

UNIVERSITY OF CAPE TOWN

**'N ANALITIESE ONDERSOEK VAN SEWE VAN  
SERGEI RACHMANINOF SE PRELUDES, OPP. 23 EN 32**

THIS DISSERTATION IS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT  
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF  
MUSIC AT THE UNIVERSITY OF CAPE TOWN

FACULTY OF HUMANITIES  
SA COLLEGE OF MUSIC

By

J. de Ville Swanevelder

B. et Scien. (Planning), PU for CHE, 1997

OCTOBER 2002

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

# INHOUDSOPGAWE

UITTREKSEL	II
DANKBETUIGINGS	III
LYS VAN VOORBEELDE	IV
INLEIDING	1
HOOFSTUK:	
1. 'N HISTORIESE AGTERGROND TOT DIE KOMPONIS	4
2. DIE KLAWERBORDPRELUDE TOT EN MET RACHMANINOF	
Ontstaan van die Klawerbordprelude	10
Die Preludes uit <i>Das Wohltemperierte Clavier</i> van J. S. Bach	17
Die Preludes van Chopin	21
Die Preludes van Rachmaninof	24
3. 'N STYL-TEGNIIESE ONTLEDING VAN DIE SEWE PRELUDES	
Prelude in B-mol majeur, Op. 23 no. 2	29
Prelude in D majeur, Op. 23 no. 4	33
Prelude in G mineur, Op. 23 no. 5	37
Prelude in E-mol majeur, Op. 23 no. 6	40
Prelude in E majeur, Op 32 no. 3	43
Prelude in G majeur, Op. 32 no. 5	48
Prelude in D-mol majeur, Op. 32 no. 13	52
SAMEVATTING	59
BIBLIOGRAFIE	68

## UITTREKSEL

Ten spyte van toenemende belangstelling in die solo-klavierwerke van Sergei Rachmaninof, is daar nog steeds beperkte studies vir die bestudering daarvan beskikbaar. Die doel van hierdie studie is die ontleding van 'n aantal aspekte wat 'n invloed op die bestudering en uitvoering van sewe van Rachmaninof se Preludes, Opp. 23 en 32, het.

In die studie word die historiese gebeure rondom sy lewe bespreek, wat dien as agtergrond tot die komposisie van Rachmaninof se Preludes. Die bespreking oor die klawerwordprelude verwys na die ontstaan van klawerbordpreludes, die preludes uit *Das Wohltemperierte Clavier* van J. S. Bach, en volg dan die ontwikkeling van die genre met die Preludes van Chopin en Rachmaninof. Sodoende word Rachmaninof se Preludes binne perspektief tot die ontwikkeling van die genre geplaas. In die laaste hoofstuk word 'n styl-tegniese ontleding van die sewe preludes van Rachmaninof gedoen, met verwysing na musikale inhoud en uitvoeringsprobleme. Ten slotte word gevolgtrekkings ten opsigte van die bespreekte werk gemaak.

## DANKBETUIGINGS

Hiermee bedank ek graag die volgende persone en instansies wat betrokke was by die voorbereiding en voltooiing van die skripsie:

1. Mede-professor Hendrik Hofmeyr, my studieleier, wat 'n groot inset gelewer het ter suksesvolle voltooiing van die skripsie.
2. Die Universiteit van Kaapstad vir die finansiële ondersteuning die afgelope drie jaar.
3. Familie en vriende vir hulle ondersteuning tydens die afhandeling van die skripsie.
4. Spesiale dank aan my ouers vir hul liefde, bemoediging en bystand my hele lewe lank.
5. Spesiale dank aan my Skepper vir die vermoë, krag en bystand waarvan Hy my voorsien het. Aan Hom kom al die lof en die eer toe.

## LYS VAN VOORBEELDE

VOORBEELD 1:		
Ileborgh: Prelude in C		12
VOORBEELD 2:		
Ileborgh: <i>Praeambulum bonum super C</i>		13
VOORBEELD 3:		
<i>Buxheim Orgelbuch: Praeambulum bonum super G</i>		14
VOORBEELD 4:		
Merulo: Tokkate, mate 21-24		15
VOORBEELD 5:		
Frescobaldi: Tokkate, Boek I no. 6, mate 5-6		16
VOORBEELD 6:		
Prelude in B-mol majeur, Op. 23 no. 2, maat 3		30
VOORBEELD 7:		
Prelude in B-mol majeur, Op. 23 no. 2, maat 18		30
VOORBEELD 8:		
Prelude in B-mol majeur, Op. 23 no. 2, maat 34		30
VOORBEELD 9:		
Prelude in B-mol majeur, Op. 23 no. 2, maat 51		31
VOORBEELD 10:		
Prelude in B-mol majeur, Op. 23 no. 2, maat 54		31
VOORBEELD 11:		
Prelude in B-mol majeur, Op. 23 no. 2, maat 60		31
VOORBEELD 12:		
Prelude in D majeur, Op. 23 no. 4, mate 3-4		34
VOORBEELD 13:		
Prelude in D majeur, Op. 23 no. 4, maat 35		35
VOORBEELD 14:		
Prelude in G mineur, Op. 23 no. 5, maat 17		37
VOORBEELD 15:		
Prelude in G mineur, Op. 23 no. 5, maat 42		38
VOORBEELD 16:		
Prelude in E-mol majeur, Op. 23 no. 6, maat 29		40

VOORBEELD 17:	
17 a. Prelude in E-mol majeur, Op. 23 no. 6, mate 3-4	41
17 b. Prelude in D majeur, Op. 23 no. 4, mate 51-52	42
VOORBEELD 18:	
Prelude in E-mol majeur, Op. 23 no. 6, mate 5-6	42
VOORBEELD 19:	
Prelude in E majeur, Op. 32 no. 3, mate 3-4	45
VOORBEELD 20:	
Prelude in E majeur, Op. 32 no. 3, mate 17-19	45
VOORBEELD 21:	
Prelude in E majeur, Op. 32 no. 3, mate 40-41	45
VOORBEELD 22:	
Prelude in G majeur, Op. 32 no. 5, maat 1	48
VOORBEELD 23:	
Prelude in G majeur, Op. 32 no. 5, mate 3-4	49
VOORBEELD 24:	
Prelude in G majeur, Op. 32 no. 5, maat 7	49
VOORBEELD 25:	
Prelude in G majeur, Op. 32 no. 5, maat 28	50
VOORBEELD 26:	
Prelude in D-mol majeur, Op. 32 no. 13, mate 1-3	52
VOORBEELD 27:	
Prelude in D-mol majeur, Op. 32 no. 13, maat 23	53
VOORBEELD 28:	
Prelude in D-mol majeur, Op. 32 no. 13, mate 24-26	53
VOORBEELD 29:	
Prelude in D-mol majeur, Op. 32 no. 13, maat 27	54
VOORBEELD 30:	
Prelude in D-mol majeur, Op. 32 no. 13, mate 43-44	54
VOORBEELD 31:	
Prelude in D-mol majeur, Op. 32 no. 13, mate 60-61	55
VOORBEELD 32:	
Prelude in D-mol majeur, Op. 32 no. 13, mate 40-41	58

## INLEIDING

Sergei Rachmaninof (1873-1943), een van die laaste komponis-uitvoerders, verteenwoordig die musikale waardes van die Romantiese tydperk. Hy was een van die min geniale musici wat uitblink het in verskeie velde, naamlik as komponis, uitvoerder en dirigent. Hoewel hy vroeg in sy lewe klavierlesse ontvang het en hy inderdaad 'n begaafde pianis was, word komposisie uiteindelik sy grootste passie. As gevolg van Rachmaninof se uitsonderlike talent as pianis, het hy klavierwerke van uitstaande gehalte gekomponeer, waaronder sy welbekende Preludes ook tel.

Die afgelope twee tot drie dekades ontvang Rachmaninof se Preludes in akademiese kringe toenemende belangstelling. Daar bestaan egter min studies oor sy Preludes, en dit laat musici met min bronne waarmee sy musiek bestudeer kan word. Die doel van hierdie studie is die daarstelling van 'n algemene gids wat dien as bron tot die bestudering en uitvoering van sewe van die gewildste van Rachmaninof se Preludes, Opp. 23 en 32. Die keuse van die preludes is arbitrêr en berus op persoonlike voorkeur.

In hierdie studie word 'n analitiese ondersoek gedoen waar onder andere in Hoofstuk 1 die historiese gebeure rondom Rachmaninof se lewe bespreek word, wat dien as agtergrond tot die komponis en ook die omstandighede rondom die komponeer van sy Preludes. Verder handel Hoofstuk 2 oor die ontwikkeling van die klawerbordprelude tot en met Rachmaninof, met spesifieke verwysing na die ontstaan daarvan, die preludes uit *Das Wohltemperierte Clavier* van J. S. Bach asook die Preludes van F.

Chopin. In Hoofstuk 3 word die sewe preludes van Rachmaninof styl-tegnies ontleed. Volgens die HAT (1984:6) is analise of ontleding “die skeiding in dele om die samehang te kan begryp”. Vir die doel van hierdie studie fokus ontleding op die stilistiese en tegniese problematiek van die sewe preludes. Dié hoofstuk is bedoel as ‘n studiegids tot die basiese struktuur van die sewe preludes vanuit die oogpunt van die vertolker en is dus nie gebaseer op ‘n suiwer akademiese ontleding nie. In die laaste deel van die studie word daar gevolgtrekkings gemaak waarin onder andere Rachmaninof se Preludes vergelyk word met die Preludes van Chopin en Bach. Verder sal ‘n samevatting gegee word van die bespreekte preludes, met verwysing na melodie, harmonie, ritme, vorm, tekstuur, klavierbordbenadering en uitvoeringsprobleme.

Alhoewel kritiese studies van die Preludes van Rachmaninof beperk is, is daar ‘n hele aantal handige biografiese bronne beskikbaar. Dié biografieë sluit in die van S. Bertensson en J. Leyda, J. Culshaw, V. I. Seroff en O. Von Riesenmann. Daar is ook verskeie bronne beskikbaar wat die geskiedenis van die klavierbordprelude dokumenteer. Die boeke van Kirby en Gillespie verskaf volledige inligting hieroor.

Twee belangrike bronne is vir die styl-tegniese ontleding van die sewe preludes gebruik: G. Winters se “An Analysis of Sergei Rachmaninoff’s Preludes, Opp. 23 and 32, Études-tableaux, Opp. 33 and 39”, en A. La Magra se “A Source Book for the Study of Rachmaninoff’s Preludes”. Verder het ‘n persoonlike onderhoud met medeprofessor G. F. du Toit, Klavierdosent aan die College of Music (Universiteit van Kaapstad), insiggewende perspektiewe op die uitvoering van die sewe preludes van Rachmaninof gegee.

'n Aantal tydskrifartikels is in hierdie studie gebruik, onder andere die van Martin Estrin ("Playing the Preludes, Op. 32") wat in 1973 met die honderdjarige viering van Rachmaninof se geboorte verskyn het. Nog 'n artikel wat gebruik is, is "Sergei Rachmaninov" deur Victor Balaiev. Hierdie artikel het in die leeftyd van Rachmaninof verskyn, en gee 'n interessante perspektief op die komponis se lewe.

University of Cape Town

## HOOFSTUK 1

### ‘N HISTORIESE AGTERGROND TOT DIE KOMPONIS

Sergei Rachmaninof is op 2 April 1873 op die Landgoed Oneg langs die Volkhov Rivier in Rusland gebore. Hy was die vierde seun van ses kinders. Sy ouers, Vasily Arkadievich en Lubov Petrovna (*née* Butakova), was welgestelde mense van adellike afkoms. Sy vader het egter die familie se vyf plase, wat sy vrou se erflating was, deur spandabelrigheid en swak bestuur verloor. In 1882, nadat die laaste plaas opgeveil is, het die familie na St. Petersburg verhuis. Rachmaninof se ouers is kort hierna uitmekaar (Ho & Feofanov, 1989:426).

Alhoewel Rachmaninof se eerste skoolopleiding aan ‘n privaatskool geskied het, was sy omstandighede tuis so ongeorganiseerd dat dit sy vroeë skooljare baie ontwrig het (Ho & Feofanov, 1989:426). Rachmaninof se talent is gou opvallend en hy is net na die familie se aankoms in St. Petersburg by die St. Petersburg Konservatorium ingeskryf. Hier word hy deur ‘n student van professor Cross, Anna Ornatskaya, onderrig. Sy studies word deur ‘n beurs gedek met die voorwaarde dat hy later ‘n student van professor Cross sou word (Bertensson & Leyda, 1956:4).

