The first measure is marked *f*. A bracket under the piano part spans the first two measures, indicating a change in the sustain pedal.

Finale sagte akkoorde mag 'n pedaal vereis wat stadig oplig. Dit word gedoen deur die pedaal 'n breuk van 'n sekonde vroeër as die akkoord op te lig, die vingers dan op te lig en laastens die pedaal finaal op te lig:

Voorbeeld 4.5: Beethoven - *Sonate Op.109/iii/m15-16* (Banowetz 1981 : 100)

(Andante molto
cantabile ed espressivo)

The musical score shows two measures of piano accompaniment. The first measure is marked *(p)* and the second *ritard.*. A wavy line under the piano part indicates a change in the sustain pedal.

'n Vinnig wisselende halfpedaal is effektief in die verkryging van 'n *diminuendo* oor 'n enkele noot of akkoord:

Voorbeeld 4.6: Schubert - *Sonate Op. Posth. D960 /iv /m1-2* (Banowetz 1981 : 101)



Soms vereis komponiste 'n toename van klanksterkte op een aangehoue noot of akkoord. Dit word op 'n subtile manier gedoen deur die pedaal onmiddellik na die note neer te druk. Die botone wat vrygestel word van die omliggende snare, gee die effek van 'n ligte *crescendo*.

Voorbeeld 4.7: Debussy - *Hommage à Rameau /m31-32* uit *Images pour piano* (Banowetz 1981 : 102)



Die doel en gebruik van die *una corda* is geheel en al verskillend van die demperpedaal. Hierdie pedaal van die vleuelklavier verminder die aantal snare wat deur die hamer geslaan word. Die versagting is dus 'n vermindering van sonoriteit. By die regopklavier word die sagte effek verkry deurdat die val van die hamer verminder word en sodoende 'n kleiner impak het. In beide gevalle is daar 'n verandering in die karakter van die klank, maar die funksie van die *una corda* lê eerder in die vermindering van klank as om die karakter te verander (Bacon 1963 : 55). Die *una corda* verminder perkussiwiteit, gevolglik kan dit effektief in *forte* spel aangewend word (Neuhaus 1973 : 167).

4.3. Musikale faktore met betrekking tot dinamiese uitdrukking

Uit die moontlikhede van dinamiese aanwending wat verskuil lê in die musikale faktore soos bespreek in Hoofstuk 3.2, is dit duidelik dat die spektrum van die funksies en effekte van dinamiek wyd is. Samevattend kan dinamiek 'n prominente funksie vervul in die volgende elemente van musikale uitdrukking in klaviermusiek: emosionele uitdrukking, programmatiese voorstelling,

karakteruitbeelding, skepping van bepaalde stemmings, kontrasvorming, konstruksie en struktuuromlyning, definiëring van artikulasie en aanslagtypes, frasing en opheldering van melodiese ontwerp, tekstuurverskille, realisering van stilistiese eienskappe, toonkwaliteit, toonbalans en harmoniese koloristiek. Deur middel van slegs enkele illustrerende voorbeelde uit klavierwerke van geselekteerde komponiste, word die uitdrukkingsmoontlikhede volgens die musikale faktore soos behandel in Hoofstuk 3, asook binne die raamwerk van die inhoud van komposisies, toegelig.

4.3.1. Frasing

Die aanwending van dinamiek ten opsigte van frasing is onderworpe aan ander vormgewende elemente en berus dus op die meriete van die geval. In *Sonate Op. 57* van Beethoven word oorkoepelende motiewe en temas, frasestrukture en uitgebreide musikale progressies oorwegend, hoewel nie konstant nie, deur middel van frasing uitgebeeld. Dinamies aanwending in hierdie onderskeie strukture wissel tussen infleksiedinamiek (m1-10), terrasdinamiek (m16-24), verrassende dinamiese effekte soos skielike aksentuering (m26 en 42) en afskaling van klanksterkte (m93). Klassieke afronding van frases word soms geïllustreer waar die beklemtoning, aangedui deur *sf*, 'n ligter oplossing na die volgende noot afdwing (byvoorbeeld m54⁷ en m54¹⁰). In 'n komposisie soos die *Sonetto 47 del Petrarca* van Liszt is infleksiedinamiek in ooreenstemming met die styging en daling van die menslik stem onvermydelik vir die uitdrukking van die *bel canto* styl van die werk. Daarteenoor vereis die fragmentariese frases in Debussy se *La Cathédrale Engloutie* differensiasie in dinamiese vlakke. Tot by die eerste klimaks in m28 lê die frases binne dinamiese vlakke wat geleidelik styg van *pp* tot *ff*. Ook die terugkeer na *pp* (m41-45) vind maatgewys plaas. Met die opbou na die tweede klimaks in m61 word wel 'n geleidelike toename in klanksterkte vereis. Infleksiedinamiek is dus oënskynlik nie van toepassing op die fragmentariese frases nie, tensy spesifieke aanduidings in dié verband gemaak is (m36-37 en m56-71).

Die potensiaal van dinamiek in die vorming van 'n frase word deur Taylor (1981 : 96-97) geïllustreer in die volgende uittreksel van die *Sonate in D majeur K.576* van Mozart.

Voorbeeld 4.8: Mozart - *Sonate K.576 /ii/m1-16* (Taylor 1981 : 94-95)

The image shows a musical score for the first 16 measures of the second movement of Mozart's Sonata in D major, K. 576. The tempo is marked 'Adagio'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system contains measures 1 through 16, with a first ending bracketed over measures 1-4 and a second ending bracketed over measures 5-16. The second system contains measures 17 through 32, with a first ending bracketed over measures 17-20 and a second ending bracketed over measures 21-32. The music is in 2/4 time and features a piano introduction with a first and second ending. The first ending leads to measure 4, and the second ending leads to measure 16. The music is written for piano with treble and bass staves.

Geen tonale of dinamiese aanduidings deur Mozart kom voor in die uittreksel nie. Die styl is liedagtig en *p cantabile* sou gepas wees vir die opening met slegs geringe skakerings bokant die dinamiese vlak. 'n Klank wat te sag is kan die nodige duurte van langer note nadelig beïnvloed. Die styging en daling van die melodiese lyn suggereer die volgende tonale skakering:

Voorbeeld 4.9a en b: Gereduseerde weergawes van vorige notevoorbeeld (Taylor 1981 : 96-97)

(a) m1-4

(b) m9-11

Die kwartnote van die tjello-agtige bas vereis versigtige toonbalans teenoor die singende melodie. In die tweede maat word die lang E ondersteun met 'n effense *crescendo* op die herhaalde agstenote in die linkerhand. Terselfdertyd stel dit 'n toename oor die maatstreep voor voordat die regterhand na die A styg. In die derde maat sou 'n suggestie van buigbaarheid rondom die hoogtepunt (A) van die melodiese kurwe effektief wees sonder om die vloei van die stadige kwartnootpols te onderbreek. Die E# kan oplos na die F# waarna die stygende note aan die einde van hierdie maat effense styging in klanksterkte vereis. Die eerste viermaat melodiese frase eindig sag op die G# met geen klem op die tweede pols nie. In die sesde maat is daar 'n betekenisvolle verskil in dié opsig dat die stygende interval van 'n rein kwint wat vier mate tevore gehoor is, uitgebrei is na 'n vergrote vyfde. Meer intensiteit is dus gewens, aangehelp deur die linkerhand wat chromaties styg. Daarna bereik die melodiese lyn 'n matige klimaks. In die sewende maat vereis die wye intervalle sensitiewe hantering.

In die kontrasterende seksie wat in m9 begin, het die derdes in die linkerhand 'n neiging om effens te *crescendo* na die derde pols terwyl die regterhand terselfdertyd effens *decrescendo*. In m10 keer die tonale skakerings egter om met die regterhand wat toeneem in klanksterkte. Die linkerhand kan terugval na *più p* op die F# in m11. Die terugkeer van die hooftema op C# word vergesel deur 'n dramatiese verandering na 'n verminderde sewende op A# in plaas van die verwagte tonika-akkoord. Beklemtoning van hierdie verrassende harmonie sou uitdrukking kon verhoog. In m14 spring die melodie met 'n sewende wat vergelyk met vorige intervalle. Dit, saam met die verminderde sewende-verrassing, verhoog die dramatiese intensiteit en kondig die klimaks van die sestien mate aan. Die twee *staccatissimo* note in m15 beklemtoon die sterk styging na die dominant voordat die kadens rustig oplos.

Oordrywing in dinamiese omvang van dié tema is ongewens. Presiese gehoorsaandag en fisieke beheer van toonproduksie word vereis sodat note nie te hard of te sag gespeel word nie, maar wel in die konteks daarvan pas om die bes moontlike vereniging van klank te bewerkstellig (Taylor 1981 : 96-97).

4.3.2. Artikulasie

Die wye spektrum van essensiële artikulasie wat van toepassing is in die eerste beweging van Beethoven se *Sonate Op.57*, loop parallel met dinamiese aanwending wat strek van fyn definiëring tot byna ruwe, uitgehamerde aksentuering, hoofsaaklik ter versterking van dramatiese musikale inhoud. In *Grillen* uit *Fantasiestücke Op.12* van Schumann dra die artikulasie by tot die karakterisering van die fantasiestuk. Spelerigheid word deur die *non legato* spel voorgestel, terwyl die onderliggende weemoedigheid deur die *legato* lyne uitgebeeld word. In Chopin se *Nokturne Op.25 nr.2* hang *legato* spel met slegs ligte *portamento*-agtige *staccato*'s ten nouste saam met die strelende, relatief sagte atmosfeer van die komposisie. Hoewel aksentuering dikwels voorkom, word dit tot 'n groot mate agogies uitgevoer om ruwe klank te vermy en terselfdertyd ekspressie te verhoog. Selfs die *con forza*'s word in verhouding tot die relatief sagte klanke benader. Die uitbeelding van die programmatiese inhoud van Brahms se *Edward Ballade* word deur middel van effektiewe gedifferensieerde artikulasie versterk. Gedurende die eerste seksie (m1-26) stel *legato* lyne elemente soos kommer, suspisie en ontwyking voor (sien ook 4.3.7). In die tweede seksie (m27-43) beeld aksentuering en 'n *staccato* effek wat aggressiewer word met *staccatissimo*, die ontstellende tragedie uit. Hoewel *staccato* en aksentuering weer gebruik word in die derde seksie (44-71), het dit 'n ander effek omdat dit binne 'n laer dinamiese vlak en swakker polseenhede voorkom en sodoende pyn en weeklaag uitbeeld. In Liszt se *Sonetto 47 del Petrarca* is uiterste *legato* spel van toepassing om die vloeiende, sangerige styl te onderstreep. In die meeste gevalle suggereer die enkele *portamento*-aanduidings moontlik sentimentele pyn omdat dit oorwegend saam met die musiek val wat die woorde "die sugte", "die trane" en "die verlange" uitbeeld (m52-61). Die uitvoering van die verskeie aksente vereis differensiasie volgens die konteks waarin dit voorkom.

4.3.3. Aksentuering

Beethoven se gebruik van aksentuering soos beskryf deur Newman (1988 : 146-161) illustreer die rol wat aksente in vertolking sou kon speel. Hoewel die vorige beskrywings van aksentipes in die volgende vervat is, klassifiseer Newman (1988 : 148) musikale aksente meer pragmaties onder drie kategorieë, naamlik metriese aksente wat die organisasie maat vir maat in sterk en swak eenhede ondersteun, kontrametriese aksente wat konflikteer met die metrum deur byvoorbeeld sinkopasie en hemiola, en ekspressiewe aksente wat onafhanklik van die metrum is.

