

'N PEDAGOGIESE HANDLEIDING VIR PYOTR
ILYICH TCHAIKOVSKY SE
JEUGALBUM, OP. 39

MARELIZE KOCH 150 352 72

'n Pedagogiese handleiding vir Tchaikovsky se *Jeugalbum*, op. 39

Mini-verhandeling deur

Marelize Koch 150 352 72

ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad

MMus (Uitvoerende Kuns)

Fakulteit Geesteswetenskappe

Universiteit van Pretoria

Studieleier: Prof H J Stanford

November 2017

Inhoud

1. Inleiding	
1.1. Agtergrond tot die studie	1
1.2. Navorsingsvrae	5
1.2.1. Hoofnavorsingsvraag	5
1.2.2. Sekondêre navorsingsvrae	5
1.3. Doel van die studie	5
1.4. Navorsingsmetodes	6
1.5. Literatuurstudie	7
1.6. Afbakening van die studie	10
1.7. Waarde van die studie	10
1.8. Indeling van die studie	10
2. 'n Biografiese oorsig van Pyotr Ilyich Tchaikovsky	12
3. Die ontwikkeling van die jong pianis, asook musiekopvoedkunde vir kinders	17
3.1. Agtiende eeu – die hoofverskuiwing in kindersielkunde	17
3.2. Robert Schumann se <i>Album für die Jugend</i> , op. 68	19
3.3. Die noodsaaklikheid van musiek wat spesifiek vir kinders gekomponeer is	22
4. Pyotr Ilyich Tchaikovsky se <i>Jeugalbum</i> , op. 39	23
4.1. Agtergrond van die <i>Jeugalbum</i> , op. 39	23
4.2. 'n Pedagogiese analise van Pyotr Ilyich Tchaikovsky se <i>Jeugalbum</i> , op. 39	29
4.2.1. <i>Oggendgebed</i>	29
4.2.2. <i>Winteroggend</i>	42

4.2.3. <i>Die Perderuitertjie</i>	48
4.2.4. <i>Mamma</i>	54
4.2.5. <i>Mars van die Houtsoldate</i>	60
4.2.6. <i>Die Siek Pop</i>	69
4.2.7. <i>Die Pop se Begrafnis</i>	73
4.2.8. <i>Wals</i>	78
4.2.9. <i>Die Nuwe Pop</i>	81
4.2.10. <i>Mazurka</i>	86
4.2.11. <i>Russiese Lied</i>	90
4.2.12. <i>Prelude van 'n Landbewoner</i>	94
4.2.13. <i>Volkslied</i>	100
4.2.14. <i>Polka</i>	107
4.2.15. <i>Italiaanse Lied</i>	112
4.2.16. <i>Ou Franse Lied</i>	115
4.2.17. <i>Duitse Lied</i>	119
4.2.18. <i>Napolitaanse Danslied</i>	123
4.2.19. <i>Verhaal van die Verpleegster</i>	129
4.2.20. <i>Die Heks</i>	138
4.2.21. <i>Soete Drome</i>	144
4.2.22. <i>Lied van die Lewerikie</i>	150
4.2.23. <i>Die Mandolienspeler</i>	155
4.2.24. <i>In die Kerk</i>	158

5. Slot	162
Bronne	166
Partiture	170
Diskografie	171

Hierdie verhandeling word opgedra aan my liefdevolle en ondersteunende
ouers, Johan en Cecilia Koch

Opsomming

Hierdie studie werp lig op die sielkunde onderliggend aan die primêre ontwikkeling van 'n klavierstudent in sy kinderjare, asook die geskikte repertorium vir kinders gedurende hierdie fase. Die skrywer het in hierdie verhandeling gefokus op die beginner-pianis vanaf ouderdom ses tot elf. Die primêre ontwikkelingsfase is moontlik die mees belangrike fase in die klavierstudent se ontwikkeling aangesien dit die grondslag vorm. Die tegniese vaardighede, kritiese luistervermoëns en musikale volwassenheid moet in hierdie fase deur geskikte repertorium ontwikkel word.

Die 19de eeuse Russiese komponis Pyotr Ilyich Tchaikovsky se *Jeugalbum*, op. 39 word as geskikte primêre repertorium voorgestel. Daar word spesifiek aandag geskenk aan tegniese en musikale uitdagings met die nodige oefenvoorstelle. Hierdie aspekte is in lyn met die student se vlak van ontwikkeling en sal tegniese en musikale ontwikkeling verseker. Onderrigondersteuning in die vorm van onderrigstrategieë, vingersetting, musikale en tegniese voorstelle, asook 'n agtergrondstudie word voorsien wat vir die onderwyser van hulp kan wees.

Die studie kan vervolgens as 'n handleiding vir klavieronderwysers dien wat dié repertorium as deel van hulle onderrig wil gebruik om sodoende die pedagogiese waarde van die *Jeugalbum*, op. 39 aan leerders oor te dra.

Summary

The primary focus of this particular study will be the psychology behind the development of the early pianist as well as appropriate repertoire for pianists in this primary phase. The writer will focus on the beginner pianist from the age of six to eleven. The primary phase of development is arguably the most important hence the basis it provides. Technical skills, critical listening skills and musicality have to be developed during this phase.

The 19th century Russian composer Pyotr Ilyich Tchaikovsky's *Album for the Young*, op. 39 is recognised as appropriate material for children in this primary phase of development. In this study, a background of the pieces will be provided and special attention will be given to technical difficulties of each individual piece.

The criteria will be categorised into technical and musical abilities. These abilities will meet the student's level of development and will ensure technical and musical development. In order to assist the piano teacher during the teaching of these pieces, supporting material such as teaching strategies, fingering suggestions, musical and technical suggestions will be provided. To enhance the quality of teaching the study will provide pedagogical and practical suggestions to help with any potential problems.

In essence this study can be used as a guideline for piano teachers who would like to use the *Album for the Young*, op. 39 as part of their teaching repertoire.

Sleutelwoorden

Kinderpedagogie

Pedagogiese analise

Kinderkomposisies

Klaviertegniek

Tchaikovsky

Jeugalbum, op. 39

Hoofstuk 1

Inleiding

1.1 Agtergrond tot die studie

Die skrywer fokus in hierdie verhandeling op die beginner-pianis vanaf ouderdom ses tot elf jaar. Daar word gepoog om geskikte repertorium (in hierdie geval, Tchaikovsky se *Jeugalbum*, op. 39) as onderrigmateriaal vir kinders in die beginnersfase aan te bied.

Vandag word dit erken dat dit voordelig is vir kinders om blootgestel te word aan klavierrepertorium wat geskoei is op die ontwikkeling van 'n kind se tegniek. Hierdie realisering het gedurende die agtiende eeu reeds na vore gekom. Kinders voor die agtiende eeu is slegs as ontwikkelende volwassenes beskou en daar is ook nie veel aandag geskenk aan die spesiale behoeftes van kinders as dit kom by klavieronderrig nie. Dong Xu (2006:13) skryf vervolgens:

“ Literature for children and about childhood emerged in the second half of the eighteenth century. The emergence was linked to many historical forces, among them notably the development of Enlightenment thought and Romanticism. The Enlightenment thought helped toward the identification of the child as an independent being, while Romanticism produced strands of genres making a special appeal to the young: folktales, fairy tales, and ballads, for instance.”

Hierdie beskouing het dit moontlik gemaak vir Robert Schumann om die *Album für die Jugend*, op. 68 (1848) te komponeer wat dan ook een van die eerste voorbeelde is van musiek wat spesifiek vir uitvoering deur kinders gekomponeer is.

Kinders se musikale persepsie begin by hulle bewussyn. Antonio Damasio (1999:29) is van mening dat kinders se bewussyn begin “as the feeling of what happens” deur middel van aanraking, klank of visie. Die skrywer definieer

bewussyn as “an organism’s awareness of its own self and surroundings”. Gedurende die eerste paar jaar van ‘n kind se lewe hang die kind se bewussyn hoofsaaklik van die primêre versorger af. Babas skei hulself nie van hulle versorger nie en leer dus om musiek te imiteer en ervaar saam met hulle ouers (John, 2002:70). Babas ontwikkel deur middel van emosionele doelstellings met die hulp van die mense in hul onmiddellike omgewing. Stanley Greenspan (1997:7) skryf dat babas beweeg vanaf die begrip van alle sensasies tot die skepping van prentjies en simbole vir emosionele denke. Hierdie emosionele kartering speel ‘n integrale rol dwarsdeur die lewe van enige kind en is daarom baie belangrik (John, 2002:70). Rondom die ouderdom van twee jaar aanvaar kinders dat hulle versorgers onafhanklik is en eintlik ook buite hulle beheer is. Kinders leer om alleen te wees en ontwikkel so hulle verbeelding wat ‘n baie belangrike rol in die musikale bewussyn speel.

Mechthild Papoušek en Hanuš Papoušek (1981:163-224) meen dat die mees beduidende musikale ontwikkeling binne die eerste nege jaar van ‘n kind se lewe plaasvind. In ‘n soortgelyke studie beweer Lyle Davidson (1985:361-373) dat kinders in staat is om musiek te maak en op musiek te reageer voor die ouderdom van vyf jaar. Howard Gardner, ‘n teoretikus wat spesialiseer in musiekopvoedkunde vir kinders, het in sy teorie oor “multiple intelligences” ‘n bewering gemaak dat musikale ontwikkeling ‘n definitiewe deel van die menslike intellek vorm. Hy is ook van mening dat musikale ontwikkeling ‘n oorgang vanaf plesier deur die skep van musiek tot die korrekte gebruik van musikale simbole is (John, 2002:16).

Gardner verdeel musikale ontwikkeling in twee fases: pre-simbolies wat binne die eerste vyf jaar ontwikkel en simbolies, wat plaasvind van twee tot sewe jaar. Gardner beweer dat sewejarige kinders gereed is om deel te neem aan die artistieke proses alhoewel hulle denke steeds beperk is. Hy is verder van mening dat ‘n kind se kapasiteit op hierdie ouderdom om musiek te leer en te verstaan selfs groter is as sy vermoë om musiek te skep. Dit beteken egter nie dat kinders slegs musiek moet bespreek in plaas van uitvoer nie (Gardner, 1994:196). Inteendeel, kinders moet gereeld optree om hulle vermoëns te balanseer. John (2002:71, 78) maak hier die konneksie tussen emosie en

musikale bewustheid. Sy verklaar dat musiek kinders bewus maak van hulle persoonlike gevoelens, wat hulle forseer om hulle ervarings te monitor ten opsigte van hulle emosies, alles deur middel van musikale bewussyn. Kinders wat dus 'n instrument bespeel, ontwikkel 'n persoonlike bewussyn, emosionele balans en sosiale persepsie.

Tans word musiek beskou as 'n kragtige hulpmiddel wat kinders in staat stel om hulle emosies op 'n nie-intimiderende wyse oor te dra. Volgens William Benzon (2001:23) is musiek 'n medium waardeur die individuele brein gegroepeer word in gedeelde aktiwiteit, en daarom leer kinders om met ander mense op hierdie unieke manier interaksie te hê. Koorsang, byvoorbeeld, bied 'n belangrike ervaring vir 'n individu as deel van 'n groep. Hoe meer gereeld 'n kind leer om nie-verbale vorms van kommunikasie wat musiek bied, te verstaan, hoe beter sal sy begrip vir die basiese beginsels van menslike verhoudings wees (Elliott, 1995:43-53, 129).

Dit is daarom belangrik om nie net slegs musiek se afsonderlike komponente vir kinders aan te leer deur middel van tegniese oefeninge nie, want dit bied geen emosionele basis vir die skepping van musiek nie. In Schumann se *Album für die Jugend* het Schumann die bogenoemde in ag geneem.

Die volgende komponis wat 'n soortgelyke siklus gekomponeer het, is Pyotr Tchaikovsky met sy *Jeugalbum*, op. 39 (1878). Minina (2012:16) meen dat hoewel die siklus nie so populêr is soos Schumann se *Album für die Jugend* nie, was dit die belangrikste siklus in Russiese kinder-klavierliteratuur. Dié werk het vir menige post-Sowjet komponiste soos Kabalevsky en Khachaturian as prototipe gedien.

Minina (2012:19) is verder van mening dat dit nie werklik 'n verrassing is dat Tchaikovsky die eerste Russiese komponis was wat 'n album spesifiek vir kinders gekomponeer het nie aangesien hy deel gevorm het van die eerste groep komponiste wat in die Russiese konservatorium-sisteem onderrig is.

Volgens Sargeant (2001:23) het die Russiese musiekbeweging, genaamd *Russkoe Muzykal'noe Obschestvo* (RMO) wat in die tweede helfte van die

negentiende eeu gestig is, gepoog om musiek as 'n gerespekteerde beroep te vestig, asook om Russiese komposisies te promoveer. Die komponiste in Balakirev se sirkel was weer sterk gekant teen formele musiekonderrig. Hulle was van mening dat talent sy eie weg sal vind ongeag die onderrig. Volgens Richard Taruskin (1997:123-124) het die twee groepe menige verskille gehad, maar tog een doel voor oë, naamlik die opkoms van 'n Russiese musici en komponiste.

Minina (2012:19) beweer verder dat dit nie as verrassing kom dat Tchaikovsky die eerste Russiese komponis is wat komposisies spesifiek vir kinders wou komponeer nie aangesien niemand in Balakirev se sirkel enigsins iets soortgelyk sou aanpak nie. Aleksandr Alekseev (1969:365-367) is van mening dat pedagoë meestal etudes van Czerny of Moszkowski gebruik het as repertorium vir kinders en geensins eenvoudige klassieke klavierrepertorium ingesluit het by die opvoeding van jong pianiste nie. Tchaikovsky het daarom die behoefte gehad om gepaste Russiese repertorium vir kinders te komponeer. Sy grootste bekommernis was nie slegs die gaping in klavierrepertorium vir kinders nie, maar ook die swak keuses van repertorium wat dikwels gemaak is, selfs op tersiêre vlak (Minina, 2012:19). Minina skryf verder dat die kultuurdirektoraat die hooffokus op repertorium geplaas het wat tegnies briljant is, maar nie noodwendig esteties van aard was nie. Zoltán Kodály (1974:163) het oor klavieropvoedkunde geskryf "the fingers have run ahead, with the head and heart hobbling after them".

Die *Jeugalbum*, op. 39 is die eerste werk spesifiek vir kinders deur Tchaikovsky gekomponeer. Die album dateer uit 1878, dieselfde jaar as sy siklus van twaalf stukke, *Stukke van die kinders*, op. 40. Heelwat later in sy lewe het hy *Die Slapende Ssoonheid* en *Die Neutekraker*, sowel as die siklus van kindermusiekstukke, op. 54. gekomponeer. Die eerste kinderalbum, op. 39 is 'n siklus van 24 eenvoudige klavierstukke. Die album kan gesien word as 'n mikro-siklus soos beskryf deur Yuliya Minina (2012:20).

Tchaikovsky se op. 39 is 'n mikro-siklus wat handel oor kinders en hulle speelgoed, 'n Russiese siklus, 'n siklus oor 'n reis om die wêreld, 'n sprokie-siklus, 'n danssiklus en ander stukke met soortgelyke idees wat verband hou met mekaar. Tchaikovsky was spesifiek gefassineer met Schumann se idee

rondom die *Album für the Jugend*. Alhoewel hy die kinderalbum op Schumann se *Album für the Jugend* gebaseer het, het Tchaikovsky unieke tegniese ontwikkel wat ook in hierdie verhandeling bespreek sal word.

1.2 Navorsingsvrae

1.2.1 Hoofnavorsingsvraag:

Wat is die pedagogiese waarde van Tchaikovsky se *Jeugalbum*, op. 39?

1.2.2 Sekondêre Navorsingsvrae:

Wat is die agtergrond van klavierpedagogie vir kinders met spesifieke verwysing na kindermusiek-literatuur?

Watter tegniese en musikale aspekte word deur die *Jeugalbum*, op. 39 aangespreek?

1.3 Doel van die studie

- Die doel van die studie is om as 'n handleiding vir die onderwyser te dien wat sodoende die pedagogiese waarde van die *Jeugalbum*, op. 39 aan leerders kan oordra.
- Die skrywer het beoog om die tegniese en musikale aspekte wat deur die *Jeugalbum*, op. 39 ontwikkel word, te identifiseer en onderrigstrategieë te voorsien om hierdie uitdagings aan te spreek.

1.4 Navorsingsmetodes

Die nodige bibliografie en partituur is geraadpleeg om inligting oor klavierpedagogie, klavierrepertorium vir beginners en Tchaikovsky se klaviermusiek te verkry.

Die partituur van Tchaikovsky se *Jeugalbum*, op. 39 het as die hoofbron van hierdie studie gedien. Die studie behels die analise en interpretasie van elke afsonderlike stuk en kwalifiseer dus in die navorsingskategorieë *Content Analysis* en *Textual Analysis, Hermeneutics and Textual Criticism* (Mouton, 2001:165-168). Daar is spesifiek aandag geskenk aan tegniese uitdagings van elke afsonderlike stuk met nodige oefenvoorstelle. Gepaste notevoorbeelde word uit die teks aangehaal om te staaf hoe hierdie stukke aan die kriteria vir die ontwikkeling van die beginner-pianis voldoen. Bronne rakende die ontwikkeling van pedagogie vir kinders tydens die primêre fase is geraadpleeg om gepaste kriteria vir die analise op te stel. Die kriteria word in die onderskeie kategorieë, naamlik tegniek en musikale aspekte verdeel. Om die tegniese en musikale uitdagings van hierdie stukke vir kinders akkuraat te interpreteer, was selfstudie van die afsonderlike stukke nodig.

Die onderrigondersteuning van Tchaikovsky se *Jeugalbum* behels die skepping van onderrigstrategieë en daarom kwalifiseer hierdie studie ook as *Methodological Studies* (Mouton, 2001:173-175). Die raadpleging van die bibliografie vir historiese en biografiese doeleindes laat hierdie studie ook as *Historiese Studies, Narratiewe Analise en Lewensgeskiedenis Metodologie* (Mouton, 2001:170-173) kwalifiseer.

1.5 Literatuurstudie

Literatuur wat van toepassing was op die voltooiing van hierdie studie, behels boeke, artikels, navorsingstudies oor klavierpedagogie en Tchaikovsky se klaviermusiek met die fokus op sy *Jeugalbum*, op. 39.

Aangesien die eerste nege jaar van 'n kind se lewe so belangrik is, is dit baie belangrik dat kinders musiek uitvoer wat spesifiek vir hulle behoeftes en vaardighede geskryf is. Alhoewel 'n talentvolle kind verskeie tegniese-eenvoudige stukke uit volwasse repertorium kan speel, is dit belangrik dat kinders wel ook stukke bemeester wat gepas is vir hulle (Minina, 2012:15). Minina gaan voort deur te noem dat daar sekere karaktereienskappe in ag geneem moet word by die komponeer van kinderrepertorium. Eerstens moet die tegniese beperkings in ag geneem word. Aangesien kinders klein handjies het, moet daar byvoorbeeld geen opeenvolgende of herhalende oktawe wees nie. Die komposisie moet ook verkieslik binne die strekking van 'n oktaaf wees en indien daar 'n verdeling van akkoorde en interalle tussen die twee hande is, moet dit duidelik aangewys word, waar nodig.

Tweedens moet die tekstuur van die musiek deursigtig wees, meestal homofonies, met kort melodiese frases wat kinders maklik kan verstaan en volg. Laastens verkies kinders verstaanbare titels vir die stukke wat hulle speel sodat hulle emosioneel met die onderwerp kan identifiseer en hulle verbeelding dienooreenkomstig kan gebruik.

Tchaikovsky het geglo dat 'n persoon se kinderjare baie belangrik is en is bekend vir die volgende stelling : "Those artistic delights that we have received in our youth are going to be remembered during the whole life, and will be of a great importance in evaluating art even later in life" (Minina, 2012:21). Die komponis het notas vergader van kinders se reaksie op sekere gebeure en situasies. Hierdie notas het hom gehelp met die skep van eenvoudige stukke wat spreek tot kinders. Hy het aan sy uitgewer geskryf:

“I’d like to try to write a series of easy pieces, Kinderstücke. It would be pleasant for me, and for you even profitable, i.e. , relatively. What do you think about this? Tell me in general what small scale compositions you’d like to have. I’m strongly disposed just now to take on any small scale work by way of relaxation...” (Abraham, 1969:231).

Met die goedkeuring van sy uitgewer het Tchaikovsky aan Nadezjda von Meck, sy weldoener, geskryf:

“I am working very hard. Tomorrow I shall begin a collection of miniature pieces for children. I thought, long ago, that it would not be a bad thing to do all in my power to enrich the childrens’ musical literature, which is rather scanty. I want to write a whole series of perfectly easy pieces and to find titles for them which would interest children, as Schumann has done” (Novik, 1906:5).

Tchaikovsky het inderdaad die repertorium vir kinders verryk met sy *Jeugalbum*, wat hy in Mei 1878 voltooi het. Die komposisie het hom twee maande geneem om te voltooi.

Joan Last is van mening dat dit baie makliker is om jong beginners repertorium aan te leer wat hulle maklik kan baasraak in plaas van stukke wat hulle te lank neem om te bemeester. Sy verwys na Tchaikovsky se *Jeugalbum* as geskikte repertorium vir die jong beginner in *The Young Pianist* (1954:39). Dié album is dus ‘n handige hulpbron vir onderwysers wat die repertorium as deel van hulle onderrigmateriaal wil aanbied. Volgens E. Markham Lee (1906:111) toon Tchaikovsky ‘n goeie sin vir humor in sy *Jeugalbum*. In Gerald Abraham (1969:118) se boek, *The Music of Tchaikovsky*, is hy van mening dat “*The Album for the Young*, op. 39 is not tedious; the *New Doll* and *Polka* are pleasant and chromatic, the *Interrupted Reverie* is refreshing and colourful ... this set is nearly all commendable brief”. In *Tchaikovsky and his Contemporaries* skryf Alexander Mihailovic (1999:287): “Every young Russian pianist loves to play Tchaikovsky’s *Album for the Young*, op. 39. Every little piece has its own characteristics and meaning”.

Richard Yates (2009:23) beweer dat musiek vir kinders verskeie karaktereienskappe bevat. Die tekstuur van die werke is aansienlik minder kompleks. Daar word klem gelê op deursigtigheid van idees en eenvoud in uitdrukking in plaas van virtuositeit. Die omvang is heelwat kleiner as sommige ander komposisies vir klavier, hoewel die beperkte omvang en kompleksiteit nie verwar moet word met oppervlakkigheid nie. Die komponis het die lengte van die afsonderlike stukkies afgeskaal en op hierdie manier varsheid, onskuld en sjarme op die voorgrond geplaas. Die stukke in die album wissel van eenvoudig tot meer kompleks. Die komposisie, *In die kerk* is die eenvoudigste stuk in Tchaikovsky se op. 39 en meeste beginners sal hierdie werk tegnies maklik vind. Intermediêre, asook gevorderde pianiste mag die subtiële frasing, toonkleur, artikulasie, tempo en dinamiek as uitdagend beskou. Die eenvoud van die tekstuur plaas ook die fokus op hierdie afsonderlike elemente wat nodig is by die uitvoering van die werke.

Daar bestaan heelwat literatuur en pedagogiese handleidings wat hierdie bundel bespreek, hoewel daar nie werklik 'n bron is wat die afsonderlike stukke in detail bestudeer nie. Maurice Hinson bied slegs 'n algemene oorsig van Tchaikovsky se op. 39 in sy *Guide to the Pianist's Repertoire* (1984:975). Jane Magrath lys weer enkele oefenvoorstelle vir die eerste veertien stukkies van die album in haar boek, *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature* (1995:251). Alice Kern verskaf 'n lys van gegradeerde repertorium vir klavierstudente op verskillende vlakke in *The Teacher's Guidebook to Piano Literature* (1954). Sy verdeel die *Jeugalbum* in drie kategorieë naamlik: elementêr, intermediêr en gevorderd na aanleiding van die moeilikheidsgraad van elke stuk. Hoewel die bogenoemde verwysings 'n algemene oorsig van die album verskaf, word die stukke nie in detail bespreek nie. Die skrywer poog om elke individuele stuk musikaal en tegnies te ontleed om sodoende die waarde van die werk ten opsigte van pedagogie vir kinders te onderskryf.

1.6 Afbakening van die studie

- Hierdie studie is beperk tot Pyotr Ilyich Tchaikovsky se *Jeugalbum*, op. 39.
- Die studie is geskoei op die ontwikkeling van die klavierstudent in sy kinderjare asook die noodsaaklikheid van korrekte repertorium vir kinders.
- Die studie is beperk tot die klavierstudent in sy primêre fase.
- Die pedagogiese analise word beperk tot tegniese en musikale aspekte. 'n Harmoniese en vorm-analise word slegs aangebied waar dit die pedagogiese analise versterk.
- Hierdie studie behels nie die implementering van die inhoud nie.

1.7 Waarde van die studie

Hierdie studie werp lig op die sielkunde onderliggend aan die ontwikkeling van 'n klavierstudent in sy kinderjare. Dit dien ook as 'n handleiding of bron van onderrig vir onderwysers wat die musikale, asook tegniese aspekte van Tchaikovsky se *Jeugalbum*, op. 39 wil ondersoek.

1.8 Indeling van die studie

1. Inleiding

- 1.1 Agtergrond tot die studie
- 1.2 Navorsingsvrae
- 1.3 Studiedoelwitte
- 1.4 Navorsingsmetodes
- 1.5 Literatuurstudie
- 1.6 Afbakening van die studie
- 1.7 Waarde van die studie

2. 'n Biografiese oorsig van Pyotr Ilyich Tchaikovsky

3. Die ontwikkeling van die jong pianis, asook musiekopvoedkunde vir kinders.
 - 3.1 Agtiende eeu – die hoofverskuiwing in kindersielkunde.
 - 3.2 Robert Schumann se *Album für die Jugend*.
 - 3.3 Die noodsaaklikheid van musiek wat spesifiek vir kinders gekomponeer is.

4. 'n Pedagogiese analise van Pyotr Ilyich Tchaikovsky se *Jeugalbum*, op. 39.

5. Slot

Bronne

Partiture

Diskografie

Hoofstuk 2

‘n Biografiese oorsig van Pyotr Ilyich Tchaikovsky

“Truly there would be a reason to go mad were it not for music,” - P. I. Tchaikovsky (Hague, 2017:n.p.)

Tchaikovsky is ‘n Russiese komponis uit die laat-Romantiese era, gebore op 7 Mei 1840. Alhoewel Tchaikovsky nie deel gevorm het van die Nasionalistiese groep, “Die Vyf” nie, het sy musiek ‘n sterk Russiese karakter. Tatyana Klevantseva (2017:n.p.) skryf dat Tchaikovsky se persoonlike lewe onstuimig was vanaf ‘n vroeë ouderdom. Hy het sy ma verloor op die jong ouderdom van veertien en moes gevolglik die koue atmosfeer van ‘n militêre koshuis hanteer. Tchaikovsky het in ‘n poging om van die harde en koue wêreld te ontsnap, sy troos in musiek gevind. Nadat hy *Don Giovanni* van Mozart gehoor het, het hy besluit om sy lewe aan musiek te wy.

Klevantseva skryf verder dat Tchaikovsky se ouers in 1843 ‘n Franse onderwyseres, Fanny Dürbach aangestel het, wat in teenstelling met sy ma, Alesandra, ‘n liefdevolle geaardheid gehad het. Tchaikovsky het op die ouderdom van vyf jaar met klavierlesse begin by ‘n plaaslike klavieronderwyseres, Maria Palchikova. Hy kon binne drie jaar op dieselfde vlak as sy blad lees. In 1850 is sy pa aangestel as direkteur van die Tegnologiese Instituut in St. Petersburg. Dis is dan ook hier waar Tchaikovsky sy onderrig in die regs-professie ontvang. Tchaikovsky het op ‘n gereelde basis operas bygewoon en teaters besoek, alhoewel musiek nie sy hoogste prioriteit op hierdie stadium was nie. Hy was veral beïndruk met werke van Rossini, Bellini, Verdi en Mozart. Die enigste musiekopleiding wat hy op dié stadium ontvang het, was klavieronderrig deur Franz Becker, ‘n klaviervervaardiger wat per geleentheid die skool as musiekonderwyser besoek het.