Rachmaninof was egter ‘n baie lui student en het in al sy vakke, behalwe musiek, swak gevaar, tot so ‘n mate dat hy sy rapport skelm verander het sodat sy ma dit nie sou agterkom nie. In die lente van 1885 was sy swak akademiese rekord sodanig dat die Konservatorium hom wou skors. Sy moeder, wat teen hierdie tyd raadop was met

hom, het Alexander Siloti (een van Liszt se mees bekende studente) genader. Siloti het tot 'n mate verantwoordelik teenoor Rachmaninof gevoel, aangesien Siloti se moeder die suster van Rachmaninof se vader was. Siloti het dadelik ingestem om Rachmaninof te help nadat hy die seun se talent gehoor het, en het aanbeveel dat Rachmaninof na Moskou vertrek om onder Nikolai Zverev by die Moskouse Konservatorium te studeer (Bertensson & Leyda, 1956:7).

Zverev was 'n uiterse gedissiplineerde persoon wat elke jaar slegs drie studente ingeneem het om by hom te bly en te studeer. Zverev het algehele toewyding vereis, tot so 'n mate dat Rachmaninof maar min van sy familie te siene gekry het wanneer hulle in Moskou kom kuier het. Dit was ook by Zverev, gedurende die Sondagmiddagkonserte, waar Rachmaninof vir die eerste keer prominente musici ontmoet het: Anton Rubinstein, Tanejef, Arenski, Safonof en Tsjaikofski, wat dan ook die grootste invloed op Rachmaninof se vormingsjare gehad het (Norris, 1980:550). Gedurende die volgende vier jaar het Zverev dié rebel ware liefde en waardering vir musiek aangeleer (Ho & Feofanov, 1989:426).

In die lente van 1888 word Rachmaninof na die senior departement van die Konservatorium verplaas, waar hy klavieronderrig onder Siloti ontvang terwyl hy nog steeds by Zverev gebly het. In die herfs van dieselfde jaar begin hy kontrapunt studeer onder Tanejef en harmonie onder Arenski (Norris, 1980:550).

Na 'n hewige uitval tussen Zverev en Rachmaninof het laasgenoemde by Varvara Satina gaan bly waar hy die nodige emosionele ondersteuning kon kry, en sodoende hom totaal op sy musiek kon toespits. In die lente van 1891 gradueer hy met lof in

klavier, en in 1892 verwerf hy sy diploma in komposisie. Op 30 Maart 1892 word die eerste beweging van sy Eerste Klavierkonsert, Op. 1, met die komponis as solis, uitgevoer (Ho & Feofanov, 1989:427).

Na Rachmaninof se graduering, sluit hy 'n uitgewerskontrak met Gutheil, waarna hy die Prelude in C-kruis mineur komponeer. Hierdie werk word gou een van sy bekendste werke en 'n veeleisende toegif by meeste van sy konserte (Norris, 1980:551).

Die aand van 15 Maart 1897 beleef Rachmaninof een van die grootste teleurstelling van sy lewe: die première van sy Eerste Simfonie. Die Simfonie was 'n katastrofe danksy die ongedissiplineerde dirigent, P. Glazoenof. Vir amper drie jaar daarna het Rachmaninof geen musiek gekomponeer nie (Bertensson & Leyda, 1956:71). Na die groot teleurstelling van die Simfonie, word Rachmaninof aangestel as dirigent by die Mamontof Opera. Hier werk hy vir twee jaar en leer onder andere die verskil in dirigeerstyl tussen 'n opera en 'n simfonie (Von Rieseemann, 1934:101).

In Desember 1900 na 'n moeilike, maar suksesvolle paar jaar as dirigent, het Rachmaninof die tweede en derde beweging van sy Tweede Klavierkonsert suksesvol uitgevoer. Die eerste beweging is die daaropvolgende jaar voltooi. Hierdie klavierkonsert het een van Rachmaninof se mees bekende en gewilde orkeswerke geword en dit was ook die begin van 'n suksesvolle tyd in Rachmaninof se lewe as komponis (Ho & Feofanov, 1989:428).

In 1901 skryf Rachmaninof 'n klavierprelude in G mineur wat hy eenkant hou om uiteindelik saam met nog elf preludes te publiseer. Hierdie groep Preludes word later gepubliseer as die Op. 23 Preludes. Die fooi wat hy hiervoor ontvang is vir 'n spesifieke doel: sy wittebrood (Bertensson & Leyda, 1956:96).

In 1902 trou Rachmaninof met Natalie Satina. In 1904 word hy dirigent by die Bolshoi Teater en beklee hierdie pos tot in 1906 waarna hy en sy vrou vlug na Dresden om van die politieke onrus in Rusland af weg te kom. In 1907 voltooi Rachmaninof die eerste sketsplan vir sy Tweede Simfonie. In 1909 voltooi hy die Derde Klavierkonsert vir sy eerste besoek aan die VSA (Ho & Feofanov, 1989:428).

Met sy terugkeer uit die VSA gaan woon Rachmaninof op Ivanovka. Die landgoed is kort tevore deur sy oom aan hom nagelaat. In hierdie rustige atmosfeer werk hy vinnig, en gedurende Augustus en September 1910 voltooi Rachmaninof die 13 Preludes, Op. 32, voor hy op 'n Europese toer vertrek (Norris, 1985:45-46). Op 13 Desember 1911 het Rachmaninof die volledige stel Preludes aan Moskou bekend gestel. Die Preludes, heelwat langer as wat die norm was, het onmiddelik aanklank by die publiek gevind (Bertensson & Leyda, 1956:168).

Gedurende 1912-1913 dirigeer Rachmaninof 'n vol seisoen konserte saam met die Moskouse Filharmoniese Orkes waarna hy in die lente van 1913 na Rome vir 'n welverdiende blaaskans vertrek. Dit was in Rome waar hy begin werk het aan sy kantate *Die Klokke*, gegrond op 'n gedig van Elgar Allan Poe wat deur Balmont vertaal is (Ho & Feofanov, 1989:429). In Januarie 1914 vertrek hy op 'n konserttoer na Engeland. In Sheffield organiseer hy 'n uitvoering van *Die Klokke* vir die herfs van

1914. Die konsert vind egter nie plaas nie as gevolg van die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog. Dit is dan ook die laaste reis wat Rachmaninof in 'n lang tyd sal onderneem (Von Rieseemann, 1934:172-173).

In 1915 komponeer Rachmaninof die welbekende Vespers vir die Russiese kerk. Hierdie werk word hoog aangeskrewe en is in 1922 in die USSR gepubliseer. Rachmaninof het dit ook destyds as een van sy beste werke tot op datum beskou (Ho & Feofanov, 1989:429).

Gedurende Maart 1917 gee Rachmaninof sy laaste klavieruitvoering voor 'n Moskouse gehoor. Met die uitbreek van die Russiese Revolusie was daar net een uitweg vir die komponis: om sy geliefde Rusland te verlaat. Op 23 Desember 1917 verlaat Rachmaninof en sy familie Rusland om hulself in Swede te gaan vestig. Sy eerste publieke optrede in Swede is op 15 Februarie 1918 saam met die Kopenhagense Simfonie-orke (Bertensson & Leyda, 1956:204).

Rachmaninof het egter vinnig besef dat Skandinawië slegs beperkte vooruitsigte vir sy toekoms bied. Gedurende hierdie tyd ontvang hy as dirigent drie aanbiedinge van orkeste in die VSA. Hy aanvaar nie een van die aanbiedinge nie, maar besef gou dat die oplossing vir sy finansiële probleme in die VSA lê. Met die finansiële hulp van 'n Russiese bankier, Kamenka, vertrek die Rachmaninof-familie op 1 November 1918 per skip na die VSA (Norris, 1985:56-57). Hier woon hy tot in 1922 waarna hy na Europa terugkeer. Hy komponeer in 1926 sy Vierde Klavierkonsert en in 1931 die Variasies op 'n Tema van Corelli vir klavier in Parys (Ho & Feofanov, 1989:429).

Rachmaninof se finale breuk met Rusland kom in Maart 1931. Na 'n hewige woordewisseling tussen die *New York Times* en die Moskouse Koerant, die *Vechernyaya Moskva*, word die uitvoering en bestudering van al Rachmaninof se komposisies by die Konservatoriums van Leningrad en Moskou verbied (Norris, 1985:68-69).

In 1934 gaan woon Rachmaninof naby Lucerne in Switserland. Dit is dan ook hier in sy nuutgeboude woning waar hy in 1934 die Rapsodie op 'n Tema van Paganini komponeer, sowel as die Derde Simfonie in 1935 (Ho & Feofanov, 1989:429)

Met die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog verhuis Rachmaninof weer na die VSA waar hy 'n woning in Kalifornië koop. In 1940 komponeer hy sy *Simfoniese Danse*. Hy word 'n Amerikaanse burger en begin weer daarna uitsien om te komponeer. Rachmaninof se gesondheid het egter as gevolg van kanker vinnig begin agteruitgaan. Op 17 Februarie 1943 gee hy sy laaste klavieruitvoering in die VSA. Op 28 Maart 1943, vier dae kort van sy sewentigste verjaardag, sterf Rachmaninof aan kanker (Ho & Feofanov, 1966:430).

## HOOFSTUK 2

### DIE KLAWERBORDPRELUDE TOT EN MET RACHMANINOF

In hierdie hoofstuk word die klawerbordprelude bespreek tot en met Rachmaninof se Preludes, Opp. 23 en 32, met verwysing na die ontstaan van die klawerbordpreludes en agtergrond oor die komponeer van die preludes uit *Das Wohltemperierte Clavier* van J. S. Bach en die Preludes van F. Chopin word gegee.

#### Die Ontstaan van die Klawerbordprelude

Volgens Ferguson (1980:210) is 'n prelude 'n instrumentale beweging bedoel om 'n ander beweging, 'n groep bewegings of 'n grootskaalse werk vooraf te gaan. 'n Prelude het geen definitiewe vorm nie en is in die algemeen 'n onafhanklike beweging. Daar is drie basiese tipes preludes:

- Die losstaande prelude, wat geen voorgeskrewe naspel het nie en kan enige stuk in dieselfde modus of toonaard voorafgaan;
- Die vasgehegde prelude, wat 'n spesifieke naspel het;
- Die onafhanklike prelude, wat geen naspel het nie.

Preludes het oorspronklik as gevolg van verskeie redes ontstaan: kort improvisasies van luitspelers om te toets of hul instrument in stem is, klawerbordspelers wat toets of hul instrument se aanslag reg is, en ook orreliste wat die toonhoogte en modus vasstel van die musiek wat tydens die liturgie gesing sou word. Vanaf die negentiende eeu

word dié term egter gebruik vir kort stukke met geen inleidende funksie nie. Gewoonlik word 'n enkele motief of stemming in 'n prelude ontwikkel en val dit dus binne die genre van die karakterstuk (Ferguson, 1980:210).

Die meeste vroeë preludes is losstaande, soos die geval is met die oudste oorblywendes, die vyf kort *Praeambula* vir orrel deur die Duitser Adam Ileborgh. In die vyftiende eeu word dié idiomatiese klawerbordmusiek ontwikkel, sonder enige verwysing na bestaande musiekvorms vir die klawerbord. Dit staan bekend as die prelude, of die *praeambulum*. Hierdie werke is oorspronklik vir orrel gekomposeer en het meestal 'n vaste toonaard wat bedoel is om die toonhoogte vir die uitvoerders van groter werke vas te stel (Kirby, 1966:36).

Die eerste voorbeeld van die Ileborgh Tabulatuur dra die opskrif: “Hier begin Preludes in verskeie toonsoorte in die moderne styl geskryf, noukeurig en sorgvuldig saamgestel met verskeie *mensurae* (die middeleeuse ekwivalent van metrum) saamgestel deur Broer Adam Ileborgh...”. Die term “moderne styl” verwys na die gebruik van al die metrumme wat algemeen in polifoniese musiek van daardie tyd voorkom (Kirby, 1966:36).

In sekere opsigte het die Ileborgh preludes stylooreenkomste met die liturgiese *cantus firmus* komposisies waar 'n bestaande melodie as basis vir 'n polifoniese komposisie dien. Aspekte soos die lang-aangehoude note in die onderste register met vinnige toonleerpatrone in die hoër register, herinner hieraan, alhoewel die liturgiese *cantus firmus* nie in dié preludes gebruik word nie. Verder is die voorkoms van

figurasiepatrone in die boonste register, asook die hoë graad van metriese vryheid, nie kenmerkend van die liturgiese *cantus firmus* nie (Kirby, 1966:37).

'n Ander eienskap van die Ileborgh Preludes is die transponering daarvan na verskeie toonsoorte. Laasgenoemde, saam met die *praeambulum* aanwysing, dui die doel van dié stukke aan: die daarstelling van 'n polifoniese solowerk wat uitgevoer word gedurende die kerkdiens, 'n motet of 'n mis. Hierdie inleidende stukke is dikwels deur die orrellis geïmproviseer en dit verklaar die vrye metriese gebruik in dié stukke (Voorbeeld 1) (Kirby, 1966:38).



