

## **Kort Historisch Overzicht van de Ontwikkeling van methodes.**

---

Het ontwikkelen van instrumentmethodes is een langzaam en vaak ook moeilijk proces geweest. Als wij de ontwikkeling van de methodes bekijken merken we een grote evolutie. Waar tot de zestiende eeuw het onderwijs eerder mondeling verloopt, zullen vanuit de algemene muziek beschrijvende theoretische werken, methodes ontstaan die in de 18<sup>e</sup> eeuw al sterk instrumenttechnisch gericht zijn en heel wat informatie geven over de ontwikkeling en groei van de latere 19<sup>e</sup> eeuwse vioolscholen.

Tot de achttiende eeuw gebeurde het strijkersondericht dus vooral mondeling.

Het enige materiaal waarover de leerling kon beschikken waren de bestaande composities die ter schrift gesteld waren, en de technische informatie van de leermeester.

Van een echte methode was er geen sprake. Wel bestonden er een paar loutere theoretische werken waarin de viool, de cello, de gamba, de viola aan bod kwamen. Deze werken geven een beknopt overzicht van de toen gebruikte instrumenten.

De vioolachtigen waren niet zo populair en werd beschouwd als het instrument van de lagere klasse. Gamba's waren gebouwd met een nobeler doel. Aangezien het georganiseerde onderwijs zich vooral in de kringen van de beter gegoeden voordeed, kreeg ook het onderricht voor strijkers (vioolachtigen) aanvankelijk weinig kansen.

Hoewel de bouw van strijkinstrumenten in het Italië van de 17<sup>e</sup> eeuw reeds hoge toppen scheerde, waren er slechts enkele gebrekkige boeken in omloop.

Musica Teusch van Hans Gerle (1532)

Harmonie Universelle van Marin Mersenne (1636)

Il Scolare per imparare a suonare di violino ed altri Stromenti van Gasparo Zanetti (1645)

An Introduction to the skill of Music van John Playford (1654)

Alleen de laatste twee boeken kunnen beschouwd worden als eerste stap in de richting van een echte methode. Zo wordt in de Skill of Music een derde deel bij de oorspronkelijke twee delen bijgevoegd. Het kreeg de titel Instructions and lessons for the treble violin. In dit deel wordt reeds gesproken over positiewisselingen.

### **17<sup>e</sup> en 18<sup>e</sup> Eeuw**

#### **FRANKRIJK**

In het begin van de 18<sup>e</sup> eeuw schrijft in Frankrijk Sébastien de Brossard een aantal artikels verzameld over het vioolspel. Hij behandelt het stemmen van het instrument, de houding, de stand van de linkerhand.

De tessituur omvat van twee oktaven en een kwart, uitgaand van de lage sol snaar.

Hij vermeldt een mogelijkheid tot uitbreiding door het verplaatsen van de linkerhand. Deze positiewissel avant la lettre werd als niet wenselijk beschouwd, aangezien het tegen de natuur van de viool was, althans volgens de Brossard.

In 1711 of 1712 verschijnt eveneens in Frankrijk de Méthode Facile pour apprendre à jouer le violon van M.P. de Montéclair.

In 1718 werd principes de violon van Pierre Dupont in de handel gebracht.

Beide werken omschrijven enkel de eerste positie met uitrekking tot de do op de mi snaar en beschrijven een stokhouding met de duim onder de haren.

Vanaf Michel Corettes école d' Orphée doen de posities hun intrede (1 t.e.m. 7).

Corette beschrijft de Franse en Italiaanse stokhouding. Beide houdingen zijn goed volgens hem en hangen af van de stijl van de leermeester.

In 1741 verschijnt van de hand van M. Corette ook een celloschool met de naam 'Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection', die als eerste in zijn genre zal gelden voor de cello.

In 1782 verschijnt een belangrijke methode van Michel Corette 'l'Art de se perfectionner dans le violon'.