Tchaikovsky se ma is in 1854 aan cholera oorlede. Hierdie nuus het hom na musiek laat keer. Hy het gevolglik in die maand na haar dood ‘n wals gekomponeer ter nagedagtenis aan haar. Tchaikovsky se pa het sy belangstelling in musiek aangemoedig deur in 1855 befondsing te bied vir sy

studies by Rudolp Kundiger, 'n befaamde klavieronderwyser van Nuremberg. Sy pa het die bekende pedagoog genader teneinde loopbaanvooruitsigte vir sy seun met hom te bespreek. Die onderwyser was van mening dat daar geen aanduiding is dat Tchaikovsky 'n suksesvolle pianis of komponis sal word nie. Hy het sy seun dus gemotiveer om sy studies te voltooi en te streef na 'n pos in die Ministerie van Justisie. Peter het sy pa se wense eerbiedig, maar sy liefde vir musiek het hom steeds bygebly.

Tchaikovsky het sy graad op 25 Mei 1859 verwerf as titulêre berader, die laagste rang op die burgerlike rangleer. Hy is op 15 Junie aangestel by die Ministerie van Justisie. Ses maande later is hy as junior assistent in sy department aangewys en kort daarna as senior assistent.

Hy het in 1863 besluit dat sy werk as 'n eenvoudige klerk nie meer bevredigend is nie en het begin fokus op 'n loopbaan in musiek. Hy skryf vervolgens aan sy suster: "I know one thing for certain, that I shall develop into a good musician and I shall indeed be able to earn my daily bread" (Schallenberg, 1950).

Hy het vervolgens onderrig in komposisie van Anton Rubenstein, die direkteur en stigter van die konservatorium in St.Petersburg ontvang. In 1866, op die ouderdom van 25 het hy sy graad in musiek verwerf by die konservatorium en 'n jaar later 'n pos as professor in harmonie by die konservatorium in Moskou aanvaar. In 1869 het Tchaikovsky sy eerste meesterstuk, die *Fantasie-Ouverture vir Romeo en Juliet* gekomponeer. Tchaikovsky was baie geïnteresseerd in die werk van Shakespeare en het later musiek vir *Hamlet* en *The Tempest* gekomponeer.

Novik (1906:4) meen: "Peter Ilyich Tchaikovsky epitomizes the temperament of the 19th century Slav of whom is said: He is happy only when he is suffering." Sy skryf vervolgens dat meeste van sy komposisies 'n refleksie van sy nasionalistiese uitkyk op die lewe is. Die tragiese gebeurtenisse in Tchaikovsky se lewe wat die vroeë afsterwe van sy ma asook sy mislukte huwelik insluit, het bygedra tot hierdie melankolie, alhoewel die *Neutekraker*, asook 'n groot gedeelte van sy *Jeugalbum* 'n lighartige sy van Tchaikovsky toon.

Tchaikovsky is op 6 November 1893 in St. Petersburg oorlede aan cholera. Hy word beskou as een van die grootste komponiste van die Romantiese era.

Hier volg 'n kort opsomming van Tchaikovsky se werke (Naxos, 2017:n.p.):

Operas

Twee van Tchaikovsky se operas word internasionaal herken, naamlik *Eugene Onegin* wat gebaseer is op 'n werk deur Pushkin, asook *Die Koningin van Skoppens*.

Balletmusiek

Tchaikovsky is 'n meester van die miniatuurvorm wat nodig is vir die skryf van 'n ballet. Dit is 'n kuns wat merkwaardige tegniese ontwikkeling ondergaan het gedurende die negentiende eeu onder die leiding van die Franse choreograaf, Marius Petipa. Die *Swanemeer* is Tchaikovsky se eerste volledige ballet wat hy in 1876 voltooi het. *Die Slapende Skoonheid* het in 1889 gevolg. Sy laaste ballet wat gebaseer is op 'n storie deur E.T.A. Hoffmann, was *Die Neutekraker* wat in 1892 vir die eerste keer in St. Petersburg opgevoer is.

Orkeswerke:

Simfonieë

Tchaikovsky het ses simfonieë gekomponeer. Sy eerste simfonie, beter bekend as *Winter Dagdrome*, is in 1866 gepubliseer. Die tweede simfonie, die *Klein Rus* is in 1872 gekomponeer, maar is agt jaar later hersien. Die vyfde simfonie, met sy walsbeweging in plaas van 'n *scherzo*, is in 1888 gekomponeer, terwyl die laaste volledige simfonie, beter bekend as die *Pathétique* uitgevoer is onder die leiding van Tchaikovsky in 1893, kort voor sy dood.

Fantasie-Ouverture en ander werke

Tchaikovsky het gebruik gemaak van liturgie en ander bronne vir orkeskomposisies. *Romeo en Juliet*, sy eerste *fantasie-ouverture* is in 1869 geskryf en ook later hersien. *Burya* is 'n simfoniese fantasie geïnspireer deur die *ouverture, Die Storm*, op. 76, terwyl die laaste *fantasie-ouverture, Hamlet* gebaseer is op die geskrifte van Shakespeare en in 1888 gekomponeer is.

Konserte

Tchaikovsky se eerste klavierkonsert het waarskynlik die meeste roem verwerf van al die klavierkonserte van die Romantiese periode. Sy tweede klavierkonsert is nie so bekend nie en die laaste konsert bestaan slegs uit 'n enkele beweging, naamlik *Allegro de concert*.

Tchaikovsky se enigste vioolkonsert is aanvanklik as te moeilik bestempel deur die vooraanstaande Russiese violis, Leopold Auer, maar het later sy regmatige plek onder vioolkonserte ingeneem. Tchaikovsky het vervolgens die *Variasies op 'n Rococo-tema*, asook die *Pezzo capriccioso* vir tjello gekomponeer. Kortere werke vir viool en orkes sluit die *Sérénade mélancholique* en die *Valse-scherzo* in.

Kamermusiek

Tchaikovsky het drie strykkwartette gekomponeer. Die stadige beweging van die eerste kwartet is welbekend in sy oorspronklike vorm asook in die verwerking deur die komponis vir tjello en strykensemble. Die *Andante funèbre*-beweging van die derde kwartet is ook deur Tchaikovsky vir viool en klavier verwerk. Hy het ook in dankbaarheid vir die gasvryheid van Madame von Meck die *Souvenir d'un lieu cher* vir viool en klavier gekomponeer.

Klaviermusiek

Tchaikovsky het verskeie werke komponeer vir die klavier, spesifiek in die vorm van korter stukke met die fokus op die amateurmark. Versamelwerke vir klavier sluit *Die Seisoene* in wat 'n stel van twaalf stukke (een vir elke maand van die jaar) asook verskeie ander bundels met komposisies van wisselende moeilikheidsgrade.

Sang en Koormusiek

Tchaikovsky het heelwat liedere en duette gekomponeer, insluitende die *Goethe's Mignon* liedere. Sy koorwerke sluit onder andere die *1878 Liturgie van St Johannes Chrysostomus* in.

Hoofstuk 3

Die ontwikkeling van die jong pianis, asook musiekopvoedkunde vir kinders

3.1 Agtiende eeu – die hoofverskuiwing in kindersielkunde

Jean Jacques Rousseau het in 1762 twee boeke gepubliseer, naamlik “The social contract or Principles of political Right” en “Emile” waarin hy sy filosofieë ten opsigte van opvoedkunde uiteensit. Minina (2012:10) meen sy uitspraak het ‘n groot ommekeer in die 18de eeuse filosofie meegebring, asook die ontstaan van ‘n humanitêre beweging in kinderfilosofie.

S.N. Paul (2009:n.p.) skryf dat die doel van onderwys volgens Rousseau is om te leer hoe om ‘n goeie en regverdige lewe te lei. Die ontwikkeling van ‘n kind kan voortaan in drie seksies verdeel word, naamlik:

1. Vanaf die ouderdom nul tot twaalf leef kinders soos diere.
2. Vanaf die ouderdom van twaalf tot sestien jaar begin die kind se ontwikkeling.
3. Vanaf die ouderdom van sestien jaar ontwikkel die kind tot ‘n volwassene.

Paul skryf verder dat Rousseau ‘n natuurkundige was en daarom geglo het dat kinders toegelaat moet word om naby aan die natuur groot te word en ook die reg gegun word om op sy eie manier te dink. Hy het ook geglo dat ‘n kind nie in werklikheid ‘n kind is nie, maar ‘n klein volwassene en daarom beklemtoon hoe belangrik die kinderjare is. Rousseau was verder van mening dat die kind van die natuur moet leer en ook nie gedwing moet word om enigiets te doen nie. Hy meen ook dat opvoeding verkry word deur die natuur, mense en dinge. Rousseau was die eerste filosoof wat die kind ‘n regmatige plek gegee het en hy was bekend as die bevryder van die kind. Hy het geglo dat kinders instaat is om enigiets te vermag en het daarom leiding nodig in plaas van ‘n pak slae volgens Lora Deahl (2001:26).

Rousseau se beskouing van kinders se opvoeding was nuut en in teenstelling met die oorheersende kerkskool-sisteem. Dit het daartoe gelei dat sy boek, *Emile* deur die sensuur nagesien en verbode was tydens die agtiende eeu. Sy opvoedkundige model het gepaste materiaal vir die onderrig van kinders asook gereelde vernuwing daarvan aangemoedig. Dit is ook belangrik dat kinders as onafhanklike individue behandel word en soos Deahl (2001:27) dit stel: “appealing to a child's sense of play and fantasy, the cultivation of self-directed learning, and above all, education's central role in the development of a morally responsive citizenry,”.

Rousseau se idees oor kinderjare het regoor Europa versprei en tot 'n nuwe industrie gelei wat geskoei was op kinderklere, meubels en boeke. Die kindermark het in 'n nismark ontwikkel en gevolglik nuwe besigheidsgelentehede geskep. Kinders het in sekere opsigte 'n luukse objek geword vir ouers en daarom het hulle heelwat meer spandeer aan boeke, klere, speelgoed, onderrig, ensovoorts. Cunningham (1998:1205) meen dat kinders gesien is as “tools to preserve or enhance family fortunes”. Die onderrig van kinders het prominent geraak vir die middelklas en adelstand en menigte privaatskole het regoor Europa ontstaan. Deahl (2001:27) skryf vervolgens:

“Inspired by Rousseau's ideas about education and childhood, the experimental schools of Johann Bernhard Basedow (11 September, 1724 – 15 Julie, 1790, Duitsland), Johann Pestalozzi, Friedrich Froebel, and Johann Hebart (4 Mei, 1776 – 14 Augustus, 1841, Duitsland) appeared, all associated with the Enlightenment's thinking about the identification of childhood as a separate stage of life.”

Johann Heinrich Pestalozzi, 'n Switserse opvoedkundige hervormer het beklemtoon dat opdragte vir kinders vanaf die bekende na die onbekende moet vorder. Dong Xu (2006:16) meen ook dat die uitvoering van konkrete kuns, kinders die geleentheid moet bied om hulle persoonlike emosionele reaksies te ervaar. Friedrich Froebel, een van Pestalozzi se volgelinge en stigter van die kindertuin-instituut het geglo dat speelaktiwiteite wat deur liedere en

musiek begelei word, 'n belangrike deel van kinderopvoeding vorm (Xu, 2006:17).

Deahl (2001:28) beweer dat Johann Hebart 'n onderrigproses ontwikkel het, met die volgende vier stappe:

1. Breek enige onderwerp in die mees eenvoudige onderrigbare elemente op (*Klarheit*),
2. Tref die verband tussen hierdie elemente (*Umgang*),
3. Orden die feite sodat dit 'n geheel vorm (*System*),
4. Toets die leerder deur toepassing van die nuutgeleerde konsepte.

Hebart se sisteem is later deur Friedrich Wieck (Robert Schumann se skoonpa) in sy werk met studente gebruik. Die Duitse instelling van *Hausmusik*, musiek wat geskryf is vir uitvoering by die huis, het goed ingepas by Rousseau se idees asook die Verligte eeuse beweging in die algemeen (Minina 2012:12).

Volgens Xu (2006:41) was Hausmusik die fokuspunt van 'n kulturele beweging in Duitsland vanaf 1840. Die klavier het ook in hierdie stadium as gevolg van sy beskikbaarheid vir die middelklas die primêre instrument van huishoudings geword. Die Verligte eeu, asook die Romantiese tydperk het kinders in ag geneem en as belangrike uitvoerders en teikengehore beskou. Minina (2012:11) beweer: *“These were the perfect circumstances that made it possible for Robert Schumann to create his Album for the Young (1848), the first example of music written specifically to be performed by children.*

3.2 Robert Schumann se *Album für die Jugend*, op. 68

Dong Xu (2006) beskryf Schumann se klaviermusiek vir kinders as volg :

“Robert Schumann’s piano music for children, including the Kinderszenen, Album for the Young, Waldszenen, Three Piano Sonatas for the Young, and three piano duets; Twelve Four-Hand Piano Pieces for Small and Big Children, Ball Scenes, and Children’s Ball, has remained the

most characteristic and successful example of his engagement with the theme of childhood, a popular topic in Romantic art and culture. Although the techniques required within these collections are not as difficult as those found in Schumann's other piano works, they embrace some of the finest and most rewarding instances of Schumann's piano writing, and demonstrate their innermost poetic quality and evocative imagination."

Schumann het sy *Album für die Jugend*, op. 68 tien jaar na die *Kinderszenen* in 1848 gekomponeer. Schumann het van die afsonderlike stukke eers vir huishoudelike oorwegings gekomponeer. Hy het byvoorbeeld agt stukke gekomponeer vir sy dogter, Marie se sewende verjaarsdag op 1 September 1848. Hy het ook in sy huishoudelike joernaal die volgende woorde genoteer op 31 Augustus 1848 : "Idea for an album for the children—miniatures for Marie" (Appel, 1988:469). Later het ses van hierdie stukke in Robert Schumann se *Album für die Jugend*, op. 68 no. 2-7 verskyn. Schumann het teen 27 September 1848 die album voltooi wat uit drie-en-veertig stukke bestaan en was gereed om dit na die uitgewer te stuur. Hy verwys na uitsonderlike stukkie in sy skrywe aan Carl Reinecke:

"The Album," especially from No. 8 onward, will, I think, win many a smile from you. I don't know when I felt so in mood for music. It fairly gushed forth....The first thing in "The Album" was written for our eldest child's birthday; and in this way one after another was called forth. It seemed as if I were beginning my life as a composer anew, and you'll see traces of the old humor" (Von Wasielewski, 1975:241-42).

Schumann se belangstelling in komposisie vir kinders kan gedeeltelik toegeskryf word aan sy kinders, veral Marie. Op Kersdag in 1841 het hy 'n pragtige Wiegeliedjie vir Clara en Marie(vier maande oud) as geskenk gegee (Nauhaus, 1993:124).

Schumann het 'n sterk behoefte gehad om komposisies vir kinders te skryf aangesien die repertorium beskikbaar op daardie stadium van baie swak

gehalte was. Clara het self in haar dagboek in September 1848 die volgende inskrywing gemaak:

“The pieces which children usually learn at their music-lessons are so bad, that Robert hit on the idea of composing and publishing a volume (a sort of album) of children’s pieces. He has already written a number of charming little pieces” (Litzmann, 1927:446).

Alhoewel Schumann hierdie album binne drie weke voltooi het, het hy nogtans sorgvuldig te werk gegaan. Hy het oorspronklik ‘n album beplan met ‘n kombinasie van sy eie asook ander komponiste se werke. Hy wou aanvanklik stukke van Bach, Handel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Spohr en Mendelssohn vir pedagogiese doeleindes insluit, maar het later teen die idee besluit en die *Album für die Jugend* as opus met slegs sy eie werke gepubliseer. Hy het verder nuwe titels aan sommige van die stukke gegee wat meer tot die algemene publiek gespreek het, bv. op. 68 no. 3, *Wiegelied vir Ludwig* het verander na *Die Neurielied*. Schumann het eers die album vir *Breitkopf & Härtel* aangebied, maar hulle het die aanbod van die hand gewys. Hy het daarna na Julius Schuberth, uitgewer van *Schuberth & Co* in Hamburg vir hulp gewend. Von Wasielewski (1975:242) haal Schumann vervolgens aan:

“I applied to Mr. Schuberth to publish them, because haste is necessary, and because I think that he always succeeds when he likes. And I will answer for it that this won’t be a bad bargain; for I think these will be the most popular of all my compositions. “The Album” must have a handsome exterior.”

Soos vroeër genoem, was Tchaikovsky spesifiek gefassineer met Schumann se idee rondom die *Album für the Jugend* en het aan Nadezjda von Meck, sy weldoener, geskryf:

“I am working very hard. Tomorrow I shall begin a collection of miniature pieces for children. I thought, long ago, that it would not be a bad thing to do all in my power to enrich the childrens’ musical literature, which is rather scanty. I want to write a whole series of perfectly easy pieces and

to find titles for them which would interest children, as Schumann has done” (Novik, 1906:5).

Beide komponiste was gesteld op die ontwikkeling van repertorium vir en omtrent kinders.

3.3 Die noodsaaklikheid van musiek wat spesifiek vir kinders gekomponeer is

Soos vroeër genoem, is die eerste nege jaar van ‘n kind se lewe baie belangrik en daarom is dit ook essensieel dat kinders musiek uitvoer wat spesifiek vir hulle behoeftes en vaardighede geskryf is. Volgens die webtuiste, Naxos (2017:n.p.) moet musiek vir jong pianiste eenvoudig en tegnies nie té uitdagend wees nie. Die kinders moet verder ouditiwe blootstelling geniet van meer komplekse werke waar die luisteraar steeds nie oorgestimuleer word nie. Joan Last (1954:32) gaan verder deur te noem “The writing of pieces for the young has become almost as serious an art as that of writing full-scale pianoforte works”.

Last waarsku komponiste om nie weggevoer te raak deur die hoogtes van hulle inspirasie nie, maar altyd die graad waarvoor die werk gekomponeer word, in ag te neem. Die komponis kan selfs net een maat skryf waarvan die moeilikheidsgraad te hoog is vir die ouderdomsgroep wat dan die doel van die werk sal belemmer. Last (1954:33) skryf verder :

“It is much better to teach that which is well within the grasp of the performer, so that attention can, even at an early stage, be given to the finer points of artistry, phrasing, expression, tone production, and so on...To encourage artistry in the complete beginner, the present-day composer gains his effect with a mere handful of notes which are contrived to illustrate some mood or picture, or to fit the words of a rhyme.”

Sy lys Tchaikovsky se *Jeugalbum* as geskikte klassieke repertorium vir die jong beginner in haar boek, *The Young Pianist* (1954:39).

Hoofstuk 4

Pyotr Ilyich Tchaikovsky se *Jeugalbum*, op. 39

4.1. Agtergrond van die *Jeugalbum*, op. 39

Dit is duidelik uit verskeie bronne dat Tchaikovsky lief was vir kinders. In sy eie woorde, het Tchaikovsky geglo: “Childhood is exceptionally important in everybody’s life, those artistic delights that we have received in our youth are going to be remembered during the whole life”(Weidman, 2012:n.p.).

Tchaikovsky se *Jeugalbum*, op. 39, is in 1878 gekomponeer. Volgens David Brown is die album opgedra aan Tchaikovsky se sewejarige neef, Volodya Davydov. Sy neef was gefassineer met die klavier op die tydstip wat die album gekomponeer is. Die album het vier-en-twintig stukke. Soos reeds vroeër genoem, is die werk geïnspireer deur Robert Schumann se *Album für the Jugend*, op. 68. Tchaikovsky het in ‘n skrywe aan die uitgewer, Peter Jürgenson geskryf: “to write a decent amount of small, easy pieces for children with appealing titles, like those of Schumann (Weidman, 2012:n.p.)”.

Beide Tchaikovsky en Schumann se albums het dieselfde titel en bestaan uit kort stukke met beskrywende titels. Die uitvoering van op. 39 duur ongeveer dertig minute. Die volgende tabel toon die ooreenkomste in die gebruik van verskillende elemente vir melodieë in die Jeugalbums van Schumann en Tchaikovsky:

	R. Schumann, op. 68	P.I. Tchaikovsky, op. 39
Akkoorde	No. 2, 4, 15, 17, 18, 20,	No. 1, 2, 3, 11, 12, 19, 24

	22	
Polifoniese materiaal	No. 1, 3, 5	No. 4, 16, 21
Gepunteerde ritmes	No. 2	No. 5, 6
Dubbel-derdes	No. 36	No. 3, 13, 19

Tchaikovsky is bekend om melodieë uit volksliedere in sy eie komposisies te gebruik. Soos gesien in voorbeeld 1 en 2, het Tchaikovsky die Ukraïnese volkslied, *Vîydî, Ivan'ku* se melodie gebruik in die derde beweging van sy eerste klavierkonsert as eerste tema (Sung, 2008:6-7). Dit is dus duidelik dat Tchaikovsky van liriese elemente in sy instrumentale komposisies gebruik gemaak het wat ook in die kinderalbum te sien is. Hy het verskeie Russiese volksliedjies, asook dansmusiek in die album geïnkorporeer.

Voorbeeld 1: Ukraïnese Volkslied, *Vîydî, Ivan'ku*

The image shows a musical score for the Ukrainian folk song "Vîydî, Ivan'ku". It consists of two staves of music in a 2/4 time signature. The melody is written on a treble clef staff. Below the first staff, the lyrics are written in Cyrillic: "Вий - до. ший ви. І ван ку. за - сні - зай нашъ. все - нян ку." Below the second staff, the lyrics continue: "і - мо. вв - зы. неспі - ва - ли. все - ни до - жь до - ли." The music features a simple, melodic line with some rests and a final cadence.

Voorbeeld 2: P.I. Tchaikovsky, Klavierkonsert, op. 23, maat 5-12

Allegro con fuoco.

Allegro con fuoco.

mf

Ped.

f

Ped.

simile

Ped.

mf

Volgens Jane Magrath (1995:251) het die *Jeugalbum* Tchaikovsky twee maande geneem om te voltooi. Hy het in die somer van 1878 in Kamenka (Rusland), by sy neef se familie gekuier. Volgens Daniel Gregory Mason (20 November, 1873 – 4 Desember, 1953, Amerika), is verskeie werke deur hierdie kuier geïnspireer aangesien Tchaikovsky baie ingenome was met sy verblyf asook die dorp en omliggende omgewing (Alekseev, 1969:365-367). Dit is ook hier waar hy nuwe

idees gekry het vir klavierwerke en ook dan die *Jeugalbum*, op. 39 gekomponeer het. Die eerste stuk van die *Jeugalbum* is in G majeur en die laaste stuk in E mineur, wat duidelik verwant is aan mekaar. Hierdeur skep die komponis 'n beter geheelbeeld. Drie van die stukke is in 3/8-tydmaat, een stuk is in 6/8 en die oorblywende komposisies in 2/4- of 3/4-tydmaat. Twaalf stukke in die album is egter in 2/4-tydmaat en die kleinste nootwaarde 'n sestiende-noot. Al die stukke in die album bestaan uit nie meer as 85 mate nie, en duur nie langer as 2 ½ minute nie.

Die *Jeugalbum*, op. 39 is geskik vir jong pianiste tot meer gevorderde klavierstudente wat hulle tegniek wil verbeter. Die album stimuleer nie slegs kinders se verbeelding nie, maar verbeter ook hulle uitdrukkingsvermoë.

Tegniek is een van die belangrikste vereistes vir beginners en daarom skryf Ruth Burr en William Gillock (1976) in *Technic – All the way*, soos aangehaal deur Julie Knerr (2006:476):

“Technic is indispensable at all levels of learning. There is no time in the study of the piano when technic is more essential than at the elementary level...As soon as a child touches the piano keyboard he begins to form habits desirable or not so desirable. If he is allowed to play with no guidance in the use of his hands and arms, he will soon develop habits which may present problems later. With the care on the part of a conscientious teacher little arms and hands may be wisely and gently directed so that they may be used in an intelligent manner.”

Die doel van tegniek is om koördinasie en soepelheid van die vingers, asook beheer oor bewegings en ontspanning te bevorder. Burgmüller se 25 *Eenvoudige Studies*, op. 100 word aanbeveel as voorganger vir die *Jeugalbum* aangesien die studies makliker is om baas te raak as die *Jeugalbum* opsigself.

Volgens Minina (2012:22-23) moet die leerder reeds vooraf besluit oor die vertolking van die album aangesien daar twee uitgawes van die werk bestaan wat die betekenis diensooreenkomstig beïnvloed. Tchaikovsky het die volgorde van die stukke verander nadat hy reeds die oorspronklike bundel aan die uitgewers gegee het. Smirnova (2009:112) meen dat daar nie 'n meer of minder korrekte weergawe bestaan nie aangesien Tchaikovsky die veranderinge in volgorde van die stukke self aangebring het. Hierdie verandering beïnvloed die emosionele konteks van die werk en motiveer daarom onderskeie interpretasies. Die oorspronklike uitgawe kan egter as 'n lang en uitdagende dag in die lewe van 'n kind gesien word terwyl die gewysigde uitgawe 'n simboliese verteenwoordiging van 'n mens se lewensreis is.

Minina (2012:22-23) meen dat Russiese uitgewers die tweede weergawe verkies. Sy noem verder dat *Schirmer* se redakteur, Adolf Ruthard, die tweede weergawe verkies en die eerste uitgawe se bestaan ontken. Die handgeskrewe eerste weergawe is vandag nog in die *Glinka Museum of National Culture in Moscow* te sien. Die skrywer sal voortaan met die gewysigde volgorde van die stukke te werk gaan. Hier volg 'n tabel soos uiteengesit deur Minina (2012:23-24):

<i>Jeugalbum, op. 39 (oorspronklike volgorde)</i>	<i>Jeugalbum, op. 39 (volgorde gewysig)</i>
1. <i>Oggendgebed (G)</i>	1. <i>Oggendgebed (G)</i>
2. <i>Winteroggend (b)</i>	2. <i>Winteroggend (b)</i>
3. <i>Mamma (G)</i>	3. <i>Die Perderuitertjie (D)</i>
4. <i>Die Perderuitertjie (D)</i>	4. <i>Mamma (G)</i>
5. <i>Mars van die Houtsoldate (D)</i>	5. <i>Mars van die Houtsoldate (D)</i>
6. <i>Die Nuwe Pop (Bb)</i>	6. <i>Die Siek Pop (g)</i>
7. <i>Die Siek Pop (g)</i>	7. <i>Die Pop se Begrafnis (c)</i>
8. <i>Die Pop se Begrafnis (c)</i>	8. <i>Wals (Eb)</i>
9. <i>Wals (Eb)</i>	9. <i>Die Nuwe Pop (Bb)</i>
10. <i>Polka (Bb)</i>	10. <i>Mazurka (d)</i>
11. <i>Mazurka (d)</i>	11. <i>Russiese Lied (F)</i>

12. <i>Russiese Lied</i> (F)	12. <i>Prelude van 'n Landbewoner</i> (Bb)
13. <i>Prelude van 'n Landbewoner</i> (Bb)	13. <i>Volkslied</i> (D)
14. <i>Volkslied</i> (D)	14. <i>Polka</i> (Bb)
15. <i>Italiaanse Lied</i> (D)	15. <i>Italiaanse Lied</i> (D)
16. <i>Ou Franse Lied</i> (g)	16. <i>Ou Franse Lied</i> (g)
17. <i>Duitse Lied</i> (Eb)	17. <i>Duitse Lied</i> (Eb)
18. <i>Napolitaanse Danslied</i> (Eb)	18. <i>Napolitaanse Danslied</i> (Eb)
19. <i>Verhaal van die Verpleegster</i> (C)	19. <i>Verhaal van die Verpleegster</i> (C)
20. <i>Die Heks</i> (e)	20. <i>Die Heks</i> (e)
21. <i>Soete Drome</i> (C)	21. <i>Soete Drome</i> (C)
22. <i>Lied van die Lewerikie</i> (G)	22. <i>Lied van die Lewerikie</i> (G)
23. <i>In die Kerk</i> (e)	23. <i>Die Mandolienspeler</i> (G)
24. <i>Die Mandolienspeler</i> (G)	24. <i>In die Kerk</i> (e)

4.2. 'n Pedagogiese analise van Pyotr Ilyich Tchaikovsky se *Jeugalbum*, op. 39

4.2.1. *Oggendgebed*

Die eerste komposisie van die *Jeugalbum* is *Oggendgebed*. Dis 'n stadige, peinsende vierstemmige komposisie wat handel oor 'n kind wat ontwaak en sy eerste aksies in die oggend. Minina (2012:26) meen die stuk laat jou dink aan Schumann se *Koraal* wat ook in G majeur gekomponeer is. Die komposisie het 'n deursigtige en eenvoudige karakter.