Voorbeeld 1. Ileborgh, Prelude in C

Die *Praeambulum bonum super C* (Goeie Prelude in C) word gekenmerk deur intervalle van sesdes en derdes asook 'n volledige slotakkoord, wat vir preludes in die tyd ongewoon was (Voorbeeld 2). Die vergroote vierde in maat 2 is ook ongewoon, aangesien dit op so 'n prominente plek gebruik word (Gillespie, 1972:18).

Voorbeeld 2. Illeborgh, *Praeambulum bonum super C*

Verdere bydraes tot die ontstaan van preludes word gevind in die werke van Conrad Paumann (1410-1473). Hy formuleer die *Fundamentum Organisandi* (Beginsels vir Komposisie) wat destyds as 'n basis vir die instrumentale gebruik van kontrapunt gedien het. Die manier waarop Paumann sy teorieë toepas, verander die totale konsep van klawerbordkomposisies. Paumann tref egter geen onderskeid tussen werke vir orrel en ander klawerbordinstrumente nie (Gillespie, 1972:19).

Die *Buxheimer Orgelbuch* (Orrelboek) verskyn in ongeveer 1475 en bevat onder meer dertig instrumentale preludes waartoe Paumann ook bygedra het. In dié preludes word passasies in improvisasiestyl gevind, wat afgewissel word met akkoordseksies. Verder word *fauxbourdon* deur Paumann in dié preludes weer bekendgestel. *Fauxbourdon*, 'n tipiese verskynsel in Middeleeuse vokale musiek, is letterlik 'n vals baslyn deur die gebruik van parallelle drieklanke met die derde in die bas. Voorts het dié preludes 'n sterk modale hantering van die toevallige tekens. Die *Praeambulum super G* (Prelude

in G) het 'n enkele melodielyn sonder begeleiding wat afwissel met drieklanke in grondposisie. Nog 'n kenmerk van die prelude is die gevoel van moderne tonaliteit in die slotkadens (Voorbeeld 3) (Gillespie, 1972:19-21).

Voorbeeld 3. Buxheim Orgelbuch, Praeambulum bonum super G

Meer preludes uit die sestiende eeu is bekend, veral in die werke van Duitse komponiste soos Leonhard Kleber (1490-1556) en Hans Kotter (1485-1541). In Italië is prelude-agtige klawerbordstukke baie algemeen, maar met ander titels soos *Intonazione*, *Ricercare* en *Tokkate*. Hierdie preludes is aansienlik uitgebreid en neem die vorm van 'n polifoniese werk aan wat gewoonlik as inleiding dien. Hulle word geassosieer met spesifieke toonsoorte, en word daarom *intonazione* (intonasie) genoem. Daar is verskeie voorbeelde van *intonazioni* in die werke van Andrea Gabrieli (1520-1586), en hier kan die eienskappe van 'n prelude herken word. Sy *Intonazione settimo modo* (in die sewende modus) open met 'n kort akkoordpassasie wat deur toonleerfigurasies gevolg word (Kirby, 1966:48).

'n Verdere uitbreiding van die oorspronklike prelude is die Italiaanse tokkate. Hier word die improvisasiestyl van die prelude op die agtergrond geskuif en die komposisie word verleng. Die afwisseling tussen die kontrasterende dele vorm steeds die basis van die komposisie, maar dié dele word uitgebrei met nabootsende kontrapunt. Aspekte van die ou prelude (of *intonazione*) word gekombineer met die *ricercare* of *canzona*. 'n Bekende komponis van die Italiaanse tokkate is Claudio Merulo (1533-1604). Die meeste van sy tokkates is in driedelige vorm: die eerste deel met groot akkoorde en toonleerlopië; 'n middeldeel met nabootsende kontrapunt en die laaste deel met virtuose elemente soortgelyk aan die eerste deel (Voorbeeld 4) (Kirby, 1995:19-20).



Voorbeeld 4. Merulo: Tokkate, mate 21-24

Die tokkates van Girolamo Frescobaldi (1583-1643) word beskou as die hoogtepunt van Italiaanse orrelmusiek. Sy meer as twintig tokkates gebruik dieselfde eksterne vorm as dié van Merulo. Frescobaldi ontwikkel die tokkate deur chromatiese gebruik en dramatiese kontraste, versterk deur eksperimentele dissonansie of *durezza*, wat sy klawerbordstyl onderskei. Verder word kontrapunt saam met kort nabootsende

motiewe in die verskillende dele gebruik en word deur figuratiewe materiaal begelei. Frescobaldi se kombinasie van kort motiewe en kontrapunt staan in kontras met Merulo se afsonderlike gebruik daarvan (Voorbeeld 5) (Kirby, 1995:20).

The image displays two systems of musical notation for a toccata. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar textures.

Voorbeeld 5. Frescobaldi: Tokkate uit Boek I, no. 6, mate 5-6

Frescobaldi se tokkates het 'n groot invloed op Bach se preludes en fugas gehad. Frescobaldi se kontrapuntale benadering word veral uitgelig in sy werk *Fiori musicali* (1635). Hierdie liturgiese werk het Bach so beïndruk dat hy dit volledig afgeskryf het ten spyte daarvan dat hulle verskillende liturgiese agtergronde gehad het (Bukofzer, 1977:47-48).

Volgens Ferguson (1980:210) word kort losstaande preludes in improvisasiestyl steeds aangetref in die sewentiende eeu, maar vasgehegde preludes word toenemend gebruik in die sewentiende en agtiende eeue. Hierdie preludes is gewoonlik deur 'n fuga of suite van danse gevolg. Belangrike Duitse Barok klavierbordwerke is die *Praeambula* van Jacob Praetorius (1586-1651) wat goeie voorbeelde is van die

gegroepeerde preludes en fugas. Hierin word elke kort akkoordagtige prelude gevolg deur 'n fuga wat gebaseer is op 'n enkele onderwerp.

In Frankryk, in die tweede helfte van die sewentiende eeu, kan 'n soortgelyke gegroepeerde vorm in die preludes van Louis Couperin (1626-1661) gesien word. In hierdie stukke kom die oorsprong van improvisasiestyl duidelik na vore waarin tydmaattekens ontbreek, die notasie deurgaans in heelnote is en die melodiese materiaal hoofsaaklik uit arpeggios bestaan. Sommige van sy preludes is geskryf in twee dele: die eerste soos voorheen beskryf, met die tweede in die vorm van 'n fuga. Later het Dietrich Buxtehude (1637-1707) die enkelbeweging prelude en fuga uitgebrei deur die aantal vrye en fugale dele te vermeerder om so dus 'n volledige tokkate te skep (Kirby, 1995:21-22).

### Die Preludes uit *Das Wohltemperierte Clavier* van J. S. Bach

Die eerste twee volledige siklusse preludes in al die toonsoorte vir die klawerbord is deur Johann Sebastian Bach (1685–1750) gekomponeer en is vervat in die twee volumes preludes en fugas genoem *Das Wohltemperierte Clavier*, S. 846-93 (1722, 1742). Die preludes volg mekaar chromaties opgaande en het volgens Bach se subtitel tot Volume I 'n essensiële didaktiese of pedagogiese doel. Volgens dié beskrywing is die werke nie net bedoel om jong musici in hul musiekopleiding by te staan nie, maar dien dit ook vir ervare musici as afleiding (Winters, 1985:4). Gillespie (1972:132) beweer dat daar nooit van tevore 'n werk vir onderrigsdoeleindes met soveel artistieke waarde gekomponeer is nie.

"*Das Wohltemperierte*" verwys na Bach se belangstelling in die gelyke temperament van die klawerbord, waarvolgens oktawe in twaalf gelyke note of halftone verdeel word (Kirby, 1995:38). Om voorheen musiek in al die toonsoorte te kon speel, sou instrumente soos die orrel en klavesimbel volgens Gillespie (1972:132) soveel note gehad het dat dit uiteindelik onmoontlik sou wees om enige musiek daarop te speel. Verder, om 'n werk in baie toonsoorte te speel, het beteken dat die instrument elke keer ingestem moes word, en daarom het komponiste hul by eenvoudige toonsoorte met min toonsoorttekens gehou. Gelyke temperament het dié probleme opgelos en enharmoniese transponerings vergemaklik.

Die medium waarmee die preludes en fugas uitgevoer moes word, is nie duidelik deur Bach beskryf nie. In Duits verwys die term *clavier* na klawerbordinstrumente in die algemeen. Daarvolgens is dit aanvaarbaar om die preludes en fugas op enige klawerbordinstrument uit te voer (Kirby, 1995:38). Gillespie (1972:133) is egter van mening dat sekere preludes beter klink op spesifieke instrumente. Byvoorbeeld, die Prelude en Fuga in c-kruis en in e-mol (Boek I), met hulle liriese en volgehoue kwaliteit, klink die beste op die klavichord. Verder klink die Fuga in a (Boek I) die beste op die orrel met pedale.

Die prelude en fuga het hoofsaaklik uit orrelmusiek ontstaan, wat weer op sy beurt, soos voorheen genoem, uit die Italiaanse tokkate ontwikkel het. Bach se 48 preludes en fugas is egter in die algemeen heelwat korter en minder uitgebrei as soortgelyke werke vir orrel. Dit is veral opmerklik in die preludes, waar die seksionele vorm met groot kontraste, tipies van die tokkate, grootliks prysgegee word (Kirby, 1966:128).

Die verwantskap tussen Bach se preludes en fugas wissel deurgaans. Die preludes is meestal lewendig en opgewek en gee die indruk van etudes. Hierdie eienskappe van die preludes staan soms in kontras met die fugas, in so 'n mate dat die toonsoort die enigste gedeelte verwantskap tussen die preludes en fugas is. Verder is daar ook 'n duidelike verskil in styl tussen die twee volumes. Byvoorbeeld, die preludes uit Boek I is meer aria-agtig in styl en tweeledig in vorm, terwyl hierdie eienskappe min in die preludes uit Boek II voorkom (Gillespie, 1972:133).

Bach se preludes is gewoonlik kort, bondige stukke, elkeen met sy eie kenmerkende karakter wat deurgaans volgehou word. 'n Kort tema of motief word as die basiese tematiese materiaal van die stuk gebruik, wat sodoende die karakter van die stuk verteenwoordig. Die tematiese materiaal bestaan meestal uit figurasies wat onder meer die volgende insluit:

- Toonleerpatrone, byvoorbeeld in die Preludes in D (Boek I) en f (Boek II);
- Arpeggio-patrone, byvoorbeeld in die Preludes in d en G (Boek I);
- Gebroke akkoorde, byvoorbeeld in die Preludes in f en B-mol (Boek I), b en d (Boek II) (Kirby, 1966:128).

Uitsonderings op bogenoemde vorms sluit die volgende in:

- Preludes wat tempo-veranderings bevat, soos die Preludes in c en e uit Boek I en C-kruis uit Boek II;
- Preludes wat in seksies opgedeel kan word, soos byvoorbeeld die Prelude in E-mol uit Boek I, met sy drie dele en kenmerkende vermenging van nabootsing en ornamentasie;

- Tweeledige vorm (met dubbelmaat en herhalingstekens) kom een keer in die Prelude in b uit Boek I, en nege keer in die Preludes in c, d-kruis, E, e, f, G, g-kruis, a en B-mol uit Boek II, voor;
- In verskeie preludes word die tematiese materiaal van die openingsmate weer gebruik in die oorspronklike toonaard, wat sodoende die effek van 'n rekapulasie tot gevolg het, soos in die Preludes in C-kruis, D (in die subdominant in plaas van die tonika) en A uit Boek I, en die Preludes in F, f, f-kruis en B-mol uit Boek II (Kirby, 1995:38).

Vorms en teksture ontleen uit ander tipes instrumentale musiek het 'n belangrike rol in die preludes van Alessandro Scarlatti en Louis Couperin gespeel. In Bach se preludes en fugas sluit dit die volgende in:

- Die *brisé*-styl, waar gebroke akkoorde kenmerkend is en wat veral in luitmusiek voorkom, kan gesien word in die Preludes in C uit Boek I en in 'n mindere mate in E-mol uit Boek II;
- Die belangrike kamermusiekmedium van die triosonate (twee stemme oor 'n bas) kan gesien word in die Preludes in c-kruis, g-kruis, A en B uit Boek I, en in c-kruis, E, A en b-mol uit Boek II;
- Orkestrale vorm, uit Boek II (D majeur met sy trompetmelodie),
- Die arioso wat geassosieer word met die resitatief van die *opera-seria*, kom voor in die Preludes in e-mol, e (in die eerste deel alleenlik) en B-mol uit Boek I;
- Die pastorale, waarna daar soms as die Siciliaanse dans verwys word, kom voor in die Preludes in E uit Boek I en in C-kruis, E-mol en A uit Boek II (Kirby, 1966:129).