Die herkenning van die metriese aksent as die basiese (hoewel nie noodwendig die oorheersende) aksent en die assosiasie daarvan met lang en kort note was die norm na die middel van die agtiende eeu. Die metriese aksent kan betekenisvol bydra tot uitligging van die struktuur. In Voorbeeld 4.10 beklemtoon die *sf* die tonika-akkoord wat bereik is met die begin van 'n nuwe seksie:

Voorbeeld 4.10: Beethoven - *Sonate Op. 101 /iv/m29-34* (Newman 1988 : 150)

(Presto) Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit
Allegro

Metriese aksente intensiveer en verleng die klimaks in Voorbeeld 4.11:

Voorbeeld 4.11: Beethoven - *Sonate Op. 53 /i/m10-13* (Newman 1988 : 151)

(Allegro con brio)

In Voorbeeld 4.12 hamer die metriese aksent konstant op 'n hoofmotief:

Voorbeeld 4.12: Beethoven - *Sonate Op. 90 /i/m93-97* (Newman 1988 : 151)

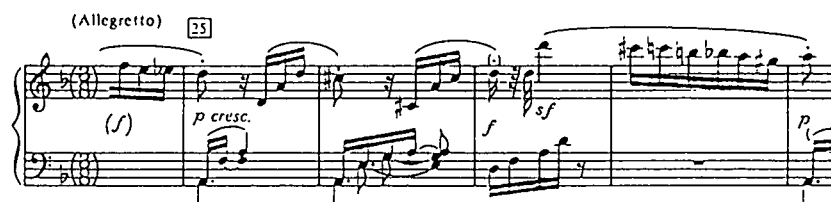
(Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck)

Metriese aksente help op verskeie maniere om frasing en periodisering te definieer. Plotselinge verskuiwings van *p* na *ff* kondig alternerende frases aan (Beethoven *Sonate Op.2 nr.1 /iv/m13-17*). In die *Finale* van Beethoven se *Sonate Op.31 nr.2 /m21-24*) verhelder 'n reeks aksente 'n frasegroep wat 'n dinamiese en melodiese kurwe beskryf. Metriese aksente projekteer ook soms modulerende aanduidings. Verder word 'n beoogde klimaks dikwels omgekeer deur 'n onverwagse dinamiese aanduiding (Newman 1988 : 152-154).

Kontrametriese aksente voeg spanning en opwinding tot musiek deur konfliktering in die bestaande metrum. Dit het slegs 'n "kontra"-effek solank die maatlynaksent oortuigend bly. In voordrag is die blootstelling van die teenstelling tussen die twee soorte aksente, die kontra-aksente versus die metriese aksente, dus noodsaaklik. Volgens die beginsel dat spanning meer sterkte as ontspanning vereis, word die kontrametriese aksente proporsioneel sterker as die metriese aksente uitgevoer. Soos met metriese aksente, kan kontrametriese aksente strukturele funksies uitlig. Dit kan ook motiewe wat eenheid vorm, beklemtoon. Meer algemeen is die beklemtoning van sinkopasie deur kontrametriese aksente. Sinkopasie op sy beurt implementeer weer dinamiese rigting (Beethoven - *Sonate Op.2 nr.1 /i/m15*), genereer teksturele interessantheid (*Op.2 nr.3 /iv/m119-125*), verhoog die passie in hartstogtelike dele (*Op.10 nr.3 /ii/m23*), verleen retoriese kwaliteit aan opvallende dele van frases (*Op.26 /i/m187 en m189*), versterk dryfkrag na 'n kadens (*Op.106 /i/m92-96*) en veroorsaak dramatiese onderbreking in musikale vloei (*Op.26 /iii/m18 en m20*) (Newman 1988 : 152-159).

Ekspressiewe aksente kan verskeie funksies tegelykertyd vervul. Hierdie feit word geïllustreer in die volgende voorbeeld:

Voorbeeld 4.13: Beethoven - *Sonate Op.31 nr.2 /iii/m25-29* (Newman 1988 : 162)



Die *sf* beklemtoon 'n landmerk in die frase-sintaks. Verder beklemtoon dit in die frasegroep die hoogste toonhoogte, die oomblik van die grootste intensiteit, die noot wat die langste duur, die melodiese hoogtepunt en 'n sinkopasie. (Newman 1988 : 162).

4.3.4. Tekstuur

Chopin se unieke skryfwyse vir die klavier regverdig 'n ondersoek na die verhouding tussen tekstuur en dinamiek in sy musiek. 'n Studie van sy nokturnes en etudes deur Chechlińska (1988 : 165) het interessante waarnemings aan die lig gebring omtrent sy klaviertekstuur. Chopin se tekstuur is hoogs gedifferensieer. Ten spyte van ooglopende ooreenkomste verskil die tekstuur van die onderskeie komposisies. Naas harmonie en melodie speel tekstuur 'n leidende strukturele rol. Dit beïnvloed die harmoniese samehang en interne differensiasie, dit wil sê die interaksie van individuele medewerkende musikale faktore van 'n werk. Die klankkarakter word deur tekstuur gedefinieer. Subtiele verandering in die digtheid van tekstuur, registerplasing, artikulasie en verhouding tussen individuele stempartye dra alles by tot die rykheid van Chopin se musiek, in besonder tot die karakteristieke koloristiese nuanses daarvan. Enkele voorbeelde uit die

klavierliteratuur van Chopin belig die subtiele dog onmisbare interaksie tussen tekstuur en dinamiek.

Chopin se tekstuur is hoofsaaklik gebaseer op twee tipes, naamlik versiering in 'n verskeidenheid vorme en 'n *cantilena* melodiese lyn teenoor harmoniese begeleiding. Afhangende van die registerplasing, dra figure by tot 'n dinamiese of koloristiese funksie:

Voorbeeld 4.14a, b, en c: Chopin - *Ballade in A^b majeur Op.47/m165, 178 en m194* (Chechlińska 1988 : 146)

(a) m165

(b) m178

(c) m194

Spesiale aandag word dikwels gegee aan uitdunning van pianistiese sonoriteit om byvoorbeeld die afsluiting van 'n frase te beklemtoon:

Voorbeeld 4.15: Chopin - *Etude in B mineur Op.25 nr.10/m33-34* (Chechlińska 1988 : 147)

'n Voorbeeld van 'n twee-laag tekstuur is die *Etude in C mineur Op.25 nr.12* waarin die figurasië in beide hande gelokaliseer is en versmelt in 'n enkele laag terwyl die onderste note die melodiese lyn uitbring. Die dinamiese eienskappe van die figurasië word bepaal deur die tonale ruimte wat

gebruik word, die snelheid van beweging en die digtheid wat geïntensiveer word deur dissonanse tussen die versieringslyne. Die opeenvolgende herhalings van die versieringskurwes hoop opeen om 'n kragtige klank te produseer teen die einde van die werk. Die transformasie van harmoniese figurasië tot 'n effek van dinamiese krag en energie word gevolglik veroorsaak (Chechlińska 1988 : 148).

Voorbeeld 4.16: Chopin - *Etude in C mineur Op.25 nr.12 /m19-20* (Chechlińska 1988 : 149)

Parallel ontvouende lae bly selde reg deur 'n werk konstant. In die volgende voorbeeld beweeg die passasie van 'n noue na 'n wye omvang met 'n kragtige opbouing van klanksterkte. Hier vervul die tekstuur die rol van vormgewing in die musiek.

Voorbeeld 4.17: Chopin - *Etude in A mineur Op.25 nr.11 /m65-69* (Chechlińska 1988 : 150)

Chopin verkry ook koloristiese effekte deur 'n gepaste aanwending van figurasië wat slegs op akkoorde gebou is, byvoorbeeld *Etude in A^b majeur Op.25 nr.1*. Digte teksture met kontrapuntale eienskappe kom voor in komposisies soos die *Etude in E^b mineur Op.10 nr.6* en die *Nokturne in F[#] majeur Op.15 nr.2*. Die kapasiteit van die klavier om stemme te differensieer deur skakering maak dit moontlik om te onderskei tussen die melodie, die kontramelodie, die baslyn en die sestiendenoetbegeleiding. Artikulasie vorm 'n belangrike faktor in die tekstuur van Chopin se klaviermusiek. *Legato*, verhoog deur pedaalwerk, domineer die werke. Artikulasie speel ook 'n strukturele rol. In die *Etude in A^b majeur Op.10 nr.10* is artikulasie die belangrikste middel waardeur diversiteit verkry word terwyl toonhoogte en intervalstrukture relatief konstant bly.

Voorbeeld 4.18a, b, c, d, e en f: Chopin - *Etude in A^b majeur Op.10 nr.10 /m1, 5, 9, 13, 55 en 59*
(Chechlinska 1988 : 157 - 158)

(a) m1

(b) m5

(c) m9

(d) m13

(e) m55

(f) m59

In die *Nokturne in C mineur Op.48 nr.1* vervul tekstuur 'n besondere dinamiese funksie. Dit skep die hoof ekspressiewe karakter van die werk, veroorsaak kontraste op verskillende vlakke tussen die middelseksie en die buite-seksies, en ook binne die middelseksie as sulks. Die konstante oktaafverdubbeling van die bas in die hoofseksie bewerkstellig 'n voller klank en die digte akkoorde in die *Poco più lento* beklemtoon die toonsterkte (Chechlinska 1988 : 164).

4.3.5. Vorm en struktuur

Komponiste maak dikwels staat op die gebruik van dinamiek om strukture te definieer. Die *Italiaanse Konsert BWV 971* van Bach is 'n voorbeeld hiervan. Die struktuur van die werk kan uit die titel afgelei word. Dit is gekomponeer vir klavesimbel met twee manuele en is bedoel om 'n nabootsing van die *concerto grosso* te wees. Die mees karakteristieke kenmerk van so 'n konsert is

die konstante wisseling tussen die volle orkes (*ripieno*) en 'n kleiner groep solospelers (*concertino*). Deur middel van *forte*- en *piano*-aanduidings word getoon waar die orkes alleen speel en waar die solis saam met die orkes speel, wat weer op die harde en sagte manuele van die klavesimbel dui. Die *Italiaanse Konsert* toon ooreenkoms in styl en vorm met hierdie rangskikking. Die *Allegro* begin met 'n *ritornello* wat telkens in die loop van die werk terugkeer en hooftematiese materiaal bied. Die soloseksie bied 'n tweede tema. Interaksie en kontras vind plaas tussen hierdie *tutti*- en soloseksies. Deur analise is dit duidelik dat die beweging verdeel is in *forte* seksies wat die orkestrale *tutti* voorstel, en ander seksies waarin die regterhand *forte* bly terwyl die linkerhand *piano* speel, of waar beide hande *piano* speel. Laasgenoemde seksies verteenwoordig die *concertino*-dele. Slegs een keer (m103) ontbreek 'n *forte*-teken waar die *tutti*-gedeelte definitief terugkeer. Deur middel van slegs die terme *piano* en *forte* word eenvoudige lyne van die werk se struktuur duidelik getoon.