Voorbeeld 3: P.I. Tchaikovsky, *Oggendgebed*, op. 39 no. 1, maat 1-12

Lento.

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 1 through 6, and the second system shows measures 7 through 12. The tempo is marked 'Lento.' and the dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings.

Voorbeeld 4: R. Schumann, *Koraal*, op. 68 no. 4, maat 1-8

Oggendgebed is 'n tradisionele ortodokse koraal wat 'n onbegeleide seksie in 'n kerkmis is. Minina (2012:26) meen dat die toonaard, sowel as sommige akkoorde die stuk in verband bring met 'n tipiese Sondagoggend-mis, met spesifieke verwysing na die derde mis of *Glas* uit agt misse. Natalia Kozlova (2003:6) is van mening:

“Such four-voice transparent writing came into the Russian Orthodox Church tradition from seventeenth-century Kiev, and is called “partesnoe penie” (singing in parts)”.

Die mis se karakter behels 'n vol klank met kenmerkende dinamiese variasie. Volgens Kozlova (2003:7-8) is die rede hiervoor die verandering van 'n vol koor na 'n kleiner sanggroep tydens die diens. Tchaikovsky was 'n toegewyde Christen en nie net bekend met kerkmusiek nie, maar het self ook musiek vir die kerk gekomponeer. Alfred Swan (1973: 36-37) skryf in *Russian Music: Its Sources in Chant and Folk-Song*, dat Tchaikovsky die tradisionele vorm van *Znamenny Chant*, 'n onbegeleide gesang in gedagte gehad het met die skryf van *Oggendgebed*, wat die musiek sowel as die teks volg met 'n onreëlmatige en stadige tempo (sien voorbeeld 5).

Voorbeeld 5: *Glas 3, Praise our God*

Знаменный распѣвъ

СВѢТЪ ГО - СПОДЪ БОГЪ НАШЪ.

Weidman (2012:n.p.) meen dat die basso ostinato-patroon aan die einde van *Oggendgebed* een van die herhalende motiewe in hierdie siklus is, wat die verbygang van tyd voorstel.

Voorbeeld 6: P.I. Tchaikovsky, *Oggendgebed*, op. 39 no. 1, maat 19-21

dim.

Pedagogiese ontleding en Oefenvoorstelle

1. Dinamiese kontraste en klankbalans

Oggendgebed is 'n vierstemmige komposisie waarin elke stem sy eie individuele lyn het. Die sopraanlyn is die mees aktiewe stemparty met die baslyn as ondersteuning. Die alt- en tenoorstemme vul die harmonie en is

minder beweeglik as die sopraan- en baslyn. Die student moet fokus om 'n ryk klank te produseer met dinamiese kontraste soos aangedui deur die komponis.

Die student kan eerstens slegs twee van die stempartye kombineer.

Voorbeeld 7: P.I. Tchaikovsky, *Oggendgebed*, op. 39 no. 1, maat 1-4

Die verskillende stempartye in voorbeeld 7 (A,B,C en D aangedui) kan in die volgende kombinasies geoefen word (sien voorbeeld 8):

1. A+B
2. C+D
3. A+C
4. A+D
5. B+C
6. B+D

Voorbeeld 8: Kombinasie-spel



Kombinasie-spel laat die student toe om kennis te maak met die verskillende melodiese lyne. Dis ook voordelig vir die versterking van individuele vingers asook die afwerking van 'n spesifieke melodiese lyn (sien die note wat omsirkel is in voorbeeld 9). Die leerder kan hier fokus op toonproduksie in die regterhand met betrekking tot die sopraanmelodie.

Voorbeeld 9: P.I. Tchaikovsky, *Oggendgebed*, op. 39 no. 1, maat 1-4

Lento.

Die akkoorde in die *Oggendgebed* kan ook op die volgende maniere geoefen word:

a) Die melodie-noot, in hierdie geval die regterhand se boonste noot, word eerstens *forte* gespeel. Daarna moet die leerder die res van die akkoordnote in beide hande *pianissimo* speel. Die leerder moet voortaan poog om die tydgleuf tussen die melodie-noot en die res van die akkoord te verminder sodat die

boonste noot later as 'n *acciaccatura* klink. Daarna sal die leerder voortgaan en die volle akkoord speel (sien voorbeeld 10 en 11).

Voorbeeld 10: Balans tussen melodie- en akkoordnote

Handwritten musical score for Example 10. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff starts with a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, and ends with a half note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first measure of the bass staff.

Voorbeeld 11: Balans tussen melodie- en akkoordnote

Handwritten musical score for Example 11. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff starts with a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, and ends with a half note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking '(pp)' (pianissimo) is present in the first measure of the bass staff.

b) Bogenoemde voorbeeld kan omgekeer word deur die sagte akkoordnote eers te speel en dan die melodie-noot harder te laat klink bo die res van die akkoord (sien voorbeeld 12).

Voorbeeld 12: Balans tussen melodie- en akkoordnote

Handwritten musical score for Example 12. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff starts with a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, and ends with a half note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first measure of the bass staff.

c) Die akkoorde kan vervolgens as 'n eenheid gespeel word waarna die leerder die melodienote 'n paar keer herhaal terwyl die ander vingers rus op die akkoordnote, soos gesien in die onderstaande notevoorbeeld.

Voorbeeld 13: Balans tussen melodie- en akkoordnote

Handwritten musical notation for Example 13. It consists of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment features chords and single notes, with a *p.* dynamic marking at the end of the piece.

d) Die bostaande voorbeeld kan omgekeer word. Die melodienoot word vasgehou terwyl die res van die akkoord twee of drie keer *pianissimo* gespeel word (sien voorbeeld 14).

Voorbeeld 14: Balans tussen melodie- en akkoordnote

Handwritten musical notation for Example 14. It consists of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes with accents. The bass clef accompaniment features chords and single notes, with a *pp* dynamic marking at the beginning and a *p* dynamic marking at the end.

2. Sensitiewe pedaalgebruik

Die demperpedaal moet in hierdie stuk gebruik word om *legato*-spel te bevorder. Joseph Banowetz (1992:16) beskryf *legato*-pedaal as volg: "Legato

pedalling is also called “syncopated” pedalling or, infrequently, “following” pedalling.” Die pedaal word gebruik om akkoorde te verbind en moet gevolglik na die wisseling van elke akkoord getrap word. Die student moet dus oefen om die pedaal te trap na elke akkoord gespeel is en dan te lig wanneer die volgende akkoord gehoor word. Leerders word verder aangeraai om nie die pedaal te vinnig te wissel nie, sodat die pedaal nie ‘n ongewenste kageluid maak nie en die nodige legato-klank verkry word. Sien die pedalaanwysings in die onderstaande voorbeelde.

Voorbeeld 15: P.I. Tchaikovsky, *Oggendgebed*, op. 39 no. 1, maat 1-4

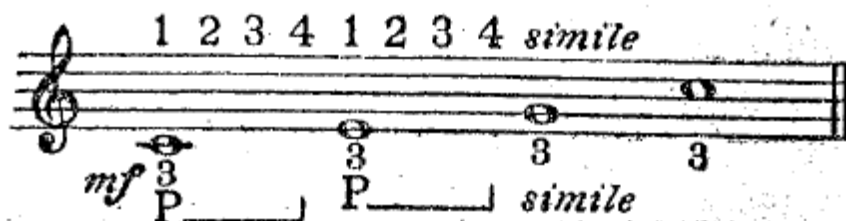
Voorbeeld 16: P.I. Tchaikovsky, *Oggendgebed*, op. 39 no. 1, maat 19-24

Die leerder word aangeraai om die eerste akkoord te speel en daarna die pedaal te trap. Wanneer die volgende akkoord gespeel word moet die pedaal gelig word. Terwyl die leerder die note vashou, moet die pedaal weereens getrap word. Dit is belangrik om te onthou dat die wisseling van die pedaal met elke harmonie beide ‘n op- en afgaande beweging van die pedaal insluit. Die klank van die vorige harmonie moet uitgedoof wees deur die dempers op

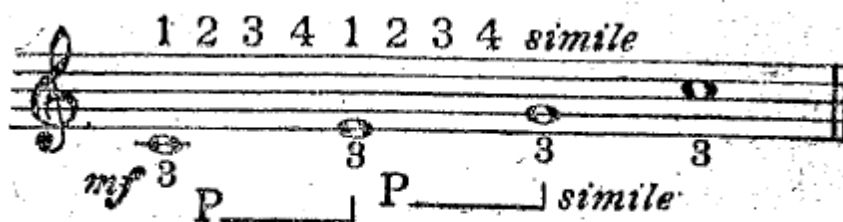
dieselfde stadium wat die hamers die volgende snare slaan. Die leerder moet seker maak dat die klank van die vorige harmonie nie oorgedra word nie. Indien die leerder se voet die pedaal trap op dieselfde tyd as wat die nuwe akkoord gespeel word, sal die vorige pols se klank oorgedra word.

In die onderstaande oefeninge, as voorbereiding tot *legato*-pedaal, stel Victor Booth (1946:76) voor dat die leerders van een tot vier tel en die note van C majeur met 'n enkele vinger speel, sodat vinger-*legato* nie moontlik is nie. Indien die pedaal op die eerste polsslag getrap word en op die vierde weer gelig word, soos gesien in voorbeeld 17, sal die leerder vind dat daar geen verbinding van klank is nie. Indien die leerder wel die pedaal op die tweede posslag trap en op die eerste polsslag van die volgende maat lig, sal die klank aangehou word (sien voorbeeld 18).

Voorbeeld 17: Voorbereidende tegniese oefening vir legato-pedaal



Voorbeeld 18: Voorbereidende tegniese oefening vir legato-pedaal



Die leerder kan dieselfde tegniek oefen met akkoorde soos gesien in die onderstaande oefening deur Joan Last (1954:100).

Voorbeeld 19: Voorbereidende tegniese oefening vir legato-pedaal

Evening
from *Tunes for Everyone* by Doreen Fifer (O.U.P.)

Die tydgleuf tussen die onderdrukking en vrylating van die pedaal laat ruimte vir 'n variasie van klankkleur. Verskillende klankkleure kan verkry word na gelang die tyd toegelaat tussen die trap en oplig van die pedaal.

3. Goeie frasing

Soos vroeër genoem, het Tchaikovsky die stuk in die styl van 'n ongeleide gesang geskryf waarin die melodie asook die teks in ag geneem word. Ons kan daarom aanneem dat die komponis in sinne of musikale frases gedink het. Die leerder moet dus baie sensitief wees vir korrekte frasing. In *Oggendgebed* kan die leerder aangeraai word om in kort, asook langer frases te dink wat die vertolking betref, soos gesien in voorbeeld 20.

Voorbeeld 20: P.I. Tchaikovsky, *Oggendgebed*, op. 39 no. 1, maat 1-8

The image displays a musical score for the first eight measures of 'Oggendgebed' by P.I. Tchaikovsky. The score is in 3/4 time, marked 'Lento' and 'p'. It features a treble and bass clef with various fingerings and dynamics. A smaller inset shows a specific fingering for the first measure with 'mf' dynamics.

4. Vingersetting

Daar is duidelike verskille in die vingersetting van *Oggendgebed* in die onderskeie uitgawes. Die *Schirmer*-uitgawe se eerste twee akkoorde word in die regterhand met die eerste en derde vinger gespeel waar die *Bosworth*- en *Augener*-uitgawe die eerste en vierde vingers verkies. In *Schirmer* se geval moet die leerder gevolglik die daaropvolgende akkoord wat F-kruis en A insluit met die eerste en tweede vinger van die regterhand speel waar die twee Engelse uitgawes die tweede en derde vinger gebruik. Die skrywer is van mening dat die laasgenoemde 'n meer praktiese vingersetting is ten opsigte van fisiese gemak en legato-spel. Dit verhoed ook 'n onnodige aksent op die F-kruis wat deur die duim op 'n swak polsslag gespeel word.

Voorbeeld 21: P.I. Tchaikovsky, *Oggendgebed*, op. 39 no. 1, maat 1-2 (*Augener-* en *Bosworth*-uitgawe)

Voorbeeld 22: P.I. Tchaikovsky, *Oggendgebed*, op. 39 no. 1, maat 1-2 (*Schirmer*-uitgawe)

Waar die *basso ostinato*-patroon in maat 16 begin, stem die onderskeie uitgawes ooreen wat die vingersetting betref. Die linkerhand se boonste melodie moet 'n teenmelodie vorm met die melodie in die regterhand. Die leerder se vingersetting is hier ook van kardinale belang vir legato-spel. Die *Augener*-uitgawe verskil van die ander twee uitgawes in maat 21 waar die B-mol in die melodie-lyn van die linkerhand met die derde vinger gespeel word. Die *Schirmer*- en *Bosworth*-uitgawes stel egter voor om die tweede vinger te gebruik wat myns insiens ook die aangewese vingersetting vir 'n legato melodiese lyn is.

Voorbeeld 23: P.I. Tchaikovsky, *Oggendgebed*, op. 39 no. 1, maat 16-24
(Schirmer-uitgawe)

Musical score for Example 23, Schirmer edition of Tchaikovsky's *Oggendgebed*, measures 16-24. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The right hand has a melodic line with various ornaments and dynamics. The dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The score includes fingerings, a breath mark, and a final asterisk.

Voorbeeld 24: P.I. Tchaikovsky, *Oggendgebed*, op. 39 no. 1, maat 16-24
(Bosworth-uitgawe)

Musical score for Example 24, Bosworth edition of Tchaikovsky's *Oggendgebed*, measures 16-24. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The right hand has a melodic line with various ornaments and dynamics. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). The score includes fingerings, a breath mark, and a final asterisk.

Voorbeeld 25: P.I. Tchaikovsky, *Oggendgebed*, op. 39 no. 1, maat 16-24 (Augener-uitgawe)

4.2.2. Winteroggend

Die tweede stuk beeld 'n winteroggend uit met 'n ysige wind wat waai. *Winteroggend* is 'n tipiese voorbeeld waar die musiek onrustig en donker klink asof dit 'n winterstorm uitbeeld.

Minina (2012:28) skryf dat die tempo-aanduiding van die oorspronklike uitgawe *Allegro* is terwyl die meeste Russiese uitgawes *Vivo* gebruik en die Schirmer-uitgawe, *Andante*. Die Alfred-uitgawe gebruik weer die tempo-aanduiding, *Rapidly*. Sy skryf verder: "Depending on the tempo that one picks, the piece has the potential to sound either terrifying or intense". Die rustekens aan die begin van die stuk skep 'n angstige en onheilspellende gevoel, veral as *Allegro* of *Vivo* as tempo-aanduiding gebruik word.

Voorbeeld 26: P.I. Tchaikovsky, *Winteroggend*, op. 39 no. 2, maat 1-6

Die chromatiese harmonie dra by tot die skep van onrustigheid. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die chromatiese lyn vanaf maat 25 tot 32, asook maat 33 tot 36 in die altstem soos in voorbeeld 27 aangedui. Sien ook die nabootsing van motiewe in die onderstaande voorbeeld.

Voorbeeld 27: P.I. Tchaikovsky, *Winteroggend*, op. 39 no. 2, maat 25-32

Die vorm van *Winteroggend* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-16)

B (maat 17-40)

A' (maat 41-64)

Pedagogiese en oefenvoorstelle

1. Tweenootfraserings

Winteroggend word gekenmerk deur tweenootfraserings in die A-seksies. Die leerder kan as oefening die tweenoot-akkoorde, soos gesien in voorbeeld 28, eerstens *staccato* speel en daarna verbind.

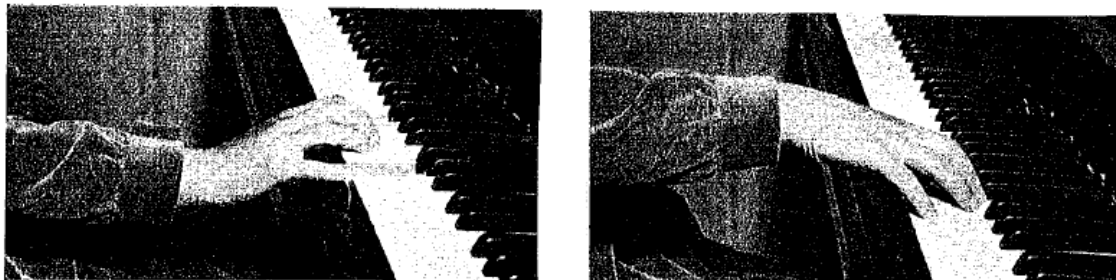
Voorbeeld 28: P.I. Tchaikovsky, *Winteroggend*, op. 39 no. 2, maat 1-2



Die onderwyser kan voorstel dat die leerder eerstens aparte hande moet oefen met 'n streng fokus op die beweging van die gewrig. Die student moet die klawers afdruk met 'n natuurlike afwaartse beweging van die gewrig. Met die speel van die volgende note op die swak maatslag, moet die gewrig herstel word tot sy natuurlike gemaklike posisie.

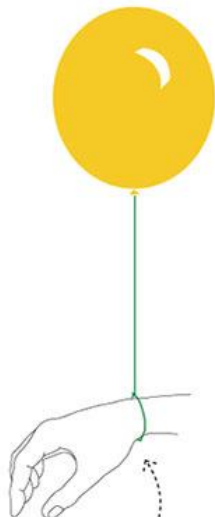
Onderwysers kan ook die tegniek verduidelik deur die gemaklike afwaartse en opwaartse beweging van die gewrig met die speel van die akkoorde te demonstreeer. Die beweging van 'n sterk tot swakker dinamiese kwaliteit moet ook verduidelik word sodat die laaste akkoord nie met 'n ongewenste aksent gespeel word nie. In die onderstaande voorbeeld word die posisie van die gewrig met die speel van tweenootfraserings demonstreeer.

Voorbeeld 29: Posisie van die gewrig met die speel van tweenoetfraserings



Die leerder moet vervolgens let om deurgaans kontak met die klawers te behou met die opwaartse beweging van die gewrig en nie die klawers te vinnig te los nie. Hierdie natuurlike opwaartse beweging van die gewrig kan op die deksel van die klavier ge oefen word. Die hande word eerstens in 'n geronde natuurlike handposisie op die toe deksel van die klavier geplaas, waarna die leerder hom voorstel dat 'n balon met 'n garing aan die gewrig vasgemaak is en dit die gewrig stadig opwaarts trek. Die leerder moet die gewrig stadig oplik totdat slegs die vingerpunt van die middelvinger aan die deksel raak, waarna die hand weer na die normale posisie terugkeer (sien voorbeeld 30).

Voorbeeld 30: Opwaartse beweging van gewrig met die speel van tweekootfraserings



2. Pedaalgebruik

Die pedaalwerk is deurgaans dieselfde in die A-seksies en benadruk die beweging van 'n sterk na 'n swak pols. Ritmiese pedaal word dus gebruik.

Voorbeeld 31: P.I. Tchaikovsky, *Winteroggend*, op. 39 no. 2, maat 1-2

Andante.

 A musical score for the first two measures of a piece. The tempo is marked 'Andante.' The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first measure contains a piano dynamic marking 'p' followed by an accent '>'. The second measure contains a crescendo marking '> cresc.'. The score shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Pedal markings are present in the left hand.

Die B-seksie word gekenmerk deur langer melodiese lyne wat 'n herhalende melodie-noot in die regterhand en 'n gepunteerde motief in verskeie stemme

insluit. Die leerder word aangeraai om die demperpedaal aan te hou in maat 17¹⁻² aangesien die note deel van dieselfde harmonie vorm. Daarna moet die pedaal weer wissel by die verandering van harmonie in maat 18¹.

Voorbeeld 32: P.I. Tchaikovsky, *Winteroggend*, op. 39 no. 2, maat 17-18



3. Aksente

Die leerder moet let op die aksente vanaf maat 17. Die boonste melodienote in die regterhand kan uitgebring word deur verskillende vingers te gebruik vir die note wat herhaal, soos gesien in die onderstaande voorbeeld.

Voorbeeld 33: P.I. Tchaikovsky, *Winteroggend*, op. 39 no. 2, maat 17-19



4. Belangrike topnote

Laastens is die topnote in die regterhand van kardinale belang. Die leerder kan dieselfde oefentegniese toepas soos vroeër genoem in *Oggendgebed*, maar ook let om gewig op die buitenste gedeelte van die hand te plaas om sodoende die melodienote van die regterhand teenoor die baslyn te laat weerklink.

4.2.3. Die Perderuitertjie

Magrath (1995:251) beskryf die komposisie as volg:

“A Mendelssohn-like perpetual motion featuring two-note chords (generally thirds, fourths and fifths) in both hands. A flexible wrist is needed in this study in rapid repeated chords. More difficult to play than it sounds. A steady eight-note pulse should be maintained throughout.”

Volgens Minina (2012:29) is hierdie komposisie ‘n “small toccata” geskryf in D majeur wat die hoofkarakter verteenwoordig dwarsdeur die komposisie. Die tempo-aanduiding van die eerste uitgawe is *Presto* waar Schirmer se aanduiding *Vivo* is.

Die Perderuitertjie is een van die mees virtuose stukke in die album. Daar bestaan duidelike ooreenkomste met Schumann se *Album für die Jugend*, op. 68; nie slegs wat die titel betref nie, maar ook met ander aspekte, byvoorbeeld die gebruik van *staccato*'s.

Voorbeeld 34: R. Schumann, *Die Wilde Ruiters*, op. 68 no. 8, maat 1-4

Daar bestaan egter meer ooreenskomste tussen *Die Perderuitertjie* en Schumann se *Italiaanse Matrooslied*, op. 68 no. 36. Beide komponiste gebruik dubbelnoot-*staccato*'s in die onderskeie komposisies. Tchaikovsky maak wel gebruik van herhalende tweenoet-akkoorde van verskillende intervalle in beide hande, terwyl Schumann hoofsaaklik dubbel-derdes gebruik in sy *Italiaanse Matrooslied* (sien voorbeeld 35 en 36). Die gebruik van dubbel-derdes maak Schumann se komposisie egter heelwat moeiliker. Die trapsgewyse beweging van dubbel-derdes kan die beweging van 'n boot op water voorstel, waar Tchaikovsky gebruik maak van spronge, wat weer 'n perd se bewegings voorstel.

Voorbeeld 35: R. Schumann, *Italiaanse Matrooslied*, op. 68 no. 36, maat 1-10

Voorbeeld 36: P.I. Tchaikovsky, *Die Perderuitertjie*, op. 39 no. 3, maat 1-13

Die Perderuitertjie is in 'n ABA-vorm met 'n koda en kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-24)

B (maat 25-40)

A'(maat 41-64)

Koda (maat 65-72)

Die kort *staccato*-akkoorde verteenwoordig die perd wat galop en bly onveranderd dwarsdeur die komposisie.

Voorbeeld 37: P.I. Tchaikovsky, *Die Perderuitertjie*, op. 39 no. 3, maat 1-4



Die melodiese en tegniese inhoud van die B-seksie verskil nie veel van die A-seksie nie.

Voorbeeld 38: P.I. Tchaikovsky, *Die Perderuitertjie*, op. 39 no. 3, maat 25-28



Pedagogiese ontleding en Oefenvoorstelle

1. Reëlmatige spel van herhalende staccato-akkoorde

Die Perderuitertjie is vierstemmig en word deurgaans *staccato* gespeel. Die opeenvolgende dubbelnote in beide hande en vinnige tempo maak dit een van die mees ingewikkelde komposisies in die album. Die regte tegniek moet bemeester word om herhalende akkoorde akkuraat te speel. Dit is van uiterste belang dat die student deurgaans 'n elastiese gewrig, maar tog 'n ferm handposisie behou. Verder moet die student sy vingerpunte op die interval plaas voordat die klawers afgedruk word. In 'n poging om geartikuleerde *staccato*-spel te bevorder, moet die student vingerbeheer toepas wat slegs

moontlik is as die krag na die vingerpunte gekanaliseer word en die vingers naby aan die klawers bly. In hierdie geval word hoofsaaklik van hand-*staccato* gebruik gemaak. Die elastiese gewrig speel 'n groot rol in die oordrag van krag vir die regte klankproduksie. Die leerder moet dus in gedagte hou dat die vingers nie alleen al die werk kan doen nie, maar dat die gewrig en arm gebruik moet word om die vingers te ondersteun. 'n Ontspanne arm en elastiese gewrig is dus nodig om die hande te stuur asook die gewenste balans te verseker.

Melanie Spanswick (2015:n.p.) meen dat die leerder eers weg van die klavier moet oefen. Die arms moet eerstens in 'n ontspanne hangende posisie langs die leerder se sye verkeer. Daarna moet die gewrig oplik vanaf dié ontspanne posisie tot 'n natuurlike posisie op die klawers. Die hand moet verder op en af beweeg word deur slegs die gewrig te gebruik met die voor-en bo-arm in 'n eenvormige posisie. Die leerder moet spoed opbou totdat die beweging soortgelyk is aan 'n *vibrato*-aksie. Hierna kan dieselfde aksie op die klavier gedemonstreer word deur met die eerste twee akkoorde te begin.

Nadat die akkoord gespeel is, moet die leerder die gewrig heeltemal ontspan voordat die volgende akkoord gespeel word. Spanswick (2015:n.p.) meen dat dit egter moeiliker is om dieselfde aksie op 'n hoë spoed te bemeester en dat stadige oefening gevolglik baie belangrik is. Met stadige oefening is dit van belang dat die vingerpunte ferm en die gewrig ontspanne is. Die leerder kan geleidelik vinniger oefen. Hiervoor is die metronoom baie handig. Op hierdie wyse neem die spoed natuurlik toe.

Die leerder word aangeraai om 'n enkele akkoord vas te hou en die gewrig in 'n sirkulêre beweging te roteer voordat die volgende akkoord gespeel word. Dit sal bydra tot die gevoel van 'n ontspanne gewrig en vrye beweging om sodoende 'n ryker klank te produseer. Wees bedag om enige spanning in die elmboog te vermy soos wat die spoed vermeerder.

Spanswick (2015:n.p.) stel ook voor dat die leerder meer as een akkoord met 'n enkele beweging van die gewrig speel. Czerny se *Studie*, op. 740 no. 40, uit *Die Kuns van Vingervaardigheid* kan as addisionele oefening aangewend word.

Voorbeeld 39: C. Czerny, *Die Kuns van Vingervaardigheid*, op. 740 no. 40, maat 1



Spanswick (2015:n.p.) stel voor dat die studie op die onderstaande manier geoefen kan word. Die rusteken skep in hierdie geval rusposes. Gedurende die kwartnoot-rus moet die leerder seker maak dat die regterhand steeds in 'n ontspanne en vrye posisie verkeer.

Voorbeeld 40: Alternatiewe oefenmetode vir C. Czerny, *Die Kuns van Vingervaardigheid*, op. 740 no. 40, maat 1

The image shows a musical score for Example 40. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4. The right hand (RH) plays a sequence of chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. Below the first three chords, a '3' is written, indicating a triplet. Above the fourth chord, a '3' and a '1' are written, indicating a triplet. A dashed line above the first three chords is labeled '8va', indicating an octave shift. The left hand (LH) plays a simple bass line: G2, A2, B2, G2, A2, B2. There are rests in the LH between the notes.

2. Frasering

Soos vroeër genoem, bestaan die stuk uit tweenoet-akkoorde in beide hande. Dit kan 'n uitdaging wees om die akkoorde deurentyd ritmies en op tempo te speel. Korrekte frasering kan dit vir die leerder vergemaklik. *Die Perderuitertjie* kan in tweemaat-frases verdeel word (sien voorbeeld 41).

Voorbeeld 41: P.I. Tchaikovsky, *Die Perderuitertjie*, op. 39 no. 3, maat 1-6



Daar word ook aangeraai dat die tweemaat-frases eerstens *legato* gespeel word met die vingersetting soos aangedui en later *staccato*, aangesien *staccato*-spel heelwat moeiliker is.

4.2.4. *Mamma*

Volgens Smirnova (2009:112) was Tchaikovsky die eerste komponis om 'n komposisie oor 'n moeder en die kind se gevoel teenoor een van die belangrikste rolmodelle in sy lewe te skryf. In die algemeen het komponiste voor Tchaikovsky onderwerpe vermy wat persoonlik en te moeilik was om te begryp.