Ander preludes verwys weer na danse:

- Die allemande, soos in die Preludes in f-kruis en B uit Boek I;
- Die corrente, soos in die Prelude in E uit Boek II;
- Die gigue, soos in die Preludes in f-kruis uit Boek I en B-mol uit Boek II, beide in 12/16 tydmaat;
- Die sarabande, soos in die Prelude in e-mol uit Boek I (Kirby, 1995:39).

Die invloed van Bach se preludes en fugas word veral in die Preludes van negentiende eeuse komponiste soos onder andere Chopin en Rachmaninof gesien. Dit is onduidelik hoe groot die invloed van Bach se preludes op Rachmaninof se Preludes was, tog is laasgenoemde se bewondering vir Bach duidelik volgens Seroff (1950:51): “Absolute music can suggest or induce a mood in the listener, but its primal function is to give intellectual pleasure by the beauty and variety of its form. This was the end sought by Bach in his wonderful series of preludes, which are a source of unending delight to the listener”.

### Die Preludes van Chopin

Byna ‘n eeu gaan verby voordat die derde volledige siklus preludes in alle toonsoorte gekomponeer word. Die vier-en-twintig Preludes, Op. 28, van Frédéric Chopin (1819–1849) is tussen 1836 en 1839 gekomponeer en is in 1839 gepubliseer. In die winter van 1839 komponeer dié Poolse komponis die grootste deel van sy Preludes terwyl hy vakansie hou saam met George Sand in Majorka (Temperley, 1980:306). Ander bronne beweer egter dat die Preludes voor dié vakansie gekomponeer is. Hoe dit ook al sy, Chopin se Preludes is ‘n bron van musikale skoonheid en artistieke

meriete. Schumann vind die Preludes betowerend en Liszt prys die geestelike diepsinnigheid van die Preludes, alhoewel dit soms baie kort is (Gillespie, 1972:223).

Dit is bekend dat Chopin 'n kopie van Bach se *Das Wohltemperierte Clavier* by hom gehad het tydens die komponering van sy Preludes. Daarom kan daar volgens Winters (1985:6) aanvaar word dat Bach se musiek 'n merkbare bron van inspirasie was op die Preludes van Chopin. Soos Bach, gebruik Chopin in sy Preludes dikwels 'n enkele tematiese motief, gewoonlik op figuratiewe patrone gebaseer, wat deurgaans in een prelude gebruik word (Kirby, 1995:190).

Die Preludes van Chopin is elkeen in 'n verskillende toonaard. Die reeks Preludes, wat opgaande vervolg word in vyfdes, begin in C, met elke prelude in die majeur gevolg deur 'n prelude in die verwante mineur, dus C, a, G, e, D, b ensovoorts.

Die didaktiese elemente en polifoniese hantering kenmerkend van Bach se preludes, kom in 'n mindere mate in die Preludes van Chopin voor, en is vir uitvoerings in die konsertsaal of salon bedoel. Volgens Winters (1985:6) stem Chopin se Preludes baie ooreen met die poësiestyl wat in Duitsland genoem word die *Gelegenheitsgedicht*, waar die artistieke skepping deur 'n enkele intense spirituele ervaring geïnspireer word. Hierteenoor is Kirby (1995:192) van mening dat daar nie 'n verwantskap tussen die letterkunde en Chopin se karakterstukke (impromptus, scherzos, nokturnes en etudes) is nie. Dieselfde kan gesê word van sy Preludes, behalwe as dit as musikale eweknie van die letterkundige fragment geïnterpreteer word, wat algemeen gebruik is deur Romantiese skrywers.

Die Preludes van Chopin is baie korter werke as dié van Rachmaninof. Sommige is korter as twintig mate; die *Largo* in E (op. 28 ix) is twaalf mate lank, en die *Largo* in c (op.28 xx), dertien mate. 'n Uitsondering hierop is die *Allegretto* in A (op.28 xvii), wat negentig mate in lengte is (Kirby, 1966:287).

Die Preludes van Chopin is dikwels saamgestel uit die ontwikkeling van 'n enkelmotief wat die hele werk van tematiëse materiaal voorsien. Dié materiaal kan uit vinnige figuraties bestaan, soos in die *Agitato* in C (op. 28 i), die *Molto agitato* in F-kruis (op. 28 xiv), en die *Allegro* in E-mol mineur (op. 28 xiv). Daarteenoor vind mens liriese preludes met 'n kort melodiese en ritmiese patroon wat herhaal en gevarieer word, of wat gebruik word in transponering, of in 'n ander omvang van die klawerbord gebruik word. Voorbeelde hiervan word gevind in die kort *Largo* in C mineur (op. 28 xx), die *Andantino* in A majeur (op. 28 vii), die *Cantabile* in B-mol majeur (op. 28 xxi), en die *Lento* in F-kruis mineur (op. 28 xiii). 'n Paar liriese preludes het kontrasterende middeldele wat aan Chopin se nocturnes herinner. Die welbekende *Sostenuto* in D-mol (op.28 xi), ook bekend as die "Reëndruppel" Prelude, is 'n voorbeeld hiervan. In dié prelude word die liriese melodie van die A-deel gekontrasteer met 'n melodie in die bas van die middeldeel wat met 'n *crescendo* saamval. Slegs die agste-nootmotief van die A-deel bly behoue in die middeldeel. Liriese preludes met vinnige begeleidingsfiguratie kom voor in die *Vivace* in G majeur (op. 28 iii), waar die melodie deur vinnige toonleerfiguratie begelei word; die *Allegro appassionato* in D mineur (op. 28 xxiv) is selfs 'n beter voorbeeld hiervan. In dié prelude word die melodie met groot spronge in gepunteerde ritmes, beklemtoon deur skielike toonleerlopies, teenoor 'n uitdagende begeleiding gestel. Dissonansie

kom voor in die Prelude in A mineur (op.28 ii), waar die melodie vier keer teenoor 'n veeleisende en dissonante begeleiding gestel word (Kirby, 1995:192).

Die Preludes van Chopin is onafhanklike werke. Waar preludes voorheen deur 'n fuga gevolg is of as inleiding tot 'n suite of dans gebruik is, is dié werke preludes tot niks nie behalwe miskien 'n stemming of verbygaande indruk. Uitgevoer as 'n siklus, verskaf die Preludes 'n tonale mosaïek, 'n prisma van verskillende skakerings. Individueel, verskaf elke prelude 'n genotvolle inspirasie van gekonsentreerde emosie (Gillespie, 1972:224).

### Die Preludes van Rachmaninof

Die vier-en-twintig Preludes van Rachmaninof verteenwoordig die vierde volledige siklus Preludes in al die mineur en majeur toonsoorte. Die Prelude in C-kruis mineur, Op. 3, no. 2 (1892), is gekomponeer toe Rachmaninof slegs negentien was. Dié prelude het wêreldwye bekendheid aan Rachmaninof gegee. Nietemin is dit 'n merkwaardig oorspronklike werk en toon dat hy as komponis op 'n vroeë ouderdom ten volle ontwikkel was. Of Rachmaninof oorspronklik bedoel het dat dié welbekende prelude die voorganger sou wees vir die latere volle siklus Preludes, kan nie bewys word nie. Tog is dit waar dat die res van sy Preludes in reaksie op die positiewe terugvoering van hierdie prelude gekomponeer is. Rachmaninof het wel gehoop dat sommige van die nuwe preludes ook gewild sou wees. Hy sou later erken dat die Op. 23 Preludes na sy mening beter musiek as die Op. 3, no. 2 Prelude is (Donohoe, 1985:2).

Die tien Preludes, Op. 23, is begin in 1901 met die komposisie wat vandag as die vyfde Prelude in G mineur bekend staan, en is voltooi in die daaropvolgende jaar. Rachmaninof het die eerste publieke uitvoering van die Op. 23 Preludes in Moskou op 10 Februarie 1903 gegee (Winters, 1985:1). Threlfall (1992:15) haal Rachmaninof aan waar hy teen die einde van sy lewe gesê het: “... to say what you have to say, and to say it briefly, lucidly, and without any circumlocution, is still the most difficult problem facing the creative artist”. Te oordele aan die sukses van Rachmaninof se Preludes is dit duidelik dat hy dié probleem oorkom het.

Die jare waarin die Op. 23 Preludes gekomponeer is, was kritieke jare in die lewe van Rachmaninof. Finansiële nood was een van die groot redes vir sy depressie, asook die groot mislukking van sy Simfonie no. 1 in 1897. Professionele terapie het suksesvolle resultate opgelewer om die sielkundige blok en depressie van dié donker jare (1897-1900) te verlig. Die eerste werk wat na hierdie periode gekomponeer is, is die Tweede Klavierkonsert in C mineur, Op. 18 (1901). Rachmaninof was teen hierdie tyd al ‘n ervare komponis met ‘n aantal groot werke op sy kerfstok. Benewens laasgenoemde werk, is werke soos die opera *Aleko* (1893), en die Eerste Klavierkonsert in F-kruis mineur slegs twee voorbeelde wat genoem kan word (Donohoe, 1985:3).

Die Op. 23 Preludes het soos baie van Rachmaninof se werke rondom die eeuwenteling stylooreenkomste met sy Tweede Klavierkonsert. Die Preludes in D majeur (no. 4), E-mol majeur (no. 6), en G-mol majeur (no. 10), bevat melodiese idees wat aan dié klavierkonsert herinner. Die hele reeks Preludes word deur spaarsamige gebruik van tematiese materiaal gekenmerk: die Prelude in E-mol (no. 9), byvoorbeeld, is gebaseer op twee idees wat verskyn in die eerste maat, met

opgaande melodiese fragmentasie in die linkerhand en vinnige chromatiese sestiende-note in die regterhand. In die gewilde Prelude in G mineur (no. 5), wat volgens Norris (1985:88) Rachmaninof se styl die beste in dié reeks illustreer, word die openings- en slotmateriaal uit die eenvoudige *alla marcia*-idee van die eerste maat afgelei, terwyl die middeldeel uit 'n uitgebreide liriese melodie met linkerhand-arpeggios as begeleiding bestaan.

Rachmaninof se tegniek om 'n totale werk vanuit 'n klein melodiese of ritmiese fragment saam te stel, is verder ontwikkel in sy finale reeks Preludes, die dertien van Op. 32. Die omstandighede waaronder die Op. 32 Preludes gekomponeer is, blyk 'n meer gelukkiger periode in die lewe van Rachmaninof te wees. Hierdie siklus is op sy Ivanovka landgoed in Augustus en September van 1910 gekomponeer. Na sy suksesvolle toer in Amerika, waar Rachmaninof groot lof vir die uitvoerings van die Derde Klavierkonsert (1907), en die Tweede Simfonie (1910) ontvang, is die komponis op die kruin van sy professionele loopbaan, veral wat betref sy klawerbordwerke (Winters, 1985:2).

Soos die Op. 23 Preludes stylooreenkomste met Rachmaninof se Tweede Klavierkonsert deel, deel die Op. 32 Preludes stylooreenkomste met die Derde Klavierkonsert. Laasgenoemde se stylooreenkomste word in die kompleksiteit van teksture, buigbaarheid van ritme en chromatiese harmonieë gevind. Beide die Op. 32 Preludes en die Derde Klavierkonsert vereis baie van die pianis in terme van vlugtigheid, fisiese krag en emosionele uitdrukking. Hierdie uitdrukkingsvermoë word meerendeels in die introspektiewe preludes beproef, wat voortbou op 'n styl wat Rachmaninof in die Op. 23 Preludes ontwikkel het: die B-mol mineur Prelude (Op. 32

no. 2), die B mineur (Op. 32 no.10) en die D-mol majeur (Op. 32 no. 13) is van die mees soekende en aangrypende musiek wat Rachmaninof gekomponeer het. Selfs die meer liriese preludes het dieselfde newelagtige kwaliteit, terwyl die meer opgewekte en dramatiese preludes steeds intens in karakter is. Baie van die Op. 32 Preludes word vanuit 'n eenvoudige gepunteerde noot figuur afgelei: die D-mol majeur (no. 13), die B-mol mineur (no. 2), die B majeur (no. 11) en die B mineur (no. 10) is voorbeelde hiervan (Norris, 1980:556).