Er was nog geen eensgezindheid in de vioolhouding. In het boek 'A treatise on the fundamental principles of violinplaying' 1956 van Leopold Mozart worden er twee houdingen naast elkaar gezet.

Rond 1700 wordt de plumpe slof vervangen door een kleiner slof met schroefstelsel. De haren konden op die manier op juiste spanning gehouden worden. Deze veranderingen beïnvloedden de technische mogelijkheden van de strijkers en vice versa.

De technieken in de bestaande muziek waren verder gevorderd dan deze in de methodes aangewend. Duval speelt bv. In 1702 al martelé, Piani in 1732 al sautillé, en Leclair speelt in 1732 al staccato op- en afstreek.

Rond 1750 wordt in Frankrijk de stoktechniek als volgroeid beschouwd.

De methodes evolueren nu snel. Les principes du violon van L'Abbé le Fils (1761) wordt als heel belangrijk beschouwd. In 1763 verschijnt van de hand van E.R. Brijon 'Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon.' Dit werk beschrijft ook de goede smaak.

Tenslotte vermelden we nog de methode van A. Bailleux, geschreven in 1798, die gewag maakt van de son glissé, die in zijn gestileerde vorm één van de kenmerken van de Franse school zal worden.

## **DUITSLAND**

De evolutie van de methodes verliep iets trager in Duitsland. Enkele algemene werken werden lang verspreid.

Daarin kreeg elk instrument slechts enkele bladzijden ter beschikking.

In de periode na 1750 komt er verandering in deze situatie.

Na Quantz's 'Versuch die Flöte Traversière zu spielen' (1752) verschijnt van de hand van Leopold Mozart 'Versuch eine grundliche Violineschule' (1756).

Twee belangrijke werken uit het einde van de 18<sup>e</sup> eeuw zijn ook 'Anweisung zum Violinspielen' van Georg Simon Löhlein (1774) en het werk met dezelfde titel van Johann Adam Hiller (1793).

In deze publicaties wordt gezocht naar middelen om lln. recht te leren strijken (een soort geleider voor de stok), en Hiller is de uitvinder van het halve tonensysteem.

Joseph Muntzberger publiceert een cellomethode in 1800.

## **ITALIE**

In Italië moeten we wachten op een brief die Tartini aan een ll. schreef waarin hij enkele pedagogische principes van het vioolonderwijs zette om een neerslag te hebben van pedagogische aard als het gaat over het viool spelen.

Corelli was stichter van een school in Rome, Tartini zat in Padua en Pugnani werkte in Turijn.

In Venetië was Vivaldi de vertegenwoordiger, en Veracini was vertegenwoordiger van de Florentijnse school.

Geminiani is een grote bron van informatie over deze laatst genoemde scholen. In the Art of Playing the violin (1740) geeft hij ook Corelli's leer weer. Dit werk is in Londen verschenen en kende daar erg snel een groot succes.

De Italianen waren in dit werk minder geïnteresseerd omdat het niet in hu moedertaal geschreven was. Dit was ook het geval voor 'Méthode de Violon' (1760) van de hand van Antonio Lolli, uitgegeven te Parijs. Alle oefeningen en toonladders in dit werk zijn voorzien van een strijkkwartetbegeleiding. Nog in Parijs schreef A.B. Bruni een 'Méthode de violon très claire et tres facile'.

Een merkwaardig werkje is van de hand van Carlo Tessarini, een Italiaan die een 10 bladig boekje schreef dat in het Frans en het Engels vertaald werd met de titel 'Nouvelle Méthode pour apprendre dans un mois de temps à jouer du violon, divisée en trois classes; avec de leçons à deux violons.' De titel heeft een promotionele functie.

In 1791 verschijnt de eerste 'methode' in het Italië van de 18<sup>e</sup> eeuw.

In zijn 'Elementi teoretico pratici di Musica' geeft hij een beknopte inleiding in de theorie, een geschiedenis van het instrument en uiteindelijk een stuk harmonieleer en contrapunt.

Ondanks de volledigheid van het werk kende het relatief weinig succes.