Die inherente konstruksie van die werk maak die aanwending van verskillende dinamiese aanduidings ongewens. Aanduidings kom nie gereeld voor nie, gevolglik is die kontrasterende gedeeltes lank. Verandering vind plaas wanneer daar 'n opvallende gedeelte van 'n ander aard is. Dit is belangrik dat begryp word hoe Bach in die gedeeltes waarin hy *forte* en *piano* aandui, van een skakering na 'n ander gaan: soms met beide hande tegelykertyd, soms met die een hand wat die ander volg. Wanneer een dinamiese vlak oor 'n gedeelte, groot of klein, versprei is, kan dit ryklik geskakeer word in detail, maar wel so dat dit nie die beperkings van die spesifieke toonsterkte oorskry nie. Bach se voorliefde vir die klavichord was 'n gevolg van die instrument se vermoë om hierdie skakering van detail te produseer. Daar moet dus onderskei word tussen argitektoniese dinamiek waardeur die groter vormgedeeltes van 'n komposisie uitgebring word, en die dinamiek van die musikale detail. As hierdie dualistiese argitektoniese dinamiek vervang word met emosionele dinamiek soos in Beethoven se musiek, word Bach se musiek onverstaanbaar (Schweitzer 1911 : 363). Dit is reeds duidelik dat die dinamiese aanduidings in hierdie komposisie kontras tussen relatief lang gedeeltes tot gevolg het. Hierdie kontraste wat gevorm word, speel nie 'n rol ten opsigte van uitdrukking nie, maar wel ten opsigte van vorm en struktuur om sodoende die *concertato*-idee uit te beeld.

In *Grillen* uit *Fantasiestücke* van Schumann speel dinamiek 'n rol in die vormgewing van die werk, nie noodwendig om 'n bepaalde vormstruktuur uit te lig nie, maar wel om kontras tussen die humoristiese en melankoliese dele te versterk. Dinamiek funksioneer ook as 'n belangrike medium in die uitdrukking van die karakterstuk se wisselende stemminge. In die humoristiese dele word 'n byna aggressiewe aanslag in hoë klanksterktevlakke vereis. Daarteenoor is die melankoliese dele na verwagting oorwegend sag en meer delikaat ten opsigte van aanslag (Bodky 1960 : 33). Verder word vormgewing bewerkstellig deur eindes van gedeeltes te suggereer met 'n daling van klanksterkte (m89-m95) of om finaliteit te beklemtoon deur 'n *ff* finale aanbieding van die tema.

4.3.6. Harmoniese koloristiek

Kleuring van musiek deur die aanwending van dinamiek om die aandag te vestig op belangrike punte in die harmonie of akkoorde, kan onder andere in die volgende omstandighede soos in *Grillen* uit *Fantasiestücke Opus 12* van Schumann toegepas word:

- beklemtoon akkoordvreemde note bv. die A^b in m40¹ wat 'n terughouding vorm,
- beklemtoon note wat verandering in die harmonie teweegbring bv. m72³-76¹: C^b B^b A^b G^b F^b G^b G⁴ A^b in die boonste party en die oktaafverdubbeling daarvan in die binnestem,
- beklemtoon die leitoon (E in m20) wat oplos na tonika om sodoende verligting van spanning mee te werk (m20-24),
- vestig die aandag op die modulاسie na F mineur (m34-38) deur die verandering van die E^b (m34) na E⁴(m36) agogies te beklemtoon,
- vestig aandag op die tussendominante (m76-80) deur die dominantvierklanke ietwat sterker as die oplossings daarvan te speel en terselfdertyd die sinkopasie uit te lig,
- verleen prominensie aan die boonste note van die drie akkoorde in m71-72 om 'n afsluiting te bewerkstellig na die spanning van die voorafgaande verminderde akkoorde wat gepaard gegaan het met 'n *crescendo* en aksente, en
- in m87 vorm die dominantvierklank met 'n *sf* en *ritardando* 'n belangrike moment in die dinamiese kontoer van die seksie. Hierdie klimaks moet beklemtoon word waarna die klanksterkte geleidelik daal deur die reeks *decrescendo*'s met 'n opeenvolging van dominant na tonika-akkoorde om die seksie af te sluit.

Wiggill (1978 :125) gee voorbeelde waar Beethoven aksentuering ter wille van harmoniese doeleindes aanwend. Dit word gevind in *Sonate Op.14 nr.2 /i/m60-62* (klem word deur middel van 'n *sf* gelê op die botsende dominantharmonie met die tonikapedaalpunt), *Sonate Op.26 /i/m24-25* (die tussendominantvyfklank word met behulp van 'n *sf* beklemtoon) en *Sonate Op.26 /i/30 & 46* (die *sf* beklemtoon 'n dissonante noot). Selfs in die geval waar statiese, passiewe harmoniese punte in musiek voorkom, vervul dinamiek soms 'n voortstuwende funksie deurdat dinamiese lyne of kontraste voortspinning bied, byvoorbeeld Beethoven *Sonate Op.57 /i/m74 en m123-134*.

4.3.7. Dinamiek en musikale inhoud

Komposisies verskil van mekaar ten opsigte van inhoud en betekenis. Die uitdrukkingsmoontlikhede wat verskuil lê in die stemmings van verskillende komposisies is grotendeels afhanklik van subtiele dog oordeelkundige dinamiese beheer, hetsy deur verskil in algehele klanksterktevlakke, differensiasie in toonkwaliteit, prominensie van liriese lyne, verplasing van ritmes deur aksentuering, effektiewe artikulasie of beklemtoning van harmoniese strukture.

Dramatiese gevoelsuitdrukking deur middel van dinamiese aanwending is met die eerste oogopslag duidelik in die *Allegro Assai*, eerste beweging uit *Sonate Op. 57 (Appassionata)* van Beethoven.

Dinamiek vorm 'n bepalende faktor in die realisering van die *Sturm und Drang* deur emosionele uitdrukking en dramatiese beklemtoning. Die effekte van kontras, spanning, verrassing, ontstuiwigheid, vitaliteit en lirisisme is alles direk afhanklik van dinamiese manipulasie. Die aanwending van 'n omvangryke dinamiese spektrum ter versterking van uitdrukking toon die belangrike mylpaal wat bereik is in die evolusie van die klavier, klavierspel en komposisietegnieke. Vurige, sterk en energieke eienskappe word in die *Appassionata* gesimboliseer deur aanduidings soos *f*, *ff*, *più f*, *sempre f*, *sf*, *sfp* en so meer. Geen aksenttekens word gebruik nie, maar wel afkortings daarvoor. Snel opeenvolgende dinamiese kontraste word effektief aangewend om dramatiese krag te verhoog. Hierdie buitengewone, kontrasterende en botsende elemente is vir die eerste keer in die Westerse musiekgeskiedenis op so 'n intensiewe en energieke wyse toegepas (Wiggill 1978 : 119). Verder word verrassingseffekte telkemale geskep deur 'n *crescendo* gevolg deur 'n skielike *p*. Die volgende analitiese beskrywing illustreer dat Beethoven dinamiek aanwend ter uitdrukking van innerlike emosies en dramatiese beklemtoning:

Die eerste tema van die *Allegro assai* begin in m1 met 'n broeiende *pp* atmosfeer. Onheilspellende "noodlotmotiewe" (m10, 12 en 13) kom voor, gevolg deur die eerste *f* uitbarsting in m13. Sterk, kort opeenvolgende dinamiese kontraste en *sfp* geaksentueerde punte verhoog dramatiese spanning in die brugpassasie (m16¹⁰-34) voordat die afskaling in klanksterkte plaasvind om die oorgang na die tweede tema te bewerkstellig. 'n Oënskynlik kalm *dolce* gedeelte volg (m35), dog steeds met onheilspellende ondertone. In m41 word 'n verrassingseffek verkry deur 'n *p* wat volg ná 'n *crescendo*. Hernieude ontstuiwigheid bars los in m51 met slegs kragtige dinamiese aanduidings om stormagtigheid te suggereer, verder versterk deur 'n gebroke verminderde drieklank in die linkerhand. Ten spyte van aksentuering vorm die *p* kodetta (m61-65) 'n skielike kontras met die vorige ontstuiwige seksie. Met 'n *diminuendo* wat lei na *pp* sluit die uiteensetting af.

Die deurvoering (m65-135¹⁰) begin sag totdat 'n uitbarsting in m78 volg waarna die spanning opbou na 'n opeenvolging van ruwe aksente in m92. Die weereens verrassende *p* wat volg op die *f* in m93 vorm, tesame met die daaropvolgende mate, 'n verwysing na die brugpassasie in die uiteensetting. Aan die einde van die verwysing (m101-104) verskyn daar ook 'n soortgelyke *diminuendo* na *pp*. Vanaf die tweede tema (m109-123) word drie frases gevorm (m109-113, m113-117 en m117-122). Die eerste twee frases begin *p* en kulmineer in 'n *forte*. In die derde frase voeg Beethoven 'n *più forte* by wat kulmineer in *ff* en dan ondersteun word deur gebroke verminderde vierklanke. 'n Amper oorweldigende *fortissimo* spanningslyn word met behulp van dinamiese, ritmiese en harmoniese middele asook die verhoging van toonintensiteit en intensivering van toonkwaliteit deur aangehoue demperpedaaleffek bereik. Dit breek alles plotseling af na *p* in m134. Die deurvoering word sodoende afgesluit terwyl die musiek misterieus afwagting skep vir die heruiteensetting.

In die heruiteensetting (m135-262) speel dinamiek dieselfde rol as in die uiteensetting. Dinamiese vitaliteit is opmerklik in die *arpeggio*-passasie in m218-235. Die gebruikelike *diminuendo* en

stolling van die musiek dui die einde van nog 'n gedeelte aan. Vir 'n laaste keer tree die tweede tema in na 'n onverwagse *ff* uitbarsting in m238. Die musiek bou weer op na 'n *ff* in m257. Op 'n skielike *p* volg afsluitende materiaal met motiewe uit die eerste tema. Opmerklik is die geleidelike daling in klanksterkte van *p* na *pp* tesame met die daling in toonhoogte tot 'n lae, donker register.

Die nokturne was 'n gewilde medium van ekspressie tydens die Romantiese tydperk. Chopin het die titel en die karakter van die nokturne (nagmusiek) by John Field oorgeneem (Temperley 1980 : 301). Terwyl dit geen spesifieke poëtiese of literêre programme bevat soos in sommige tydgenootlike komposisies van byvoorbeeld Schumann en Liszt nie, stel dit eerder die nagtelike atmosfeer voor. Die nokturne is liries van aard en bevat 'n mate van sentimentaliteit (Hedley 1966 : 153). In die *Nokturne Op. 15 nr.2* is die skepping van 'n verlangde atmosfeer na aanleiding van die titel se betekenis die primêre funksie wat dinamiek in die Romantiese komposisie speel. Deur relatief sagte klavierspel, gereelde dinamiese infleksie, sensitiewe artikulasie en uitligging van liriese melodielyne, word 'n groot bydrae gelewer om die nagtelike atmosfeer en die romantiese konnotasies daarmee voor te stel.

Dinamiese aanwending speel 'n onmisbare rol in die uitbeelding van komposisies met programmatiese inhoud. In Schumann se klaviermusiek is die virtuose element ondergeskik aan die poëtiese idee. Die titels van sy bundels en afsonderlike werke toon dat hy nie net klankpatrone met sy musiek beoog het nie, maar dat musikale, poëtiese fantasieë voorgestel word (Grout 1978 : 563). Die intrinsieke bekoring en fantasie, literêre en musikale illusie, asook die autobiografiese aard daarvan, onderskei Schumann se korter klavierkomposisies van dié van sy voorgangers en tydgenote (Abraham 1980 : 850). Sy *Fantasiestücke* bestaan uit agt komposisies, naamlik *Des Abends*, *Aufschwung*, *Warum?*, *Grillen*, *In der Nacht*, *Fabel*, *Traumes-Wirren* en *Ende vom Lied*. Die titels gee 'n aanduiding van die karakters van die onderskeie werke. Die betekenis van die programmatiese inhoud van *Grillen* is nie presies bekend soos byvoorbeeld dié van *In der Nacht* nie. Dit is wel 'n humoristiese komposisie, hoewel nie sonder patos nie, waarin energie en vrolikheid afgewissel word met verlange. In *Grillen* funksioneer dinamiek as 'n belangrike medium in die uitdrukking van die karakterstuk se wisselende stemminge. In die energieke, humoristiese seksies (m1-16 en ooreenkomstige seksies) word 'n byna aggressiewe aanslag in hoë klanksterktevlakke vereis. Daarteenoor is die melankoliese seksies (m17-24 en ooreenkomstige seksies) na verwagting oorwegend sag en meer delikaat ten opsigte van aanslag om sentimentele uitdrukking te verhoog. 'n Fyn interaksie tussen dinamiek en musikale aspekte soos artikulasie, frasering en tekstuur is noodsaaklik om die vertolking van die karakterstuk se kontrasterende dele te vervolmaak.