Mamma is in G majeur, dieselfde toonaard as *Oggendgebed*. Die komposisie se tekstuur is polifonies van aard.

Voorbeeld 42: P.I. Tchaikovsky, *Mamma*, op. 39 no. 4, maat 1-10

The musical score for the first ten measures of 'Mamma' by P.I. Tchaikovsky is presented in two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-10. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is 'Andante espressivo'. The first measure begins with a piano (*p*) dynamic and a 'legatissimo' marking. The second measure features a 'cresc.' (crescendo) marking. The third measure is marked 'mf' (mezzo-forte). The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks like slurs and accents.

Volgens Minina (2012:31) is *Mamma* se styl nie oorspronklik Tchaikovsky se idee nie, maar kan daar weereens ooreenkomste getrek word tussen dié komposisie en Schumann se *Neurielied* en 'n *Klein Stuk* uit die *Album für die Jugend*, op. 68 (sien voorbeeld 43 en 44). Schumann en Tchaikovsky maak in die onderskeie komposisies gebruik van paralelle derdes. Die onderskeie komposisies se linkerhand stem ooreen met betrekking tot paralelle beweging teenoor die melodie. Schumann skryf hoofsaaklik in vier-maat-frases waar Tchaikovsky nie 'n reëlmatige frase-struktuur gebruik nie. Soos vroeër genoem, gebruik Tchaikovsky meer spronge in die regterhand terwyl Schumann 'n trapsgewyse melodie aanbied.

Voorbeeld 43: R. Schumann, *Neurielied*, op. 68 no. 3, maat 1-4

Nicht schnell (♩ = 144)
He ckopo

p
(una corda)

Voorbeeld 44: R. Schumann, *'n Klein Stuk*, op. 68 no. 5, maat 1-4

Nicht schnell (♩ = 138)
He ckopo

p

Hao (2011:16) is van mening dat die twee hande 'n duet speel. Die herhalende melodiese motiewe skep die simbool van 'n moeder se konstante en onvoorwaardelike liefde.

Die vorm van *Mamma* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-12)

B (maat 13-16)

A' (maat 17-28)

Koda (maat 29-36)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. *Legato*-spel

Die karakter van die stuk is grasiuus en sag na aanleiding van die titel van die werk. *Legato*-spel is egter van belang om die gewenste ekspressiewe karakter en singende toon te verkry. *Legato*-spel is 'n fundamentele probleem in klaviertegniek aangesien die klavier 'n perkussie-instrument is en *legato*-spel basies onmoontlik is. Die leerder moet gevolglik die illusie van *legato*-klank skep deur verskeie tegnieke:

(a) In 'n poging om nie 'n gaping tussen die klank van die note te laat nie, moet die verwisseling van klawers sistematies wees. Die vrylating van een klavier en speel van die volgende moet dus reëlmatig op mekaar volg. Die gebruik van korrekte vingersetting, asook die koördinasie van die gewrig en arm speel hier 'n groot rol. *Legato*-spel kan verder bevorder word deur meer van die vleesgedeelte van die vinger te gebruik in plaas van die vingerpunt. Die vleesgedeelte van die vingers moet ook so naby as moontlik aan die klawers wees om 'n egalige toon te verkry. Aan die begin van die frase word die gewrig laer gehou sodat leerders so na as moontlik aan die klavierbord bly, terwyl die gewrig aan die einde van die frase hoër gelig word.

(b) Die onderstaande *legatissimo*-oefening kan gebruik word om *legato*-spel te bevorder. Die middel-C word eerstens afgedruk met die duim van die regterhand. Sonder dat die C-klavier oplaag, word die tweede noot (D) afgedruk deur die wysvinger. Sodra die twee klawers albei afgedruk is kan die eerste klavier gelig word (sien voorbeeld 45).

Voorbeeld 45: Oefening vir *legatissimo*



In 'n goeie *legato* volg die klanke mekaar sonder enige onderbreking in die klanklyn op. Gat (1965:68) skryf: "In order to attain a legato effect, the new tone must be - as it were - 'smuggled' into the melody without drawing any attention to it." Die vingers speel die belangrikste rol hierin, aangesien dit die maklikste vloeiende klawerwisseling kan maak.

Die bo- en voorarm se rol in *legato*-spel is om te help met die ophang van die vinger nadat die klawer afgedruk is. Verderaan vergemaklik die rotasiebeweging van die voorarm die deursit van die duim wat ook *legato*-spel bevorder. Leerders moet ook in ag neem dat die pols 'n belangrike rol speel tydens *legato*-spel. Die vertikale en laterale bewegings van die pols help vir die deursit van die duim. Die gewrig absorbeer die skok wat ontstaan met die afwaartse beweging van die klawers. Die leerder word dus aangeraai om 'n soepel gewrig te handhaaf.

Die leerder moet met die aanleer van *Mamma* poog om die pedaal so min as moontlik te gebruik en eerder te fokus op die korrekte frasering asook die verskil in dinamiese vlakke van die onderskeie hande. Die pedaal is 'n handige hulpmiddel, maar moet nie vinger-*legato* vervang nie.

2. Korrekte frasering

Die komponis het duidelike frases aangedui. Uitvoerders van hierdie werk word aangeraai om frases in dieselfde konteks te sien as leestekens om

sodoende 'n gevoel te kry van asemhaling tussen die musikale sinne. Dit is opvallend dat die komponis 2/4-tydmaat in maat 8-12, asook maat 24-28 se regterhand suggereer deur middel van tweenoetfraserings (sien voorbeeld 46 en 47).

Voorbeeld 46: P.I. Tchaikovsky, *Mamma*, maat 8-12



Voorbeeld 47: P.I. Tchaikovsky, *Mamma*, maat 24-28



3. Musikale spel van die begeleiding in die linkerhand

Daar moet gewaak word teen ongewenste aksente op die tussenslae in die linkerhand aangesien die duim hoofsaaklik daarvoor gebruik word (sien voorbeeld 48). Dit is dus belangrik dat die duim soepel is om ongewenste aksente te vermy. Een van die maniere om mobiliteit van die duim te verseker, is om toonlere met die duim en 'n alternerende vinger te oefen. Die leerder kan begin deur C majeur met die linkerhand teen 'n matige tempo te oefen. Daarna kan die leerder ander diatoniese, heeltoon of chromatiese toonlere oefen op dieselfde wyse. Die leerder begin deur C majeur te speel met afwisseling van die duim en tweede vinger vir twee oktawe op- en afgaande. Sonder om enigsins te stop, kan die duim en derde vinger gebruik word en

dieselfde oefening doen. Die soepelheid van die duim sal meer beheer gee om sodoende die duimnote in die linkerhand van *Mamma* sagter te speel.

Voorbeeld 48: P.I. Tchaikovsky, *Mamma*, op. 39 no. 4, maat 13-17



4.2.5. Mars van die Houtsoldate

Magrath (1995:251) beskryf die komposisie as 'n delikate mars in drieledige vorm. Die stuk is in D majeur en word gekenmerk deur 'n eenvoudige melodie in die regterhand met verskeie begeleidings-motiewe in die linkerhand. Tchaikovsky gebruik sterk ritmiese figure wat klem plaas op die mars-karakter van die stuk. In die eerste twee mate tref ons die eerste ritmiese motief aan wat deur die regter-en linkerhand gespeel word. Hierdie patroon (sien voorbeeld 49) word verskeie kere in die komposisie herhaal en vereis akkurate ritmiese spel. Die herhaalde note in maat 8 se linkerhand is nog 'n sterk ritmiese motief wat tipies op 'n trom gespeel kan word (sien voorbeeld 50).

Voorbeeld 49: P.I. Tchaikovsky, *Mars van die Houtsoldate*, op. 39 no. 5, maat 1-2



Voorbeeld 50: P.I. Tchaikovsky, *Mars van die Houtsoldate*, op. 39 no. 5, maat 8



Sergey Aizenshtadt (2003:45) meen dat die stuk deur 'n tweede- of derdejaar-klavierstudent gespeel kan word. Tegnies word die stuk dus as een van die maklikste in die album gesien.

Die stuk word ook beskou as die voorganger van die *Mars* uit die *Neutekraker*.

Voorbeeld 51: P.I. Tchaikovsky, *Mars* uit die *Neutekraker*, maat 1-7

Tchaikovsky se *Mars van die Houtsoldate* word verder vergelyk met die *Soldatemars* van Schumann. Die *Mars van die Houtsoldate* verskil van Schumann se *Soldatemars*, alhoewel daar enkele ooreenkomste in die komposisies bestaan. Schumann se *Soldatemars* is klankryk en kragdadig terwyl Tchaikovsky se mars meer humoristies is en sodoende die leerder aan speelgoed herinner.

Voorbeeld 52: R. Schumann, *Soldatemarks*, op. 68 no. 2, maat 1-4

Munter und straff (♩ = 120)
Бодро и определенно

2

f

Voorbeeld 53: P.I. Tchaikovsky, *Mars van die Houtsoldate*, op. 39 no. 5,
maat 1-4

Tempo di Marcia.

pp

Beide komposisies is in 2/4-tydmaat en bevat soortgelyke gepunteerde ritmiese patrone. Schumann maak gebruik van langer dinamiese frases waar Tchaikovsky groter dinamiese variasie toon met die gebruik van aksente soos gesien in voorbeeld 54 en 55.

Voorbeeld 54: P.I. Tchaikovsky, *Mars van die Houtsoldate*, op. 39 no. 5, maat 1-8

Tempo di Marcia.

pp







Voorbeeld 55: R. Schumann, *Soldatemars*, op. 68 no. 2 maat 1-12

Munter und straff. **Soldier's March**

Die komposisies verskil egter wat die tempo-aanduiding betref. Tchaikovsky se komposisie is 'n streng *Tempo di Marcia* in teenstelling met die vinnige *Munter und straff* tempo-aanduiding van Schumann se *Soldatemars*.

Daar is 'n paar stukke in die *Jeugalbum*, insluitende die *Mars van die Houtsoldate*, waar 'n eenvoudige ritmiese patroon dwarsdeur die komposisie herhaaldelik gebruik word (sien tabel). Die komponis gebruik ook dieselfde tydmaat vir elkeen van hierdie stukke. Hierdie stukke kan dien as tegniese oefeninge aangesien die herhaling van 'n ritmiese patroon spesifieke vingers versterk.

Stukke	Notevoorbeelde
<i>Mars van die Houtsoldate</i>	<p>Tempo di Marcia.</p> 
<i>Die Pop se Begrafnis</i>	<p>Grave.</p> 
<i>Polka</i>	<p>Allegretto.</p> 
<i>Napolitaanse Lied</i>	<p>Comodo. <i>p grazioso</i></p> 
<i>Die Heks</i>	<p>Vivace.</p> 
<i>Soete Drome</i>	<p>Andante. (♩:72)</p> 

Die vorm van *Mars van die Houtsoldate* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-16)

B (maat 17-32)

Koda (maat 33-48)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Ritmiese spel

Die ritmiese marspatrone kom in albei hande voor. Die melodie in die regterhand beweeg voortdurend in parallele derdes met die linkerhand en mag vir die leerder 'n uitdaging wees, aangesien beide hande die gepunteerde ritmes akkuraat moet speel (sien voorbeeld 56).

Voorbeeld 56: P.I. Tchaikovsky, *Mars van die Houtsoldate*, op. 39 no. 5, maat 1-4



Die mars-karakter moet deurgaans in ag geneem word gedurende die leerproses sodat die leerder die stuk korrek kan interpreteer. Die leerder kan vir ritmiese akkuraatheid die ritmiese patroon klap of *staccato* speel terwyl hy hardop tel. Soos vroeër genoem, kan die herhaalde note in maat 8 gesien word as 'n nabootsing van 'n ritmiese patroon gespeel op 'n trom. Die linkerhand

moet die voorgestelde vingersetting gebruik om die herhaalde note te speel (sien voorbeeld 57).

Voorbeeld 57: P.I. Tchaikovsky, *Mars van die Houtsoldate*, op. 39 no. 5, maat 8-9



Die student gebruik dus verskillende vingers vir die vyf herhaalde note in plaas van 'n enkele vinger. Hierdeur word die student voorberei vir die akkoord op die hoofpols van die volgende maat. Die grootste uitdaging is egter die afwisseling van die derde en vierde vinger.

Hierdie stuk kan dien as oefening vir soepelheid van die swakker vingers. Die leerder kan as tegniese oefening die studie, op. 100 no. 13 van Burgmüller oefen om die derde en vierde vingers te versterk.

Voorbeeld 58: F. Burgmüller, *Troos*, op. 100 no. 13, maat 1-4

2. Dinamiek

In hierdie stuk word dinamiese golwings aangetref, met spesifieke verwysing na maat 20-23 (sien voorbeeld 59), asook maat 29-31. Hierdie *crescendo*- en *diminuendo*-aanwysings word dikwels verkeerd geïnterpreteer. Indien die musikale frase in ag geneem word, word die klimaks in maat 23¹ aangetref.

Voorbeeld 59: P.I. Tchaikovsky, *Mars van die Houtsoldate*, op. 39 no. 5, maat 20-23



Die leerder moet eerstens bewus wees dat 'n sagte dinamiese toon verkry word as minder energie toegepas word in kontras met 'n sterker dinamiese toon wat verkry word deur meer energie toe te pas. 'n Sagter toon vereis dus dat die leerder minder krag vanaf die skouer gebruik en die vinger stadiger laat val, sodat die hamer die snaar nie met te veel fors tref nie. 'n Sterker toon vereis meer krag en 'n vinniger val-aksie van die vinger. Die geleidelike toename en afname van klank vanaf die sagste tot die hardste toon moet vooraf ge-antisipeer word. Die volgende voorbeeld word deur Geoffrey Tankard en Eric Harrison (1960:39) voorgestel as oefening vir toongradering:

Voorbeeld 60: Oefening vir toongradering

L.S. 1 2 3 4 5 6 7 7 6 5 4 3 2 1

$p < mf > p$
 Also $mf < f > mf$
 $f < ff > f$

3. Dubbelderdes

Die dubbelderdes wat in die regterhand van maat 7-8, maat 15 en maat 39-40 voorkom, is vanselfsprekend 'n uitdaging aangesien 'n paar dubbelderdes na mekaar volg. Die leerder kan die dubbelderdes eers op 'n harde oppervlak, soos 'n tafel oefen en dit daarna op die klavier probeer. Dit is belangrik dat die vingersetting gebruik word soos aangedui in die onderstaande voorbeeld.

Voorbeeld 61: P.I. Tchaikovsky, *Mars van die Houtsoldate*, op. 39 no. 5, maat 6-8¹



Op. 100 no. 4 van Burgmüller is 'n goeie voorbereiding vir die speel van dubbelderdes (sien voorbeeld 62).

Voorbeeld 62: F. Burgmüller, *'n Klein Fees*, op. 100 no. 4, maat 1-4

Allegro ma non troppo. (♩ = 152).

Introduzione.

4.2.6. Die Siek Pop

Magrath (1995:252) meen dat hierdie komposisie een van die maklikste stukkes in die siklus is. Die tekstuur bestaan uit drie lae wat die basnoot, akkoordnote en melodielyn in die regterhand behels. Hierdie stuk vereis ekspressiewe spel asook 'n singende toon. Die komposisie handel oor die emosie van 'n persoon wat 'n naasbestaande aan die dood moet afstaan. Alhoewel die heengaan van 'n pop nie werklik 'n invloed op 'n volwassene sal hê nie, klink die musiek steeds tragies vir dié wat daarna luister. *Die Siek Pop* is 'n somber komposisie in G mineur en kan deur onderwysers in kombinasie met *Die Pop se Begrafnis* en *Die Nuwe Pop* gebruik word.

Voorbeeld 63: P.I. Tchaikovsky, *Die Siek Pop*, op. 39 no. 6, maat 1-16

The musical score for P.I. Tchaikovsky's 'Die Siek Pop' (op. 39 no. 6) is presented in two systems. The first system shows measures 1 through 8, and the second system shows measures 9 through 16. The piece is in G minor (one flat) and 2/4 time. It is marked 'Lento.' and 'mf espr.'. The right hand (treble clef) plays a simple melody, while the left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and bass notes. The piece is characterized by its somber and expressive nature.

Minina (2012:34) stem nie saam met die *Lento* tempo-aanduiding van die Schirmer-uitgawe nie aangesien die pop nog lewendig is: "I prefer *Moderato* that can be found in the very first Russian edition." Die *Lento* tempo-aanduiding asook die mineur-toonaard pas by die somber karakter van hierdie stuk. Die basnoot word deurgaans aangehou terwyl die regterhand 'n enkelnoot-melodie speel, wat die versugtinge van die pop voorstel. Hierdie melodie word gesien tot in maat agt, waarna die linkerhand die melodie oorneem en die begeleidingsfiguur deur die regterhand gespeel word.

Daar is geen moeilike passasies in hierdie werk nie en word daarom as een van die makliker stukke in die *Jeugalbum* beskou. Die pedaalpunt aan die einde van die komposisie verteenwoordig 'n klok wat gelui word wanneer iemand gesterf het (sien voorbeeld 64). Dit herinner aan die *Oggendgebed* asook die verbygang van tyd.

Voorbeeld 64: P.I. Tchaikovsky, *Die Siek Pop*, op. 39 no. 6, maat 35-42



Hierdie komposisie handel oor 'n kind se eerste verlies en herinner aan Schumann se komposisie, *Die Eerste Verlies*.

Voorbeeld 65: R. Schumann, *Die Eerste Verlies*, op. 68 no. 16, maat 1-4



Die vorm van *Die Siek Pop* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-16)

B (maat 17-34)

Koda (maat 35-42)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Balans tussen die verskillende vlakke

Drie duidelike vlakke word aangetref in die komposisie. Maat 1-8, asook maat 9-16 het dieselfde ritmiese patroon alhoewel die hande teenoorgestelde rolle vervul. In albei gevalle moet die melodie wat op die tweede pols van elke maat klink, duidelik uitgebring word. 'n Helder en geartikuleerde aanslag word vereis om die melodie uit te bring, wat eers in die regterhand (sien voorbeeld 66) en daarna in die linkerhand (sien voorbeeld 67) verskyn.

Voorbeeld 66: P.I. Tchaikovsky, *Die Siek Pop*, op. 39 no. 6, maat 1-8

The musical score for Example 66 shows measures 1-8. The right hand (treble clef) plays a melody of quarter notes on the second beat of each measure. The left hand (bass clef) plays a bass line of quarter notes on the first beat of each measure. The tempo is marked 'Lento.' and the dynamics are 'mf espr.'. The bass line is marked 'marcato il basso'.

Voorbeeld 67: P.I. Tchaikovsky, *Die Siek Pop*, op. 39 no. 6, maat 9-16

The musical score for Example 67 shows measures 9-16. The right hand (treble clef) plays a melody of quarter notes on the first beat of each measure. The left hand (bass clef) plays a bass line of quarter notes on the second beat of each measure.

Die sopraanmelodie stel die pop se krete voor terwyl die pop se versugtinge in die baslyn benadruk word (sien voorbeeld 68).

Voorbeeld 68: P.I. Tchaikovsky, *Die Siek Pop*, op. 39 no.6, maat 17-22



2. Gebroke akkoorde in die linkerhand

Die ritme van die gebroke akkoorde wat as begeleiding dien, is een van die tegniese uitdagings van hierdie komposisie. Die halfnoot-baslyn vorm die basis van die harmonie van elke maat wat daarna opgevolg word deur tweeklaar-akkoorde. Die leerder moet dus aandag skenk aan die baslyn met spesifieke verwysing na die *marcato il basso* karakteraanwysing, wat beklemtoning van die baslyn beteken (sien voorbeeld 69). Die leerder moet poog om hierdie figuur egalig te hou en ongewenste aksente op die dubbelnote te vermy. Hierdie aksente kan voorkom as gevolg van die dubbelnote wat met die vatkant (eerste, tweede en derde vingers) van die hand gespeel word. Aangesien die vatkant die sterkste deel van die hand is en die dubbelnote die sagste gespeel moet word, kan dit 'n uitdaging vir leerders wees.

Voorbeeld 69: P.I. Tchaikovsky, *Die Siek Pop*, op. 39 no. 6, maat 1-8

Volgens Last (1980:35) is die grootste oorsaak van onegalige toonsterkte (ongewenste aksente) die duim. Een van die redes hiervoor kan wees dat die duim sterker as die ander vingers is. Die korrekte hantering van die duim in die speel van die tweenoet-akkoorde (sien voorbeeld 70), is van kardinale belang vir egalige toonsterkte.

Die gebruik van legato-pedaal op die eerste polsslag van elke maat kan die leerder help om die verandering van harmonie te benadruk.

4.2.7. Die Pop se Begrafnis

Hierdie komposisie is een van die mees populêre werke van die siklus en is volgens Minina (2012:35) geskryf in 'n klassieke begrafnismars sonder die koraal-middelseksie. 'n Klassieke voorbeeld van 'n komposisie in hierdie styl is Chopin se sonate in B-mol mineur. Die stuk is nog 'n tragiese komposisie in die siklus. Die C mineur-toonaard, die gepaste *grave* tempo-aanduiding en gepunteerde ritme stel 'n hartseer en plegtige begrafnis-optog voor. Hierdie ritme is een van die mees ingewikkelde elemente vir kinders om te bemeester aangesien dit nie *rubato* toelaat nie.

Voorbeeld 70: P.I. Tchaikovsky, *Die Pop se Begrafnis*, op. 39 no. 7, maat 1-8

Grave.

The musical score for measures 1-8 of 'The Pop's Funeral' by P.I. Tchaikovsky is shown. It is in C minor, 4/4 time, and marked 'Grave' and 'pp'. The right hand part consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, with fingerings 3, 3, 2, 3, 3, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 5, 3. The left hand part consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, with fingerings 2, 3, 5, 3, 2, 3, 4, 3.

Die linkerhand-begeleiding bestaan deurgaans uit akkoorde wat die plegtige atmosfeer skep. Die dinamiek van hierdie werk is hoofsaaklik *piano* en *pianissimo* wat opbou na 'n *sforzando* en terugkeer na *pianissimo*. Hierdie dramatiese ontwikkeling dra by tot die swarmoedige luim van die werk.

Die Pop se Begrafnis het sekere elemente wat ook in *Mars van die Houtsoldate* gevind kan word, alhoewel die twee stukke verskil ten opsigte van emosionele konteks. Die *Mars van die Houtsoldate* is lewendig en humoristies terwyl *Die Pop se Begrafnis* geskryf is met 'n stadige tempo-aanduiding en somber karakter.

Die Pop se Begrafnis is in 'n drieledige vorm geskryf en kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-16)

B (maat 17-32)

A'(maat 33-48)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Gepunteerde ritmes

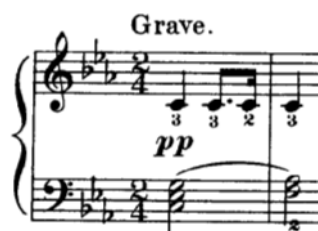
Soos vroeër genoem, bestaan die komposisie uit gepunteerde ritmes wat 'n uitdaging kan wees vir die jong leerder aangesien die sestiende-noot misplaas kan word. Die leerder moet waak daarteen om te jaag en moet die note se volle waarde speel sodat die afgemete begrafnismars-karakter van die werk nie verlore gaan nie. Hierdie probleem kan opgelos word deur note te verskaf vir elke onderverdeling van die tweede pols, soos gesien in voorbeeld 71. Die leerder kan hierdie oefening eerstens 'n paar keer speel en daarna die

addisionele note uitlaat en die gepunteerde ritme korrek speel (voorbeeld 72). Die tweede en derde sestiende-note sal steeds in die geheue van die leerder bestaan en daarom sal die gepunteerde agstenoot vir die nodige lengte aangehou word. Die vierde sestiende-noot en daaropvolgende kwartnoot sal ook in tyd gespeel word.

Voorbeeld 71



Voorbeeld 72: P.I. Tchaikovsky, *Die Pop se Begrafnis*, op. 39, no. 7, maat 1-2¹



Leerders is ook geneig om 'n breuk te maak tussen 'n gepunteerde agste- en sestiende noot (sien voorbeeld 73), in plaas daarvan om die note te verbind (sien voorbeeld 74).

Voorbeeld 73: Gepunteerde agstenoot-patroon

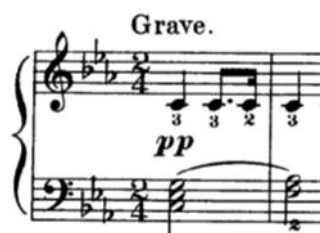


Voorbeeld 74: Gepunteerde agstenoot-patroon



Die korrekte gebruik van die pedaal kan die note aanhou vir die volle waarde en leerders help om 'n egalige ritmiese patroon te bemeester (sien voorbeeld 75).

Voorbeeld 75: P.I. Tchaikovsky, *Die Pop se Begrafnis*, op. 39, no. 7, maat 1-21



'n Bekende voorbeeld waarin daar geen breuk geneem kan word tussen dié twee note van die melodie nie, is *La Donna e Mobile* van Guiseppe Verdi.

Voorbeeld 76: G. Verdi, *La Donna e Mobile*



Die leerder kan vir oefening die onderstaande gepunteerde ritmiese patroon klap en hardop tel om sodoende die agstenote vir hulle volle waarde aan te hou en die daaropvolgende sestiende-note te klap.

Voorbeeld 77: Gepunteerde agstenoot ritmiese oefening



Een-te-en-te Twee-te-en-te Drie-te - en-te Vier-te-en-te

2. Herhalende note

Die gebruik van verskillende vingers word voorgestel vir die herhalende note. Volgens Joan last (1954:93) is dit makliker en tegnies meer korrek om die vingers van die buite- na die binnekant van die hand te gebruik. Die gebruik van verskillende vingers vir herhaalde note kan wisselende dinamiese vlakke tot gevolg hê. Sorgvuldige toongradering word voorgestel waarin die eerste C in die regterhand (sien voorbeeld 72) harder klink en elke herhalende C-noot geleidelik sagter. Geoffrey Tankard en Eric Harrison (1960:34) stel die volgende oefening voor vir herhaalde note.

Voorbeeld 78: Oefening vir repetisie-tegniek

4.2.8. Wals

Die *Wals* word deur Minina (2012:36) as die hoogtepunt van die eerste deel van die siklus beskryf. In hierdie komposisie verander die somber stemming, wat die kind vroeër oorweldig het na 'n vrolike stemming. Sy meen egter: “*The piece sounds as if the hero is awakening to a new life*”. Die eerste seksie van die *Wals* is liries en 'n herinnering aan 'n dans by 'n tipiese bal.

Voorbeeld 79: P.I. Tchaikovsky, *Wals*, op. 39 no. 8, maat 1-13

Die tempo-aanduiding in die *Schirmer*-uitgawe is *Vivace*. Minina (2012:36) meen egter: “*I prefer to play this waltz on the slower side of Allegro assai, as the composer intended it*”. Die middelseksie het die karakter van ‘n *waltz-brillante*. Studenovskaya (2011:n.p.) beweer dat die herhaalde vyfdes in die baslyn weereens herinner aan tyd wat verbygaan.

Voorbeeld 80: P.I. Tchaikovsky, *Wals*, op. 39 no. 8, maat 34-37



Die *Wals* is ‘n lewendige komposisie in E-mol majeur. Die regterhand speel die melodie terwyl die linkerhand ‘n basnoot en blokakkorde as begeleiding aanbied.

Die vorm van die *Wals* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-34)

B (maat 35-52)

A'(maat 53-85)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Ritme

Die *Wals* bevat ongewone ritmiese kwaliteite wat aksente op die tweede polsslae en rustekens op die eerste maatslae in die regterhand insluit (sien

voorbeeld 81). Die gesinkopeerde ritmes, asook die afwisseling tussen die tweekootfraserings en *staccato's*, soos gesien in voorbeeld 82, dra by tot hierdie onafhanklike karakter van die regterhand. Die *leggiero*-aanduiding vereis van die leerder om die melodie lig, grasiuus en lewendig te speel, maar ook die linkerhand-begeleiding nie bonkig te speel nie. Die ritmiese kwaliteite van hierdie komposisie is die grooste uitdaging en die realisering van uiterste belang om 'n ligte danskarakter aan die *Wals* te verleen.