Tenslotte vermelden we nog het werk van Bartolomeo Campagnoli, hetwelk uit 1797 dateert en de titel draagt: 'Metodo per violino in cinque parti'. Campagnoli is de vertegenwoordiger van de school van Nardini.

Dit werk is zeer volledig: het heeft 5 hoofdstukken en bevat 132 progressieve lessen met een tweede vioolbgl. Naast 118 studies voor vioolsolo. Het is uitgegeven in Duitse en Franse vertaling bij Breitkopf und Härtel in 1827 onder de titel van 'Nouvelle méthode de la mécanique progressive du violon'.

## ENGELAND

'The Skill of Music' van John Playford wordt gezien als een zeer goed instructieboek over muziek. Er zijn niet minder dan 19 genummerde uitgaven bekend. De uitgave van 1666 maakt reeds gewag van een verplaatsing van de hand naar boven toe, althans wat betreft de hoogste snaren. Het lage register van de treble-viool werd vermeden. Dit was ook in andere landen het geval. Mozart schreef dat iemand die een concerto schreef voor viool er goed aan deed de lage snaren zelden of helemaal niet te gebruiken.

In 1693 verscheen de uitgave van John Lenton met de titel: 'The Gentleman Diversion or the violin explained'.

The London Gazette brak een lans voor drie boeken: zonder vermelding van de schrijvers.

'The Modern Music Master' van de hand van Peter Praelleur was een compilatie van verschillende andere bestaande boeken en beschrijft een zekere vooruitgang wat de stokvoering betreft. Hij bevat een gegradueerde toets met halve tonen tot in de zevende positie. Die hoge liggingen werden echter niet gebruikt.

Het is met Geminiani dat daarin verandering kwam. In zijn 'Art of Playing the Violin' behandelt hij de zeven posities. Deze publicatie is een belangrijk boek in de verschenen methodes en handleidingen, en is vaak gecopieerd geweest. In de achttiende staat het technisch niveau van de strijkers minder ver dan in Frankrijk en Italië.

Er zijn nog twee werken voor cello die van enig belang zijn: Robert Crome (1765) en John Gunn (1789) schreven elk een handleiding voor het cello spelen.

In andere landen werd gebruik gemaakt van vertalingen.

De Techniek in de methodes.

---

In de eerste boeken zijn de aanwijzingen over het gebruik van de strijkstok nog zeer vaag. Over het algemeen werd de duim onder de slof gehouden. De onderarm werd in eerste instantie gebruikt en de bovenarm rustte tegen het bovenlichaam (Montéclair).

Bastypes strijken onder- en bovenhands.

De afstreek en opstreek waren bekend, en de zware tijden van de maat werden getrokken.

Michelle Corette onderscheidt twee manieren om de strijkstok vast te houden, de Franse met de duim onder de slof en de Italiaanse met de duim op de stok, en met wat afstand van de slof. Bij Geminiani wordt de activiteit van de rechterarm groter (bovenarm), en ook de bewegingen worden complexer. Leopold Mozart combineert de Franse en Italiaanse houding en houdt strijkstok aan het begin van de slof vast en de duim op de stang. De strijkstok krijgt stilaan meer en meer een expressieve rol. De nuances verschijnen en de son filé komt er door L'Abbé le Fils. Na 1750 zijn alle boogstreken bekend, en worden ook systematisch in de handleidingen opgenomen.

De Vioolhouding.

Voor de achttiende eeuw werd de viool meestal niet geklemd maar hing naar beneden langs de schouder en werd opgehouden door de linkerhand en –arm. Bij Montéclair en Dupont wordt er iets duidelijker getoond waar de plaats van de viool moest zijn onder de linker wang.

Van positiewisselingen werd weinig gebruik gemaakt.