'n Treffende voorbeeld van dinamiese aanwending ter uitbeelding van programmatiese inhoud is die *Edward Ballade Op. 10 nr.1* van Brahms. Hierdie werk wat in 1856 gekomponeer is, is gebaseer op Herder se weergawe van die Skotse ballade, getiteld *Edward*. Die verhaal gaan oor Edward wat sy vader met 'n swaard doodsteek. Toe sy moeder hom konfronteer oor die bloed aan sy swaard,

antwoord hy dat hy 'n valk doodgemaak het. Uiteindelik erken hy dat hy sy vader vermoor het. Daarop volg die rou van die moeder. Hierdie ballade het Brahms geïnspireer om 'n toondig te skryf wat spreek van somber grootsheid en meedoënloosheid. Met gekunstelde fantasie en kragtigheid, word die tragiese effek geproduseer (Niemann 1945 : 228). Sonder agtergrondskennis van hierdie ballade se programmatiese inhoud kan die interpretasie van dinamiese gebeure in die werk nie na behore gemaak word nie. Die volgende beskrywing illustreer die punt. (Die uiteensetting van die ballade asook die bladmusiek daarvan word in Bylaag A gegee.)

Die enkele *p* aan die begin van die werk, soos al die ander *p*'s op die eerste bladsy, moet teen die agtergrond van die ballade elke keer op verskillende wyse geïnterpreteer word. Dit dui op die relatiewiteit van dinamiek en op die feit dat daar talle moontlikhede van sterktes en kwaliteite van "sagte" klanke verskuil lê agter 'n enkele *piano*-aanduiding, soveel te meer op die Romantiese klavier. Die moeder se vraag in m1-8 is moontlik agterdogtig en bekommerd. Edward se antwoord in m8⁴-13 is dalk ontwykend en skuldig. Beide sinne word deur 'n *p* aangedui, maar vereis verskillende atmosfeer. Die plasing van register en verandering in tempo dra ook by tot die verskil in karakter. Die *Allegro* begin weereens met 'n *p*. Die tragiek wat opbou na m43 word deurgaans aangedui deur *crescendo*-tekens. Terme, aksente en herhalende note op trioelfiguur versterk die tragiese atmosfeer. Dit is interessant dat die artikulasie van die trioelfiguur stelselmatig van 'n beklemtoonde *legato* verander na 'n *staccato* en dan 'n wrang *staccatissimo*. Saam met die breërwordende dinamiek styg die melodiese lyne ook geleidelik. 'n Hoogtepunt word bereik vanaf m44³-46 in die *pesante* gedeelte. Die *ff* klanksterkte word gehandhaaf in die oorblywende deel van die *Allegro* waarin Edward sy wens om self dood te wees, bely. Die daling van die musiek en wegsterwing van klank beeld sy emosionele uitputting uit. Die werk eindig met die tema van die moeder soos aan die begin, sag, maar *sotto voce* en met droë trioelfiguur in die linkerhand om die weeklaag uit te beeld. Die rusteken op die sterk eenheid van die triool en later in m65, gevolg deur 'n aksent op die swakste eenheid daarvan, versterk die uitbeelding van die vrou se pyn. Weereens met 'n dalende melodiese lyn en wegsterwing van klank, stol die musiek en eindig die tragedie op 'n somber mineur tonika-akkoord.

Uit bogenoemde blyk dit dat dinamiese aanwending ook bydra tot die vormstruktuur van die komposisie. Die eerste en die derde dele is oorwegend sag. In die middeldeel word die tragedie deur middel van 'n *pesante*, in hoë klanksterkte, uitgebeeld. Onderskeid tussen die dele is ooglopend en terselfdertyd word 'n stygende lyn na die klimaks in die werk verkry waarna 'n dalende katarsis volg. Die dinamiese aanduidings in hierdie werk is slegs 'n riglyn om te help met die uitbeelding van die tragiese verhaal. In samewerking met ander faktore soos temas, styging en daling van melodiese lyne, nootwaardes, artikulasie, tempo en dergelike meer, speel dinamiek 'n prominente rol in die karakterisering van die werk. Dit is ironies dat hierdie belangrike, bepalende faktor so relatief en onvolledig aangedui word. Met agtergrondskennis van die verhaal behoort die musikale faktore waarin dinamiek 'n rol speel, hetsy toonkwaliteit, balans, frasering, vormgewing, of ander, na gelang van die individu se insig, emosionele betrokkenheid en vermoë, vergestaltung te vind.

Dinamiese aanwending soos deur Liszt aangedui is van essensiële belang vir die mees ideale uitvoering van die romantiese, liriese toondig in *bel canto* styl, die *Sonetto 47 del Petrarca*. Liszt se *Drie Petrarca Sonette* is oorspronklik as liedere vir hoë tenoorstem gekomponeer. Terselfdertyd het Liszt dit vir klavier verwerk. Die *Petrarca Sonette* is 'n buitengewone voorbeeld van Liszt se vermoë om musiek wat oorspronklik vir een medium geskryf is, só te transformeer dat dit natuurlik in 'n ander medium klink. Die tenoorbesetting het al die warmte en uitdrukking van die tipiese Italiaanse *bel canto*. Tog klink die klavierweergawes na oorspronklike klavierwerke. Selfs sonder die woorde is dit liriese, romantiese, poëtiese komposisies. Omdat die woorde van die oorspronklike lied nie in die klavierverwerking *Sonetto 47 del Petrarca* beskikbaar is nie, dui Liszt deur middel van dinamiek en terme die intieme, sentimentele atmosfeer van die lied aan. Aandag word op betekenisvolle oomblikke gevestig deur middel van dinamiese aanduidings. Die oorspronklike tekstuele uitdrukking word aangedui deur terme wat betrekking op dinamiek het. Na 'n vergelyking tussen die lied en die klavierweergawe, kon die verloop van die lied se woorde in 'n groot mate in die klavierkomposisie geïdentifiseer word. Ter wille van duidelikheid word die volgende uiteensetting van die klavierverwerking gegee. Die onmisbare funksie van dinamiek in die klavierverwerking word in die daaropvolgende twee paragrawe uiteengesit. (Die bladmusiek van die klavierverwerking en die oorspronklike lied asook die teks in Italiaans met die Engelse vertaling word in Bylaag B verskaf.)

- m1-11 : inleiding
- m12-23⁴ : eerste strofe (m12¹ - 13⁴ is klavier)
- m23⁵-35⁴ : tweede strofe
- m36-37⁴ : kort tussenspel
- m37⁵-61⁶ : derde strofe (uitgebrei deur herhalings)
- m62⁵-64³ : klaviertussenspel
- m64⁵-90¹ : vierde strofe
- m90⁴-95⁶ : afsluitende klaviernospel

In die eerste gedeelte van die inleiding (m1-5) word 'n effek van groeiende klanksterkte verkry deur die kort opeenvolgings van *crescendo*-aanduidings saam met die geleidelike styging in toonhoogte. In die tweede gedeelte daarvan (m6-11) word kontrasterende materiaal gebruik. Die beklemtoonde motiewe kom uit die passiewolle slotmate van die komposisie (m85-89). Die eerste strofe begin met 'n kort klavierinleiding waarna die ekspressiewe liriese melodie verskyn. Deur middel van aanduidings vestig Liszt die vertolker se aandag op die onderskeid tussen die melodie en die begeleiding. Die toepassing van die *una corda* dra verder by tot sagte begeleiding. In m22 word die intensiteit van oënskynlik die woord *legato* (verbind) beklemtoon deur aksentuering in kombinasie met 'n *fermata* (vergelyk Voorbeeld 4.19a en Voorbeeld 4.20a). 'n Eerste passiewolle klimaks word in m32-35 bereik, oortuigend uitgebeeld deur 'n *crescendo*, versterking van toonsterkte, aksentuering en *tre corda*. Weereens is intense woorde soos *l'arco* (boogsnaar: m28 & m30), *saette*

(pyle: m29 & m31), *punto* (gesteek: m32), *piaghe* (wond: m33) en *cor* (deurboor: m35) deur middel van aksentuering beklemtoon (vergelyk Voorbeeld 4.19b en Voorbeeld 4.20b). Die derde strofe begin met twee mate van klavierbegeleiding in m36-37, baie soetvloeiend en met die sagte pedaal waarna die *bel canto* melodie weer intree. Vanaf m44 is 'n digter tekstuur met voller akkoorde ooglopend, moontlik met die oog op meer volume in die tweede klimaks wat na 'n *crescendo* bereik word in m48 op *nome di Laura ho sparte* (roep Laura se naam). In m52 stol die musiek. Op die aangeduide resiterende wyse (vergelyk Voorbeeld 4.19c en Voorbeeld 4.20c) word *sospiri* (sugte), *lagrime* (trane) en *desio* (verlange) verklank met eggo-effekte op hoër registers. Intensivering vind plaas na m58 waarna trane (*pp*) in m59 uitgebeeld word. Die strofe sluit af met verdere droewige sugte en verlange (*dolente*). In m62 begin die klavier weer met 'n *dolcissimo* tussenspel waarna die vierde strofe met die oorspronklike tema begin. In m69 vereis die verplaaasde melodie na die tenoorstem prominensie. Die musiek werk geleidelik op na nog 'n passievolle klimaks in m89-90. Die klaviernaspel (m90-95) is sag, soetvloeiend en sterf uiteindelik weg.

Voorbeeld 4.19a, b en c: Liszt - *Sonetto 47 del Petrarca* /m20-23, m28-35 en m52-59
(Klavierverwerking)

(a) m20-23

(b) m28-35

(c) m52-59

Quasi in tempo.

52 *pp* *pp*

8 *recitando.* *Ped* *Ped*

ritenuto ad libitum.

55 *pp* *Ped* *Ped* *pp* *accelerando.* *Ped*

crescendo.

59 *p* *Ped* *rall.* *dolente.*

Voorbeeld 4.20a,b en c: Liszt - Zweites Sonett von Petrarca /m17-20 m24-32 en m48-59
(Oorspronkelijke lied)

(a) m17-20

poco rallent.

giun-to da duo be-gli occhi chi-le-ga-to m'han-no, da duo be-gli occhi chi-le-ga-to

to

poco rallent.

(b) m24-32

en-ner con A-mor con-giun-to, e l'ur-co e le su-et-ti:

24

cresc. *sf* *a piacere*

ond' i' fui pun-to, e le pia-ghe, le pia-ghe, ch' in-fi-no al cor mi

ritard

28

cresc. *sf*

(c) m48-59

vibrato

ra, di mia Lau-ra ho spar-te, ci so-

48 *f* *sf* *dim.*

F.L.vu is.

spi-rie le la-gri-me, e' de-si-o, ci no-spi-rie le

53

smorz. *a piacere*

la- gri-me, ci no-spi-rie' de-si-a.

57 *sequendo*

Deur middel van dinamiek word die karakter en gevoel van die ontbrekende woorde gesuggereer. Die presiese inhoud kan nie voorgestel word nie. Met agtergrondskennis is die direkte verband tussen die dinamiese aanduidings in die klavierverwerking en die tekstuele inhoud van die lied nie te betwyfel nie. Gesien in die lig daarvan dat die komposisie 'n toondig is, is dit duidelik dat dinamiek 'n belangrike funksie vervul in die voorstelling van die oorspronklike lied, hetsy tekstueel deur onderskeid tussen melodie en begeleiding, of programmaties deur versterking van die tekstuele inhoud en emosionele uitdrukking.