Voorbeeld 81: P.I. Tchaikovsky, *Wals*, op. 39 no. 8, maat 1-5



Voorbeeld 82: P.I. Tchaikovsky, *Wals*, op. 39 no. 8, maat 20-21



Die *Wals* se tempo-aanduiding is *Vivace*. Een van die maniere waarop die leerder tempo kan vermeerder, is om een slag per maat te tel in plaas van drie slae. Alhoewel Tchaikovsky van kort melodiese motiewe gebruik maak, is die frases duidelik en voor die hand liggend. Die uitdaging bestaan wel daarin om die *Wals* te laat "dans". Hierdie komposisie is 'n goeie voorloper vir Chopin se makliker walse.

2. Ratse linkerhand-begeleiding

Die linkerhand-begeleiding bestaan hoofsaaklik uit 'n basnoot en blokakkorde wat bydra tot die vloeiende ritme indien dit lig gespeel word. 'n Ontspanne arm en gewrig word vereis van die student vir effektiewe begeleiding. Die student word verder aangeraai om die blokakkorde *staccato* te speel om by te dra tot die danskarakter.

Alhoewel die linkerhand 'n bestendige wals-ritme behou, is die regterhand se melodie van kardinale belang. Daar word deurentyd geaksentueerde note op die tweede polsslag van 'n maat aangetref, soos gesien in voorbeeld 81, wat ongewoon is aangesien die linkerhand se hoofpols op die eerste maatslag val. Die leerder moet die regterhand se melodie apart oefen sodat die hand onafhanklik kan funksioneer teen die begeleiding.

4.2.9. Die Nuwe Pop

Die Nuwe Pop is in teenstelling met *Die Siek Pop* asook *Die Pop se Begrafnis*, meer beweeglik en opgewek. Hierdie komposisie kan 'n dogtertjie voorstel wat dans met haar nuwe pop.

Daar word duidelike herhalende melodiese frases in mate 1³-5, 10³-13, 33³-37 en 41³-46¹ aangetref (sien voorbeeld 83).

Voorbeeld 83: P.I. Tchaikovsky, *Die Nuwe Pop*, op. 39 no. 9, maat 1-5



Hierdie melodiese frases in die A-seksie en A' verskil van die tweekootfraserings in die B-seksie. Die korter tweekootfraserings in die regterhand sowel as die *staccato* tweekoot-akkoorde in die begeleiding dra by tot die lighartige luim van die komposisie (sien voorbeeld 84).

Voorbeeld 84: P.I. Tchaikovsky, *Die Nuwe Pop*, op. 39 no. 9, maat 19-22¹



Die vorm van *Die Nuwe Pop* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-17²)

B (maat 17³-33²)

A'(maat 33³-46²)

Koda (maat 46³-57)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Tweekootfraserings

Die speel van tweenoetfraserings kan in vier stappe opgesom word:

- a) Gebruik die arm en hand se gewig om die eerste klavier af te druk.
- b) Ontspan die arm om sodoende die energie oor te dra aan die daaropvolgende noot. Die energie word in een beweging vanaf die vleesgedeelte van die eerste vinger na die vingerpunt van die volgende vinger oorgedra.
- c) Ontspan die gewrig
- d) Lig die gewrig sonder dat die vingers kontak met die klavierbord te verloor

Burgmüller se studies, op. 100 no. 18 en no. 20 kan in samehang met *Die Nuwe Pop* geoefen word, aangesien dit gefokus is op die ontspanning van die gewrig. Die *Tarantella* word spesifiek voorgestel aangesien dié studie ook tweenoetfraserings bevat.

2. Begeleiding in die linkerhand

Die linkerhand word gekenmerk deur *staccato* tweenoet-akkoorde wat lig gespeel moet word. Om die *staccato*-akkoorde lig te speel, moet die leerder 'n ontspanne voorarm handhaaf terwyl die gewrig die vertikale beweging van die hand beheer.

Voorbeeld 85: P.I. Tchaikovsky, *Die Nuwe Pop*, op. 39 no. 9, maat 1-8



Die leerder se vingers moet so naby as moontlik aan die klawers bly vir akkurate spel. Aangesien daar heelwat herhaling van motiewe is, kan die onderwyser aandag skenk aan dinamiek met spesifieke verwysing na dinamiese golwings. Dit sal bydra tot 'n lewendige karakter aangesien dit 'n voorstelling is van 'n dogtertjie wat vrolik rondans met haar nuwe pop.

Die regterhand wissel tussen twee ritmiese groeperings wat onafhanklikheid van beide hande vereis, aangesien die linkerhand 'n *staccato*-begeleiding het, terwyl die regterhand *legato*-frases moet baasraak. Dit kan egter vir die leerder 'n uitdaging wees aangesien die hande verskillende aksies moet uitvoer. Leerders moet dus seker maak dat die hande nie mekaar naboots nie. Die volgende oefeninge word voorgestel deur Van Betuw (2016:n.p.) vir die bevordering van onafhanklike spel:

Voorbeeld 86a: Oefening vir onafhanklike spel van die onderskeie hande met verwysing na dinamiek

The image displays two systems of musical notation for a piano exercise. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system shows a right hand starting with a forte (*f*) dynamic and a left hand starting with a piano (*p*) dynamic. The second system shows a right hand starting with a piano (*p*) dynamic and a left hand starting with a forte (*f*) dynamic. The right hand in both systems plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. The exercise is divided into two measures by a bar line.

Voorbeeld 86b: Oefening vir onafhanklike spel van die onderskeie hande met verwysing na *legato*- en *staccato* – spel

The image displays two systems of musical notation for exercise 86b. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a sequence of eighth notes in the treble staff and quarter notes in the bass staff. The second system shows a similar sequence, but with a slur over the treble staff and a staccato marking over the bass staff, indicating a change in articulation.

Voorbeeld 86c: Oefening vir onafhanklike spel van die onderskeie hande met verwysing na kanoniese nabootsing

The image displays two systems of musical notation for exercise 86c. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a sequence of eighth notes in the treble staff and quarter notes in the bass staff. The second system shows a similar sequence, but with a slur over the treble staff and a staccato marking over the bass staff, indicating a change in articulation.

Voorbeeld 86d: Oefening vir onafhanklike spel van die onderskeie hande met verwysing na die speel van verskillende ritmes



Voorbeeld 86e: Oefening vir onafhanklike spel van die onderskeie hande met verwysing na artikulasie



Hao (2011:31) meen dat *Die Siek Pop*, *Die Pop se Begrafnis* and *Die Nuwe Pop* verwant is aan mekaar. Elkeen van die drie komposisies handel oor 'n pop, maar het tog 'n unieke karakter. Die leerder kan aangeraai word om dié drie komposisies saam aan te leer om sodoende 'n storie aan die stukkie te koppel. Hierdeur word die leerder se verbeelding gestimuleer en verryk.

4.2.10. Mazurka

Die D mineur *Mazurka* is 'n dans in drieslagmaat met 'n Slawiese karakter. Dit herinner aan Chopin se bekende *Mazurkas* (Minina, 2012:38). 'n *Mazurka* word tradisioneel teen 'n vinnige tempo gespeel en word gekenmerk deur sterk aksente op die tweede of derde polsslag, soos gesien in voorbeeld 87. Hierdie eienskap benadruk die passie en entoesiasme van dié Poolse volksdans. Die eerste gedeelte van die *Mazurka* is peinsend en melankolies.

Voorbeeld 87: P.I. Tchaikovsky, *Mazurka*, op. 39 no. 10, maat 28-31



Die *Mazurka* is in drieledige vorm en kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-18)

B (maat 19-34)

A'(maat 35-52)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Gekompliseerde ritmes, aksente op swak polse, tweenoetfraserings en rustekens

Die rustekens, soos gesien in voorbeeld 88, kan die leerder voorberei op die aksente op die derde maatslag. In die B-seksie word die tweenoetfraserings aangetref in die linkerhand wat beweeg vanaf 'n geaksentueerde kwartnoot op die derde polsslag na 'n agstenoot op die eerste polsslag van die daaropvolgende maat (sien voorbeeld 88). Die leerder moet let op die onderstaande pedalaanwysings wat sal bydra tot die suksesvolle speel van dié fraserings.

Voorbeeld 88: P.I. Tchaikovsky, *Mazurka*, op. 39 no. 10, maat 19-22



Hier moet die leerder die linkerhand lig op die rusteken om die tweekootfrasing op die derde polsslag met 'n af-en-op beweging van die gewrig te benader. Chuan C. Chang (2009:n.p.) skryf in *Fundamentals of Piano Practice* :

“Thrust is a pushing motion, towards the fallboard, usually accompanied by a slightly rising wrist. With curved fingers, the thrust motion causes the vector force of the hand moving forward to be directed along the bones of the fingers. This adds control and power. It is therefore useful for playing chords. The pull is a similar motion away from the fallboard. In these motions, the total motion can be larger than or smaller than the vector component downward (the key drop), allowing for greater control.”

Vir die speel van suksesvolle akkoorde, asook akkoorde met aksente, word die leerder dus aangeraai om die hand uit die lug deur middel van gravitasie op die korrekte klawers te laat val en dan die stoot-aksie te gebruik om die klankkleur en volume te skep. Die pianis moet let dat sy vingers deurentyd gerond is. 'n Geronde handposisie stel die leerder in staat om enige wit of swart klawer vinnig te bereik. Die hande word ook nie so vinnig moeg nie, en verkeer in 'n ontspanne posisie wat die moontlikheid van krampe beperk. Die alternatiewe trek-aksie, soos deur Chang voorgestel, word hoofsaaklik vir *legato*-spel gebruik.

2. Spronge in die Linkerhand

In die A-seksies spring die linkerhand van 'n enkelnoot op die eerste polsslag na 'n akkoord op die derde polsslag, met 'n rusteken in die middel (sien voorbeeld 89). Hier is die rusteken handig aangesien dit die leerder 'n kans gun om voor te berei vir die akkoord op die derde polsslag.

Voorbeeld 89: P.I. Tchaikovsky: *Mazurka*, op. 39 no. 10, maat 1



Die grootste uitdaging bestaan egter tussen die derde en eerste maatslae met verwysing na die groot spronge in die linkerhand tussen akkoorde en enkelnote (sien voorbeeld 90).

Voorbeeld 90: P.I. Tchaikovsky: *Mazurka*, op. 39 no. 10, maat 1-2



Die leerder word aangeraai om die volgende faktore in ag te neem met die speel van die spronge:

(a) Dink vooruit

Die leerder word aangeraai om die spronge in die linkerhand vanaf die akkoord op die derde maatslag na die enkelnoot op die eerste maatslag eerstens te visualiseer. As oefening kan 'n effense breuk geneem word nadat die akkoord gespeel is om die enkelnoot te oordink voordat dit gespeel word. Die leerder kan as alternatiewe oefening die sprong neem, maar slegs die hand beweeg na die enkelnoot sonder om die klavier af te druk, om sodoende 'n afstandsgewoel te ontwikkel. Hierna kan die leerder beide die akkoorde en enkelnote speel. Hierdie oefenmetode word voorgestel aangesien die brein die regte boodskap aan die vingers moet oordra vir suksesvolle spronge, met betrekking tot die korrekte klawers, vingers en handposisie.

(b) Asembeheer en ontspanning

Spronge is 'n groot uitdaging in klavierspel, veral vir die jong pianis. Leerders is geneig om 'n gespanne posisie te ontwikkel as gevolg van verkeerde asembeheer. Indien die asem opgehou word, sal die hande en arms verstyf. Daar word dus voorgestel dat die leerder fokus op vry asemhaling tydens die oefen van spronge.

(c) Die verplasing van gewig

Die leerder moet die hand en arm as 'n eenheid gebruik vir die spronge, en die gewig vanaf die rug oordra na die klawers.

4.2.11. Russiese Lied

Dié *Russiese Lied* is gebaseer op 'n *plyasoavaya*, wat 'n dans is. Abraham (1969:123) meen dat die komposisie, *Golova li ty, moya golovushka* ("Head,

are you my Little Head”) deel vorm van Tchaikovsky se *Vyftig Russiese Volksliedere*, op. 74 no.2 (sien voorbeeld 91).

Voorbeeld 91: P.I. Tchaikovsky: *Golova li ty, moya golovushka*, op. 74 no. 2,
maat 1-13



Minina (2012:38) is van mening dat sommige navorsers die komposisie nie as ‘n *plyasovaya* sien nie, maar eerder as ‘n *protyaznaya*, wat ‘n stadige lied is. Hierdie beskouing verander die karakter van die stuk. Die verwarring het ontstaan as gevolg van die verskil in titel van ‘n *protyazhnaya* lied, geskryf deur Alyabiev. Hierdie lied se titel lui, *Golova li moya golovushka* (“Head, is this my Little Head”) sonder die woord “ty” (you) in die middel. Die twee liedere moet nie verwar word nie.

Die vorm van *Russiese Lied* kan as volg uiteengesit word:

A (maat 1-12)

A’ (maat 13-24)

Koda (maat 25-30)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Frasering

Die *Russiese Lied* het twee A-seksies met 'n koda. Die melodie kom deurlopend in die sopraanlyn voor en is meestal identies in die A-seksies, wat dit aanvanklik makliker maak vir leerders om die stuk te verstaan. Vanaf maat 1-14¹ is die kort melodiese frases dieselfde vir die regter- en linkerhand. Dit vergemaklik frasering en dus kan die leerder dadelik tesame hande oefen.

Voorbeeld 92a: P.I. Tchaikovsky, *Russiese Lied*, op. 39 no. 11, maat 1-14¹

Comodo.

Vanaf maat 14² begin die hande egter mekaar afwissel wat frasering betref. Die leerder word hier aangeraai om die verskeie motiewe, soos gesien in voorbeeld 92b, eerstens apart te oefen. Let ook op die enkele aksent in maat 16 in die linkerhand.

Voorbeeld 92b: P.I. Tchaikovsky, *Russiese Lied*, op. 39 no. 11, maat 14-16

Die afwisseling van melodiese frases tussen die regter- en linkerhand in die bogenoemde voorbeeld dien as inleiding tot 'n meer aktiewe polifoniese A'-seksie. Die linkerhand is voortaan meer aktief tot aan die einde van die komposisie wat 'n beweegliker begeleiding vir die melodie skep. Alhoewel die linkerhand meer beweeglik is in die A'-seksie, moet die begeleiding steeds ondergeskik wees aan die melodie.

2. *Staccato's*

Die *staccato's* in die linkerhand van maat 16-18 en maat 22 is goeie oefening vir onafhanklikheid van die onderskeie hande, aangesien die regterhand kort *legato*-frases speel. Hier word terugverwys na die voorgestelde oefening vir onafhanklike spel van die onderskeie hande met verwysing na *legato*- en *staccato* – spel vir *Die Nuwe Pop*.

Beginners is geneig om met die speel van *staccato's* die klawers te vinnig af te druk en te los om 'n vinnige vrylating en kort klank te bewerkstellig. Die gewrig het gevolglik 'n terugslag, wat die gewrig terug laat bons en 'n onnatuurlike skerp klank tot gevolg het. Die leerder moet die vinperpunte gebruik vir vinnige afdruk en vrylating van die klawers, en daarby van die momentum met die terugslag gebruik maak om die hand tot sy oorspronklike posisie terug te laat keer. Die terugslag wat die gevolg van impak op die klawers is, sal die hand natuurlik laat terugbons.

3. *Legato*-pedaal

Legato-pedaal kan aangewend word vir die speel van vloeiende melodiese frases (sien voorbeeld 93). Hier kan die voorbereidende oefeninge vir *legato*-pedaal gebruik word, soos voorgestel vir *Oggendgebed*, op. 39 no. 1.

Voorbeeld 93: P.I. Tchaikovsky, *Russiese Lied*, op. 39 no. 11, maat 1-3



4.2.12. Prelude van 'n Landbewoner

Die komposisie beeld 'n boer uit wat op 'n sonnige dag in die platteland 'n eenvoudige melodie op sy akkordeon speel. Tchaikovsky maak deurgaans gebruik van herhalende melodiese asook begeleidings-motiewe wat bydra tot 'n volkslied-karakter. Die leerder moet aangemoedig word om die storie van 'n boer wat sy akkordeon bespeel, in gedagte te hou terwyl hierdie stuk uitgevoer word.

Minina (2012:39) skryf: "This piece is rarely played these days, because it is more of an episode rather than a real piece." Die episodiese karakter word onder andere weerspieël in die lengte van die komposisie aangesien dit die kortste stuk in die *Jeugalbum* is. Die komposisie is in die vorm van 'n tema en variasies. Die tema word in maat 1-6¹ gestel en daarna volg twee variasies van die tematiese materiaal, vanaf maat 6²-12¹ en maat 12²-22 (sien voorbeeld 94-96).

Voorbeeld 94: P.I. Tchaikovsky, *Prelude van 'n Landbewoner*, op. 39 no. 12, maat 1-6¹ (Tema)

Musical score for measures 1-6 of the theme. The score is in 2/4 time, B-flat major, and mezzo-forte (mf). The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical score for measures 1-2 of the theme, showing the initial chords in both the treble and bass staves.

Voorbeeld 95: P.I. Tchaikovsky, *Prelude van 'n Landbewoner*, op. 39 no. 12, maat 6²-12¹ (Variasie 1)

Musical score for measures 6-12 of the first variation. The score continues in 2/4 time, B-flat major. The right hand melody is more active, featuring sixteenth-note patterns and slurs. The left hand accompaniment is more complex, with dense chordal textures and moving bass lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Musical score for measures 6-8 of the first variation, showing the beginning of the variation's texture in both staves.

Voorbeeld 96: P.I. Tchaikovsky, *Prelude van 'n Landbewoner*, op. 39 no. 12, maat 12²-22 (Variasie 2)

Volgens Aizenshtadt (2003:56) maak Tchaikovsky van Russiese harmonieë en akkoorde gebruik wat klink soos imitasies van akkordeonspel. Tchaikovsky imiteer die klank van 'n akkordeon deur herhalende note en akkoorde op dieselfde ritme in beide hande te skryf, soos gesien in voorbeeld 97. Dit skep 'n lighartige en humoristiese atmosfeer. Die hele komposisie is gebou op parallele intervalle waar die akkoorde in beide hande in dieselfde rigting beweeg. Swan (1973:26) beweer: "the peasant has no pedantic fear of parallels, whether they be fifths or octaves."

Voorbeeld 97: P.I. Tchaikovsky, *Prelude van 'n Landbewoner*, op. 39 no. 12, maat 17-22

Die komponis eindig die stuk met dominant sewende blok-akkoorde. Weereens word die akkordeenspeler voorgestel wat die akkoorde op sy instrument speel aan die einde van sy uitvoering.

Die vorm van *Prelude van 'n Landbewoner* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-6)

A¹ (maat 7-12)

A²(maat 13-18)

Koda (maat 19-22)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Korrekte handposisie en vingersetting van die akkoorde

Dit is ooglopend dat parallelle akkoorde dwarsdeur die komposisie voorkom. Die uitgestrekte en digte akkoorde vereis dat die leerder die regte handposisie en vingersetting handhaaf. Ahrens en Atkinson (1955:43) meen dat die sukses van akkoordspel op drie basiese beginsels geskoei is, naamlik:

(a) Die vrye op- en afwaartse beweging van die arms. Daar moet gelet word dat die gewrig en die elmboog altyd ontspanne is vir vrye beweging. Die leerder moet poog om 'n bestendige handposisie te behou met 'n soepel gewrig. 'n Soepel gewrig sal die realisering van die melodie in die vyfde vinger van die regterhand ondersteun, maar ook sorg dat die die komposisie nie te swaar oorkom nie.

(b) Kennis van die konstruksie van 'n akkoord, asook die daaropvolgende akkoord. Foutiewe akkoorde kan 'n aanduiding wees dat leerders nie bewus is van die karakter wat deur die nootafstand in elke interval gevorm word nie. Ahrens en Atkinson (1955:43) meen dat die misvat van akkoorde ontstaan as gevolg van onvoldoende kennis van die note wat deel vorm van 'n akkoord of die verkeerde vingersetting. Leerders moet aangemoedig word om akkoorde op 'n gereelde basis te ontleed en te identifiseer.

(c) Goeie toonproduksie kan verkry word deur:

- * te luister na die toon wat geproduseer word,
- * die nodige spierbeheer vir artikulasie,
- * onnodige bewegings en spanning te vermy.

Die korrekte vingersetting kan leerders help en is ook van belang vir legato-akkoordspel. Die skrywer verkies die *Schirmer*-uitgawe se vingersetting aangesien dit beter *legato*-spel bevorder, in plaas van die *Augener*-uitgawe (sien voorbeeld 98 en 99). Die *Schirmer*-uitgawe se vingersetting sal ook die leerder help om die boonste melodielyn in die regterhand uit te bring.

Voorbeeld 98: P.I. Tchaikovsky, *Prelude van 'n Landbewoner*, op. 39 no. 12, maat 1-3 (*Schirmer*-uitgawe)

Voorbeeld 99: P.I. Tchaikovsky, *Prelude van 'n Landbewoner*, op. 39 no. 12, maat 1-3 (*Augener-uitgawe*)

Andante sostenuto.

Die tempo van hierdie stuk moet nie te vinnig of te stadig wees nie. Die tempo-aanduiding is *Adagio* in die *Peters-uitgawe* en *Andante sostenuto* in die *Augener-uitgawe* wat beide stadig is. Die *Schirmer-uitgawe* het nie 'n spesifieke tempo-aanduiding nie, wat gevolglik die keuse aan die pianis oorlaat. Die skrywer verkies egter die *Schirmer-uitgawe* waarin die leerder 'n meer beweeglike tempo kan kies, en so die speel van opeenvolgende akkoorde vergemaklik en *legato*-spel bevorder. Die leerder kan ook van die pedaal gebruik maak om die tweekootfraserings en akkoorde beter te verbind. *Legato*-pedaal word hier gebruik om die akkoorde te verbind, die klankkleur te verryk, maar ook die leerder voor te berei op die volgende akkoord (sien voorbeeld 100).

Voorbeeld 100: P.I. Tchaikovsky, *Prelude van 'n Landbewoner*, op. 39 no. 12, maat 8-10¹

Die laaste vier mate moet *piano* gespeel word met die aksente soos aangedui asof die trekklavierspeler op die maat van die musiek wegstap of -dans.

4.2.13. Volkslied

Soos Taruskin (1997:117) dit stel, is die *Volkslied* een van die mees bekende *plyasovaya* volksliedere in Rusland. Dit word beskryf as 'n dans vir jong mans wat gekenmerk word deur 'n verskeidenheid vinnige passies. Die dans het 'n opgewekte karakter.

Die melodie klink baie soortgelyk aan die tweede beweging van die orkesfantasie, *Kamarinskaya* van Mikhail Glinka. Minina (2012:41) meen dat beide komposisies heel moontlik op dieselfde bron gebaseer is. Maes (2002:28) is van mening dat daar geen definitiewe bewys is van die oorspronklike bron wat Tchaikovsky as verwysing gebruik het vir hierdie komposisie nie. Dit is wel bekend dat Glinka se tweede tema gebaseer is op 'n populêre Russiese *plyasovaya* volkslied, soos gesien in voorbeeld 101.

Voorbeeld 101: M. Glinka, *Kamarinskaya*, tweede tema



Daar is duidelike ooreenkomste tussen Glinka se *Kamarinskaya* en Tchaikovsky se *Volkslied* (sien voorbeeld 102)

Voorbeeld 102: P.I. Tchaikovsky, *Volkslied*, op. 39 no. 13, maat 1-7¹



Albei komposisies is in tweeslagmaat en daar is 'n definitiewe sopraanmelodie wat ooreenstem (sien die omkringde note in voorbeeld 101 en 102). Die melodielyn word in albei gevalle gekenmerk deur 'n afgaande lyn asook kort *staccato*-note. Die *Kamarinskaya* word gekarakteriseer deur 'n passievolle en ritmiese melodie.

Minina meld (2012:41) dat Tchaikovsky net (soos Glinka) die stuk in die vorm van 'n tema en variasies geskryf het. In die *Volkslied* se geval is dit 'n tema met drie kort variasies met die tema vanaf maat 1-12, die eerste variasie vanaf maat 13-24, die tweede variasie vanaf maat 25-36 en die laaste variasie vanaf maat 37-49.

Die komposisie is gewild onder jong pianiste aangesien dit virtuoos en tegnies uitdagend is. Hierdie komposisie is nie maklik om baas te raak nie, as gevolg van die drie musikale lyne wat elkeen onafhanklik moet realiseer, soos gesien in voorbeeld 103. Minina (2012:41) verduidelik dit as volg:

“The low note represents the accordion’s accompaniment, and the high voice pizzicatos represent the balalaika’s naigrysh. The middle voice represents the dancers themselves.”

Voorbeeld 103: P.I. Tchaikovsky, *Volkslied*, op. 39 no. 13, maat 1-4

Comodo.
p marcato

Die klimaks van die komposisie word aangetref in die tweede variasie (sien voorbeeld 104). Elke variasie word in tradisionele Russiese volksliedere vinniger gespeel as die vorige een, alhoewel daar geen aanduiding in die partituur is nie.

Voorbeeld 104: P.I. Tchaikovsky, *Volkslied*, op. 39 no 13, maat 26-28

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Balans tussen die melodie en begeleiding

Die tema is kort en vrolik met drie stemme wat gelyk gespeel moet word. Hierdie tekstuur kan vir die leerders 'n uitdaging wees, aangesien die melodie helder moet klink teenoor die dreunbas en boonste lyn in die linkerhand. Die baslyn van die tema vanaf maat 1-12 is 'n *ostinato*-patroon op D, terwyl die melodie uit *staccato*-agstenote bestaan wat 'n danskarakter aan die stuk

verleen. Die boonste lyn van die linkerhand bestaan uit 'n chromatiese teenmelodie vir die regterhand (sien voorbeeld 105).

Voorbeeld 105: P.I. Tchaikovsky, *Volkslied*, op. 39 no. 13 maat 1-4

Variasie I:

Variasie II:

Variasie III:

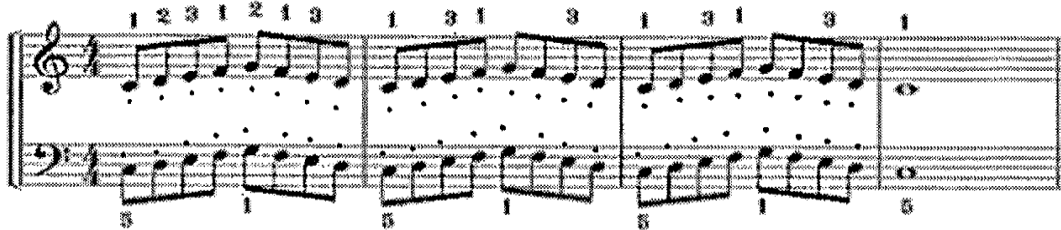
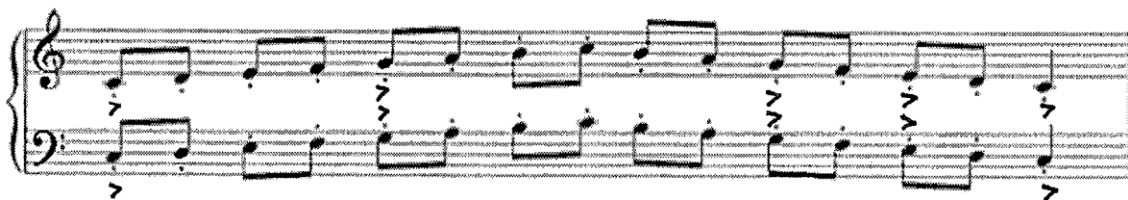
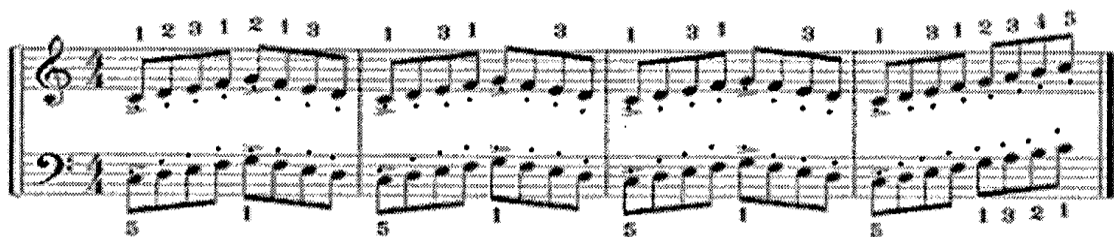
In die eerste variasie is die *staccato*-melodielyn in die regterhand veral belangrik. *Staccato* beteken “los van mekaar” en word verkry wanneer die vingers die klawers vinnig verlaat. In klavierspel word vinger-, hand- en arm-*staccato* algemeen gebruik. Leerders sal vinger-*staccato* in kombinasie met die hand (hand-*staccato*) gebruik vir die speel van die herhalende melodiese motiewe. Die volgende wenke kan in ag neem word vir vinger-*staccato*:

(a) Leerders moet die vingers rats van die klawers lig nadat elke noot gespeel is.