Met Corette wordt nu ook de kin gebruikt om het instrument te klemmen. De zeven posities werden nu gebruikt, maar dan vooral op de mi-snaar. Op de andere snaren ging men meestal maar tot vierde positie omwille van de klankkwaliteit. Geminiani keert dit tot het volledig gebruik van de posities op alle snaren en laat de vioolhouding evolueren tot een houding die de viool horizontaal met de grond liet komen.

Bij Leopold Mozart worden dubbelgerepen en arpègespel al geïntroduceerd. De houding van het instrument hangt bij Leopold Mozart af van wat en hoe je op het instrument wil spelen.

In zijn tweede boek lat Corette de leerling al tot negende positie spelen, en hoewel twintig jaar ouder laat L'abbé Le Fils fluittonen (kunstmatig en natuurlijk) de revue passeren.

## De 19° en 20° Eeuw

J.B. Viotti's eerste optreden in de Concerts Spirituels te Parijs deed heel wat stof opwaaien. De kunst van zijn vioolspel versmolt alle kwaliteiten van het toenmalige violistische esthetisch ideaal. De invloed die Viotti had was enorm. Baillot, Rode en Kreutzer namen Viotti's speelwijze over in hun gemeenschappelijke methode. Door de oprichting van het Conservatorium van Parijs kwam het strijkersonderwijs in een versnelling terecht. De methode van het beroemde trio en de oprichting van conservatoria over heel Europa. Vaak onder de bescherming van de staat werd er gestructureerd muziekonderwijs verschaft.

J.L. Duport schrijft zijn *essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*.

Er verschenen meer en meer methodes die het studieprobleem probeerden op te lossen. Er komen boeken die het instrumentspel uitdiepen, volledig analyseren en allerhande technieken vanuit verschillende standpunten belichten. Zo kennen we de methodes van Alard, Baillot, Campagnoli, Dancla, David, De Bériot, de gebroeders Duport, Herman, Léonard, Mazas, Singer, Spohr. Deze boeken worden nu veelal niet meer gebruikt en zouden het in ons onderwijs niet echt meer doen, maar ze zijn heel belangrijk als stap in de ontwikkeling van de strijkerstechniek. De Bériot, Dancla, Duport, en Mazas worden heden ten dage nog gebruikt. Paganini, Vieuxtemps en Wieniawsky duwden de pedagogen de technische hoogstandjes te analyseren en te beschrijven om er uiteindelijk meer grip op te krijgen.

In de boeken na 1850 heerst er toch een zekere eensgezindheid over de houding van het instrument.

Bij de viool doet het kinstuk zijn intrede en de horizontale stand van het instrument wordt als standaardhouding aanvaard. De pin is bij de cello algemeen gebruikt.

Bij de strijkstok houding blijven de verschillen groter en ook nog zijn deze houdingen duidelijk te onderscheiden van elkaar. Op het einde van de 19° eeuw wordt het beginonderwijs van het instrument vanuit verschillende hoeken bekeken. De ene pleit voor het halve tonensysteem. Anderen bleven toonaardgericht werken, te beginnen met do groot, of juiste deze toonaard vermijdend. Bijna alle Franse scholen waren hier voorstander van. Ook het positiespel werd anders bekeken. De Belgische leraar A. Massau ontwierp een methode voor viool die met de derde positie begon.

Tenslotte werden ook werken geschreven over deelgebieden van de techniek: het vibrato, de toonladders en arpeggio's, de dubbelgrepen, de boogtechniek.

EXAMEN Vakdidaktiek  
2° zittijd  
1997-1998

### 1° Didactische a prima vista

---

Bespreek het stuk:

Geef het een plaats binnen de opleiding van het DKO

Noem technische moeilijkheden die in het stuk voorkomen en bespreek een methodologie om aan deze technieken te werken.

Geef een duiding voor welke graad dit stuk in aanmerking komt en leg uit.

Omschrijf gedetailleerd de realisatie van voorkomende technische moeilijkheden.

Welke muzikale boodschap draagt het stuk mee. Kan een Il. van een bepaalde graad dit bevatten, realiseren, beleven?