Vanuit 'n tegniese oogpunt is die Op. 32 Preludes waarskynlik minder veeleisend as die Op. 23 reeks, maar die interpretasie van die Op. 32 Preludes is dikwels meer uitdagend soos in die geval van die B mineur Prelude (no. 10) en die D-mol majeur (no. 13), met sy verskuilde verwysing na die eerste Prelude in C-kruis mineur. 'n Paar Op. 32 Preludes, soos die G majeur (no. 5) en die G-kruis mineur (no. 12), deel dieselfde dubbelsinnige, vae kwaliteit wat Rachmaninof se laaste reeks liederes (Op. 38) asook die A mineur Étude-Tableau (Op. 39, no. 2), karakteriseer (Norris, 1985:88).

Cannata (1993:771) beweer dat Rachmaninof 'n puntenerige proefleser was wat baie aandag aan die publikasieproses van sy werke geskenk het. Hy het daarom seker gemaak dat fynere detail van sy musikale idees duidelik na vore kom in die publikasies van sy werke. Gevolglik is die notasie van Rachmaninof se eerste uitgawes van sy musiek baie volledig. Tog het Rachmaninof selde pedalaanduidings gegee en is vingersettings slegs in moeilike passasies aangedui. Donohoe (1985:3) beweer egter dat sy dinamiese aanduidings, fraserings en tempo-aanduidings voldoende is vir die interpretering van sy werke is. Cannata (1993:771) is van mening

dat die laaste outentieke uitgawe van Rachmaninof se Preludes deur Boosey & Hawkes, waarvan Donohoe die redakteur was, bykans reproduksies van die oorspronklike uitgawes is, en daarom baie waardevol in die studie van die Preludes is.

Die Preludes van Rachmaninof word vir die eerste keer volledig op 13 Desember, 1911 in Moskou uitgevoer, met die komponis as solis. Beide Opp. 23 en 32 word die eerste keer deur Gutheil gepubliseer (Winters, 1985:2).

University of Cape Town

## HOOFSTUK 3

### ‘N STYL-TEGNIесе ONTLEDING VAN DIE SEWE PRELUDES

In hierdie hoofstuk word sewe preludes uit Opp. 23 en 32 met betrekking tot stilistiese en tegniese problematiek ontleed. Die groep van tien werke uit Op. 23 bied ‘n vlugtige blik op Rachmaninof se uitsonderlike komposisiestyl. Hierdie Preludes is oor die algemeen korter en ietwat minder ontwikkel as dié uit Op. 32, hoewel werke soos die G mineur en B-mol majeur Preludes gewilde konsertstukke geword het. Die dertien Preludes uit Op. 32 verteenwoordig Rachmaninof op die kruin van sy loopbaan as klawerbordkomponis. In dié reeks Preludes is die komponis ten volle ontwikkel en is hy in staat om baie meer uitgebreide en oorspronklike werke te skep.

#### Prelude in B-mol majeur, Op. 23, no. 2

Hierdie prelude word soms Rachmaninof se “Rewolusionêre” Etude genoem. Die werk is onstuimig en word deur uitbundige passasies gekenmerk. ‘n Eienskap van dié prelude is die tentoonstelling van pianistiese teksture. In geen ander van die Op. 23 Preludes kom variërende teksture so duidelik na vore nie. Vervolgens ‘n paar voorbeelde van hierdie variërende teksture:

- Die prelude begin met ‘n kragtige linkerhandmotief, besonder klankryk as gevolg van die wye omvang van die figurasiе. Hierdie linkerhandmotief ondersteun die swaar geaksentueerde motief in die regterhand (Voorbeeld 6);

Voorbeeld 6. Maat 3

- 'n Uitgebreide passasie van afwisselende oktawe en derdes (afgelei van die regterhand van maat 3) met omvangryke arpeggio-passasies in die linkerhand (Voorbeeld 7);

Voorbeeld 7. Maat 18

- Nabootsende vingerwerk (Voorbeeld 8);

Voorbeeld 8. Maat 34

- Vinnige akkoordpassasies vir beide hande (Voorbeeld 9);

Voorbeeld 9. Maat 51

- Vinnige twee-en-dertigste-note wat deur gebroke akkoorde begelei word (Voorbeeld 10);

Voorbeeld 10. Maat 54

- Die stuk sluit met oktawe in unisoon af (Voorbeeld 11) (Winters, 1985:13-14).

Voorbeeld 11. Maat 60

Die basiese harmoniese aktiwiteit in die A-deel van die prelude bestaan uit progressies opwaarts in derdes (I-iii-V). Dit mag miskien as “swak” progressies voorkom omdat daar nie ‘n verskeidenheid van progressies is nie, maar dan verbloem die uitbundige verskeidenheid van teksture (soos voorheen beskryf) hierdie oënskynlike “swakheid” (La Magra, 1966:73).

Die komponis bring eenheid in die stuk deur materiaal uit die openingstema (Voorbeeld 6) as basis vir die res van die stuk te gebruik. In die B-deel van die prelude (Voorbeeld 7) word die regterhandpassasie vanuit ‘n soortgelyke idee op die vierde slag van die derde maat verkry. Maat 54-57 (Voorbeeld 10) kan van die linkerhandfiguur op die tweede slag van die eerste maat afgelei word. ‘n Interessante en ook effektiewe idee is die gebruik van ‘n 2/4-maat om die finale kadense in die stuk te beklemtoon. Hierdie gebruik kom in mate 10, 17, 37, 45 en 53 voor. Dit lei gewoonlik na die herhaling van die hooftema of na die aanvang van ‘n nuwe deel (Winters, 1985:16).

Du Toit (2002) noem ‘n aantal tegniese en musikale probleme in die uitvoering van dié prelude:

- Die grootste tegniese uitdaging in die prelude lê in die uitgestrekte linkerhandposisie wat deurgaans volgehou word, dikwels op hoë dinamiese vlakke;
- Hierdie werk benadruk Rachmaninof se vermoë om groot akkoorde te speel, en moet in aggeneem word voordat ‘n pianis die keuse maak om dié stuk te speel. Hierdie groot akkoorde moet veral in die raakvat van die groot spronge akkuraat uitgevoer word, soos byvoorbeeld in die linkerhand

van die middeldeel (mate 23, 24 en 27). Hierdie uitgestrekte akkoorde moet gerol word veral met die inpassing daarvan in die regterhandmelodie;

- 'n Ontspanne gewrigsaksie word vereis in die herhaalde aksie van die oktawe in die triool sestiede-note soos byvoorbeeld in mate 52;
- Spesiale aandag moet gegee word aan waar Rachmaninof aksente in die stuk plaas, soos byvoorbeeld in mate 3-17;
- Vingersettings moet volgens 'n vyf-vinger handposisie gemaak word, veral in mate 54-57, wat 'n egalige en akkurate uitvoering van dié uitmergelende passasie tot gevolg sal hê;
- Die metrum behoort ritmies as twee slae in 'n maat aan gevoel te word om sodoende die nodige meevoering wat deur die *Maestoso* aanduiding vereis word, te bewerkstellig.

Culshaw (1950:105) is van mening dat die musiek baie dig is en kragtige vingerwerk van die pianis verg. Daar is min liriese passasies in die stuk en wanneer dit wel voorkom, soos in mate 18–29, moet dit ten volle benut word. Dieselfde geld vir passasies met dinamiese kontras soos in mate 32–38. Mate 51–52 verg tegniese vaardigheid met 'n ontspanne gewrigsaksie in die vinnige akkoorde en oktawe.

#### Prelude in D majeur, Op. 23, no. 4

Hierdie rustige prelude het baie ooreenkomste met die stadige beweging van die Tweede Klavierkonsert van Rachmaninof: beide het 'n beperkte melodiese omvang waarin die derde van die toonleer prominent is; beide het 'n nokturne-agtige karakter en beide is in majeur toonaarde, wat uitsonderlik is, in aggenome Rachmaninof se voorkeur vir mineur toonaarde in veral intieme liriese stukke (Voorbeeld 12).



### Voorbeeld 12. Maat 3-4

Verskeie skrywers lewer kommentaar op die melodiese gebruik in dié prelude. Winters (1985:20) loof die komponis se vermoë om die melodiese lyn sonder 'n verlies aan beweging en vloei uit te brei. Culshaw (1966:106) vergelyk die styl van die prelude met die van Gabriel Fauré (1845-1924), en verwys na die melodiese lyn as eenvoudig en grasiëus.

Met die eerste oogopslag wil die vorm van die prelude na dié van 'n tema en twee variasies met 'n koda voorkom, maar by nadere ondersoek word hierdie stelling egter bevraagteken. Die terugkeer van die tema in mate 19-34 kan gesien word as 'n variasie as gevolg van die vloeiende triool-passasie in die regterhand, maar dit is egter eers in mate 35-52 waar tematiese ontwikkeling plaasvind (vergelyk die eerste note van Voorbeelde 12 en 13). In hierdie deel is die melodiese lyn van die tema afgelei, en ornamentasie word gebruik om die passasie te versier (Voorbeeld 13). Verder is die aard van laasgenoemde deel (mate 35-52) meer ontwikkelend as variërend weens die onstabiele tonaliteit en die verandering van die vorige V7-I aktiwiteit na A en E mineur (Winters, 1985:20).

In die lig van bogenoemde, is dit moontlik om na dié prelude in drieledige vorm (AA'BA<sup>2</sup>) met 'n koda te kyk, en met spesifieke verwysing na die feit dat die middeldeel ook op die A-deel gegrond is. Verder word die intensiteit in klankrykheid van die melodie en begeleiding met elke herhaling van die A-deel versterk. Die harmonie in die prelude bestaan hoofsaaklik uit eenvoudige diatoniese progressies. Rachmaninof het sy mees kleurvolle harmonisering vir sy meer rustelose werke gelos.



#### Voorbeeld 13. Maat 35

Hierdie prelude is vanuit 'n tegniese oogpunt 'n makliker werk om uit te voer, maar verg musikaal meer diepte, veral om die vloei regdeur die werk te behou. Volgens Du Toit (2002) is hierdie prelude 'n studie in die balansering van die *cantabile*-lyn en begeleiding. Soms word die begeleiding met die *cantabile*-lyn (soos byvoorbeeld in mate 19-34) vermeng, en wanneer dit nie gekontroleerd binne die korrekte dinamiese aanwysing uitgevoer word nie, word die melodie verbloem.


Nog 'n veeleisende aspek van dié prelude is die gebruik van triole teenoor enkelvoudige verdelings van die pols. Met die uitvoering van sulke passasies, soos in mate 19-34, moet die begeleiding subtiel hanteer word sodat die verskillende tydslagmate kan vermeng. Klankbeheer bly belangrik regdeur die prelude, veral in die

groot akkoorde waar die melodie deur die vyfde vinger van die regterhand gedra word. Rachmaninof se liefde vir uitgestrekte akkoorde word veral duidelik op die laaste bladsy, waar die intensiteit opbou. Die uitvoering van hierdie gerolde akkoorde is problematies wanneer die pedaal gebruik word. Dit veroorsaak veral probleme waar die harmonie vanaf die baslyn opwaarts raakgevat word sodat die melodie nie verlore gaan nie (mate 58-62) (Du Toit, 2002).

Verder maak Du Toit (2002) die volgende aanbevelings in verband met die uitvoering van dié prelude:

- Smaakvolle *rubato* word vereis waar lang musikale lyne vir volgehoue vloei deur die hele stuk geskep word;
- Die *andante* tempo aanduiding op sigself dui op die konstante melodiese vloei van die stuk;
- Pedaalpunte wat op harmonieë gebou word, kom deurgaans in die stuk voor, en lei tot langer frases en spanning in die stuk;
- *Legato* pedaalgebruik dra by tot die ryk sonoriteite in die prelude;
- Aandag moet geskenk word aan die dinamiese aanduidings in die prelude. Dit is belangrik dat die klimaks eers op die derde bladsy, maat 51, met die *ff*-aanduiding geskied;
- Die balansering van stempartye moet versigtig hanteer word veral waar die regterhand die melodie met die begeleiding deel.

### Prelude in G mineur, Op. 23, no. 5

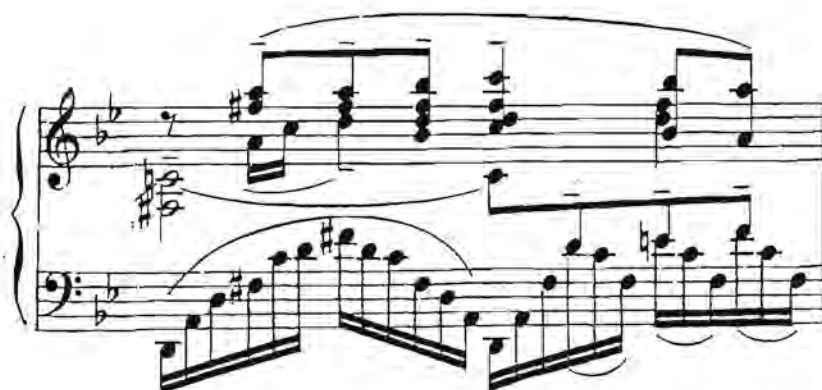
Hierdie werk is een van Rachmaninof se gewildste preludes. Belaiev (1927:370) beweer dat die prelude die luisteraar oorweldig weens sy standvastige en amper hipnotiese ritme. Volgens Von Rieseemann (1934:223) is die prelude 'n effektiewe militêre mars, wat met geweldige energie beweeg, terwyl dit voorkom asof die melodie in die middeldeel die uitgestrekte horison van die Russiese landskap weerspieël. La Magra (1966:91) beweer dat die mars-ritme van die prelude ongewoon in die werke van Rachmaninof is. Volgens Winters (1985:22) kan bogenoemde stelling nie gestaaf word nie, veral wanneer daar na werke soos die Étude-Tableau, Op. 39 no. 9, en die finales van beide die Tweede en Derde Klavierkonsert gekyk word. Verder kom hierdie prelude se ritmiese motief algemeen in beide die Op. 23 en Op. 32 Preludes voor (  ).