Die *La Cathédrale Engloutie* van Debussy illustreer die funksie van dinamiek in 'n simbolistiese komposisie. Hierdie werk is een van die mees misterieuse klavierkomposisies van Debussy. Dit is gebaseer op 'n legende van Bretagne en beskryf die katedraal van Ys wat gedurende die vierde of vyfde eeu gesink het, maar wat weer met dagbreek uit die water verskyn het. Die legende was lank die middelpunt van religieuse, poëtiese en wetenskaplike observasie. Deur middel van 'n provokatiewe titel en simbolistiese elemente soos die middeleeuse organum, die Frigiese modaliteit, die effek van klokke en die motiewe wat die kalm see en later sterker gety voorstel, word die legende van die versonke katedraal voorgestel (Schmitz 1984 : 155).

Die rol wat dinamiek speel in hierdie simbolistiese komposisie is van kardinale belang. In ooreenstemming met die misterie van die legende oor die versonke katedraal is die werk oorwegend sag. Dit begin kalm (*Profondément calme*) en met sagte resonante klanke wat in die mis hoorbaar is (*Dans une brume doucement sonore*). Die onontwikkelde motief aan die begin stel moontlik die katedraal voor wat nog nie sigbaar is nie. Die tweede onderwerp (m7-13), begelei met kloktone, is steeds sag en vloeiend (*Doux et fluide*). In ooreenstemming met die beweging van die komposisie vind dinamiese wisseling stadig plaas. Eers na sestien mate begin die dinamiese vlak elke drie mate geleidelik styg na die *ff* klimaks in m27 waar die verskyning van die katedraal uitgebeeld word. Daarna begin die toonsterkte vanaf m38 progressief maat vir maat afneem tot in m46. Spesifieke aanduidings vir die afname kom voor, naamlik 'n \rangle teken, twee sterktes aksente in volgorde van afnemende sterkte, 'n verdere \rangle en *p*, *più p*, *pp* en *più pp*. Programmatiese beskrywings deur Debussy dui vir die vertolker aan waar die katedraal geleidelik uit die mis verskyn (*Peu a peu sortant de la brume*) en progressief uitstyg (*Augmentez progressivement*).

Die tweede onderwerp, weereens baie sag, begin in m47 na 'n dubbelmaatstreep. 'n Geleidelike toename in klanksterkte na *ff* (m61) vind weer plaas, hierdie keer oor tweemaat-afstande. 'n Tweede klimaks word bereik in m61, waarna die klanksterkte weer daal tot die heruiteensetting in m72. Hierdie laaste deel is deurgaans sag maar met beweging met die finale stolling en wegsterwing aan die einde. Die lang oorgebinde nootwaardes oor die laaste drie mate laat die klank van die klavier toe om natuurlik weg te sterf, gevolg deur rustekens. Die diepte van die see, die verlatenheid van die katedraal en die verdwyning daarvan word effektief gesuggereer deur Debussy se kombinasie van lae registers, lae toonsterktevlak en wegsterwing van die musiek.

Terwyl die komposisie oorwegend sag is, kom twee definitiewe deinings daarin voor wat die verskyning van die katedraal bo die water voorstel. Beide deinings is *ff*, maar verskil ten opsigte van duur en gebruik van registers. Hierdie toenames in algehele klanksterkte is 'n manier van vormgewing. Die vormstruktuur van die werk word dus deur middel van dinamiese aanwending beklemtoon. 'n Besondere toonkwaliteit word in die werk vereis omdat die toonsterkte oorwegend sag is. Fyn beheer oor die beweging van die klawers omdat die aanslag stadig behoort te wees, kan problematies wees. Skel, geforseerde of perkussiewe klanke is onvanpas by die karakter van die komposisie, selfs in die geval van die *sff* of aksente. By die *ff* klimaks in m28 dui Debussy selfs aan dat 'n "luiende, resonante klank sonder skelheid" vereis word. Om 'n dowwe, ongedefinieerde klank te vermy, kan aandag gegee word aan die balans in akkoorde. Onderskeid in die kwaliteit van sagte klanke is noodsaaklik. Dieselfde *pp* aanduiding vereis soms verskillende kwaliteite byvoorbeeld "sag en resonant" (m1), "sonder nuansering" (m14), "ekspressief" (m47), "as 'n eggo van die vorige frase" (m72) en "met dieselfde resonansie as in die begin" (m85).

Dinamiese aanwending in hierdie hetsy simbolistiese of programmatiese werk, wyk sterk af van die meer gebruikelike toepassing daarvan. Hoewel van die basiese funksies van dinamiek, naamlik die voorstelling van programmatiese inhoud en elemente van vormgewing, ook in hierdie komposisie neerslag vind, kan die aanwending van dinamiek, veral ten opsigte van musikale faktore, die Impressionistiese styl maak of breek. Ooreenkomstig met die moontlikhede van die moderne klavier wat ook tot Debussy se beskikking was, sou die neiging na eienskappe soos dinamiese infleksie, beklemtoning van sekere stempartye en relatief hoë klanksterktes kon voorkom. In hierdie werk word hierdie eienskappe klaarblyklik tot 'n groot mate vermy.

Terugskouend is dit duidelik dat die moontlikhede van dinamiek as middel van musikale uitdrukking nou vervleg is met die ingewikkelde interaksies van musikale skryfegnieke. Die potensiaal van die klavier as simbool van romantiese uitdrukking lê opgesluit in die vermoë van die instrument om tone van verskillende klanksterktes te produseer, primêr afhangend van die spoed waarteen die hamer beweeg. Met inagneming van die inherente kwaliteite van die klavier en die akoestiese omgewing, word die moontlikhede van beheer oor nuanses, toonkwaliteit en koloristiek vermenigvuldig as gevolg van medewerkende sekondêre musikale faktore. Die relatiewe en multi-dimensionele eienskappe van dinamiek lei daartoe dat die hantering en ervaring van dinamiese aanwending en uitdrukkingsmoontlikhede afhanklik is van die individuele, subjektiewe persepsie van die pianis. Illustrasies uit die klavierliteratuur werp lig op slegs enkele voorbeelde uit 'n magdom van moontlikhede, maar is ten minste 'n beginpunt vir die bewuswording van dinamiese uitdrukkingsmoontlikhede. Omdat daar 'n fyn interaksie tussen dinamiek en feitlik al die ander elemente van musikale skryfegniek bestaan, is die rol van dinamiek in die uitdrukking van klaviermusiek deurslaggewend.

HOOFSTUK 5

SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS

Luidheid as 'n musikale eienskap kan beskou word as die grootheid van die sensoriese waarneming wat veroorsaak word deur die klankgolf. Die vier basiese fisiese eienskappe van elke klankgolf is die amplitude, frekwensie, tydsduur en vorm. Die persepsiële eienskappe van klank, naamlik toonintensiteit, toonhoogte, tydsduur en timbre, is afhanklik van bogenoemde fisiese eienskappe. Uit die oogpunt van musikale betekenis staan die vier elemente bekend as die dinamiese, die tonale, die ritmiese en die kwalitatiewe. Terme soos klankintensiteit, klankintensiteitspeil, luidheid, toonintensiteit, klanksterkte, klankvolume en dinamiek word dikwels sinoniem gebruik. Die hoofverskille lê egter daarin dat klankintensiteit en klankintensiteitspeil te doen het met die fisiese klankgolf wat in 'n medium soos lug beweeg, terwyl luidheid, toonintensiteit, klanksterkte, klankvolume en dinamiek te doen het met die gehoor of ervaring van die klank deur die mens.

Die manier waarop die menslike oor die luidheid van klank beoordeel, word deur middel van 'n intensiteitvlak-skaal, die desibelskaal, gedefinieer. Die ervaring van luidheid is egter nie slegs van fisiese aspekte van die stimulus afhanklik nie. Luidheid word grotendeels beïnvloed deur assosierende, affektiewe en motoriese faktore in die persepsie daarvan. Verder speel subjektiewe faktore soos verwagting, kennis van die produksie van die klank, emosionele stemming en verbeeldingskrag ook belangrike rolle. Om subjektiewe redes, word individuele verskille gevind in die ervaring van luidheid. Selfs by dieselfde individu is daar definitiewe verandering van oomblik tot oomblik as gevolg van wisseling in ontvanklikheid. Die ervaring van luidheid is dus relatief. Hierdie relatiwiteit is ook afhanklik van faktore soos die tonale moontlikhede van die instrument, die fisiese vermoë van die pianis, die psigiese oriëntering ten opsigte van klanksterktevlakke van beide die voordraer en die luisteraar, en die akoestiese eienskappe van die lokaal waarin die musiek voorgedra word.

Dinamiek is daardie aspek van musikale uitdrukking wat resulteer uit wisselinge in die luidheid, oftewel toonintensiteit, klanksterkte of klankvolume, van die klank wat geproduseer word. Hierdie wisselinge in luidheid vervul 'n beslissende funksie in die besieling van musiek, naamlik die uitdrukking van innerlike ontroering. Dinamiese aanduidings, omvattende terme, afkortings en tekens word in musieknotasie gebruik om die relatiewe luidheid, nuanserings en graad van aksentuering van note, frases, seksies en bewegings aan te dui. Met toonintensiteit as een van die interpreteerbare parameters van musiek, ongeag die mate van voorskryftelikheid van die teks, die strewe na outentisiteit en die bedoelings van die komponis, is die rol van dinamiek in interpretasie van primêre belang. Dinamiek vorm een van die belangrike rigtinggewende kragte wat die waarneming van uitdrukking en estetiese waarde van 'n musikale komposisie moontlik maak. Die aanwending van dinamiek bied 'n kreatiewe uitdaging wat nie slegs op intuïsie gebaseer is nie, maar

ook op faktore soos analise, ervaring, musikaliteit, agtergrondkennis, insig en begrip, emosionele betrokkenheid, fisieke en psigiese oriëntering, en veral die bewuswording van die moontlikhede van dinamiek.

'n Verskeidenheid faktore het 'n bepalende invloed op die aanwending van dinamiek in klaviermusiek. Algemene faktore wat in ag geneem behoort te word, is stylgetrouheid ten opsigte van die tydperk en die komponis, die klankmoontlikhede en aard van die oorspronklike instrument, en die interaksie wat bestaan het tussen die speeltegniese en komposisietegniese moontlikhede. Musikale faktore wat die toepassing van dinamiek beïnvloed, is frasering, artikulasie, aksentuering, tekstuur, vorm en struktuur, harmoniese koloristiek en die inhoud van komposisies. Uitgangspunte wat van belang is in die bepaling van tendense aangaande dinamiek, is die graad, die aard en die gereeldheid van dinamiese kontras met verskillende vertakkings binne hierdie klassifikasies, byvoorbeeld absolute, relatiewe en geleidelike dinamiek, asook objektiewe en subjektiewe toonskakering.