Geef uitleg over biografische, muzikaal historische gegevens in een taal begrijpbaar voor een Il. van het DKO.

### 2° De viooltechnieken

---

Bespreek de techniek

Hoe breng je het aan bij een zekere graad

In welke volgorde leer je aan en waarom?

Wie is Otto Szende. Heb je iets gelezen?

Ans Samama

Paul Rolland

Szervansky

Galamian

### 3° Persoonlijk vademecum

---

Toetsing naar kennis van de stukken die op de lijst voorkomen.

Stel een examenvraag voor .... samen

### 4° Doelen en Eindtermen

---

Geef een overzicht van wat een Il. van een bepaalde graad volgens jou viooltechnisch moet kennen.

Noem het examenprogramma van een Il. van een bepaalde graad in een bepaalde optie.

Wat is volgens jou doel nr 1 van het violonderwijs binnen het DKO. Verklaar.

### 5° Groepsgericht lesgeven en Samenspelrichting

---

Wat vind je van het lesgeven in groep noem voor- en nadelen, maak onderscheid per niveau.

Is er een max. of min.? Welke lln. geef je les in hetzelfde uur.

Met welke factoren houd je rekening of iemand naar de optie instrument of optie samenspel gaat?

Geef in grote lijnen het verschil tussen de twee volgens de overheid, en volgens jezelf.

## 1) Didaktiek van het instrument

### \* Doelen

De student verwerft inzichten in het realiseren van de technieken van het instrument.  
De student verwerft inzicht in methodologie bij het aanbrengen van deze technieken.  
De student brengt accenten aan in de opleiding die hij zelf zal geven.  
De student kent de structuur en organisatie van het DKO.  
De student legt een infomap aan als hulpmiddel bij het les geven.

### \* Leerinhouden

De technieken van het instrument: verschillende benaderingen.  
Het DKO: structuur, historiek van het beleid, enkele visies op het DKO.  
Verschillende werkvormen: pro en contra.  
De goede lesopbouw: verschillende modellen, praktische toetsing.  
Zelf-evalueren

### \* Werkvormen

Hoorcolleges  
Werkcolleges  
Research  
Analyse

## 2) Repertoirestudie

### \* Doelen

De student bouwt aan een persoonlijke bibliotheek.  
De student heeft methodes om nieuw materiaal op te zoeken.  
De student kan een repertoire aanbrengen in een opleiding van het DKO.  
De student ontwikkelt vaardigheden om bestaand materiaal naar waarde te schatten.

### \* Leerinhouden

De standaardmethodes: overzicht van veel gebruikte methodes of didactische systemen.  
Repertoire voor het DKO: waar past welk stuk thuis?  
Nieuwe en oude publicaties: zoeksystemen.  
Waaraan moet een methode voldoen om bruikbaar te zijn in het DKO?  
Het repertoire van een leerling die de hele opleiding van het DKO doorloopt.  
Het leerlingenconcert.  
Het persoonlijk vademecum.

### \* Werkvormen

Hoorcolleges  
Werkcolleges  
Analyse

## Toetsing aan de praktijk

### 3) Didactische a prima vista

#### \* Doelstellingen

De student kan snel en adequaat een stuk op zicht gebruiken in een les binnen het DKO.

De student kan het stuk (op een voor een leerling begrijpbare manier) thuis brengen in een historische sociaal-culturele context.

De student beschikt over genoeg technische inzichten om het stuk in de vioolles aan te brengen.

De student kan methodes ontwikkelen om het stuk in het DKO aan te brengen.

#### \* Leerinhouden

Analyse-schema voor de didactische a prima vista.

Belangrijke figuren in het vioolrepertoire.

Vorm-analyse: het doelgericht gebruiken van de begeleiding van een stuk.

#### \* Werkvormen

Hoorcolleges

Werkcolleges

Analyse

## De ontwikkeling van het concerto

-----

Als we algemeen een concerto moeten omschrijven kunnen we dat doen als volgt:

Een instrumentaal muziekstuk waarin een contrast gehandhaafd wordt tussen een orkestraal ensemble en een solist of een kleinere groep instrumenten, of tussen verschillende groepen van een onverdeeld orkest.