Die gebruik van skerp-kontrasterende dele onderskei dié prelude van die res van die Preludes en ook die meerderheid van Bach en Chopin se preludes (Winters, 1985:22). Verder begin Rachmaninof se Preludes met die bekendstelling van 'n A-deel wat uit twee herhalings van die hooftema bestaan. In dié drieledige prelude is die A-deel self in AABA-vorm, met 'n tweede onderwerp in maat 17 (Voorbeeld 14).



Voorbeeld 14. Maat 17

Die kontrasterende teksture word baie suksesvol in hierdie prelude gebruik. 'n Voorbeeld hiervan is die melodie met begeleiding in die middeldeel met die insluiting van 'n tweede kontrapuntale stem in mate 41-42 (Voorbeeld 15).



Voorbeeld 15. Maat 42

Volgens Culshaw (1950:106) is die terugkeer van die mars-tema baie suksesvol, “heaving itself up from the bass through a series of transitory modulations to arrive triumphantly in the required G minor”. Die slot van die prelude is ook verrassend deurdat dit in die bestek van twee mate vinnig eindig.

Tegniese vaardigheid word veral getoets in die  -motief, waar 'n ontspanne gewrigsaksie baie belangrik is en so lig en kort as moontlik uitgevoer moet word. Dié mars-ritme herinner aan die ritmiese motief wat soms in die *polonaise* gebruik word. Hierdie ritmiese motief bestaan uit 'n effens langer agste-noot wat deur die saamgedrukte dubbel sestiende-note gevolg word, en kom in werke van onder andere Chopin voor. Verder moet bogenoemde ritmiese motief deurgaans as begeleiding teenoor die melodie beskou word (Du Toit, 2002).

Weereens word vaardigheid verlang in die uitvoering van die herhaalde akkoorde waarin al die note duidelik gehoor moet word. 'n Voorbeeld hiervan is die akkoord- en oktaafpassasies in die finale herhaling van die tema wat in maat 72 begin. 'n Groot deel van Rachmaninof se werke vereis 'n vaste handposisie waarmee die ondersteuning met die brug van die hand verkry word, en gepaardgaan met 'n lang uitgestrekte handposisie wat die raakvat van bogenoemde akkoorde vergemaklik (Du Toit, 2002).

Pedaalgebruik in dié prelude kan benut word in die verskeie harmoniese blokke en pedaalpunte. Die pedaalgebruik moet nogtans sorgvuldig benader word sodat die melodielyn nie beïnvloed word nie. Kragtige kontraste kan verkry word tussen volle pedaalgebruik en die *secco* oktaafpassasies (mate 23-24) (Du Toit, 2002).

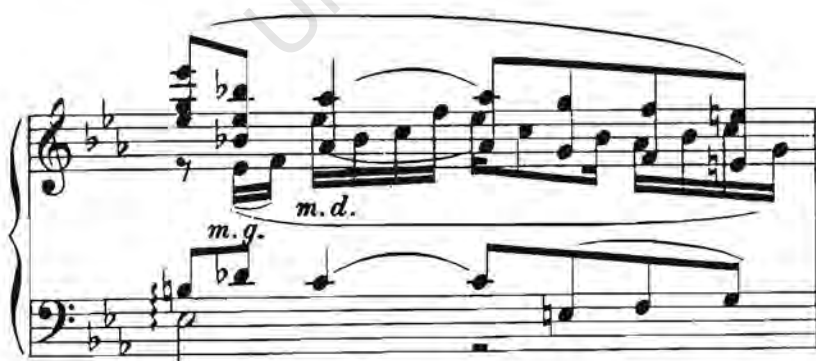
Die *Un poco meno mosso* gedeelte verg gelyke spel deur die linkerhand in die arpeggio-agtige passasies. Ongelyke spel kan verhoed word deur aandag te skenk aan die aksie van vingers voor en na die gebruik van die duim. Hierdie gedeelte kan as 'n studie in die sensitiewe en gelyke uitvoering van die arpeggio-agtige passasies vir die linkerhand beskou word. Die regterhand vereis sorgvuldige balansering van die akkoordpassasies waarin die vyfde vinger dominant is. In mate 42-49 word die melodielyn deur die binnestemme in beide die linker- en regterhande gedra en dit vereis daarom 'n begrip van die onafhanklikheid van die vingers om sodoende die stempartye uit te bring. Die skakeling tussen die middeldeel en herhaling van die A-deel moet versigtig benader word, met die *accelerando* wat eerder te laat as te vroeg begin word. Die herhaling van die A-deel kwynd geleidelik in dinamiek vanaf maat 80,

waar dit gebruiklik is om die laaste drie mate ligter en effens vinniger uit te voer (Du Toit, 2002).

### Prelude in E-mol majeur, Op. 23, no. 6

Rachmaninof het hierdie prelude ook die “Appelbloesiel” Prelude genoem. Hierdie liriese prelude word baie as voorbeeld van Rachmaninof se Russiese styleienskappe gebruik.

In die prelude word twee uiteenlopende elemente ontwikkel: die volgehoue sestiende-note begeleiding en ‘n gesinkopeerde drie-noot melodie in die regterhand. Die werk bestaan uit twee uitgebreide dele wat ’n kombinasie van variasie- en tweeledige vorm saamvat. Die stuk stem ooreen in struktuur, emosionele diepte en motiwiese elemente met Rachmaninof se Tweede Klavierkonsert. Hierdie ooreenkomste ontlok kritiek ten opsigte van die oorspronklikheid van sy werke. Volgens Culshaw (1950:106) is daar ‘n ooreenkoms tussen die melodiese lyne van die tweede onderwerp van die eerste beweging van die Tweede Klavierkonsert en mate 28-29 van hierdie prelude (Voorbeeld 16).



Voorbeeld 16. Maat 29

Winters (1985:25) verwys na die verband tussen dié prelude en die Prelude in D majeur Op. 23 no.4:

- Beide het rustige stemmings, wat ongewoon in die Preludes van Rachmaninof is;
- Beide het vloeiende melodielyne en begeleidingsteksture;
- Twee kadense in passasies van die twee preludes staan as ooreenstemmend uit: in mate 16-18 van no. 4 en maat 22 van no. 6 met die gebruik van 'n supertonika (ii) vyfklank wat deur 'n 4-3 terughouding in die dominant (V) vierklank gevolg word;
- Die regterhandsonoriteit in mate 51-53 van no. 4 kom sterk ooreen met dié in mate 3-4 en 18-19 van no. 6 (Voorbeelde 17 a en b).

The image displays two musical excerpts from Rachmaninoff's Preludes, Op. 23. The top excerpt shows measures 3-4 of No. 4, and the bottom excerpt shows measures 3-4 of No. 6. Both excerpts feature a flowing melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The bottom excerpt includes a dynamic marking 'p'.

Voorbeeld 17 a. Mate 3-4

Voorbeeld 17 b. Mate 51-52

Daar is 'n verband tussen die begeleiding van die linkerhand en die patrone en intervalle van die regterhandlyne, soos byvoorbeeld in mate 5-6 (Voorbeeld 18). Die regterhandlyn in maat 5 word in die linkerhand van die tweede en derde slag van maat 6 nageboots. Die verhouding tussen die toonaarde in die prelude is diatonies. Die beginmotief van die tema eindig op 'n kadens in die submediant, met die tweede herhaling van die tema met 'n progressie van iii-ii-V7-I eindig. Die algemene toonsoortskema, wat min afwyk van E-mol, is konserwatief (Winters, 1985:27).

Voorbeeld 18. Mate 5-6

Probleme met die uitvoering van die prelude het meer te doen met toonkwaliteit en toonkleur as met tegniese vaardigheid. As gevolg van die klimaks wat in mate 18–22 bereik word, is dit moeilik om die luisteraar geïnteresseerd te hou tot die aan einde van die werk. Een tegniek om laasgenoemde effek te bereik, is om die polifoniese stemme, wat veral belangrik is vanaf maat 23, uit te bring (Winters, 1985:28).

Die dinamiese aanduiding in die prelude is baie konserwatief, wat bydra tot die rustige atmosfeer van die werk. Die algemene dinamiese omvang is van *p* tot *mf*. Winters (1985:28) maan dat hierdie aanduidings nie die uitvoerder moet mislei om nie aandag te skenk aan 'n vol en ryk klank nie. Dinamiese kontraste kan deur die effektiewe gebruik van die *pianissimo* aanduidings geskep word. Met die klimaks wat vroeg in die stuk bereik word, kan die daaropvolgende *diminuendo* en *pp* passasie as 'n klimaks in toonkleur en –kontrolle gesien word, 'n metode wat Rachmaninof soms gebruik het om betowerende oomblikke te skep.

Die hoofvereiste in die uitvoer van die prelude is om 'n goeie *legato* lyn in die linkerhand te verkry. Vingersettings moet daarvolgens beplan word sodat 'n gedempte linkerhandbegeleiding wat die melodielyn komplementeer, verkry word. Ten spyte van die gedempte begeleiding, kan dit ook tot swellings en dinamiese ondersteuning vir die melodielyn bydra. Die *legato* aspek van die prelude kan slegs bereik word indien sorgvuldige pedaalgebruik aangewend word en aandag aan vingerverplasings in die melodielyn geskenk word. Die einde van die stuk word gekenmerk deur die samevoeging van die regter- en linkerhand in 'n *legatissimo* passasie waarin die uiterste kontrolle binne die *pp* aanduiding uitgeoefen moet word (Du Toit, 2002).

### Prelude in E majeur, Op. 32, no. 3

Hierdie prelude betower die luisteraar met sy uitbundigheid en vrolikheid en is ryk aan ritmiese vindingrykheid, teksture en pianistiese kleur. Die prelude deel motiwiese, ritmiese en strukturele eienskappe met die Étude-Tableau in E-mol majeur, Op. 33 no. 7, wat in die daaropvolgende jaar gekomponeer is. Daar is min chromatiese aktiwiteit in dié prelude, veral in vergelyking met die van die res van die Preludes uit Opus 32. In hierdie prelude gebruik Rachmaninof naby-verwante harmonieë, terwyl hy in die meeste ander preludes afwisselende akkoorde vir ornamentasie gebruik (La Magra, 1966:149)

Nog 'n interessante kenmerk van die prelude is dat die toonsoort (E majeur) nie tot en met die herhaling van die A-tema (maat 40) vasgestel kan word nie (Voorbeeld 21). Voor Maat 40, met inagneming van die herhalings van E in die melodiese lyn (kyk mate 3-4, Voorbeeld 19), kan daar nie met sekerheid gesê word of E majeur of C-kruis mineur dominant is nie. 'n Aantal faktore dra tot die onsekerheid van die toonsoort by: die afwesigheid van sterk E majeur sonoriteite, die lang G-kruis pedaalpunte (V van C-kruis) in mate 1-40, en die aanwesigheid van 'n leitoon na C-kruis in mate 17-19 (Voorbeeld 20) (Winters, 1985:51).

*molto marcato*

Voorbeeld 19. Mate 3-4


*pp* *cresc.*

Voorbeeld 20. Mate 17-19

*ff* *vibrato*

Voorbeeld 21. Mate 40-41

Die A-deel bestaan uit 'n aantal kort motiwiese en ritmiese fragmente wat regdeur die prelude ontwikkel word. In mate 31-40, byvoorbeeld, volg 'n passasie met 'n dominant verlenging wat na die herhaling van die A-deel opwerk. Hier is dit duidelik dat die regterhandmateriaal eenvoudig 'n verlenging van die gesinkopeerde frase van maat 6 is, terwyl die sestiende-noot motief deur die linkerhand van mate 4-5 ontwikkel word. Hierdie motiwiese en ritmiese fragmente sluit die volgende in:

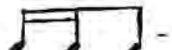
- die bekende  -motief, wat baie in Rachmaninof se Preludes gebruik word;

- 'n vier-noot motief wat die herhaalde note in die volgende ritme bevat:



- 'n lineêre sestiende-noot passasie in twee stemme;
- 'n kort antwoordfrase (mate 6-10) wat uit 'n gesinkopeerde akkoordlyn in die regterhand en arpeggios in die linkerhand bestaan (Winters, 1985:52).