(b) Groot beweging van die arms moet vermy word aangesien die vingers en gewrig die grootse rol speel in vinger-*staccato*. In hierdie geval neem die arm ‘n ondersteunende rol aan. Die gewrig en arms moet nie in ‘n statiese posisie verkeer nie, aangesien dit spanning sal veroorsaak en vinnige beweging kan belemmer. Waar die leerder die hand as ‘n eenheid gebruik vir hand-*staccato*, vereis vinger-*staccato* ratse beweging van die individuele vingers.

(c) Die leerders moet daarop let om nie die gewrig te hoog te hou nie aangesien dit nog meer koördinasie gaan vereis om terug te keer na die hand se oorspronklike posisie om die volgende noot te speel. Ekonomiese beweging moet weereens benadruk word.

(d) Leerders kan *staccato*-toonlere oefen om die vingers te versterk (sien voorbeeld 106a en 106b). Die toonlere kan ook in verskeie ritmes geoefen word, met aksente op verskillende note om egalige spel te bevorder (sien voorbeeld 107a en 107b).

Voorbeeld 106a: *Staccato*-toonleer-oefeningVoorbeeld 106b: *Staccato*-toonleer-oefeningVoorbeeld 107a: *Staccato*-toonleer-oefening met aksenteVoorbeeld 107b: *Staccato*-toonleer-oefening met aksente

(e) Die leerder kan ook met verskillende vingers eksperimenteer vir die herhalende *staccato*-motief in die eerste variasie van die *Volkslied*. In hierdie geval verkies die skrywer die *Schirmer*-uitgawe bo die *Augener*-uitgawe aangesien die tweede en derde vingers van die regterhand mekaar afwissel in

die *Schirmer*-uitgawe in teenstelling met *Augener*, wat die tweede vinger herhaaldelik gebruik (sien voorbeeld 108 en 109).

Voorbeeld 108: P.I. Tchaikovsky, *Volkslied*, Op. 39 no. 13, maat 13-25 (*Schirmer*-uitgawe)

The image shows the musical score for Example 108, the Schirmer edition of Tchaikovsky's 'Volkslied'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 13 to 21, and the second system covers measures 22 to 25. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with frequent triplets and sixteenth-note patterns. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of the first system.

Voorbeeld 109: P.I. Tchaikovsky, *Volkslied*, Op. 39 no. 13, maat 13-25 (*Augener*-uitgawe)

The image shows the musical score for Example 109, the Augener edition of Tchaikovsky's 'Volkslied'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 13 to 21, and the second system covers measures 22 to 25. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with frequent triplets and sixteenth-note patterns. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of the first system.

In die laaste variasie word van die tematiese materiaal in die regterhand weereens gebruik met die linkerhand wat onafhanklik moet klink.

Voorbeeld 110: P.I. Tchaikovsky, *Volkslied*, Op. 39 no 13, maat 37-40



4.2.14. Polka

Volgens Aizenshtadt (2003:58) het Tchaikovsky die *Polka* as 'n dans vir kinders bedoel wat dit 'n gepaste toevoeging tot die album maak. Die komposisie is in B-mol majeur en beeld kinders uit wat vrolik dans. Die linkerhand bevat *staccato*-note wat dié vreugdevolle kinders uitbeeld.

Die *Polka* moet teen 'n redelik vinnige tempo gespeel word en vereis onafhanklikheid van die linkerhand. In maat 9 word die melodie en begeleiding omgeruil (sien voorbeeld 111 en 112). Die komposisie is 'n gunsteling onder jong pianiste aangesien dit genotvol is om te speel.

Voorbeeld 111: P.I. Tchaikovsky, *Polka*, Op. 39 no. 14, maat 1-4

Voorbeeld 112: P.I. Tchaikovsky, *Polka*, Op. 39 no. 14, maat 9-12



Die vorm van die *Polka* kan as volg uiteengesit word:

A (maat 1-8)

B (maat 9-22)

A' (maat 23-30)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. *Acciaccatura's* in die regterhand

Tchaikovsky maak van *acciaccatura's* in die regterhand gebruik wat 'n ligte en geartikuleerde aanslag vereis. Die leerder kan die regterhand-melodie eerstens oefen sonder die *acciaccatura's* (sien voorbeeld 113). Beginners is geneig om die ritme van 'n stuk te vertraag met die speel van *acciaccatura's*, en sal dit aanvanklik makliker vind sonder die ornamentasie.

Voorbeeld 113: P.I. Tchaikovsky, *Polka*, Op. 39 no. 14, maat 1-4



Die leerder kan vervolgens die *acciaccatura's* oefen deur die vingers 3212 en 4323 te gebruik (sien voorbeeld 114). Die *acciaccatura* moet uiteindelik vinnig en grasiuus gespeel word.

Voorbeeld 114: P.I. Tchaikovsky, *Polka*, Op. 39 no. 14, maat 8-9



Daar bestaan soms 'n verwarring tussen *appoggiatura's* en *acciaccatura's*. Die diagonale strepie onderskei die *acciaccatura* van die *appoggiatura*. Die *acciaccatura* het ook 'n baie korter tydsduur en is heelwat korter as die hoofnoot. Hierdie versiering word gewoonlik op die maatslag gespeel, maar kan ook voor die maatslag gespeel word (sien voorbeeld 115). In vinnige musiek word die versiering voor die maatslag gespeel, wat die geval sal wees met die speel van die *acciaccatura's* in die Polka.

Voorbeeld 115: *Acciaccatura's*

1. Gespeel op maatslag
2. Gespeel voor maatslag



Die onderstaande oefening kan met afsonderlike hande geoefen word om leerders te help met die speel van *acciaccatura's*.

Voorbeeld 116: Oefening vir die speel van *acciaccatura's*

2. Onafhanklike linkerhand

Die leerder kan vervolgens die agstenote in die linkerhand vanaf maat 1 tot 8, per maatslag, as 'n enkele akkoord oefen om 'n beter gevoel van die handposisie en vingersetting te verkry (sien voorbeeld 117a en 117b). Vir kleiner hande kan 'n effense sywaartse beweging van die gewrig gebruik word vir laterale aanpassing, soos gesien in maat 3 se linkerhand, veral as dit nie moontlik is om die akkoord in 'n enkele handposisie te speel nie.

Voorbeeld 117a: P.I. Tchaikovsky, *Polka*, Op. 39 no. 14, maat 1-4

Voorbeeld 117b: P.I. Tchaikovsky, *Polka*, Op. 39 no. 14, maat 1-4



Dis belangrik om te let op die wisseling van ritmiese en melodiese patrone tussen die regter- en linkerhand, in maat 7-10, 19-22 en 29-30. Die melodiese materiaal van die A-seksie word in die linkerhand gebruik vir afwisseling met akkordale begeleiding in die regterhand (sien voorbeeld 118).

Voorbeeld 118: P.I. Tchaikovsky, *Polka*, Op. 39 no. 14, maat 7-10



Die tweenoottaakkoorde in die regterhand van maat 11-12, 15-18 en 31 vereis 'n ontspanne gewrig. Die leerder kan die tweede- of derde vinger op die middelste noot plaas en eenvoudig die gewrig sywaarts beweeg om die buitenste note te speel (sien voorbeeld 119).

Voorbeeld 119: P.I. Tchaikovsky, *Polka*, Op. 39 no. 14, maat 11-12



Die linkerhand word gebruik om beide melodiese asook begeleidings-motiewe te speel en moet daarom onafhanklik kan funksioneer.

4.2.15. *Italiaanse Lied*

Aizenshtadt (2003:59) vermoed dat Tchaikovsky sy inspirasie vir hierdie komposisie geput het uit 'n Italiaanse volkslied wat hy gehoor het in die strate van Florence tydens sy besoek in Desember 1877. Die *Italiaanse Lied* is in tweeledige vorm en word gesien as 'n goeie voorganger vir die speel van Schubert se walse.

Minina (2012:43) skryf dat die aksente op die tweede polsslag van die melodie, tradisioneel aangetref word in Italiaanse musiek. Dit kan selfs 'n herinnering wees aan mandoliensnare wat gepluk word (sien voorbeeld 120). Die tempo-aanduiding in die oorspronklike uitgawe lui *Moderato Assai* in teenstelling met Schirmer se *Vivo*-aanduiding.

Voorbeeld 120: P.I., Tchaikovsky, *Italiaanse Lied*, op. 39 no. 15, maat 1-8

The image shows a musical score for the first eight measures of 'Italian Song' (Op. 39, No. 15) by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is written for piano and is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo marking is 'Vivo.' and the dynamic is 'p' (piano). The right hand part features a melodic line with accents and slurs, while the left hand part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The instruction 'sempre staccato' is written below the left hand part.

Die komposisie se tydmaat is 3/8 met die eerste seksie wat 'n dansgevoel het met lang frases en geaksentueerde sinkopes. Hier is die grootste uitdaging om 'n *legato*-melodielyn te verkry. Die tweede seksie het ooreenkomste met die eerste seksie, maar het sy eie uitdagings met korter frases en *staccato*-note. Die byvoeging van *staccato*-sestiende-note wat teen 'n vinnige tempo gespeel

moet word, vereis geartikuleerde spel. Die leerder moet steeds deurgaans die melodiese lyn in gedagte hou (sien voorbeeld 121).

Voorbeeld 121: P.I. Tchaikovsky, *Italiaanse Lied*, op. 39 no. 15, maat 17-33

Die vorm van die *Italiaanse Lied* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-16)

A' (maat 17-49)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Vloeiende begeleiding in die linkerhand vir die wals-ritme

Die begeleiding in die linkerhand moet grasiuus en ondergeskik aan die regterhand gespeel word met die basnote op die eerste maatslae effens beklemtoon. Oordrewe aksente moet egter vermy word. Die linkerhandparty moet verder met 'n soepel gewrig en voorarm gespeel word vir goeie toonproduksie.

2. Ingewikkelde ritmiese frases in die regterhand

Duidelik geaksentueerde sinkopes word op die tweede polsslag van elke frase vanaf maat 1 - 16 se melodielyn gesien, wat die uitvoerder noodsaak om elkeen van die gepunteerde agstenote te beklemtoon (sien voorbeeld 122).

Voorbeeld 122: P.I. Tchaikovsky, *Italiaanse Lied*, op. 39 no. 15, maat 1-7

The musical score for measures 1-7 of 'Italian Song' by Tchaikovsky is shown. It is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked 'Vivo.' and the dynamics are 'p' (piano) and 'sempre staccato'. The right hand features a melodic line with accents on the eighth notes of the second and fourth beats of each measure. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Die leerder moet verder poog om die bogenoemde melodiese frases *legato* te speel. Dit skep 'n goeie kontras met die *staccato*-begeleiding van die linkerhand.

Die *staccato*-note, soos gesien in maat 26 en 27 is effens moeiliker om te speel (sien voorbeeld 123).

Voorbeeld 123: P.I. Tchaikovsky, *Italiaanse Lied*, op. 39 no. 15, maat 26-27

The musical score for measures 26-27 of 'Italian Song' by Tchaikovsky is shown. It is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The dynamics are 'mf' (mezzo-forte). The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Die leerder word aangeraai om die vingerpunte naby die klawers te hou en ratse vingers te gebruik om die vinger-*staccato* te laat realiseer. Die *staccato*-toonleer-oefeninge, soos vroeër genoem by die *Volkslied*, kan ook hier nuttig gebruik word.

4.2.16. Die Ou Franse Lied

Minina (2012:44) is van die veronderstelling dat die melodie van hierdie komposisie geneem is uit *Die Ou Boek van Franse liedere*, soos versamel deur Weckerlin (9 November, 1821 – 20 Mei, 1910, Frankryk). Sy skryf dat Tchaikovsky hierdie melodie twee keer in sy leeftyd gebruik het. Hy het eerstens die korter weergawe in die *Jeugalbum*, op. 39 gebruik en die voller weergawe in die tweede bedryf, *Die Koor van Fluitspelers*, uit *Die Diensmeisie van Orleans* (sien die ooreenkomste in voorbeeld 124 en 125). Die treurige en liriese melodie word deur die koor in die tweede bedryf van Tchaikovsky se opera, *Die Diensmeisie van Orleans*, gesing. Weidman (2012:n.p.) meen egter dat die weglating van die een seksie uit die oorspronklike lied dit vir jong leerders makliker maak om te verstaan.

Voorbeeld 124: P.I. Tchaikovsky, *Die Ou Franse Lied*, op. 39 no 16, maat 1-8



Voorbeeld 125: P.I. Tchaikovsky, *Koor van Fluitspelers: Die Diensmeisie van Orleans*, maat 6-9

Тенора *mf sempre*

Бе-гут го-да и дни бес-смен-ной че-ре-до-й

P sempre arpeggiando

Die komposisie is 'n stadige melankoliese werk in G mineur. Die werk het 'n afgemete 2/4-tydmaat en is in tweeledige vorm gekomponeer. *Die Ou Franse lied* het 'n tonika-pedaalpunt in die baslyn wat deurgaans voorkom. Minina (2012:45) dink dat die herhalende noot die verbygang van tyd voorstel en sodoende ook by die teks van die volkslied aansluit.

Die vorm kan as volg uiteengesit word:

A (maat 1-16)

A'(maat 17-32)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Helder, maar tog teer melodie

Die melodielyn moet deurgaans helder klink. Die leerder kan die volgende wenke in gedagte hou vir musikaal-intelligente spel:

(a) Die klank van elke wegsterwende noot moet met dié van die volgende noot ooreenstem.

(b) Gebruik die verbeelding om klankryke spel te bevorder.

(c) Daar moet aandag geskenk word aan die vorming van melodiese frases, met spesifieke verwysing na die herhalende melodiese motiewe. Die vorming van musikale frases kan met die gebruik van dinamiese golwings realiseer. Die leerder moet ook let op die nodige vingersetting soos aangedui in voorbeeld 126, sodat die melodiese frases legato gespeel kan word.

(d) Kies 'n geskikte tempo wat pas by die karakter van die komposisie.

Voorbeeld 126: P.I. Tchaikovsky, *Die Ou Franse Lied*, op. 39 no. 16, maat 1-5



2. Gebroke Akkoorde

In die B-seksie (maat 17-20) word 'n *staccato*-begeleidingsfiguur in die linkerhand aangetref (sien voorbeeld 127). Hierdie begeleidingsfiguur kan 'n uitdaging wees as gevolg van die groot sprong tussen eerste en tweede note van maat 17-20. Die leerder se vingers moet hier naby aan die klawers bly vir vloeiende en akkurate begeleiding. Leerders is geneig om die hand te lig met spronge wat dikwels lei tot die spel van verkeerde note. Hoe vinniger die tempo van 'n stuk, hoe nader moet die vingers aan die klawers wees. Die leerder kan ook die spronge vooraf visualiseer sodat die hand in die regte posisie is wanneer die vingers die klawers bereik. Die gebroke akkoorde kan ook groepeer word as enkelnoot en akkoord om as voorbereidende oefening te dien (sien voorbeeld 128).

Voorbeeld 127: P.I. Tchaikovsky, *Die Ou Franse Lied*, op. 39 no. 16, maat 17-20

5 3 2 1 5 1 2 1 5 3 2 1 5 3 2 1

Voorbeeld 128: P.I. Tchaikovsky, *Die Ou Franse Lied*, op. 39 no. 16, maat 17-20 (hergroepering in linkerhand)

Leerders word ook aangeraai om die *staccato*-gebroke akkoorde eerstens *legato* te oefen met die vingersetting soos aangedui in voorbeeld 127.

3. Polifoniese spel in die linkerhand

Dinamiek is 'n relatiewe begrip aangesien elke student, klavier, maar ook die akoestiek verskil en dit gevolglik moeilik maak om 'n spesifieke toonsterkte te stel vir *piano* of *forte*. In die *Ou Franse Lied* moet die leerder ingestel wees om fyn te luister om sodoende variasie van kleur en karakter te skep aangesien die dinamiek wissel tussen *piano*, *pianissimo* en *mezzo-forte* wat almal matige

dinamiese aanwysings is. Soos vroeër genoem, word die begeleiding in die linkerhand vanaf maat 1-16 en dan weer vanaf maat 25-32 gekenmerk deur 'n *G-ostinato*, en die boonste lyn van die linkerhand wat as teenmelodie vir die melodie in die regterhand dien. Die realisering van polifoniese spel in die linkerhand kan 'n uitdaging wees. Leerders word eerstens aangeraai om aparte hande en op verskillende dinamiese vlakke te oefen om 'n goeie toonkleur en bewustheid van elke musikale lyn te ontwikkel. Later kan die hele stuk *forte* geoefen word sodat elke noot deeglik inge oefen word met die nodige vingersetting. Laastens kan die leerder dan die stuk oefen met die nodige dinamiek soos aangedui in die partituur. Die *una corda* word sterk aanbeveel vir die *pianissimo*-gedeelte vanaf maat 8-16.

4.2.17. Duitse Lied

Die komposisie is in E-mol majeur, in die toonaard van die *Wals*. Aizenstadt beweer dat die komposisie gebaseer is op die sogenaamde *jodel liedere*, wat 'n Tirolse volkslied-tradisie is. Hierdie bewering word ondersteun in die eerste seksie, vanaf maat 1-8, met die kort melodiese note wat tradisioneel lei na die tweede polsslag van elke maat (Aizenshtadt, 2003:63-64).

Voorbeeld 129: P.I. Tchaikovsky, *Duitste Lied*, op. 39 no. 17, maat 1-9

Tranquillo.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 9. The key signature is E-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The tempo marking is *Tranquillo.* and the dynamic marking is *mf*. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth notes, featuring fingerings 2, 4, 3, 2, 1 and a fifth finger (5) in the final measure. The left hand (bass clef) plays a bass line with chords and fingerings 3, 4, 3, 4, 3, 4.

Minina (2012:46) meen dat die middelseksie herinner aan 'n lied en die klank van 'n skaapwagter se horing.

Voorbeeld 130: P.I. Tchaikovsky, *Duitse Lied*, op. 39 no. 17, maat 10-14



Die Peters-uitgawe se tempo-aanduiding is *Tranquillo*. Die komposisie is rustig, maar het 'n humoristiese element.

Die vorm van die *Duitse Lied* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-9)

B (maat 10-17)

A'(maat 18-26)

Pedagogiese en oefenvoorstelle

1. Geaksentueerde *staccati* in die regterhand

Die regterhand-melodie word onder andere gekenmerk deur gepunteerde agstenote teenoor die linkerhand se bestendige en grasiouse wals-ritme in die A-seksies.

Voorbeeld 131: P.I. Tchaikovsky, *Duitse Lied*, op. 39 no. 17, maat 1-4

Die leerder word aangeraai om die vingersetting, soos aangedui in voorbeeld 131, te gebruik vir die herhalende note. Die vingersettings van die *Augener*-, *Schirmer*- en *Bosworth*-uitgawe verskil aansienlik (sien voorbeeld 132 en 133). Die skrywer beveel egter aan om 3-2-1 vir die herhalende agstenote, soos aangedui in voorbeeld 131, te gebruik.

Voorbeeld 132: P.I. Tchaikovsky, *Duitse Lied*, op. 39 no. 17, maat 1-4 (*Augener*-uitgawe)

Voorbeeld 133: P.I. Tchaikovsky, *Duitse Lied*, op. 39 no. 17, maat 1-4 (*Bosworth*-uitgawe)

In die B-seksie word *staccato*-dubbelderdes aangetref, wat bydra tot die opgeruimde stemming van die komposisie. Die dubbelderdes vereis vingersterkte en -onafhanklikheid. Dubbelderdes dwing die leerder om die buitenste swakker vingers te gebruik. Hierdie swakker kant van die hand moet sterk en rats wees, aangesien die boonste note helder moet klink. Die dubbelnote moet presies gelyk afgedruk word. Die volgende voorbeeld word deur Geoffrey Tankard en Eric Harrison (1960:26) as oefening vir dubbelnote voorgestel:

Voorbeeld 134: Oefening vir dubbelnote



Dit is van uiterste belang dat die leerder 'n ontspanne gewrig behou en die regterhand korrek posisioneer. Die korrekte vingersetting kan leerders help met die korrekte posisionering van die hand en daarom is die *Schirmer*-uitgawe verkieslik (sien voorbeeld 135). Die skrywer beveel egter aan dat die leerder die eerste en vyfde vinger in plaas van die derde en vyfde vinger vir die dubbelderdes gebruik, aangesien die 5/1-kombinasie die hand toe hou wat groter ontspanning tot gevolg het.

Voorbeeld 135: P.I. Tchaikovsky, *Duitse Lied*, op. 39 no. 17, maat 10-13

The image shows a musical score for a piano exercise. It consists of two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. The exercise is composed of staccato double notes. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff starts with a bass clef and a 2/4 time signature. The exercise is divided into four measures. The first measure is in C major, the second in G major, the third in D major, and the fourth in A major. The notes are played in a descending sequence: C4-D4-E4-F4, G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5, and A5-B5-C6. The exercise is marked 'f' (forte) and has fingerings indicated above the notes: 4 2, 5 3, 4 2, 5 3, 4 2, 5 3, 4 2, 3 4. The exercise is marked 'etc. through the keys.' on the right side.

2. Bestendige walsritme in die linkerhand

Die *Duitse Lied* word gekenmerk deur 'n walsritme in die linkerhand wat ritmies, maar ook vloeiend gespeel moet word. Die leerder kan dit oefen deur die akkoordnote saam te groepeer, met 'n basnoot en akkoord vir elke maat (sien voorbeeld 136).

Voorbeeld 136: P.I. Tchaikovsky, *Duitse Lied*, op. 39 no. 17, maat 2-4

The image shows a musical score for the left hand of 'Duitse Lied' by Tchaikovsky, measures 2-4. The bass clef shows a steady waltz rhythm. The first measure has a circled bass note (B) and a circled chord (F major). The second measure has a circled chord (F major) and a circled bass note (B). The third measure has a circled chord (F major) and a circled bass note (B). Handwritten labels 'Basnoot' and 'Akkoord' point to these circled elements.

Ritmiese pedaalgebruik word voorgestel vir beter resonansie van die basnoot op die eerste maatslag (sien pedaal aanwysings in voorbeeld 136).

4.2.18. Napolitaanse Danslied

Aizenshtadt (2003:64) is van mening dat Tchaikovsky 'n oorspronklike volkslied gebruik het vir die *Napolitaanse Danslied*, soos in die geval van die *Italiaanse Lied*. Dieselfde melodie word ook gebruik in die derde bedryf van Tchaikovsky se *Swanemeer* met die titel, *Napolitaanse Dans* (sien voorbeeld 137).

Voorbeeld 137: P.I. Tchaikovsky, *Napolitaanse Dans*, *Swanemeer*, op. 20 no. 22, maat 5-8

488

Die *Napolitaanse Danslied* in E-mol majeur kan in twee seksies verdeel word; die eerste met 'n *Comodo* tempo-aanduiding en die tweede, *Più Mosso*, wat meer beweeglik is. Minina (2012:47) beskryf die eerste seksie as grasieus, en nie te vinnig nie, terwyl die tweede seksie vinnig en vurig is. Magrath (1995:252) beskryf weer die komposisie as volg: "This piece portrays the mood of a rustic dance with a predominantly masculine sound."

Die herhalende *staccato*- en tweenoetfraserings-figure in die regterhand herinner aan 'n mandolien wat gepluk word (sien voorbeeld 138 en 139).

Voorbeeld 138: P.I. Tchaikovsky, *Napolitaanse Danslied*, op. 39 no. 18, maat 1-8

sempre staccato

Voorbeeld 139: P.I. Tchaikovsky, *Napolitaanse Danslied*, op. 39 no. 18, maat 20-24

Più mosso.

Voorbeeld 140: P.I. Tchaikovsky, *Napolitaanse Lied*, op. 39 no. 18, maat 36-44

Più mosso.

Die B-seksie is vinnig en tegnies moeilik. Aizenstadt (2003:65) beveel die komposisie aan vir meer gevorderde jong leerders in hulle sesde jaar van onderrig (sien voorbeeld 140).



Die vorm van die *Napitaanse Lied* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-36)

B (maat 37-54)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Geartikuleerde spel in die regterhand

Die melodiese materiaal van die regterhand bevat *staccato*-note, oorgebinde note en tweenoetfraserings, terwyl die linkerhand se begeleiding hoofsaaklik bestaan uit akkoorde wat ook *staccato* gespeel moet word (sien voorbeeld 141).

Voorbeeld 141: P.I. Tchaikovsky, *Napolitaanse Danslied*, op. 39 no. 18, maat 1-8





Die leerder moet op die plasing van die regterhand se vingerpunte konsentreer vir goeie artikulasie en klankproduksie.

Die tweede seksie het 'n *Più mosso* tempo-aanduiding wat meer beweeglik is en moontlik meer uitdagend vir die klavierleerling sal wees. Soos voorheen genoem, moet van verskeie vingers gebruik gemaak word om herhalende note lig en helder te laat klink. Dieselfde beginsel moet toegepas word in die regterhand van die B-seksie (sien voorbeeld 142).

Voorbeeld 142: P.I. Tchaikovsky, *Napolitaanse Danslied*, op. 39 no. 18, maat 41-44



2. Ritmiese spronge in die linkerhand van die B-seksie

Die B-seksie bevat spronge in die linkerhand wat die koördinasie met die regterhand kan bemoeilik. Die leerder kan hierdie spronge oefen deur die vyfde vinger op die enkelnoot te plaas wat as 'n springplank gebruik word na die volgende akkoord. Wanneer die hand die akkoord bereik, moet die leerder stop en die akkoord evalueer. Indien die akkoord akkuraat gespeel is, dien dit

weereens as 'n springplank na die volgende enkelnoot. Indien die akkoord nie akkuraat gespeel is nie, moet die leerder steeds stop en die fout evalueer sonder om dit dadelik te korrigeer. Die bonsaksie kan herhaal word totdat die spronge bemeester is. Die korrekte vingersetting kan leerders help om die linkerhand-spronge suksesvol uit te voer (sien voorbeeld 143).

Voorbeeld 143: P.I. Tchaikovsky, *Napolitaanse Danslied*, op. 39 no. 18, maat 40-44

Die volgende alternatiewe oefeninge kan dien as hulpmiddel om die akkoord of enkelnote vinniger te bereik en sodoende die spronge te bemeester (sien voorbeeld 144). Die leerder moet deurgaans 'n ontspanne gewrig behou.

Voorbeeld 144a: Oefening vir linkerhand-spronge

Voorbeeld 144b: Oefening vir linkerhand-spronge



Voorbeeld 144c: Oefening vir linkerhand-spronge



Die volgende oefenwenke kan oorweeg word:

- Die enkelnoot kan verdubbel word tot oktaaf sodat die afstand na die akkoord aanvanklik korter voel.
- Die boonste enkelnoot van die oktaaf kan gespeel word met die akkoord wat volg as oefening.

4.2.19. *Verhaal van die Verpleegster*

Die komposisie is in C majeur met 'n ingewikkelde melodie, wat 'n skrikwekkende Russiese sprokies-wêreld skep, soos deur Minina (2012:48) beskryf (sien voorbeeld 145a).

Voorbeeld 145a: P.I. Tchaikovsky, *Verhaal van die Verpleegster*, op. 39 no. 19, maat 1-12

Musical score for Example 145a, measures 1-12. The score is in 2/4 time, marked "Moderato." and "p". It features a chromatic bass line in the left hand and a melody in the right hand. The key signature has one sharp (F#). Fingerings are indicated with numbers 1-5. A "cresc." marking appears in measure 10.

Die chromatiese baslyn van die middelseksie kan 'n moontlike uitbeelding wees van kinderguwels wat gewoonlik hulle verskyning maak in 'n kind se verbeeldingswêreld (sien voorbeeld 145b).