### 17° eeuw

Concerto heeft in zich het Latijnse woord concertare wat wil zeggen dialogeren, debateren, discussieren.

De Italiaanse aanvankelijke betekenis van het woord is echter samen komen, overeen komen.

Concertato betekende dan oorspronkelijk een groep van zangers, instrumentisten of een mengeling van beide. In de zeventiende eeuw zou het woord orkest de overhand nemen.

De vroegste betekenis van het woord concerto is in 1587 Venetië, in de term van Concerti di Andrea et di Gio Gabrieli. Het bevat kerkmuziek en madrigalen in 6 tot 18 stemmen.

Gedurende de eerste helft van de 17° eeuw was concerto een vaak gebruikte term voor Italiaanse vokale muziek met begeleiding van instrumenten, vooral gebruikt voor de kerkmuziek.

De term concerto en concertato was in de 17° eeuw ook gebruikt voor de puur instrumentale muziek, hoewel de benaming kon staan voor een heel arsenaal aan inhouden zoals balli, correntes, sonate, ricercare,...

Eind 17° eeuw tot ca 1750

Het Concerto Grosso als term staat oorspronkelijk tegenover concertino zoals een groter ensemble tegenover een kleiner ensemble. Zo'n verdeling van de instrumentale groep is er reeds in 1675 in de sinfonias en arias van Stradella's serenata *Qual prodigio è ch'io miri*.

Hierin contrasteert een concertino van een bas met twee hoge stemmen met een vierstemmige grotere groep. Corelli en Händel zijn twee grote belangrijke namen in de ontwikkeling van het concerto grosso.

Het uitgangspunt van het **Concerto grosso van Corelli** was de trionsonate, waarbij op verschillende plaatsen enkele spelers toegevoegd werden. Daarnaast bleef de mogelijkheid open om het stuk slechts met drie muzikanten te spelen: violino primo concertino, violino secundo concertino, basso continuo en violoncino concertino.

Gregori schrijft in de inleiding van zijn *Concerti Grossi a piu stromenti* dat een gewone trionsonate omgevormd kan worden tot concerto grosso door op verschillende plaatsen solo en tutti aan te brengen. De concerti van Corelli waren een verdere uitwerking van zijn sonates. De tutti- interventies gaven de cadenzen aan en de sologroep speelde vaak een echo van de tutti. Hij schreef concerti da chiesa en concerti da camera (fugale snelle bewegingen versus bewegingen in dansritmes). Het concerto van Corelli stond model in Duitsland, Frankrijk en Engeland. De belangrijkste componist in de traditie Corelli was echter Haendel. In zijn opus 6 met de titel "Grand concerto (1739)" verschillen op twee manieren van Corelli's concerti. Ze hebben een grotere dramatiek in zich en sommige volgen de Duits-Franse suitetraditie. De vormen van de concerti verschillen: sonatevorm (traag-snel-traag-snel), andere vijf of zes bewegingen en op één na hebben alle concerti een fuga.

Bij **Torelli** stond het begrip concerto tegenover symfonie. Symfonie: meer contrapuntisch.

De discussie over waar het soloconcerto eigenlijk begon : bij de afwisseling van solo en ripieno bij Corelli of Torelli is nog niet beëindigd. De laatste werken van Torelli dragen al duidelijke trekken van het latere barokconcerto.

Kenmerken:

1. klassiek drie bewegingenontwerp : snel-traag-snel
2. ritornellosysteem: een deel van het thema van de opening van de tutti komt in verschillende toonaarden voor.
3. De solopassages hebben een zeker technische moeilijkheid in zich en verschillen daardoor van de tutti

Het is **Vivaldi** die het soloconcerto van de barok geënt op Corelli's model groot heeft gemaakt. Hij schreef verschillende bundels (bv. *Il simento dell armonia e dell'Inventione*, *la stravaganza*, *la cetra*) waarin concerti voorkwamen. Zo zijn er naast concerti voor strijkers ook concerti voor blazers bij. Vivaldi's bijdrage kan in 6 punten samengevat worden.