'n Interessante eienskap van die prelude is die gebruik van teksture en sonoriteite. 'n Merkbare verdikking van teksture vind in die middeldeel plaas, met voller sonoriteite in stede van die oktaafpassasies in die eerste en laaste dele van die werk. In die algemeen is akkoordstyl oorheersend in dié prelude.

Volgens La Magra (1966:152) is dit vanuit 'n tegniese oogpunt vir die pianis moeilik om deurentyd tussen die kontrasterende passasiewerke te skakel. 'n Goeie voorbeeld hiervan is mate 4-10 waar briljante vingerwerk in die *forte* passasies van die boonste en middelregisters vereis word, en die daaropvolgende *pianissimo* akkoordpassasie in die laer register van die klawerbord. Die uitvoerder moet na 'n briljantheid van klank strewe sonder om 'n swaar klank in die *forte* passasies te produseer. Die  -

ritmes kan deur 'n ontspanne gewrigsaksie akkuraat uitgevoer word. Die prelude vereis meer aandag aan ritmiese akkuraatheid en kontrole as aan melodiese lyne.

Volgens Du toit (2002) word die uitvoerder se taak deur die groot spronge in die stuk bemoeilik. Die melodielyn moet in hierdie groot spronge uitgebring word, tesame met die begeleiding van briljante sestiende-noot passasies. Verder verg die spronge in beide hande in mate 44-45 akkuraatheid waar vol sonoriteite sonder 'n gekapte klank vereis word. In mate 6-8 moet spesiale aandag aan die gelyke spel van die uitgebreide arpeggio-passasies in die linkerhand gegee word.

Die volgende aspekte moet met die gebruik van die pedaal in ag geneem word:

- Dit word deur die heelnote in die baslynoktawe aangedui,
- Dit is bestem vir die skep van sonoriteite;
- Daar moet gewaak word teen die gebruik daarvan in die *staccato* passasies soos byvoorbeeld in mate 47-49;
- Verder moet die *non-legato* aanwysing in maat 2 streng nagevolg word, veral wanneer die pedaal gebruik word (Du Toit, 2002).

Die *vivace* aspek van die tempo-aanduiding is nie noodwendig van toepassing op die spoed van die prelude nie, maar eerder op die dominante *marcato* aspek daarvan. Die volgehoue akkoorde in die *meno mosso* slot, met sy plagale ondertone, verras in die kontras wat dit skep met die voorafgaande materiaal (Du Toit, 2002).

Prelude in G majeur, Op. 32, no. 5

Hierdie prelude van Rachmaninof bied 'n welkome gevoel van rustigheid en helderheid wat in die kort inleiding bevestig word. Laasgenoemde word met die linkerhand ingelei deur kwintoolfigure wat afwisselend tonika- en submediant-drieklanke uitspel. Die linkerhand dien as sensitiewe begeleiding van die regterhandmelodielyn (Voorbeeld 22) (Winters, 1985:59).

**Moderato.**

Voorbeeld 22. Maat 1

Die melodielyn wat volg bestaan hoofsaaklik uit die volgende:

- 'n lang en uitgerekte melodiese lyn hoofsaaklik in die boonste register van die klavier (Voorbeeld 23). Hierdie melodielyn groei in maat vier tot by die klimaksnoot E, wat effens sagter geprojekteer moet word. Volgens Estrin (1973:19) is hierdie sagter projeksie van 'n klimaksnoot 'n goeie voorbeeld van die verskil tussen die Klassieke en Romantiese frase. In die Klassieke frase is die hoogste noot van die melodielyn gewoonlik die hardste noot, waar dit in die Romantiese frase meer effektief is om die hoogste noot af te rond deur 'n *diminuendo* net voor die hoogste noot te begin. Let op die drie herhalings van die hooftema gedurende die werk. Elke herhaling moet individueel tot die groter struktuur van die werk bydra;

Voorbeeld 23. Mate 3-4

- 'n meer figuratiewe lyn waarin elke melodiese toon deur twee-en-dertigste-note voorafgegaan word (Voorbeeld 24). Dié *leggiero* figuur moet uitgevoer word sonder om die ritme te verander. Die twee-en-dertigste-note lei deurgaans die noot op die pols in, wat die hooffokus van melodiese belangstelling is (Estrin, 1973:19);

Voorbeeld 24. Maat 7

- 'n herhaling van bogenoemde materiaal voltooi die A-deel van hierdie ABA-struktuur.

Die B-deel volg sonder onderbreking na die twee-en-dertigste-noot motief. Hierdie deel dien as verlenging van die hoogtepunt in die kort *cadenza* wat eindig met 'n triller op die dominant in maat 22. Dié deel van die prelude skep die indruk van 'n herhaling van die A-deel deurdat fragmente van die tema teenwoordig is, maar in G mineur, met 'n triller in die linkerhand. Die gebruik van die tonika-mineur is opmerklik deurdat dit in die verandering van stemming in dié deel meehelp. Wanneer die hooftema wel in maat 28 terugkeer, is dié mineur verandering soveel meer effektief deurdat dit die eenvoudigheid van die hooftema beklemtoon (Voorbeeld 25).

Voorbeeld 25. Maat 28

In die finale terugkeer van die hooftema, word daar met die twee-en-dertigste-noot passasies weggedoen. Laasgenoemde word deur die koda vervang waar die kwintoolbegeleiding behou word en die regterhand 'n slottema deur middel van chromatiese lyne met 'n tweestemmige struktuur inlei. Die koda, wat in maat 35 begin, som dié voorafgaande materiaal op. Volgens Estrin (1973:19) moet dié tweestemmige struktuur in die regterhand met sorg hanteer word sodat die boonste stem beklemtoon word. Verder is die harmoniese werking in die prelude nie baie

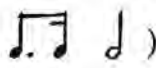
kompleks nie en bevestig die eenvoud van die werk. Die modulاسies is tot naverwante toonsoorte beperk. Chromatiek in die prelude word vir dekoratiewe doeleindes gebruik.


Vanuit 'n tegniese oogpunt is dit belangrik om reëlmatigheid in die linkerhand te behou, terwyl die vryheid van die melodielyn nie verlore moet gaan nie. Du Toit (2002) beweer dat hierdie prelude 'n studie in gelyke kwintoolspel van die linkerhand teenoor 'n melodiese lyn in die regterhand is. Spesiale aandag moet aan die ondersteuning van armbewegings in die begeleidingspassasies gegee word. Hy wys verder op die volgende aspekte van dié prelude:

- Die twee-en-dertigste-note moet liggies gespeel word en altyd as ornamentasie eerder as melodiese materiaal beskou word;
- Die stuk bereik 'n klimaks in die aangehoude trillers wat 'n oefening in gekontroleerde *diminuendos* is (mate 22-24);
- Die ritmiese kompleksiteit aan die einde van die stuk is 'n studie in vierledige teenoor vyfledige polsverdelings (mate 35-38);
- Pedaalgebruik word in die baslyn aangedui;
- Rachmaninof se *moderato* tempo-aanwysing veronderstel dat die stuk nie te stadig uitgevoer moet word nie.

Verdere vereistes in die uitvoering van die prelude is 'n ligte projeksie van die melodielyn in die regterhand, 'n delikate benadering in die *leggiero* passasies en sensitiwiteit in die regterhandduet van die koda (Winters, 1985:62).

Prelude in D-mol majeur, Op. 32, no. 13

Rachmaninof se finale prelude kan as die hoogtepunt van die reeks gesien word, eerstens omdat daar verwysings na die vorige preludes is, waarmee Rachmaninof dit duidelik maak dat die reeks Preludes as 'n eenheid gesien moet word. Die ritmiese motief in hierdie prelude (  ) word byvoorbeeld gebruik in Preludes nrs. 2, 10 en 11. Tweedens word waargeneem dat Rachmaninof sy talent as klawerbordkomponis in hierdie prelude integreer (Winters, 1985:91).

Tematiese transformasie in die prelude is baie duidelik. In die openingstema (Voorbeeld 26), wat gebaseer is op die kernmotief (  ), word hierdie veranderinge in ritme, teksture en harmonisasie van seksie tot seksie gevind.

Grave.



Voorbeeld 26. Mate 1-3

Ander voorbeelde van hierdie transformasie en die verskillende gebruike van die motief sluit volgens Winters (1985:92) die volgende in:

- as 'n binnestem in die stadige triole in maat 23 (Voorbeeld 27);

Voorbeeld 27. Maat 23

- as 'n *stretto* behandeling in dieselfde binnestem in mate 24-26 (Voorbeeld 28);

Voorbeeld 28. Mate 24-26

- as 'n begeleidingspassasie in maat 27 (Voorbeeld 29);

**Allegro.**

Voorbeeld 29. Maat 27

- as begeleidingsmotief en 'n melodiese lyn (mate 42-51) wat deur 'n meerstemmige tekstuur ondersteun word (Voorbeeld 30);

Voorbeeld 30. Mate 43-44

- in die groot tonika sonoriteit in die koda, mate 60–61 (Voorbeeld 31).

**Grave.**

Voorbeeld 31. Mate 60-61

Verskeie teksture word gebruik om die nodige afwisseling te bewerkstellig. Dit is veral belangrik in hierdie prelude aangesien die openingsmateriaal deurgaans gebruik word. Die eerste tien mate bestaan uit twee frases. Die eerste frase begin op die tonika, met die klimaks op die dominant in maat vyf. Die hoofmotief ( ) word hier gekenmerk deur 'n stygende arpeggio-figuur wat gekombineer word met 'n trapsgewyse dalende baslyn oor vier mate. Aan die einde van maat vier word hierdie trapsgewyse daling oorgeneem deur 'n melodielyn teenoor 'n trapsgewyse styging in die bas. Hierdie teenoorgestelde beweging tussen die sopraan en bas is 'n effektiewe gebruik om spanning in die werk te skep, en word ook deur Bach en Chopin gebruik. Die tweede frase begin op die sub-dominant en lei tot die onderbroke kadens in die verwante mineur. Die laaste mate van die tweede frase dien as skakel na die volgende idee wat begin in maat 11.

Die arpeggio-figuur, soos dit in mate 2, 6 en 7 voorkom, word tot 'n trioolritme in maat 11 verklein. Hierdie trioolfiguur, wat uit D-mol na A-mol na D-mol bestaan, word getransformeer deur die eerste noot 'n oktaaf hoër te transponeer wat die basis

van die volgende musikale idee vorm. Die harmoniese gebruik in hierdie gedeelte (mate 11-17) herinner sterk aan die Prelude Op. 32 no. 10. 'n Kort terugkeer na die eerste tempo eindig die A-deel van die prelude. Estrin (1973:20) maan op die hantering van die *ritardando* en *tenuto* in maat 40, wat as oorgang tot die B-deel dien.

Die A-deel is hoofsaaklik homofonies terwyl die B-deel met 'n eenvoudige begeleiding begin, versterk in maat 23 deur die byvoeging van die binnestem soos bo aangedui. Vanaf die begin van die B-deel tot met die terugkeer van die A-deel in maat 42, groei die tekstuur en word dit meer kompleks. Noukeurige beplanning met die uitvoering van dié deel behoort gedoen te word. Die *allegro* wat in maat 27 begin, ontwikkel stelselmatig en bereik eers 'n klimaks by die begin van die *Grave* in maat 42. Toename in tempo en volume is kenmerkend van die *cadenza*-agtige B-deel. Let op die gemerkte melodielyn waar tonale balans belangrik is om die melodielyn te beklemtoon (Winters, 1985:93).

Die tien mate wat na maat 42 volg, vat 'n massiewe tekstuur in die kombinasie van oktawe, chromatiese toonlere en chromatiese sonoriteite saam. In maat 52 word 'n ingewikkelde kontrapuntale tekstuur tesame met twee temas en breedvoerige begeleiding gebruik. Die dinamiese aanduiding verminder na *forte*. Vanaf maat 56 begin die finale aanloop tot die einde van die prelude. Elke groep trioolakkoorde verhoog in intensiteit en briljantheid tot by die finale *Grave* (Estrin, 1973:20).