Voorbeeld 145b: P.I. Tchaikovsky, *Verhaal van die Verpleegster*, op. 39 no. 19, maat 25-29

Musical score for Example 145b, measures 25-29. The score is in 2/4 time, marked "p". It features a chromatic bass line in the left hand and a melody in the right hand. The key signature has one sharp (F#). A "cresc." marking appears in measure 28.

Die komposisie beskryf 'n verpleegster wat 'n magiese sprokiesverhaal met oordrewe gesigsuitdrukkings en verskeie stemtone aan 'n kind oordra wat verbaas en verheug is met die aanhoor daarvan. Die melodie bevat heelwat toevallige tekens wat 'n misterieuse en eksentrieke klank tot gevolg het. Die

Verhaal van die Verpleegster, soos Weidman (2012:n.p.) dit verduidelik, berei die luisteraar voor vir die volgende komposisie, wat die hoofkarakter van talle gevreesde Russiese sprokies, Baba Yaga (die heks), voorstel.

Die vorm van die *Verhaal van die Verpleegster* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-16)

B (maat 17-32)

A' (maat 33-48)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Frasiering

Alhoewel die komposisie in C majeur geskryf is, word heelwat toevallige tekens in hierdie komposisie gesien. Die vinnige verwisseling van akkoorde is die grootste tegniese probleem in hierdie stuk (sien voorbeeld 146).

Voorbeeld 146: P.I. Tchaikovsky, *Verhaal van die Verpleegster*, op. 39 no. 19, maat 7-12

The image shows a musical score for measures 7-12 of 'Verhaal van die Verpleegster' by P.I. Tchaikovsky. The score is in C major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a melody with staccato articulation, and the left hand plays a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A 'cresc.' marking is present in measure 10.

Die werk word gekenmerk deur tweekootfraserings wat afgewissel word deur *staccato*-motiewe. Dit is noodsaaklik dat leerders deurgaans die regte

vingersetting gebruik (soos aangedui) om die tweenoetfraserings en *staccato's* te bemeester. Die komposisie kan aanvanklik aparte hande geoefen word, met die fokus op ritme, rustekens, aksente, *staccato's* en frasering (sien voorbeeld 147).

Voorbeeld 147: P.I. Tchaikovsky, *Verhaal van die Verpleegster*, op. 39 no. 19, maat 1-4

The image shows a musical score for the first four measures of a piece. The tempo is marked 'Moderato.' and the dynamics are marked 'p'. The score is in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a series of chords and single notes, with fingerings indicated above the notes. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb).

2. Musikale kwaliteite

Wanneer die note baasgeraak is, kan die leerder fokus op musikale kwaliteite soos dinamiese aanduidings. Die oorgang vanaf die A-seksie na die begin van die B-seksie moet 'n humoristiese karakter toon. Leerders word dus aangeraai om te let op die aksente, forte-dinamiese aanduidings, rustekens en alternerende motiewe tussen die regter- en linkerhand. Die wisseling tussen tweenoetfraserings en *staccato's* dra by tot 'n speelse karakter (sien voorbeeld 148).

Voorbeeld 148: P.I. Tchaikovsky, *Verhaal van die Verpleegster*, op. 39 no. 19, maat 13-16



Die leerder word aangeraai om die *staccato's* in maat 15-16 met ritmiese presisie te speel, asof daar op die klawers geklop word. Die dinamiese vlak moet ook afneem aangesien die musiek oorgaan van 'n meer intense A-seksie na 'n donker en misterieuse B-seksie. Die regterhand speel slegs 'n geaksentueerde C-pedaalnoot. Die leerder moet die regterhand se herhalende C-note speel terwyl die linkerhand spanning opbou met chromatiese dubbelderdes (sien voorbeeld 149).

Voorbeeld 149: P.I. Tchaikovsky, *Verhaal van die Verpleegster*, op. 39 no. 19, maat 19-31

3. Dubbelnootwerk

Die speel van dubbelnote is tegnies een van die mees uitdagende tegnieke aangesien dit baie fyn koördinasie van die pianis vereis. Die onderstaande oefeninge kan deur die pianis aangewend word om dubbelnote te bemeester. Dit is belangrik dat die leerder elke dag dubbelnoot-toonlere of studies oefen om die vingers te versterk.

Met die speel van dubbelnote is die vingersetting van kardinale belang vir egalige spel en vingerbeheer. Dit is ook belangrik dat die derde, vierde en vyfde vingers versterk word aangesien dié vingers dikwels die top- of basnote speel wat deel van die melodie vorm, soos gesien in die onderstaande voorbeeld.

Voorbeeld 150a: P.I. Tchaikovsky, *Verhaal van die Verpleegster*, op 39 no 19, maat 43-45



Die volgende oefeninge word deur Chris Donnelly (2010:n.p.) voorgestel vir die versterking van die derde, vierde en vyfde vingers:

Voorbeeld 150b: Enkelnoot-oefeninge vir versterking van die derde, vierde en vyfde vingers

Musical notation for Example 150b. The right hand (RH) part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The left hand (LH) part is written on a bass clef staff with a key signature of one flat (Bb). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The RH part consists of a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The LH part consists of a sequence of eighth notes: C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1.

Voorbeeld 150c: Enkelnoot-oefeninge vir versterking van die derde, vierde en vyfde vingers

Musical notation for Example 150c. The right hand (RH) part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The left hand (LH) part is written on a bass clef staff with a key signature of one flat (Bb). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The RH part consists of a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The LH part consists of a sequence of eighth notes: C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1.

Die bogenoemde oefeninge kan gevolg word deur chromatiese dubbelderdes en –vierdes (sien voorbeeld 150d-f).

Voorbeeld 150d: Chromatiese mineur- dubbelderdes

Musical notation for Example 150d. The right hand (RH) part is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb). The left hand (LH) part is written on a bass clef staff with a key signature of one flat (Bb). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The RH part consists of a sequence of eighth notes: C4, Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4. The LH part consists of a sequence of eighth notes: C3, Bb2, Ab2, Gb2, Fb2, Eb2, Db2, Cb2, Bb2, Ab2, Gb2, Fb2, Eb2, Db2, Cb2.

Voorbeeld 150e: Chromatiese majeur- dubbelderdes

Musical notation for Example 150e. The right hand (RH) part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The left hand (LH) part is written on a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The RH part consists of a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The LH part consists of a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

Voorbeeld 150f: Chromatiese dubbel-vierdes

Moszkowski se *Skool van dubbelnote*, op. 64, word ook sterk aanbeveel vir die oefen van dubbelnote. Die eerste seksie van die werk bestaan uit majeur- en mineurtoonlere in dubbelderdes en –sesdes. Verder word toonlere in dubbeltweedes, -vierdes en -verminderde vyfdes ingesluit. Vingersettings word verskaf vir alle toonlere, asook addisionele vingersettings, afhangend van hoeveel oktawe gespeel word. Die oefeninge begin in C en transponeer na die twaalf toonaarde. Die tweede seksie bevat addisionele oefeninge waar die pianis kan kies om te transponeer en die derde seksie is ‘n versameling van vier uitgebreide studies. Hierdie oefeninge word aanbeveel, maar is nie vir die beginner-pianis nie. Aangesien *Verhaal van die Verpleegster* vir die meer gevorderde intermediêre pianis aanbeveel word, kan leerders hierdie studies oorweeg.

Intermediêre pianiste word aanbeveel om oefeninge deur Dohnányi, Tankard en Beringer *non legato* te oefen sodat die nodige koördinasie ontwikkel kan word. Die volgende oefening is een van die voorbeelde in “*Noodsaaklike vingeroefeninge*”, deur Dohnányi, wat voorgestel word vir dubbelnootwerk.

Voorbeeld 151 : E. Dohnányi, *Noodsaaklike vingeroefeninge*, no. 31

Nº 31 43

Bal kéz 2 oktávával mélyebben
Die linke Hand 2 Oktaven tiefer
Left hand two octaves lower

4. Lang *crescendi* en *diminuendi*

Volgens Gat (1965:207) word dinamiek bepaal deur die spoed waarmee die hamer die snaar tref. Dit word bepaal deur die massa wat op die klavier oorgedra word, asook deur die spoed waarmee die klavier afgedruk word. Die beste manier om 'n *diminuendo* of *crescendo* te speel, is om die spoed waarmee die klawers afgedruk word, geleidelik te vermeerder of te verminder. Dit is gewoonlik 'n uitdaging vir beginners om geleidelike afname en toename van klank toe te pas. Die leerders word aangeraai om die geleidelike toename en afname van klank in 'n paar stappe te verdeel. In korter frases word die pianis aangeraai om die volume op dieselfde vlak te handhaaf vir 'n periode, afhangende van die lengte van die *cresc.* of *dim.*, en eers met die laaste note die klank te verminder of vermeerder sodat die klimaks nie te vroeg bereik word nie. In die geval van die *Verhaal van die Verpleegster* word 'n lang *crescendo* en *diminuendo* aangetref vanaf maat 17 tot 24. Die leerder word dus aangeraai om die afname of toename van klank per maat te struktureer, deur die herhalende C-note in die regterhand vanaf maat 17 tot 21 geleidelik harder

te speel. Vanaf maat 22-24 moet elke herhalende C-noot in die regterhand sagter gespeel word.

Die afname van klank verg gewoonlik meer oefening aangesien dit heelwat moeiliker is om sagter te speel sonder dat die klank uitgedoof word. Dit is belangrik dat die pianis se sagste *pianississimo* steeds gehoor word, en nie te sag klink nie, sodat kommunikasie met 'n gehoor nie verloor word nie. Die volgende voorbeeld word deur Geoffrey Tankard en Eric Harrison (1960:39) voorgestel as alternatiewe oefening vir toongradering.

Voorbeeld 152: Oefening vir toongradering

The image shows a musical score for a piano exercise. It consists of two staves, treble and bass clef, in common time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The exercise is divided into four measures. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and a fingering of 1 and 4. The second measure continues with a piano (*p*) dynamic and a fingering of 1. The third measure starts with a forte (*f*) dynamic and a fingering of 5. The fourth measure ends with a piano (*p*) dynamic and a fingering of 1 and 4. To the right of the score, there is a dynamic marking: *Also pp < mp > pp*.

Daar word nie spesifieke oefeninge voorgestel wat goeie beheer oor dinamiek sal verseker nie. Die beheer hieroor word met ondervinding opgedoen namate 'n gevorderde klaviertegniek ontwikkel. Die leerder kan wel die luistervaardighede ontwikkel deur middel van gehooropleiding om sodoende die oor te verskerp.

4.2.20. Die Heks

Volgens Minina (2012:49) is *Baba Yaga* (wat die oorspronklike titel is), die argetipiese heks van Slawiese sprokies. Sy vlieg op 'n stamper (van 'n vysel), gebruik haar besem as 'n roeispaan, ontvoer klein kindertjies, kook hulle in haar oond en bly in 'n hut op hoenderpote. Russiese kinders is bekend met hierdie karakter aangesien sy in menigte sprokies ter sprake is. Minina

(2012:49) meen dat kindersielkundiges dit belangrik vind vir kinders om aan hierdie karakter blootgestel te word, aangesien dit beskermingsmeganismes vorm vir 'n kind se beperkte verwysingsraamwerk. Studenovskaya (2011:n.p.) versterk hierdie gedagte deur te verduidelik dat kinders op hierdie manier 'n beter begrip ontwikkel van 'n volwassene se lewensruimte asook die onderskeid tussen reg en verkeerd.

Die Heks is die enigste fantasiestuk in die suite en is 'n goeie voorbeeld van musiek wat 'n denkbeeldige persoon en gevoelens wat die karakter teweeg bring, uitbeeld. Volgens Boris Asafiev (1972:210-220) was Tchaikovsky 'n baie gedissiplineerde komponis wat nie op die muse gewag het as inspirasie vir sy werke nie. Dit is dan ook 'n rede waarom hy twee keer meer aandag spandeer het aan komposisies wat aan 'n genre behoort waarvoor hy nie 'n persoonlike voorkeur het nie.

Die Heks is 'n tegnies uitdagende komposisie in E mineur. Die *sforzandi* aan die begin van maat 2-7 en dan weer maat 25-31 klink kwaadwillig, asof dit veronderstel is om almal skrik te maak (sien voorbeeld 153a). Volgens Minina (2012:50) is die tempo-aanduiding *Presto* in alle Russiese uitgawes en *Vivace* in die Schirmer-uitgawe.

Voorbeeld 153a: P.I. Tchaikovsky, *Die Heks*, op. 39 no. 20, maat 1-4

The image shows a musical score for the first four measures of 'Die Heks' by P.I. Tchaikovsky. The score is in E minor, 6/8 time, and marked 'Vivace.'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the bass staff. The second measure is marked with a sforzando (*sf*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the bass staff. The third measure is also marked with a sforzando (*sf*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the bass staff. The fourth measure is marked with a sforzando (*sf*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the bass staff. The fifth measure is marked with a sforzando (*sf*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the bass staff. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and fingerings.

Die agstenote in die middelseksie klink onheilspellend en herinner aan die vlug (sien voorbeeld 153b).

Voorbeeld 153b: P.I. Tchaikovsky, *Die Heks*, op. 39 no. 20, maat 14-16



Die finale seksie is 'n oktaaf laer en skep volgens Minina (2012:51) die prentjie van die heks wat al hoër en vinniger vlieg met die wind wat om haar suis. Die koda word geleidelik sagter en skep die prentjie van die heks wat in die verte verdwyn (sien voorbeeld 154).

Voorbeeld 154: P.I. Tchaikovsky, *Die Heks*, op. 39 no. 20, maat 36-45

Daar bestaan duidelike ooreenkomste tussen *Die Heks* en Mussorgsky se komposisie, *Die Hut op Hoenderpote* uit sy *Prente by 'n Uitstalling* (1874) waarin *Die Heks* op haar vlieënde voorwerp voorgestel word, reg om te vlieg. Alhoewel die melodie uit Mussorgsky se komposisie van *Die Heks* verskil, het

beide komposisies *sforzandi*, *staccato*'s, spronge en herhalende motiewe, wat die vlug en skielike bewegings suggereer. Alhoewel Tchaikovsky se weergawe van *Die Heks* ligter oorkom as Mussorgsky se komposisie, klink dit steeds angswekkend en aggressief (sien voorbeeld 155).

Voorbeeld 155: M. Mussorgsky, *Die Hut op Hoenderpote, Prente by 'n Uitstalling*, maat 11-22

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 11-15) shows a repetitive bass line with a treble line of staccato chords. The second system (measures 16-20) continues this pattern with some melodic variation in the treble. The third system (measures 21-22) concludes the passage with a final chord. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to sforzando (sf). Fingerings and accents are clearly marked.

Minina (2012:52) meen dat *Die Heks* verder herinner aan Schumann se komposisie oor die denkbeeldige karakter, "*Dienskneg Rupert*", 'n dienskneg van Sint-Niklaas. Hierdie komposisie is in E-mineur geskryf en bevat heelwat aksente. Die komposisie stel die beweging van 'n voertuig voor, wat heel moontlik die van 'n slee is (sien voorbeeld 156).

Voorbeeld 156: R. Schumann, *Dienskneg Rupert*, op. 68 no. 12, maat 1-4

M. M. ♩ = 126

Die vorm van *Die Heks* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-11¹)

B (maat 11²-24¹)

A' (maat 24²-35)

Koda (36-45)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. *Sforzandi*

Die bose en onheilspellende karakter van die heks word reeds vroeg in die komposisie bevestig. *Die Heks* wat heel moontlik die karakter in die verhaal van die verpleegster is, is in E mineur wat bydra tot die onheilspellende karakter van die komposisie. Die komponis gebruik vreemde harmonieë en selde akkoorde in grondposisie, wat die tonaliteit ietwat vaag laat vertoon. Die komposisie word gekarakteriseer deur die *sforzandi*-akkoorde in die regterhand met karige *staccato*-begeleiding in die linkerhand (sien voorbeeld 157). Die *sforzandi* moet met die punte van die vingers gespeel word en leerders moet deurgaans let op 'n stabiele handposisie met 'n pols wat nie te laag is nie.

Voorbeeld 157: P.I. Tchaikovsky, *Die Heks*, op. 39 no. 20, maat 1-6



2. Vinnige *staccato*'s

Hierdie komposisie kan 'n uitdaging wees as gevolg van die beweeglike *staccato*-note wat teen 'n vinnige spoed plaasvind. Die leerder moet die tempo konstant hou en die *staccato*-note presies speel om by te dra tot die uitbeelding van die heks se vlug. 'n Groepering *staccato*'s in maat 3 verteenwoordig die heks se vlug met die wind wat om haar waai. Leerders moet daarop let om die A-kruis gepunteerde kwartnoot in maat 3, 7, 27 en 31 aan te hou vir die volle duur, sodat die harmonie goed kan registreer. Die vinnige *staccato*-note moet geartikuleerd en lig gespeel word. Hierdie aanslag kan verkry word deur ontspanne skouers, arms en gewrigte sodat die vingers vryelik kan beweeg.

Die klimaks van die stuk word in die A'-seksie aangetref, vanaf maat 25. Indien die *crescendo* reg aangewend word, kan dit bydra tot die gewenste *forte*-klank in maat 25. Die *sforzandi* kan ook bydra tot die intensiteit van hierdie seksie.

3. Vermeerdering van spoed

Die *Vivace* tempo-aanduiding is een van die uitdagings van hierdie komposisie. Stadige oefen word eerstens voorgestel aangesien dit die korrekte aanleer van note sal motiveer. Daar word voorgestel dat leerders hierna spoed sistematies

opbou met die hulp van 'n metronoom. Die volgende tabel kan as 'n riglyndien:

Metronoomspoed	Aantal slae per noot/Aantal note per slag
60	4 slae per noot
80	4 slae per noot
100	4 slae per noot
60	2 slae per noot
80	2 slae per noot
100	2 slae per noot
60	1 slag per noot
80	1 slag per noot
100	1 slag per noot
60	2 note per slag
80	2 note per slag
100	2 note per slag
60	4 note per slag
80	4 note per slag
100	4 note per slag

4.2.21. Soete Drome

Na die angswekkende storie van *Baba Yaga* word die hoofkarakter nou vasgevang in sy eie droomwêreld. Dié komposisie is in duidelike kontras met die vorige stuk. Die stuk word gekenmerk deur 'n pragtige en sagte melodie met begeleidende akkoorde op die tussenslae in die linkerhand. Die komposisie is in C majeur, dieselfde toonaard as die *Verhaal van die Verpleegster*. Minina (2012:53) beskryf die komposisie as volg: "This is a little piano romance, written as a duet, with the help of a waltz meter". Die melodie van *Soete Drome* herinner ons verder aan die lied *Te midde van die geraas van die bal* (sien voorbeeld 158a en 158b).

Voorbeeld 158a: P.I. Tchaikovsky, *Soete Drome*, op. 39 no. 21, maat 1-4

Voorbeeld 158b: P.I. Tchaikovsky, *Te midde van die geraas van die bal*, op 38. No. 3, maat 25-31

Leerders wat hierdie komposisie speel, moet daarop let om die melodiese lyne in beide hande te realiseer deur middel van *cantabile*-spel. Alhoewel die bladmusiek kompleks vertoon, is die stuk in 'n eenvoudige toonaard en kan leerdere dus hulle aandag toespits op die onderskeie melodiese lyne. Die rustekens in die baslyn kan ook uitdagend voorkom, maar as leerdere eers die ritmiese patroon bemeester het, is die komposisie redelik voorspelbaar.

Die vorm van *Soete Drome* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-16)

B (maat 17-32)

A' (maat 33-48)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Vertolking van die melodie in beide hande

Hierdie komposisie vereis ekspressiewe spel. Die eenvoudige melodie, tempo- en dinamiese aanduidings dra by tot die dromerige en ekspressiewe karakter. Leerders moet waak teen 'n té stadige spoed wat die vloei van die stuk kan belemmer, maar ook 'n té vinnige spoed, wat die komposisie 'n opgewekte in plaas van dromerige karakter kan gee.

'n Singende toon is ook van belang vir die goeie uitvoering van hierdie komposisie. Die melodie moet bo die begeleiding gehoor word. Die dinamiese aanwysings vir die eerste vier mate sal byvoorbeeld *piano* vir die regterhand wees, maar *pianissimo* vir die linkerhand. In *Soete Drome* word die melodie met die regterhand gespeel in die A-seksie (maat 1-16), terwyl die begeleiding met die linkerhand gespeel word (sien voorbeeld 159). Die baslyn vorm 'n mooi kontrapunt teen die melodie. In die B-seksie (maat 17-32) word die melodie met die linkerhand gespeel met begeleidings-akkoorde in die regterhand (sien voorbeeld 160). In mate 21-24 en 29-31 word duidelike kontrapuntale materiaal aangetref (sien voorbeeld 161). In beide voorbeelde word die kontrapuntale materiaal eerstens in die linkerhand aangetref en daarna weerspieël in die regterhand. Die leerder moet fokus op 'n *cantabile*-aanslag vir die realisering van die melodiese materiaal. Vinger-*legato*, in kombinasie met *legato*-pedaal kan verder aangewend word om die melodiese materiaal uit te bring bo die tweenoetakkoorde in die middelstem.

Voorbeeld 159: P.I. Tchaikovsky, *Soete Drome*, op. 39 no. 21, maat 1-4

Voorbeeld 160: P.I. Tchaikovsky, *Soete Drome*, op. 39 no 21, maat 17-20

Voorbeeld 161: P.I. Tchaikovsky, *Soete Drome*, op. 39 no 21, maat 21-24

’n Algemene uitdaging in klaviertegniek is om die gewig van die onderskeie hande te balanseer om die gewenste balans te verkry tussen die melodie en begeleiding. Die melodie word dikwels in die regterhand aangetref soos gesien in die A-seksie van *Soete Drome*. Indien die leerder regshandig is, sal dit makliker wees om die melodie uit te bring. Die probleem ontstaan egter wanneer die linkerhand se begeleiding ingewikkeld is met ’n eenvoudige melodie in die regterhand, soos gesien in die A-seksie. Die aandag word dus gefokus op die meer ingewikkelde hand en kan daarom maklik harder gespeel word as die melodie. Leerders kan die B-seksie as ’n uitdaging beskou

aangesien die melodie in die linkerhand helder moet klink met sagte akkoorde in die regterhand. Die gewig van die hande moet gebalanseer word vir die gewenste klank. Die volgende wenke kan oorweeg word om 'n goeie klankbalans te bevorder in beide seksies:

(a) Leerders word aangeraai om 'n oefening uit *The Virtuoso Pianist* van C.F. Hanon te kies, waarin beide hande dieselfde op- en afgaande vyfvingeroefening speel.

(b) Tydens oefen moet die leerder die dinamiese vlak deurentyd evalueer deur met beide hande ewe sterk te speel op verskillende dinamiese vlakke (vanaf vlak 1-5). Hierna kan daar gefokus word om die regterhand tot op vlak vyf te kry, met geen spesifieke dinamiese vlak in die linkerhand nie. Dieselfde beginsel word dan in die linkerhand toegepas.

(c) Nadat die leerder 'n goeie idee het van die toongradering vanaf vlak een tot vyf, kan die regterhand byvoorbeeld versterk word tot op die vyfde vlak terwyl die linkerhand op die derde dinamiese vlak speel. Hierdie oefening kan die balans tussen die melodie en begeleiding in die A-seksie verbeter. Die oefening kan ook omgekeer word met die linkerhand wat versterk word tot op vlak vyf, met die regterhand op vlak een.

Die linkerhand in die A-seksie word verder uitgedaag met 'n teenmelodie asook tweekootakkoorde wat in balans met die regterhand gespeel moet word. Dit kan 'n uitdaging wees vir leerders aangesien die teenmelodie sterker moet klink as die tweekootakkoorde. Die teenmelodie kan eerstens apart geoefen word met die regte vingersetting vir *legato*-spel (sien voorbeeld 162). Die tweekootakkoorde word nie op hierdie stadium gespeel nie en die leerder moet ook nie gebruik maak van die pedaal nie. Die akkoorde kan hierna bygevoeg word en *staccato* gespeel word, terwyl die teenmelodie steeds *legato* klink. Wanneer leerders hierdie oefentegniek bemeester, kan die

teenmelodie en akkoorde beide *legato* gespeel word. Die pedaal kan op hierdie stadium bygevoeg word. Dieselfde oefentegniek kan toegepas word vir die regterhand vanaf maat 22-24 en 30-32 (sien voorbeeld 163).

Voorbeeld 162: P.I. Tchaikovsky, *Soete Drome*, op. 39 no. 21, maat 1-4



Voorbeeld 163: P.I. Tchaikovsky, *Soete Drome*, op. 39 no. 21, maat 30-32

2. Pedaalgebruik

Die pedaal is van belang in *Soete Drome* aangesien dit bydra tot 'n ryk klankkleur. Die leerder mag nog onervare wees met die gebruik van die pedaal en moet daarom duidelike instruksies kry. 'n Sorgvuldige harmoniese analise word aanbeveel vir effektiewe pedaalgebruik aangesien die pedaal gewissel word met elke verandering van harmonie. Daar is gedeeltes waar die pedaal vir 'n volle maat aangehou word (sien voorbeeld 164) en ander waar die pedaal gewissel word op elke polsslag (sien voorbeeld 165).

Voorbeeld 164: P.I. Tchaikovsky, *Soete Drome*, op. 39 no. 21, maat 2



Voorbeeld 165: P.I. Tchaikovsky, *Soete Drome*, op. 39 no. 21, maat 4



3. Frasering

Die frasering kan deurgaans in 4-maat frases verdeel word, alhoewel leerders deur middel van 8-maat sinne langer musikale lyne in die musiek kan skep. Leerders kan *rubato* en dinamiese gradering gebruik om die frases te realiseer.

4.2.22. Lied van die Lewerikie

Magrath (1995:252) is van mening dat die regterhand voëlgeluide voorstel. Hierdie stelling sluit by die titel van die komposisie aan en word duidelik weerspieël deur die *acciaccatura's*.

Volgens Aizenshtadt (2003:70) verteenwoordig hierdie komposisie die katarsis van die held en 'n simbool van reinheid en dagdrome. Hy meen dat die komposisie 'n antwoord op die *Winteroggend* is, aangesien 'n lewerikie dui op die aanbreek van lente. Die komposisie is geskoei op voëlklanke wat duidelik weerspieël word in die triole en *acciaccatura*'s wat in die regterhand voorkom (sien voorbeeld 166 en 167).

Voorbeeld 166: P.I. Tchaikovsky, *Lied van die Lewerikie*, op. 39 no. 22, maat 1-3



Die karakter verander in die middel van die komposisie met 'n peinsende en hartseer melodie (sien voorbeeld 167).

Voorbeeld 167: P.I. Tchaikovsky, *Lied van die Lewerikie*, op. 39 no. 22, maat 9-10



Die komposisie is deurgaans in 'n hoë register geskryf vir die regterhand en verteenwoordig lewerikies wat rondvlieg en uitbundig sing. Die komposisie is in drieledige vorm en kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-8)

B (maat 9-19)

A' (maat 20-27)

Koda (maat 28-32)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Versierings

Die lewerikie is 'n klein voëltjie wat in kort frases sing. Soos vroeër genoem, word dié voëltjie se klank hoofsaaklik nageboots deur die *acciaccatura*'s en triofigure. Hierdie twee versierings kan 'n uitdaging wees as gevolg van die voorafgaande spronge in die regterhand asook die swak kant van die hand wat gebruik moet word vir die realisering van hierdie versierings.

Lied van die Lewerikie kan vergelyk word met Schumann se *Die Profetiese Voëltjie*, op. 82 nr. 7 (sien voorbeeld 168). Schumann maak in hierdie komposisie ook gebruik van *acciaccatura*'s en triole om die voëltjie se klank uit te beeld, met akkordale begeleiding in die linkerhand. Beide komposisies se melodie is in 'n hoër register geskryf om die voëltjie se geluide beter te verklank. Die komposisies verskil van mekaar deurdat Tchaikovsky triole gebruik as deel van die melodie, terwyl Schumann van triole en gebroke akkoorde gebruik maak. Beide Schumann en Tchaikovsky gebruik 'n stadige tempo-aanduiding wat kan help om die versierings suksesvol te kan uitvoer.

Voorbeeld 168: R. Schumann, *Die Profetiese Voëltjie*, op. 82 no. 7, maat 1-6

Langsam, sehr zart. $\text{♩} = 63$.

7.

The image shows a musical score for measures 1-6 of 'Die Profetiese Voëltjie' by Robert Schumann. The score is in 3/4 time, marked 'Langsam, sehr zart' with a tempo of quarter note = 63. It features a piano (pp) dynamic and includes markings for 'acciacatura' (acc.) and asterisks (*) indicating specific notes or groups of notes.