1. de drieledige vorm wordt gestandariseerd
2. De solopartij is briljant of passioneel
3. de expressie wordt belangrijk
4. het pathetisch karakter in de trage bewegingen
5. het gebruik van blaasinstrumenten in verschillende combinaties
6. de ritornello-vorm is duidelijk en behoorlijk regelmatig: tutti (T) ,solo(T naar D of de relatieve grote toonaard), tutti(D of relatieve grote toonaard), kortere solo-en tuttistukjes na elkaar(SD, relatieve kleine toonaard etc) en tenslotte tutti met het volledige ritornello-materiaal

Vivaldi oefent een belangrijke invloed uit op de generaties na hem maar we kennen Locatelli, Tartini maar nog later in Duitsland via Quantz tot Mozart en Beethoven.

Ook J.S.Bach ondergaat deze invloed in het hoogtepunt van het barokconcerto en concerto grosso kunnen we vinden in de concerti van deze componist.

De generatie na Bach (WF, CPE, JC Bach) maken de brug naar het concerto van de klassiekers als Mozart en Haydn. Deze generatie maakt muziek, die in eerste instantie de empathie met het muzikale gebeuren wil aanwakkeren door het evoceren van persoonlijke gevoelens i.p.v. de algemene gemoedsgesteldheden, die in de Barok vooral aan bod kwamen.

Typisch voor deze periode is de technische ontwikkeling van de instrument- en solopartijen. Er ontstaan in deze periode ook handleidingen over hoe een instrument het best bespeeld kan worden. Het onderscheid tussen een professioneel en amateuristisch musicus is hier al echt duidelijk.

Na 1750 komt het concerto grosso nog slechts sporadisch voor. Het soloconcerto wordt een van de belangrijkste genres van de klassieke periode.

Hierbij komt vioolconcerto en pianoconcerto op de eerste plaats.

Daarnaast kennen we ook concerten voor meer dan één instrument (vb. Mozarts concertante symfonie voor viool en altviool, Beethovens triple-concerto voor piano, viool en cello).

In de klassieke periode zijn de hoofdkenmerken van de vorm van het soloconcerto

1. 3 bewegingen: snel langzaam snel
2. Dubbele expositie in de eerste beweging
3. De cadenza (als technische vaardigheden tentoonstelling van de solist). In de klassieke periode werd deze niet uitgeschreven, omdat de componist meestal ook uitvoerder was. De muzikale waarde van de cadenza verminderde toen componist en solist niet meer dezelfde persoon waren. Daarom schreven de meeste 19<sup>e</sup> eeuwse componisten de cadenza zelf uit. Meestal wordt de Cadenza ingeleid door een fermate op een 64 akkoord op de dominant en komt ze voor op het einde van het eerste deel.
4. Het eerste deel van het concerto steunt op de sonatevorm. Specifiek voor het concerto is de dubbele expositie: één orkestrale en één voor solo en orkest.
5. Het langzame tweede deel is het meest lyrische: men gebruikt ternaire liedvorm of ternaire hema met variaties als basis. Hierbij brengen solo en tutti een romanceachtige melodie tot uiting.
6. De laatste beweging van het concerto is vaak rondovorm of sonatevorm met de aanwezigheid van een cadens.

Het concerto in de 20<sup>ste</sup> eeuw

Net als in de vorig besproken periodes blijven viool en piano populair als concerterend instrument. In de 20<sup>ste</sup> eeuw kennen echter ook instrumenten als de altviool (Hindemith), cello (Kabalevski), klarinet (Copland), harp en zelfs clavecimbel (Poulenc) belangstelling.

Kenmerkende compositietechnieken in deze periode zijn de heletonstoonladder, chromatische harmonie, polytonaliteit, polyritmiek, dodecafonie en seriële systemen.