Die geleidelike versterking en die toename in dinamiese omvang ter wille van uitdrukingsmoontlikhede kom sterk na vore in die evolusie van die klavier. Die evolusie van die klavier korreleer direk met die stilistiese veranderinge in die skryftegniek vir klaviermusiek van die agtiende en negentiende eeue. In die Barok is teksturele nuanses hoofsaaklik verkry deur stemleiding. In die vroeë Klassieke era het die skryfstyl meer afhanklik van aanslag-sensitiewe dinamiek geword omdat homofoniese teksture en 'n sterker beklemtoning van die melodie in die boonste lyn die norm geword het. Hieruit het die ontwikkeling van 'n plaasvervanger vir die klavesimbel gevolg. 'n Nuwer styl wat geneig het om dikker en meer univorm te wees, met minder spesifieke korrellasie tussen tekstuur en volume, het ontwikkel. In teenstelling met die gevarieerde artikulasie van die agtiende eeu, het lang *legato* lyne die pianis se uitgangspunt geword. Die voortdurende skakering van kleiner detail van artikulasie was nie meer nodig om kontoere van frases te vorm op die instrument nie. Die klem het verskuif van subfrase-artikulasie na werklike dinamiese nuanse en variasie. Die swaarder teksture was oorwegend meer homogeen met swaar pedaalwerk. Hierdie eienskappe het sedertdien algemeen gebly in klavierskryftegniek. Die beste uitdrukking van die nuwe styl het nie meer op die Weense klavier plaasgevind nie, maar op die Engelse tipe klavier met die meer massiewe, aangehoue toon, swaarder aksie en stadiger demping van klank. Dit was hierdie instrument wat uiteindelik ontwikkel het tot die moderne klavier. Die moderne klavier het dus ontwikkel in reaksie op musikale kriteria wat totaal en al verskil van kriteria wat byvoorbeeld vir Mozart geïnspireer het. In aansluiting by die verband wat bestaan tussen die aanwending van dinamiek en die evolusie van die klavier ter wille van toenemende behoefte aan uitdrukking, hang die hoeveelheid en intensiteit van dinamiese aanduidings ten nouste saam met die intensiteit van die musikale inhoud van 'n komposisie, veral ten opsigte van emosionele inhoud. Die klavierrepertorium openbaar gevolglik uitdrukingsmoontlikhede deur dinamiese manipulasie in ooreenstemming met die uitdrukingspotensiaal van die klavier. Begrip

vir hierdie musikale en instrumentale verskille vergemaklik insig in die milieus van komponiste en bevorder stilistiese voordrag.

Twee basiese benaderings kan gevolg word as beginpunt vir interpretasie op die moderne klavier: die dinamiese palet wat die musiek voorstel, kan relatief binne die raamwerk van die moderne klavier se eienskappe gespeel word, of die dinamiek van die moderne klavier kan afgeskaal word na die veronderstelde omvang van die historiese klaviere. Om balans tussen historiese outentisiteit en essensiële outentisiteit te handhaaf, kan gestreef word na essensiële outentisiteit ter wille van die effektiwiteit van interpretasie, dit wil sê Mozart word op die moderne klavier gespeel sonder om die idioom aan te pas. Dinamiese verhoudings wat ooreenstemmend met die komponis se konsep is, word dus geprojekter.

As gevolg van veranderende instrumente, musikale behoeftes en skryf tegniese funksioneer dinamiek verskillend in die onderskeie eras. Die neerlegging van presiese riglyne en formulering van afleidings omtrent die aanwending van dinamiek in hierdie tydperke kan slegs tot 'n beperkte mate gedoen word. Omdat dinamiek nie-absolute waardes het wat nie presies deur middel van konkrete, absolute terme en simbole genoteer kan word nie, skeep dit probleme. Die subjektiewe, fluktuerende eienskappe van dinamiek kan op verskillende wyses gerealiseer word. Die kompleksiteit van dinamiek is van so 'n aard dat dit slegs gedeeltelik op teoretiese vlak belig kan word. Een van die eienaardighede wat eie aan musiek is, is die feit dat 'n geskoolde, sensitiewe musikus nogtans in staat is om sommige van hierdie vraagstukke intuïtief op bevredigende wyse die hoof te bied.

In retrospeksie word daar tot die volgende onweerlegbare gevolgtrekking gekom: ten spyte van die onvaspenbaarheid van dinamiek, funksioneer dit prominent in die voordraer se rol ten opsigte van projektering en beklemtoning van essensiële elemente van interpretasie en uitdrukking. Die funksies en effekte van dinamiek in hierdie verband word soos volg saamgevat:

- Innerlike, emosionele uitdrukking vind sterk neerslag in dinamiese aanwending. Verskillende fasette van emosie, byvoorbeeld aggressie, onstuimigheid, verlange, pyn, romanse of humor word deur assosiërende effekte in toepaslike klanksterktes voorgestel.
- Programmatiese voorstelling en karakteruitbeelding word ook bevorder deur assosiërende middele waarin dinamiek prominent funksioneer.
- Die rol van dinamiek in die skepping van 'n bepaalde atmosfeer is onmiskenbaar. Die relatiewiteit van dinamiek word egter op hierdie punt onderstreep deur die feit dat 'n *piano* aangewend kan word om 'n verskeidenheid effekte voor te stel. So byvoorbeeld kan konnotasies van 'n nagtelike atmosfeer en gevoelens van kommer en agterdog deur 'n *piano* aanduiding gesuggereer word.
- Kontras, vir watter doel ookal, word deur dinamiese wisseling bewerkstellig. Hierdie wisseling vind oorwegend in vlakke, geleidelik of onverwags plaas.

- Konstruksie en struktuuromlyning van werke word deur dinamiese aanwending ondersteun. Dit geskied deur middel van dinamiese kontras tussen vormdele, wegsterwing van klank aan die einde van dele, of ooreenkoms in algehele dinamiese vlak van ooreenstemmende gedeeltes van 'n vormtipe. Ook klimakse en spanningslyne word deur dinamiek versterk.
- Artikulasie word deur dinamiese manipulasie gedefinieer. Die mate van skeiding tussen opeenvolgende klanke word grotendeels deur die dinamiese waarde van betrokke note beïnvloed. Ook ritmiese swaartepunte van polseenhede wat dikwels artikulasie afrond, is van beheer in klanksterkte afhanklik.
- Aanslagtypes, byvoorbeeld aksentuering, voorgeskryf deur wette van ritme óf afhanklik van emosie, is onderhewig aan die subtiele manipulerings van dinamiese verhoudings.
- Melodiese ontwerp word deur dinamiese skakering versterk. Die begin, klimakspunte en eindes van frases word deur middel van oordeelkundige dinamiese skakering uitgelig.
- Deur differensiasie van reekse note of kollektiewe punte is die kwaliteit van tekstuur afhanklik van dinamiese balans.
- Dinamiek vorm 'n belangrike hulpmiddel in die realisering van stilistiese eienskappe. Enkele voorbeelde van die verskeidenheid maniere waarop styleienskappe van individuele komponiste, tydperke en komposisies verwesenlik kan word, is algemene klanksterktevlakke, toonkwaliteite, dinamiese gebruik en artikulasie.
- Toonkwaliteit word grotendeels deur dinamiese manipulasie bepaal. Alle verskille in toonkwaliteit, buiten dié wat bepaal word deur geraaselemente van die klavier en die gebruik van die pedaal, is die gevolg van verskille in die spoed van die hamer, wat verskil in toonsterkte beteken. Uit hierdie primêre faktore vloei sekondêre faktore wat onder beheer van die pianis is om klanksterkte en toonkwaliteit te bepaal. Dit sluit in die dinamiese verhouding van samestellende tone in verskillende teksture, dinamiese en agogiese afwisselings van tone in melodiese opeenvolgings, die algemene kwantitatiewe vlak waarin 'n gedeelte gespeel word, artikulasie en die mate waarin note in metronomiese tyd gespeel word. Wanneer twee of meer tone tegelykertyd of in opeenvolging gespeel word, vermenigvuldig die moontlikhede van die speler se beheer oor toonkwaliteit en toonskakering.
- Dinamiek vervul dikwels 'n prominente voortstuwende funksie. Dinamiese lyne of kontraste bied voortspinning waar statiese, passiewe harmoniese punte in musiek voorkom.
- Harmoniese koloristiek word deur dinamiese balans aangevul.

Die verfynde koördinasie tussen dinamiek en musikale gebeurlikhede in die prosesse van uitdrukking vereis deeglike ondersoek om optimale insig en begrip te verseker. Die bepalende faktor in dinamiese aanwending is dikwels tweeslagtig, byvoorbeeld dinamiese manipulasie definieer artikulasie, maar terselfdertyd is die artikulasie 'n riglyn vir dinamiese aanwending. Die ontbreking van en tekort aan dinamiese aanduidings in sommige komposisies plaas verantwoordelikheid vir die herkenning daarvan op die voordraer. Vanweë die feit dat dinamiek 'n

relatiewe, multi-dimensionele verskynsel is wat nie volledig-voorskriftelik is nie, word individuele interpretasie vereis vir die aanduidings wat wél voorkom.

Ten slotte is dit duidelik dat elke dinamiese aanduiding in klaviermusiek, na aanleiding van die aard van die werk en die konteks waarin dit voorkom, 'n spesifieke doel of betekenis het wat teruggevoer kan word na ten minste een van die funksies van dinamiek. Die onmisbare rol wat dinamiek, geïntegreer met ander musikale elemente, ongetwyfeld in die vertolking van solo-klaviermusiek speel, word dikwels misgekyk. Dit beklemtoon die aansienlike ruimte vir navorsing binne hierdie onderwerp.

BRONNELYS

- Abraham, G. 1980. **Schumann, Robert**, in: Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Vol. 16. London: Macmillan Publishers.
- Abraham, G. 1990. **Introduction**, in: Abraham (red.), **Romanticism**. London: Oxford University Press.
- Adlam, D. & Conner, W.J. 1984. **Pianoforte**, in: Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Musical Instruments**. Vol. 3. New York: Macmillan Press.
- Agay, D. 1981. **Dynamics**, in: Agay (red.), **Teaching Piano**. Vol. 1. New York: Yorktown Music Press Inc.
- Apel, W. (red.) 1976. **Harvard Dictionary of Music**. London: Heinemann Educational Books Ltd.
- Arnheim, R. 1984. *Perceptual Dynamics in Musical Expression*. **The Musical Quarterly**, vol. 70 no. 3, 295- 309.
- Arnold, D. (red.) 1983a. **The New Oxford Companion to Music**, Vol. 1. London: Oxford University Press.
- Bacon, E. 1963. **Notes on the Piano**. Seattle: University of Washington Press.
- Banowetz, J. 1981. **Pedalling**, in: Agay (red.), **Teaching Piano**. Vol. 1. New York: Yorktown Music Press Inc.
- Below, R. 1991. *Forte Doesn't Mean Loud*. **Clavier**, vol.30, nr.3, 44.
- Belt, P.R. & Meisel, M. 1984. **Pianoforte, The Viennese Piano from 1800**, in: Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Musical Instruments**. Vol. 3. New York: Macmillan Press.
- Bernstein, S. 1981. **With Your Own Two Hands**. New York: Schirmer Books (a division of Macmillan Publishing Co. Inc.).
- Berry, W. 1976. **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications, Inc.
- Berry, W. 1989. **Musical Structure and Performance**. London: Yale University Press.