Die *acciaccatura*'s is meer uitdagend in *Lied van die Lewerikie* as die *Polka* van vroeër, aangesien daar groter spronge voorkom tussen die voorafgaande note en die *acciaccatura*'s in die eersgenoemde komposisie (sien voorbeeld 169 en 170). Leerders kan weereens die voorgestelde oefening in voorbeeld 116 aanwend vir die speel van *acciaccatura*'s. Die *acciaccatura*'s moet helder, maar nie té luid gespeel word nie.

Voorbeeld 169: P.I. Tchaikovsky, *Lied van die Lewerikie*, op. 39 no. 22, maat 10

The image shows a musical score for measure 10 of 'Lied van die Lewerikie' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score shows a piano (p) dynamic and includes markings for 'acciacatura' (acc.) and asterisks (*) indicating specific notes or groups of notes.

Voorbeeld 170: P.I. Tchaikovsky, *Polka*, Op. 39 no. 14, maat 1

Allegretto.

The image shows a musical score for measure 1 of 'Polka' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is in 2/4 time, marked 'Allegretto' and 'p' (piano). It includes markings for 'acciacatura' (acc.) and asterisks (*) indicating specific notes or groups of notes.

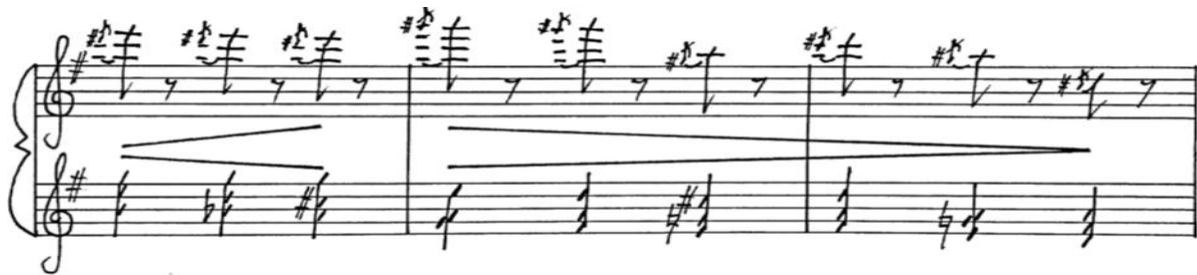
Tchaikovsky maak deurgaans gebruik van *staccato*-agstenote wat die *acciaccatura*'s voorafgaan in die bogenoemde komposisies. Indien die *staccato*'s korrek gespeel word, sal die hand vroegtydig vanaf die klawers gelig wees om die versierings te realiseer. Die leerders word aangeraai om aanvanklik die triole en *acciaccatura*'s op die hoofpols te oefen (sien voorbeeld 172 en 174), en daarna op die tussen polse soos gesien in voorbeeld 171 en 173.

Voorbeeld 171: P.I. Tchaikovsky, *Lied van die Lewerikie*, op. 39 no. 22, maat 10

Voorbeeld 172: Oefening vir triole

Voorbeeld 173: P.I. Tchaikovsky, *Lied van die Lewerikie*, op. 39 no. 22, maat 16-18

Voorbeeld 174: Oefening vir *acciaccatura's*



4.2.23. Die Mandolienspeler

Die komposisie is in G majeur geskryf en verteenwoordig die lied van 'n mandolienspeler en dogtertjie wat gereeld opgetree het naby 'n hotel in Venesië, waar Tchaikovsky gereeld tuisgegaan het. Volgens Aizenshtadt (2003:72) was Tchaikovsky so ingenome met die man se liederes dat hy dit in die *Jeugalbum*, maar ook in sy *Twaalf Stukke met matige Moeilikhedgraad* gebruik het.

Minina (2012:55) meen dat die begeleiding soos 'n eentonige wals klink. Ons moet wel daarop let dat die lied nie slegs oor 'n mandolienspeler handel nie, maar oor die sanger opsigself (sien voorbeeld 175).

Voorbeeld 175: P.I. Tchaikovsky, *Die Mandolienspeler*, op. 39 no. 23, maat 1-8



Die tweede seksie van die komposisie het 'n repeterende G in die baslyn wat die klank van 'n mandolien verteenwoordig. Die melodie is soet en vreedsaam (sien voorbeeld 176).

Voorbeeld 176: P.I. Tchaikovsky, *Die Mandolienspeler*, op. 39 no. 23, maat 16³-20



Minina (2012:55) meld dat die eentonigheid wat gewoonlik geassosieer word met 'n mandolien, nie in *Die Mandolienspeler* gehoor word nie.

Die A-seksie is 'n eenvoudige wals, terwyl die B-seksie 'n G-pedaalpunt bevat met die melodie in die regterhand en tweenoet-akkoorde op die swak polse, in kontras met die A-seksie.

Die vorm van *Die Mandolienspeler* kan soos volg uiteensgesit word:

A (maat 1-16)

B (maat 17-32)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Stemvoering

Die A-seksie bevat 'n wals-begeleiding teenoor die minder beweglike melodie in die regterhand. Alhoewel die melodie eenvoudig is, moet die herhalende *staccato*-kwartnote in die eerste frase nie te kort gespeel word nie (sien voorbeeld 177).

Voorbeeld 177: P.I. Tchaikovsky, *Die Mandolienspeler*, op. 39 no. 23, maat 1-6



Die B-seksie is meer beweglik met groter spronge in die melodie en 'n ryker begeleiding. Die melodie en tweenoottaakorde kan met die getokkel op die mandolien vergelyk word (sien voorbeeld 178).

Voorbeeld 178: P.I. Tchaikovsky, *Die Mandolienspeler*, op. 39 no. 23, maat 16³-20



Die leerder kan die boonste melodie uitbring met *legato*-spel terwyl 'n losser aanslag vereis word vir die akkoorde wat op die tussenslae voorkom. Die linkerhand van die tweede helfte het 'n G-pedaalpunt asook altermnering tussen D en E in die middelstem wat sonder aksente gespeel moet word.

4.2.24. *In die Kerk*

Die laaste komposisie *In die Kerk*, is in E mineur. Net soos die eerste stuk van die album, is die komposisie 'n peinsende koraal, alhoewel *In die Kerk* meer gewyd klink. Die komposisie dui dus op Tchaikovsky se toewyding aan die kerk, aangesien hy die simboliek aan die begin en einde van die album gebruik. Lieven (2006:106) ondersteun hierdie stelling en noem dat Tchaikovsky toegewyd aan die Russiese Ortodokse kerk was. In dieselfde jaar wat Tchaikovsky die album komponeer het, het hy ook die *a capella*-koraal, *Liturgy of St. John Chrysostom* vir die kerk geskryf.

Tchaikovsky gebruik 'n pedaalpunt in die B-seksie wat kerkklokke verteenwoordig. Magrath (1995:252) meld dat die komposisie in die vorm van 'n vierstemmige koraal geskryf is en die klank van 'n kerkorrel voorstel met die pedaalpunt in die laaste twintig mate. Sy gaan verder deur te noem dat die herhalende akkoorde hierdie komposisie makliker maak om te speel as 'n tradisionele koraal. Korrekte pedaalgebruik en logiese stemvoering sal spesiale aandag verg.

Minina (2012:56) skryf dat *In die Kerk*, ook *Koraal* genoem word in verskeie Sowjet-uitgawes. *In die Kerk* is soos *Oggendgebed*, volgens die reëls van die Ortodokse kerkkoraal geskryf. Tchaikovsky het in God geglo, en soos Balanchin dit stel in 'n onderhoud met Volkov (2001:41-45), het hy geglo dat mense deur middel van die kerk verenig kan word. Minina (2012:56) skryf verder: ““In Church” is based on a model of the sixth *Glas* Mode from the Mass.” Volgens Weidman (2012:n.p.) het die komponis 'n gedeelte uit die mis gebruik met die woorde “Pomilui mya Bozhe” wat *Ontferm U oor my, o God* beteken. Minina (2012:56) meen dat Tchaikovsky dié ritme gebaseer het op die ritme van spraak in dié spesifieke mis. Die einde van elke frase van *In die Kerk* verander die heelyd as gevolg van 'n onewe getal geaksentueerde sillabes in die teks (sien voorbeeld 179 en 180).

Voorbeeld 179: P.I. Tchaikovsky, *In die Kerk*, op. 39 no. 24, maat 1-8

Largo.

Voorbeeld 180: Glas (Mis) #6, *Ontferm U oor my, O God*

По-ми-лѣнма бѣ-же, по ве-ли-цѣи ми-лос-ти тво-ей, и по мно-жест-ву ще-д-рѣи тво-ей, ѡ-чи-сти без-за-ко-нї-е мо-е.

Die B-seksie verteenwoordig die klank van klokke, wat volgens Minina (2012:57) as tegniek deur baie Russiese komponiste gebruik word. Die regterhand bestaan uit driestemmige akkoorde wat herinner aan koormusiek, terwyl die linkerhand die klank van 'n klok verteenwoordig. Sy skryf verder dat die klok tyd voorstel, wat altyd in beweging is en nie gestop kan word nie (sien voorbeeld 181).

Voorbeeld 181: P.I. Tchaikovsky, *In die Kerk*, op. 39 no. 24, maat 33-52

The image shows a musical score for the piano piece 'In die Kerk' by P.I. Tchaikovsky, measures 33-52. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#). The piece starts with a piano (pp) dynamic. The score includes fingering numbers (1-5) and articulation marks like 'perdendosi' and 'ppp'.

Die vorm van *In die Kerk* kan soos volg uiteengesit word:

A (maat 1-32)

B (maat 33-52)

Pedagogiese en Oefenvoorstelle

1. Dinamiek

In die Kerk is relatief eenvoudig, maar vereis spesiale aandag ten opsigte van dinamiek. Die dinamiek strek vanaf *mf* tot *ppp* met die laaste mate wat die term *perdendosi* insluit. Hierdie term beteken wegsterwend wat die leerder noodsaak om die klank te laat wegsterf tot *ppp* in die laaste maat. Elke frase moet sorvuldig dinamies versorg word sodat dit bydra tot die gewyde karakter van hierdie komposisie. Soos vroeër genoem, is die komposisie in die styl van 'n koraal geskryf en daarom is dit nie nodig om enige stem spesifiek uit te lig

nie. Die leerder moet 'n ryk en indringende klank produseer om die regte atmosfeer te skep.

2. Stemvoering

Soos vroeër genoem, is hierdie komposisie gebaseer op 'n *Mis* met die woorde *Pomilui mya Bozhe (Ontferm U oor my)*. Die herhalende akkoorde van die A-seksie moet in beide hande so *legato* as moontlik gespeel word. *Legato*-pedaal kan hier funksioneel aangewend word vir dié gewenste effek (sien voorbeeld 182).

Voorbeeld 182: P.I. Tchaikovsky, *In die Kerk*, op. 39 no. 24, maat 13-24



Die B-seksie word gekarakteriseer deur 'n *ostinato*-patroon in die linkerhand en akkoorde in die regterhand. Die herhalende E-basnoot dui op die kerkklokke na afloop van die mis. Die linkerhand se *ostinato*-patroon moet afgemete gespeel word. Die leerder kan van die *una corda*-pedaal gebruik maak vir die *pianissimo*-gedeeltes (sien voorbeeld 183).

Voorbeeld 183: P.I. Tchaikovsky, *In die Kerk*, op. 39 no. 24, maat 45-52



5. Slot

Tchaikovsky se *Jeugalbum*, op. 39 kan as waardevolle pedagogiese materiaal beskou word, aangesien dit tegniese en musikale uitdagings bevat wat dit geskikte materiaal maak vir die ontwikkelende pianis. Alhoewel die album tydens Tchaikovsky se jeugjare gekomponeer is en moontlik as miniatuur-werk beskou kan word, bevat dit eienskappe, soos vroeër gesien, van sy meer gevorderde komposisies. Afgesien van die wye spektrum van tegniese uitdagings, word die jong pianis se musikale intelligensie verryk en bied dit blootstelling aan Tchaikovsky se werk. Die materiaal is ook geskik vir gevorderde beginners, intermediêre en meer gevorderde intermediêre pianiste.

Minina (2012:58) meld dat die album gereeld deur volwasse uitvoerders soos Yakov Flier, Mikhail Pletnev en Pavel Egorov gespeel word. Die *Jeugalbum* is beskikbaar as transkripsies vir solo-instrumente, kamermusiek, orkes en koor.

Die volgende tabel gee 'n uiteensetting van die verskillende moeilikheidsgrade van elke stuk in die *Jeugalbum* gebaseer op Jane Magrath se voorstelle in haar boek, *Pianists Guide to Standard Teaching and Performance Literature* (Magrath, 1995:252). Sy het die moeilikheidsgrade in die volgende kategorieë verdeel wat in die derde kolom van die onderstaande tabel gesien word:

- (a) Beginner-pianis
- (b) Intermediêre pianis
- (c) Gevorderde intermediêre pianis

Hierdie oorsig van tegniese uitdagings, musikale voorstelle en moeilikheidsgrade kan onderwysers help om die geskikte repertorium uit die album te kies:

Jeugalbum, op. 39	Uitdagings	Moeilikheidsgraad
1. <i>Oggendgebed</i> (G)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Dinamiese kontraste en klankbalans 2. Sensiewe pedaalgebruik 3. Goeie frasering 4. Vingersetting 	Gevorderde intermediêre pianis
2. <i>Winteroggend</i> (b)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tweenootfraserings 2. Pedaalgebruik 3. Aksente 4. Belangrike topnote 	Intermediêre pianis
3. <i>Die Perderuitertjie</i> (D)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Reëlmatige spel van herhalende <i>staccato</i>-akkoorde 2. Frasering 	Intermediêre pianis
4. <i>Mamma</i> (G)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Legato-spel 2. Korrekte frasering 3. Musikale spel van die begeleiding in die linkerhand 	Laat-beginner
5. <i>Mars van die Houtsoldate</i> (D)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ritmiese spel 2. Dinamiek 3. Dubbelderdes 	Laat-beginner
6. <i>Die Siek Pop</i> (g)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Balans tussen die verskillende vlakke 2. Gebroke akkoorde in die linkerhand 	Intermediêre pianis
7. <i>Die Pop se Begrafnis</i> (c)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Gepunteerde ritmes 2. Herhalende note 	Intermediêre pianis
8. <i>Wals</i> (Eb)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ritme 2. Ratse linkerhand-begeleiding 	Gevorderde intermediêre pianis
9. <i>Die Nuwe Pop</i> (Bb)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tweenootfraserings 2. Begeleiding in die 	Intermediêre pianis

	linkerhand	
10. <i>Mazurka</i> (d)	1. Gekompliseerde ritmes, aksente op swak polse, tweenoetfraserings en rustekens 2. Spronge in die linkerhand	Gevorderde intermediêre pianis
11. <i>Russiese Lied</i> (F)	1. Frasering 2. <i>Staccato's</i> 3. Legato-pedaal	Gevorderde intermediêre pianis
12. <i>Prelude van 'n landbewoner</i> (Bb)	1. Korrekte handposisie en vingersetting van die akkoorde.	Intermediêre pianis
13. <i>Volkslied</i> (D)	1. Balans tussen die melodie en begeleiding	Intermediêre pianis
14. <i>Polka</i> (Bb)	1. <i>Acciacatura's</i> in die regterhand 2. Onafhanklike linkerhand	Gevorderde intermediêre pianis
15. <i>Italiaanse Lied</i> (D)	1. Vloeiende begeleiding in die linkerhand 2. Ingewikkelde ritmiese frases in die regterhand	Intermediêre pianis
16. <i>Ou Franse Lied</i> (g)	1. Helder, maar tog teer melodie 2. Gebroke akkoorde 3. Polifoniese spel in die linkerhand	Intermediêre pianis
17. <i>Duitse Lied</i> (Eb)	1. Geaksentueerde <i>staccati</i> in die regterhand 2. Bestendige wals-ritme in die linkerhand	Gevorderde intermediêre pianis
18. <i>Napolitaanse Lied</i> (Eb)	1. Geartikuleerde spel in die regterhand 2. Ritmiese spronge in die linkerhand van die B-seksie	Gevorderde intermediêre pianis

19. <i>Verhaal van die Verpleegster</i> (C)	1. Frasiering 2. Musikale kwaliteite 3. Dubbelnootwerk 4. Lang <i>crescendo</i> en <i>decrescendo</i>	Gevorderde intermediêre pianis
20. <i>Die Heks</i> (e)	1. <i>Sforzandi</i> 2. Vinnige <i>staccato</i> 's 3. Vermeedering van spoed	Gevorderde intermediêre pianis
21. <i>Soete Drome</i> (C)	1. Vertolking van die melodie in beide hande 2. Pedaalgebruik 3. Frasiering	Gevorderde intermediêre pianis
22. <i>Lied van die Lewerikie</i> (G)	1. Versierings	Gevorderde intermediêre pianis
23. <i>Die Mandolienspeler</i> (G)	1. Stemvoering	Intermediêre pianis
24. <i>In die Kerk</i> (e)	1. Dinamiek 2. Stemvoering	Intermediêre pianis

Ek hoop dat hierdie studie 'n aansporing vir ander navorsers sal wees om in soortgelyke projekte betrokke te raak. Die ryk Russiese Kinderlektuur (bv. die jeugmusiek van Kabalevsky, Prokofiev, Sjostakovich en Khatchaturian) bied baie stof in hierdie verband.

Bronne

- Abraham, G. 1969. *The Music of Tchaikovsky*. Port Washington, NY: Kennikat Press ; original edition, Norton.
- Ahrens, C.B. & Atkinson, G.D. 1955. *For All Piano Teachers*. London: Lowe and Brydone.
- Aizenshtadt, S. 2003. *Children's Album by P. I. Tchaikovsky*. Moscow: Klassika.
- Alekseev, A. 1969. *The Russian Piano Music from the End of the Nineteenth Century to the Beginning of the Twentieth Century*. Moscow: Nauka.
- Appel, B.R. 1988. ed. Gerd Nauhaus. *Robert Schumann, Tagebücher, Band III: Haushaltbücher, Teil II: 1847-1856*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Asafiev, B. 1972. *O Muzyke Chaikovskogo (About Tchaikovsky's Music)*. St.Petersburg: Muzyka.
- Banowetz, J. 1992. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press.
- Benzon, W. 2001. *Beethoven's Anvil*. New York: Basic Books.
- Booth, V. 1946. *We Piano Teachers*. Essex: The Anchor Press.
- Chang, C.C. 2009. *Fundamentals of Piano Practice* [Internet]. Available from: <http://fundamentals-of-piano-practice.readthedocs.io/en/latest/about.html> Accessed [10 April 2017].
- Cunningham, H. 1998. *Histories of Childhood. The American Historical Review*. Oxford University Press on behalf of the American Historical Association.
- Damasio, A. 1999. *The Feeling of What Happens*. New York: Harcourt Brace.
- Davidson, L. 1985. Tonal Structures of Children's Early Songs. *Music Perception : An Interdisciplinary Journal*. 2(3): 361-373.
- Deahl, L. 2001. *Robert Schumann's Album for the Young and the Coming of Age of Nineteenth-Century Piano Pedagogy*. College Music Symposium 41.

- Donnelly, C. 2010. Double note scales [Internet]. Available from: <http://www.chrisdonnellymusic.com/double-note-scales/> [Accessed: 26 October, 2017].
- Elliott, D.J. 1995. *Music Matters: A New philosophy of Music Education*. 2nd edition. New York: Oxford University Press.
- Gardner, H. 1994. *The Arts and Human Development*. New York: Basic Books.
- Greenspan, S. 1997. *The Growth of the Mind and the Endangered Origins of Intelligence*. Reading, Massachusetts: Addison Welsey.
- Gat, J. 1965. *The technique of piano playing*. London: Collet's.
- Hao, C. 2011. *A Pedagogical Guide for Tchaikovsky's Album for the Young, op. 39*. Master's Thesis. Southern Illinois University.
- Hague, S. 2017. *A Little Russian* [Internet]. Available from <https://hague6185.wordpress.com/2017/02/16/a-little-russian/> [Accessed 11 March 2017].
- Hinson, M. 1984. *Guide to the Pianist's Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press.
- John, B.A. 2002. *Music in Early Childhood and Consciousness: A Philosophical Analysis of Intersections*. Doctoral thesis. University of Toronto.
- Kern, A.M. & Titus, H.M. 1954. *The Teacher's Guidebook to Piano Literature*. New York: Ann Arbor: Mich., J.W. Edwards.
- Klevantseva, T. n.d. *Prominent Russians: Pyotr Tchaikovsky* [Internet]. Autonomous non-profit organization (ANO) "TV-Novosti" ("RT"). Available from: <http://russiapedia.rt.com/prominent-russians/music/pyotr-tchaikovsky/> [Accessed 11 January 2017].
- Knerr, J. 2006. *Strategies in the Formation of Piano Technique in Elementary Level Piano Students: An Exploration of Teaching Elementary Level Technical Concepts According to Authors and Teachers from 1925 to the Present*. Doctoral Thesis. The University of Oklahoma.

- Kodaly, Z. 1974. *The Selected Writings of Zoltán Kodaly*. London: Boosey and Hawkes.
- Kozlova, N. 2003. *Russkaya Muzykal'naya Literatura (Russian Musical Literature)*. Moscow: Muzyka.
- Klevantseva, T. 2017. *Prominent Russians: Pyotr Tchaikovsky* [Internet]. Available from: <http://russiapedia.rt.com/prominent-russians/music/pyotr-tchaikovsky/> [Accessed 26 January 2017].
- Last, J. 1954. *The Young Pianist*. 3rd edition. New York, London, Toronto: Oxford University Press.
- Last, J. 1980. *Freedom in piano technique*. London: Oxford University Press.
- Lee, E.M. 1906. *Tchaikovsky*. London: B.Bell & Sons.
- Lieven, D. 2006. ed. *The Cambridge History of Russia: Volume 2, Imperial Russia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Litzmann, B. 1927. ed. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853-1896. Vol. 1*. New York: Longmans, Green and Co.
- Maes, F. 2002. *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley: University of California Press.
- Magrath, J. 1995. *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performance Literature*. Los Angeles: Alfred Music Publishing.
- Mihailovic, A. 1999. *Tchaikovsky and his Contemporaries: A Centennial Symposium*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
- Minina, Y. 2012. *Russian Piano Music for Children Written from 1878 to 1917*. Doctoral thesis. University of Washington.
- Mouton, J. 2001. *How to Succeed in Your Master's and Doctoral Studies: A South African Guide and Resource Book*. Pretoria: Van Schaik.
- Nauhaus, G. ed. 1993. *The Marriage Diaries of Robert & Clara Schumann: From Their Wedding Day through the Russia Trip*. Translated by Peter Ostwald. Boston: Northeastern University Press.

Novik, Y. 1906. *Album for the Young, op. 39 for the Piano*. Los Angeles: Alfred.

Pyotr Il'yich Tchaikovsky [Internet]. Naxos Digital Services Ltd. Available from: [http://www.naxos.com/person/Pyotr Il%27yich Tchaikovsky/23876.htm](http://www.naxos.com/person/Pyotr_Il%27yich_Tchaikovsky/23876.htm) [Accessed 26 January 2017].

Piano Music For Children [Internet]. Naxos Digital Services Ltd. Available from: https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.550885&catNum=550885&filetype=About%20this%20Recording&language=English [Accessed 26 January 2017].

Papousek, M & Papousek, H. 1981. *Musical Elements in the Infants' Vocalization: Their Significance for Communication, Cognition and Creativity*. *Advances in Infancy Research*. 1: 163-224.

Paul, S.N. 2009. *Early Childhood Education: Jean Jacques Rousseau* [Internet]. Available from <http://tinytoddlers.blogspot.com/2009/11/jean-jacquesrousseau.html> [Accessed 14 December 2016].

Pyotr Il'yich Tchaikovsky [Internet]. Available from [http://www.naxos.com/person/Pyotr Ilyich Tchaikovsky/23876.htm](http://www.naxos.com/person/Pyotr_Ilyich_Tchaikovsky/23876.htm) [Accessed 12 January 2017].

Sargeant, L. 2001. *Middle Class Culture: Music and Identity in Late Imperial Russia*. Doctoral Thesis. Indiana University.

Schallenberg, E.W. 1950. *Tchaikovsky*. Stockholm: Continental Book Co., A.B.; London: Sigwick & Jackson.

Smirnova, M. 2009. *Chaikovkiy-Miniatyurist (na Osnove "Detskogo Al'boma") (Tchaikovsky as a Miniaturist (Based on Children's Album))*. Ukraine: Chasopys.

Spanswick, M. 2015. *The Classical piano and music education blog: 5 Top Tips to Improve Wrist Staccato* [Internet]. Available from <https://melaniespanswick.com/2015/04/09/5-top-tips-to-improve-wrist-staccato/> [Accessed 3 March 2017].

Studenovskaya, Maria. 2011. *Cveto-Tonal'nyj Plan Detskogo Al'boma Chaikovskogo (The Color-Tonality Plan of Children's Album by Tchaikovsky)*

[Internet]. Available from <http://musicsteps.spb.ru/?p=2292> (a Russian website focusing on early music education) [Accessed 6 December, 2012].

Sung, M. 2008. *The study of Tchaikovsky's Album for the Young, op.39*. Master's Thesis. National Sun Yat-sen University.

Swan, Alfred. 1973. *Russian Music: Its Sources in Chant and Folk-Song*. London John Baker.

Taruskin, R. 1997. *Defining Russia Musically*. Princeton: Princeton University Press.

Van Betuw, A. 2016. 5 Piano Exercises for hand independence [Internet]. Available from: <http://www.pianotv.net/2016/10/piano-exercises-hand-independence/> [Accessed 1 August 2017].

Von Wasielewski, W.J. 1975. *Life of Robert Schumann*. Translated by A.L. Alger. Detroit: Information Coordinators.

Volkov, S. 2001. *Strasti po Chaikovskomu: Interv'yu s Dzhordzhem Balanchinym (The Tchaikovsky Passions: Interviews with George Balanchin)*. Moscow: Nezavisimaya Gazeta.

Weidman, P. "*Detskiy Al'bom*" (*Children's Album*) [Internet]. Available from: <http://www.tchaikov.ru/detsky.html> (from the official Russian website about Pyotr Tchaikovsky) [Accessed: 6 December, 2012].

Xu, Dong. 2006. *Themes of Childhood: A Study of Robert Schumann's Piano Music for Children*. Doctoral Thesis. University of Cincinnati.

Yates, R. 2009. *The Transcriber's Art*. Fenton: Mel Bay Publications.

Partiture

Burgmüller, F. n.d. *25 Easy and Progressive Studies, op. 100*. London: Augener.

Czerny, C. 1990. *The Art of Finger Dexterity, op. 740*. New York: G. Schirmer.

Dohnányi, E. 1950. *Essential Finger Exercises*. Budapest: Editio Musica.

- Hanon, C.L. 1967. *The Virtuoso Pianist*. New York: G. Schirmer.
- Moszkowski, M. 1907. *School of Scales & Double Notes for the Pianoforte, op. 64*. London: Enoch & Sons.
- Schumann, R. 1959. *Klavierwerke, Band I*. München-Duisburg: G. Henle Verlag.
- Schumann, R. 1887. Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Tankard, G & Harrison, E. 1960. *Pianoforte Technique on an Hour a Day*. London: Elkin.
- Tchaikovsky, P.I. 1932. *Concerto no. 1 in Bb minor for the Piano, op. 23*. New York: G. Schirmer.
- Tchaikovsky, P.I. 1936. *Album for the Young, op. 39*. London: Augener.
- Tchaikovsky, P.I. 1897. *Album for the Young, op. 39*. Leipzig: Bosworth.
- Tchaikovsky, P.I. 1904. *Album for the Young, op. 39*. New York: G. Schirmer.
- Tchaikovsky, P.I. 1892. *The Nutcracker (suite), op. 71a*. Moscow: P. Jurgenson.
- Tchaikovsky, P.I. 1940. *Complete Collected Works, vol. 44*. Moscow: Muzgiz.

Diskografie

- Tchaikovsky, P.I. 2017. *Tchaikovsky: The Seasons, Op. 37A; Children's Album, Op. 39*. Op *Tchaikovsky: Piano Music*. (CD Opname). Polina Osetinskaya (Klavier). Moscow: Melodiya.