Als schakel van romantiek naar 20<sup>ste</sup> eeuw vormt vooral Serge Rachmaninof een spil door de melodievorming zoals bij Tsjajkovsky in verrijfde vorm verder te zetten. In dezelfde traditie kennen we de volgende generatie Russische componisten zoals Serge Prokofief, (vijf pianoconcerten en twee voor viool), Aram Katchaturian (vioolconcerto – 1940 waarbij Armeense volksmuziek voorkomt).

De Hongaarse componist Bela Bartok is daarentegen de componist die er het best in slaagde volksliedelementen in de concerten te verwerken. Hij schreef 3 pianoconcerten en 2 vioolconcerten. Kenmerkend voor het einde van de eerste helft van de 20<sup>ste</sup> eeuw is het neoclassicisme van Igor Strawinski. Dit uit zich duidelijk in zijn vioolconcerto in Re groot (1931).

Nog interessante componisten belangrijk voor hun vioolconcerten in de 20<sup>ste</sup> eeuw zijn:

A. Berg: Concerto "Dem Andenken eines Engels" (1935)

Nieuwe structuur, twee delen waarvan eerste de levensvreugde weerspiegelt, tweede een treurend deel omwille van overlijden.

Belangrijk zijn de vermenging van seriële (twaalftonenreeks) en tonale (Ländler, Bachkoraal) elementen.

K. Szymanowski

K. Weil (viool en harmonieorkest)

Hindemith

Kabalevski (viool en cello)

Schnittke

Ligeti?  
Strawinsky  
Reger?  
Kodaly(contrabas?)  
Bartok:altviool  
Shostakovich(2 voor viool en cello?)  
Lutoslawski(Chain 2)  
Barber  
Martinu(2 concerti en groot werk voor altviool)

Het concerto grosso van de 20<sup>ste</sup> eeuw

Het concerto grosso van de barok wordt in een nieuwe vorm gegoten van antiromantische muziek van de 20<sup>ste</sup> eeuw. Voorbeelden zijn te vinden bij E. Krenek(Concerto grosso op. 25, 1924), P. Hindemith(Concerto voor orkest op. 38, 1925; Speelmuziek voor strijkorkest en hobo's op. 43, Concertmuziek voor strijkorkest en koperblazers op. 50, 1931), Strawinski ( Dumbarton Oaks, waarbij blazers solistisch tegenover strijkers geplaatst worden), Bartok ( Muziek voor strijkers, slagwerk en celesta en Concerto voor orkest). Verder nog Roussel, Tippett, Barber, Martinu, Lutoslawski...

## SUZUKIMETHODE

---

Iedereen kent de boeken van de Suzukimethode. Ze worden door heel wat mensen gebruikt zonder daarbij kennis van de methode te hebben. De boeken op zich vormen geen methode maar een didactisch systeem. Ze bevatten stukjes die naar moeilijkheidsgraad gerangschikt zijn, maar in se geen echte methodisch technische vioolspelontwikkeling dragen.

Het is de bedoeling dat we een beetje inzicht krijgen in

1. de levensvisie en filosofie van S. Suzuki i.v.m. de ontwikkelingsmogelijkheid van jonge kinderen.
2. de Suzukidriehoek Student, Ouder, Leraar
2. de technische trucs van de methode
3. het op maat knippen van een toch wel moeilijke technische materie naar jonge kinderen toe

1. De levensvisie van Suzuki

-----  
Talent is niet aangeboren.

Hoe talent ontwikkelen

Een bezinnend hart is de geest dat de kinderen zou moeten voeden.

Oudrs zijn Haughty

Het ontwikkelen van een persoon

Het lot van een kind is in de handen van zijn/haar ouders

Talent en liefde

Ontwikkel het leven

Kijk naar de waarheid

2. De Suzukidriehoek: Student, ouder, leraar

---

Dorothy Corkhill Briggs schrijft in haar boek: "Your Child's Self-Esteem