- Beuche, F.J. 1986. **Introduction to Physics for Scientists and Engineers**. New York: Mc Grawhill.
- Bianchi, L.W. 1978. **The Development of Musicianship as an Integral Part of the Young Pianist's Training**. Unpublished M. Mus. thesis. Southern Methodist University, (s.l.).
- Bilson, M. 1983. *Beethoven and the Piano*. *Clavier*, vol.22 nr.8, 18-21.
- Bilson, M. 1989. **The Classical Era**, in: Brown & Sadie (red.), **The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice**. London: Macmillan Publishers.
- Bodky, E. 1960. **The Interpretation of Bach's Keyboard Works**. Massachusetts: Harvard University Press.
- Brahms, J. 1965. **Kleinere Klavierwerke, Band 14**. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Bree, M. 1969. **The Groundwork of the Leschetizky Method**. New York: Haskell House Publishers Ltd.
- Brendel, A. 1976. **Musical Thoughts and Afterthoughts**. London: Robson Books Ltd.
- Brown, H. M. 1980. **Performing Practices**, in: Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Vol. 14. London: Macmillan Publishers.
- Bruns, J.D.H. 1985. **Die Ontstaan van Legato soos beïnvloed deur die Vervolmaking van die Fortepiano**. Ongepubliseerde M.Mus.-tesis. Universiteit van die Oranje-Vrystaat, Bloemfontein.
- Buelow, G. J. 1980. **Rhetoric and Music**, in: Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Vol. 15. London: Macmillan Publishers.
- Byman, I.Y. 1978. **The Piano Teacher's Art**. New York: Kenyon Publications.
- Chechlińska, Z. 1988. **The Nocturnes and Studies: Selected Problems of Piano Texture**, in: Samson (red.), **Chopin Studies**. New York: Cambridge University Press.
- Ching, J. 1963. **Piano Playing**. London: Bosworth & Co. Ltd.
- Christiani, A. 1974. **The Principles of Expression in Pianoforte Playing**. New York: Da Capo Press.

- Clementi, M. 1801/R1974. **Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte**. New York: Da Capo Press.
- Closson, E. 1974. **History of the Piano**. London: Elek Books Ltd.
- Cooper, P. 1975. **Style in Piano Playing**. London: John Calder Publishers Ltd.
- Culshaw, J. (s.a.) **A Century of Music**. London: Dennis Dobson.
- Dart, T. 1954. **The Interpretation of Music**. London: Hutchinson & Co. Ltd.
- De Vos, S. 1986. **Die Verband tussen Empatie en Musiekinterpretasie**. Ongepubliseerde M.Mus.-tesis. Universiteit van die Oranje-Vrystaat, Bloemfontein.
- Diller, A. 1957. **The Splendour of Music**. New York: Schirmer.
- Dipert, R.R. 1982. *The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance*. *The Musical Quarterly*, vol.66, nr.2, 205-218.
- Donington, R. 1963. **The Interpretation of Early Music**. London: Faber & Faber.
- Donington, R. 1973. **A Performer's Guide to Baroque Music**. London: Faber & Faber.
- Donington, R. 1980. Dynamics, in: Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Vol. 5. London: Macmillan Publishers.
- Donington, R. 1982. **Baroque Music: Style and Performance**. London: Faber Music.
- Drake, K. 1972. **The Sonatas of Beethoven as He Played and Taught Them**. Stillings (red). Cincinnati: Music Teachers' National Association.
- Elder, D. 1982. **Pianists at Play**. Evanston, Illinois: The Instrumentalist Company.
- Ehrlich, C. 1984. **Pianoforte, 1860-1915**, in: Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Musical Instruments**. Vol. 3. New York: Macmillan Press.
- Einstein, A. 1947. **Music in the Romantic Era**. London: J.M. Dent & Sons Ltd.

- Evans, E. (s.a.). **Handbook to the Pianoforte Works of Johannes Brahms**. London: William Reeves Bookseller Ltd.
- Ferguson, H. 1963a. **Style and Interpretation**, Vol. 1. London: Oxford University Press.
- Ferguson, H. 1963b. **Style and Interpretation**, Vol. 3. London: Oxford University Press.
- Ferguson, H. 1975. **Keyboard Interpretation**. New York and London: Oxford University Press.
- Gát, J. 1958. **The Technique of Piano Playing**. Budapest: Athenaeum Printing House.
- Gerig, R.R. 1974. **Famous Pianists and their Technique**. Bridgeport, C.T. : Robert B. Luce, Inc.
- Giesecking, W. & Leimer, C. 1972. **Piano Technique**. New York: Dover Publications Inc.
- Gill, D. 1983. **The Book of the Piano**. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Glasford, I.S. 1970. **Rhythm, Reason and Response**. New York: Exposition-press.
- Grout, D.J. 1978. **A History of Western Music**. London: J.M. Dent & Sons, Ltd.
- Grové, I.J. (s.a.). **Die Wese en Kategorieë van Musikale Vorm. (Musiekwetenskap iv)**. Ongepubliseerde bron. Universiteit van die Oranje-Vrystaat, Bloemfontein.
- Harding, R. E. M. 1984. **Pianoforte, England & France, 1800-60**, in: Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Musical Instruments**. Vol. 3. New York: Macmillan Press.
- Haven, D. 1958-63. **Notes from a Godowsky Master Class**, in **Selections from the Piano Teacher**. Illinois: Summy-Birchard Co.
- Hedley, A. 1966. **Chopin**. London: J.M. Dent and Sons Ltd.
- Heidsieck, E. 1978-88. *Dynamics or Motion? - An Interpretation of some Musical Signs in Romantic Piano Music*. **The Piano Quarterly**, vol.36, nr.140, 56-58.
- Hildebrandt, D. 1988. **Piano Forte: A Social History of the Piano**. London: Century Hutchinson Ltd.
- Hindley, G. (red.) 1987. **The Larousse Encyclopedia of Music**. England: Hamlyn.

- Hutcheson, E. 1950. **The Literature of the Piano**. London: Hutchinson & Co. Ltd.
- Kentner, L. 1976. **Yehudi Menuhin Music Guides Piano**. London: MacDonald and Jane's.
- Kerman, J. 1985. **Musicology**. London: Fontana.
- Kiraly, W. & P. 1982. *Érard versus Steinway: A Symposium on the Sound of Various Pianos*. **The Piano Quarterly**, vol.30, nr.117, 44-45.
- Kirby, F.E. 1966. **A Short History of Keyboard Music**. New York: Schirmer Books (a division of Macmillan publishing Co. Inc.).
- Koornhof, P. 1987. *Die Uitvoerende Musikus: Slaaf van die Komponis, of Kunstenaar in Eie Reg?* **Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Musiekwetenskap**, vol.7, 83-87.
- Last, J. 1960. **Interpretation in Piano Study**. London: Oxford University Press.
- Liszt, F. 1962. **Années de Pélerinage**. Mayence: B. Schott's Söhne.
- Liszt, F. 1966. **Musikalische Werke: Lieder und Gesänge**. Geredigeer deur Franc Liszt-Stiftung. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Liszt, F. 1981. **Lieder**. Gesing deur Dietrich Fischer-Dieskau, (2562304), (s.l.): Deutsche Grammophon.
- Longyear, R.M. 1973. **Nineteenth-Century Romanticism in Music**. New Jersey: Prentice Hall Inc.
- Maier, G. 1963. **The Piano Teacher's Companion**. New York: Belwin Mills Publishing Corp.
- Matthay, T. 1913. **Musical Interpretation**. Boston: The Boston Music Company.
- Meyer, L.B. 1973. **Explaining Music**. Chicago: The University of Chicago Press.
- Neuhaus, H. 1973. **The Art of Piano Playing**. London: Barrie & Jenkins Ltd.
- Newman, W.S. 1958. **Styles and Touches**, in: Newman (red.), **Handbook for Piano Teachers**. Evanston, Illinois: Summy-Birchard Pub. Co.

- Newman, W.S. 1970. *Beethoven's Pianos versus his Piano Ideals*. *Journal of the American Musicological Society*, vol.23, nr.3, 484-504.
- Newman, W.S. 1971. *Performance Practices in Beethoven's Piano Sonatas*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Newman, W.S. 1974. *The Pianist's Problems*. New York: Harper & Row Publishers.
- Newman, W.S. 1988. *Beethoven on Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Niemann, W. 1945. *Brahms*. New York: Tudor Publishing Co.
- Odendal, F.F. (red.) 1981. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Johannesburg: Perskor-Uitgewery.
- Parkins, R. 1984. *Mendelssohn and the Érard Piano*. *The Piano Quarterly*, vol.32, nr.125, 53-58.
- Plantinga, L. 1984. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W.W. Norton & Company.
- Post, C.L. 1991. *The Fortepiano and Classical Style*. *Clavier*, vol.30, nr.3, 43-44.
- Ratcliffe, R.V. 1977. *Why the Early Piano Today?* *Clavier*, vol.16 nr.3, 20-21.
- Ratner, L.G. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- Read, G. 1964. *Music Notation*. Boston: Allyn and Bacon Inc.
- Ripin, E. M. 1984. *Pianoforte, Introduction*, in: Sadie (red.), *The New Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 3. New York: Macmillan Press.
- Rosenblum, S.P. 1988. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Rossing, T.D. 1982. *The Science of Sound*. Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Co.
- Rothschild, F. 1961. *Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven: The Lost Tradition in Music II*. London: A. and C. Black Ltd.
- Rubenstein, B. 1967. *Outline of Piano Pedagogy*. New York: Carl Fisher Inc.

- Sadie, S. (red.) 1980. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Vol. 5. London: Macmillan Publishers.
- Sadie, S. (red.) 1984. **The New Grove Dictionary of Musical Instruments**. Vol. 3. New York: Macmillan Press Ltd.
- Sandor, G. 1981. **On Piano Playing**. New York: Schirmer Books (a division of Macmillan Publishing Co. Inc.).
- Schmitz, E.R. 1984. **The Piano Works of Claude Debussy**. New York: Da Capo Press.
- Schoen, M. 1940. **The Psychology of Music**. New York: The Ronald Press Company.
- Schonberg, H.C. 1984. *Fortepiano, or a Well-Meant Clavier*. **Critic's Notebook**.
- Schumann, R. c1977. **Klavierwerke, Band 11**. Geredigeer deur W. Boetticher. (Neue verbesserte ausgabe) München: Henle.
- Schweitzer, A. 1911. **J.S. Bach**. London: Breitkopf & Härtel.
- Searle, H. 1981. Omslagnotas vir opname van **Sonetti de Petrarca op Franz Liszt: Consolations, Liebesträume, Sonetti del Petrarca** gespeel deur Daniel Barenboim. DG 2531 318. Germany: Deutsche Grammophon.
- Seashore, C.E. 1938. **Psychology of Music**. New York and London: McGraw-Hill Book Co. Inc.
- Seroff, V. 1977. **Common Sense in Piano Study**. New York: Crescendo Publishing.
- Stein, E. 1962. **Form and Performance**. London: Faber & Faber.
- Sumner, W.L. 1966. **The Pianoforte**. London: Macdonald & Co. Ltd.
- Taylor, K. 1981. **Principles of Piano Technique and Interpretation**. Kent: Novello.
- Temmingh, H. 1987. *Die Taak van die Uitvoerende Musikus*. **Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Musiekwetenskap**, vol. 7, 79-81.
- Temmingh, Z. 1991. **Die Interpretasie van Musiekt tekste**. Ongepubliseerde M.Mus-tesis. Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.

- Temperley, N. 1980. **Chopin, Frederic**, in: Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Vol. 4. London: Macmillan Publishers.
- Troeger, R. 1991. *Mozart's Piano and the Modern Grand*. **Clavier**, vol.30 nr.10, 18-23.
- Türk, D.G. 1789. **Klavierschule**. Leipzig & Halle: Bärenreiter Kassel.
- Warrack, J. 1980. **Romantic**, in: Sadie (red.), **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Vol.16. London: Macmillan Publishers.
- White, J.D. 1976. **The Analysis of Music**. New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Wiggill, M. 1978. **Die Vertolking van Musiek, met spesiale Verwysing na Beethoven se Klaviersonates**. Ongepubliseerde Ph.D.-proefskrif. Potchefstroomse Universiteit, Potchefstroom.
- Williams, L.G. & Wink, R.L. 1972. **Invitation to Listening**. Boston: Houghton Mifflin Co.
- Winter, R.S. 1988. *Striking it Rich: The Significance of Striking Points in the Evolution of the Romantic Piano*. **The Journal of Musicology**, vol.6, nr.3, 267-292.
- Winter, R. 1989. **The 19th Century Keyboards**, in: Brown & Sadie (red.), **The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice**. London: Macmillan Press.
- Wolff, K. 1972. **The Teaching of Artur Schnabel**. London: Faber and Faber Ltd.
- Wolff, K. 1989. *Accent? Decrescendo?* **American Music Teacher**, vol.38, nr.3, 14-17 & 63.
- Wood, A. 1945. **The Physics of Music**. London: Chapman & Hall Ltd.
- Young, P.M. 1967. **Keyboard Musicians of the World**. London: Abelard-Schuman.

Edward Ballade, Opus 10 nr.1
Johannes Brahms

Balladen

für Pianoforte

Julius O. Grimm gewidmet

(13) 1

Johannes Brahms, Op. 10
(Veröffentlicht 1856)

1

Nach der schottischen Ballade: „Edward“ in Herders „Stimmen der Völker“
Andante

Poco più moto

Tempo I

Poco

più moto

2 (14)

Allegro (ma non troppo)

46

sempre ff

marc.

51

poco a poco riten.

dimin.

sempre col Pedale

57

Tempo I

riten.

pp

p sotto voce

pp

p

stacc. e p

63

pp

67

p

dim. ma sempre in tempo

Uiteensetting van Edward Ballade Op. 10, nr. 1 - Johannes Brahms (Evans s.a. : 107-109)

Die eerste onderwerp lê in die uitdrukking van die volgende woorde:

Moeder: "*Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth?
Edward, Edward!*"

(m1-8)

Edward antwoord dan (*poco più moto*):

Edward: "*O ich hab' geschlagen meinen Geier todt.
Mutter, Mutter!*"

(m9-13)

Wat dan volg, is 'n herhaling in uitdrukking:

Moeder: "*Dein Geiers Blut ist nicht so roth?
Edward, Edward!*"

(m14-21)

waarop die *poco più moto* tema weer voorkom maar in omkering:

Edward: "*O ich hab' geschlagen mein Rothross todt,
Mutter, Mutter!*"

(m22-26)

Die tweede onderwerp verskyn in die volgende toneel; die ontwikkeling daarvan beeld die volgende teks uit:

Moeder: "*Dein Ross war alt und hast's nicht noth,
Edward, Edward!
Dich drückt ein anderer Schmerz, Edward!*"

Edward: "*O ich hab' geschlagen meinen Vater todt;
O ich hab' geschlagen meinen Vater todt;
O weh ist mein Herz, O weh ist mein Herz, O weh!
O weh ist mein Herz, O weh ist mein Herz, O weh!
O weh!*"

(m27-43)

Sonetto 47 del Petrarca

Franz Liszt

ANNÉES DE PELERINAGE

2^o ANNÉE.

IV. Sonetto 47 del Petrarca.

F. LISZT.

Preludio con moto.

PIANO .

1 *mf* *ritenu.* Ped *crescendo molto* Ped Ped Ped *rall.* Ped

6 *accen. fto.* *ritenu.* Ped

Sempre mosso con intimo sentimento. il canto mezzo forte espressivo e un poco marcato.

12 *una corda.* *l'accompagnamento sempre dolce.* Ped Ped Ped Ped Ped

16 Ped Ped Ped Ped Ped

20 *rinforc.* *sforzando.* Ped Ped Ped Ped

24 *ritenu.* *crescendo* Ped Ped Ped Ped Ped

28 *crescendo* *ritenu.* Ped Ped Ped Ped

32 *ritenu.* *Ped* Ped Ped Ped

36 *dolcissimo, una corda.* Ped Ped Ped

7

6

in tempo ma sempre rubato . 8

pp dolce cantandoti .

72

crescendo

75

79

8

82

Ped

Ped crescendo molto.

Ped

8

85

con anima passione.

89

pp dolce.

92

pp

piu diminuento

rallent.

Zweites Sonett von Petrarca

Franz Liszt.
(Erste Fassung, veröffentlicht 1847.)

Lento, ma sempre un poco mosso.

Singstimme.
Tenor.

armonioso

Klavier.
dolce

dolce espressivo

con anima

ritard.

Be - ne - del - to sia'l giorno, e'l mese, e

sempre dolce

lan - no, e la sta - gio - ne, e'l tempo, e l'o - ra, e'l pun - to e'l bel pa - e - se e'l loco, ov i fui

Z.L.VII 15.

poco rallent.

giun - to da duo be - gli occhi che - le - ga - to n'hun - no, da duo be - gli occhi che - le - ga - to

poco rallent.

m'han - no; e be - ne - del - to il pri - mo dol - ce af - fin - no cli' eb - brud

es - ser con A - mur con - giun - to, e l'ur - co e lu - ca - el - te

cresc. *sf* *a piacere*

ond' i - fui pun - to, e - le piu - ghe, le piu - ghe, ch' in - fi - no al cor mi

ritard

cresc. *sf*

Z.L.VII 16

sotto voce,

van - no. Be - ne.

33 *dolcissimo religioso*

religiosamente

det - te, be - ne - det - te le vo - ci, le vo - ci

38

cresc.

tan - te, ch'io chia - man - do il no - me di Lau -

43 *poco a poco agitato cresc.*

vibrato

- ra, di mia Lau - ra ho spar - te, ei so.

48 *dim.*

F. L. VU 14.

spi - ric le la - gri - me, el de - ni - o, ei no - spi - ric le

53

smore *a piacere*

la - gri - me, ei no - spi - ric el de - ni - o.

57 *seguinto*

Tempo I. *un poco ritenuto*

Et in - ne - det - te: siun tutt: le

62 *dolcissimo*

car - te ov' io fa - ma le u - qui - sto,

66 *poco rullent.*

F. L. VU 15.

(108) 7

det. lo pen - sier mio, ch'è sol di

81

Ossia. lei, ch'è sol di lei, ch'al - tro non

84

Ossia. lei, di lei, ch'al - tro non v'ha

rit. v'ha parte, il pensier mio, ch'è sol di lei, ch'al - tro non v'ha

88

par. le. sempre dolce più adagio

92

V. L. VII. 14.

9 (102)

con ultimo sentimento

il pen - sier mio, ch'è sol di

69

lo. lei, ch'è sol di lei, si.

72

sol di lei, ch'al - tro non - v'ha par.

76

le. le. be. nt.

più appassionato (sempre legato)

80

V. L. VII. 14.

Italiaanse woorde asook Engelse vertaling van die oorspronklike lied *Zweites Sonett von Petrarca* - Franz Liszt (Liszt, F. 1981).

*Benedetto sia'l giorno, e'l mese, e l'anno,
E la stagione, e'l tempo, el'ora, e'l punto
E'l bel paese e'l loco, ov'io fui giunto
Da duo begli occhi che legato m'hanno:*

*E benedetto il primo dolce affano
Ch'i ebbi ad esser con Amor congiunto,
E l'arco e le saette ond' i'fui punto,
E le piaghe, ch'infino al cor mi vanno.*

*Benedette le voci tante ch'io
Chiamando il nome di Laura ho sparte,
E i sospiri e le lagrime e'l desio.*

*E benedette sian tutte le carte
Ov'io fama le acquisto, e il pensier mio,
Ch'e sol di lei, si ch'altra non v'ha parte.*

Blessed be the day, the month, the year,
The season, the time, the hour, the moment,
The lovely scene, the spot where I was put in thrall
By two lovely eyes which have bound me fast.

And blessed be the first sweet pang
I suffered when love overwhelmed me,
The bow and arrows which stung me,
And the wounds which finally pierced my heart.

Blessed be the many voices which have echoed
When I have called Laura's name,
The sighs and tears, the longing;

And blessed be all those writings
In which I have spread her fame, and my thoughts,
Which stem from her and centre on her alone.

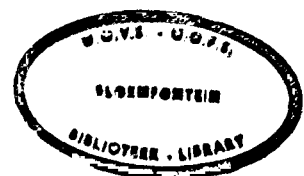
OPSOMMING

Dinamiek is daardie aspek van musikale uitdrukking wat resulteer uit wisselinge in die luidheid van die klank wat geproduseer word. Hierdie wisselinge in luidheid vervul 'n beslissende funksie in die vertolking van solo-klaviermusiek.

In hierdie verhandeling word die historiese verloop van dinamiese aanduidings in klaviermusiek van die agtiende en negentiende eeue ondersoek soos dit in die literatuur weerspieël word. Die wese van dinamiek en die rol van interpretasie met betrekking tot dinamiek word uiteengesit. Die verhouding tussen die ontwikkeling van die klavier en musikale skryfegnieke ten opsigte van dinamiese uitdrukking word bespreek. Deur middel van enkele voorbeelde uit klavierwerke van geselekteerde komponiste word die uitdrukkingsmoontlikhede van dinamiek toegelig.

Die studie beklemtoon dat dinamiek prominent funksioneer in die voordraer se rol om essensiële elemente ten opsigte van interpretasie en uitdrukking te projekteer en op te helder. Verfynde interaksies vind plaas tussen dinamiek en musikale gebeurlikhede. Effektiewe dinamiese manipulasie versterk en ondersteun die volgende musikale faktore: emosionele uitdrukking, programmatiese voorstelling, skepping van bepaalde stemmings, kontrasvorming, konstruksie en struktuuromlyning, definiëring van artikulasie, aanslagtypes, frasering, melodiese ontwerp, tekstuurverskille, realisering van stilistiese eienskappe, toonkwaliteit, voortstuwing, toonbalans en harmoniese koloristiek. Die aanwending van dinamiek word beïnvloed deur akoestiese elemente, persoonlike eienskappe van die pianis, die potensiaal van die oorspronklike instrumente, bepaalde skryfegnieke, historiese stylkenmerke en die aard van spesifieke komposisies.

Die studie onderstreep die feit dat dinamiek 'n relatiewe, multi-dimensionele verskynsel in musiek is wat nie volledig-voorskriftelik is nie. Daarom is die aanwending daarvan onvaspenbaar en word individuele interpretasie tot 'n groot mate vereis, hetsy dinamiese aanduidings in die bladmusiek voorkom of nie. Ten spyte van die onvaspenbaarheid van dinamiek, is die rol daarvan in die vertolking van solo-klaviermusiek van kardinale belang.



SUMMARY

Dynamics is an aspect of musical expression which result from fluctuations in the loudness of the produced sound. These fluctuations fulfill a definite role in the interpretation of solo piano music.

In this thesis the historical course of dynamic markings in piano music of the eighteenth and nineteenth centuries as reflected in literature, is examined. The nature of dynamics and the role of interpretation with reference to dynamics are explained. The relation between the evolution of the piano and compositional techniques with regard to dynamic expression is discussed. The possibilities of dynamic expression are illustrated through examples from piano works of selected composers.

This study reflects that dynamics function prominently in the role of the performer to project and highlight essential elements of interpretation and expression. Refined interactions take place between dynamics and musical contingencies. The following musical factors are underlined by means of effective dynamic manipulation: emotional expression, representation of programmatic and characteristic elements, creation of atmosphere, contrast forming, shaping of formal elements, phrasing, defining of articulation and touch, textural differentiation, tone quality, tonal balance, harmonic coloration and realisation of stylistic elements. The application of dynamics is influenced by acoustic elements, personal characteristics of the pianist, the potential of the original instruments, certain compositional techniques, historical aspects of style, and the nature of specific compositions.

This study accentuates the fact that dynamics is a relative, multi-dimensional and not completely prescribable phenomenon in music. Due to this fact, the application of dynamics cannot be pinned down and individual interpretation is required to a great extent, whether dynamic markings appear in the music or not. In spite of this slippery nature of dynamics, its role in musical expression is of utmost importance.