Soos voorheen genoem, verwys hierdie prelude na verskeie van die vorige preludes. Hierdie verwysings is soms moeilik herkenbaar in uitvoerings of vanaf die bladmusiek. Vervolgens 'n paar voorbeelde hiervan soos deur Winters (1985:94) uitgewys:

- Die keuse van die toonaard van hierdie prelude, D-mol majeur, is ook die enharmoniese parallel van die eerste Prelude in C-kruis mineur, Op. 3 no. 2. 'n Ietwat aangepaste vorm van die bekende motief van Op. 3 no. 2 word in mate 1-2 in die linkerhand vanaf B-mol na A-mol na D-mol gevind;
- Maatslae 1 en 2 van maat 12 herinner aan die openingstema van Op. 32 no. 10;
- Die afgaande chromatiese lyn in mate 21-22 word in verskeie preludes gevind, maar herinner sterk aan die finale mate van Op. 32 no. 11, as gevolg van die ritmiese samestelling daarvan;
- Die trioolakkoorde in mate 40-41 (Voorbeeld 32) is 'n opmerlike verwysing na mate 18-21 van Op. 32 no. 10.

rit. -  
pesante -  
ff  
m.d. 3

Voorbeeld 32. Maat 40-41

## SAMEVATTING

Soos in die inleiding van die studie gestel is, is daar min bronne vir die bestudering van Rachmaninof se Preludes beskikbaar. In hierdie studie is verskillende aspekte van sewe van sy preludes aangeraak ten einde die voornemende uitvoerder met die nodige agtergrond vir die uitvoering daarvan toe te rus.

In Hoofstuk 1 is daar 'n kortlikse opsomming van Rachmaninof se lewensgeskiedenis gemaak. Dit stel die leser in staat om gebeure in sy lewe in lyn met die komponeer van sy klavierwerke te bring; die invloed wat sy ouers se huweliksverbrokkeling en latere egskeiding op sy kinderjare en sy daaropvolgende studies by die Moskouse Konservatorium gehad het; die musikale dissipline wat Zverev Rachmaninof geleer het asook die komponiste waarmee hy hom in aanraking gebring het; die invloed wat die gewildheid van die Op. 3, no. 2 Prelude op die komponeer van die res van sy Preludes gehad het; die teleurstelling van sy Eerste Simfonie wat veroorsaak het dat Rachmaninof vir byna drie jaar lank geen musiek gekomponeer het nie; die sukses wat hy gehad het met die komponeer van sy klavierkonserte wat in dieselfde tyd as die Preludes gekomponeer is; die invloed wat die politieke situasie in Rusland op hom gehad het en hoe dit veroorsaak het dat hy hom later permanent in die VSA gevestig het. Al dié gebeure het 'n invloed op die stilistiese ontwikkeling van Rachmaninof gehad.

Vir die uitvoerder van die Preludes van Rachmaninof, dien Hoofstuk 2 as handige naslaanwerk ten opsigte van die ontstaan en ontwikkeling van die prelude genre. Bach se preludes dien as basis waarvolgens beide Chopin en Rachmaninof hul Preludes gekomponeer het. Bach komponeer die eerste twee volledige siklusse preludes en fugas in al die toonsoorte waarmee hy baanbrekerswerk met sy gebruik van gelyke temperament vir die klawerbord doen. Vervolgens 'n kort vergelyking tussen die Preludes van Bach, Chopin en Rachmaninof:

- Bach se preludes verskil van Chopin en Rachmaninof s'n deurdat dit deur 'n fuga gevolg word (vasgehegde preludes). Laasgenoemdes se Preludes is stukke wat individueel uitgevoer word en deur geen ander werk gevolg word nie (onafhanklike preludes);
- Chopin en Rachmaninof se Preludes het nie 'n didaktiese of pedagogiese doel soos Bach s'n nie en is uitsluitlik vir konsertuitvoerings bedoel;
- Al drie komponiste se Preludes is in al die toonsoorte geskryf en gebruik meestal dieselfde tematiese materiaal wat op 'n spesifieke figurasiereg deur die werk gebaseer is;
- Bach se preludes volg mekaar chromaties opgaande terwyl Chopin s'n kloksgewys om die sirkel van vyfdes beweeg, met elke prelude in die majeur deur 'n prelude in die verwante mineur gevolg. Rachmaninof se Preludes is in geen spesifieke volgorde nie;
- Bach se preludes kan op verskillende klawerbordinstrumente uitgevoer word, terwyl Rachmaninof en Chopin s'n slegs vir die klavier bedoel is.

Chopin ontwikkel die styl waarvolgens preludes in die Romantiese tydperk gekomponeer word. Soos Bach, gebruik Chopin ook dieselfde tematiese materiaal regdeur die prelude. Vervolgens 'n vergelyking tussen die Preludes van Rachmaninof en Chopin:

- Soos voorheen genoem, is Chopin en Rachmaninof se Preludes vir konsertuitvoerings bedoel wat in volgorde, of volgens eie keuse, uitgevoer kan word. Die kontraste en inter-verwantskappe wat Rachmaninof tussen sy Preludes geskep het, maak dit egter voordelig om sy Preludes volledig uit te voer;
- Beide komponiste se Preludes het eienskappe van die nokturnestyl wat soms ook na 'n etude se tegniese diepte neig. In die geval van Chopin kan baie van sy Preludes selfs studies genoem word, wat ook geld vir Rachmaninof s'n;
- Rachmaninof se Preludes verskil van Chopin s'n in die neiging tot polifoniese skryfwyses, breë strukture en duidelike kontraste tussen musikaal onafhanklike dele;
- Chopin se Preludes is meestal slegs twee bladsye lank, terwyl Rachmaninof se Preludes van vier, ses tot selfs agt bladsye groei. Rachmaninof se uitgebreide preludes word meestal vanuit 'n enkele musikale idee afgelei (soos die Prelude in G mineur, Op. 23),
- Die individualiteit van Rachmaninof se Preludes is egter duidelik. Nie alleen steur hy hom nie aan die orde van sy Preludes se toonaarde nie, maar hy ontwikkel 'n sikliese element van verhoudinge tussen motiewe in verskillende Preludes wat in die Preludes van Chopin ontbreek.

Die Preludes van Rachmaninof word as een van die hoogtepunte van die virtuose Romantiese klavierstyl beskou, 'n styl wat deur Chopin en Liszt ontwikkel is. Saam met die vroeë Prelude van sy Op. 3, vorm dit 'n integrale deel van die komponis se stilistiese ontwikkeling.

Rachmaninof se klaviermusiek strek oor sy hele lewe, vanaf die drie Nokturnes op veertienjarige ouderdom tot sy Vierde Klavierkonsert in 1941. In sy vroeë klavierwerke, terwyl hy nog 'n student was van Zverev, is sy musiek meer melodies en virtuoos, met akkoordagtige teksture en uitdagende figuraties. In sy latere klavierwerke ondersoek hy meer die ekspressiewe en tegniese moontlikhede van die klavier. In hierdie werke is sy musiek vryer en meer verbeeldingryk in die hantering van die tematiese materiaal. Die tekstuur is dikwels delikaat, sy skryfstyl ekonomies en sy ritmiese gebruik meer buigbaar.

In die volgende paragrawe volg 'n opsomming van Rachmaninof se gebruik van melodie, harmonie, ritme, vorm, tekstuur, klavierbordbenadering en uitvoeringsprobleme in die bespreekte preludes.

### Melodie



Rachmaninof word algemeen as 'n meester van melodie beskou. Hy het die vermoë gehad om sy melodieë sonder 'n verlies aan vloei en beweging te verleng, soos gesien kan word in Op. 23 no. 4 en Op. 32 no. 5. Oor die algemeen word die melodieë van die preludes op toonlere of tragsgewyse beweging gebou (Op. 23 nrs. 4, 5, 6 en Op. 32 no. 5). In sommige preludes word die melodiese aktiwiteit deur kort ritmiese motiewe verplaas (Op. 32 no. 3).

## Harmonie

Die harmoniese styl van die Preludes word deur musikale individualiteit gekenmerk. Tog is daar in dié werke 'n tekort aan die harmoniese sofistikasie wat kenmerkend is van Rachmaninof se latere werke. 'n Gewilde metode van harmonisasie is die gebruik van afgaande chromatiese fragmente waarmee die melodiese lyn versier word (Op. 23 no. 6), of dit dien as basiese harmoniese struktuur (Op. 23 no. 5 en Op. 32 no. 13).

Tonaliteit is sentraal in die komponis se styl. Sommige preludes (Op. 32 no. 5) bly deurentyd in een toonaard, alhoewel daar ook voorbeelde is waar die vasstelling van die tonika uitgestel word. 'n Voorbeeld hiervan is Op. 32 no. 3, waar die eerste tonika kadens eers in die veertigste maat voorkom. Harmoniese kleur word deur 'n kaleidoskoop van afwisselende akkoorde gegee. Akkoordprogressies word deur 'n voorkeur vir i na III en I na iii gekenmerk (Op. 23 nrs. 2, 4 en 6).

## Ritme

Die uitbeelding van die ritmiese karakter van die preludes is noodsaaklik in die uitvoering daarvan. Twee motiewe word algemeen gebruik in sy Preludes:  en ook . Die eerste motief is nie alleenlik belangrik in die Preludes nie, maar word ook deurgaans in Rachmaninof se ander werke gebruik. Die tweede motief word meestal in Op. 32 gebruik en dan ook as 'n samebindende element (Op. 32 nrs. 5 en 13).

Rachmaninof gebruik in verskeie preludes ritmiese sinkopasie. Dit word gebruik om stemme duidelik te maak in meerstemmige strukture, maar kan ook in begeleidings gebruik word, soos in Op. 23 no. 5. Nog 'n kenmerk van Rachmaninof se Preludes is

die poli-ritmiese gebruik (twee teen drie en drie teen vyf) wat in byvoorbeeld Op. 23 no. 5 en Op. 32 no. 3 en 5 voorkom. 'n Ander tipiese ritmiese aspek is die gebruik van ononderbroke triofigure (Op. 23 no. 4) of sestiende-noot figure (Op. 23 no. 6 en Op. 32 no. 5). Hierdie metode verskaf beweging en eenheid in die kontrasterende dele.

### Vorm

Die Preludes word gedomineer deur die ABA-vorm, soos in die onderstaande vormuitleg van die werke wat bespreek is gesien kan word. Uitsonderings op die ABA-vorm is byvoorbeeld Op. 23 nrs. 6 en 9. Verder word hierdie vorm met koda's en kodetta's uitgebrei soos in Op. 23 nrs. 2 en 5. Die ABA-vorm word ook in byvoorbeeld Op. 23 no. 5 uitgebrei, waar die buite-dele self ook in ABA-vorm is. Gevariëerde herhaling vorm 'n integrale deel van Rachmaninof se styl. Op. 23 no. 4 is 'n goeie voorbeeld hiervan. Vervolgens 'n opsomming van die vormuitleg van die sewe preludes:

Opus no	Uitleg			
23 No.2	A (1-17)	B (18-37)	A (38-53)	Koda (54-61)
23 No. 4	(A: 1-18; A': 18-34)	B (35-52)	A <sup>2</sup> (53-70)	Koda (71-77)
23No. 5	A (1-34)	B (35-49)	A (53-83)	Kodetta (84-86)
23 No. 6	A (1-22)	A <sup>1</sup> (23-43)		
32 No. 3	A (1-24)	B (24-39)	A (40-63)	
32 No. 5	A (1-16)	B (17-28)	A (28-33)	Koda (33-39)
32 No. 13	A (1-20)	B (21-41)	A (42-52)	Koda (52-62)

Winters, 1985:103A

## Tekstuur

Rachmaninof gebruik verskeie tekstuurtipes in sy Preludes. Voorbeelde hiervan is:

- Melodie en begeleiding (Op. 23 no. 4 en Op. 32 no. 5);
- Homofonie (Op. 23 no. 5);
- 'n Kombinasie van bogenoemde (Op. 32 nrs. 3 en 13);
- Variasie binne die bestek van een stuk, byvoorbeeld Op. 32 no. 13;
- Bindende begeleidingsfigurasies soos byvoorbeeld in Op. 32 no. 9;
- Verdeelde blokke (orkestraal) Op. 23 no. 5 en Op. 32 nrs. 3 en 10.

## Klawerbordbenadering

Die feit dat Rachmaninof 'n briljante pianis was, het hom in staat gestel om met meesterlike insig vir die instrument te komponeer. Min komponiste het met soveel oorspronklikheid van pianistiese effekte soos Rachmaninof vorendag gekom.

Rachmaninof het uitsonderlike groot hande gehad, wat dan verklaar waarom daar sulke groot strekkings en ongewone handposisies in sy werke voorkom. Voorbeelde hiervan is Op. 23 nrs. 1, 2, 3 en 5; asook in Op. 32 nrs. 4, 6, 10 en 13. Verder het Rachmaninof die hele klawerbord vir sy komposisies gebruik. 'n Goeie voorbeeld hiervan is Op. 23 no. 10.

## Uitvoeringsprobleme

Die volgende aspekte moet met die uitvoering van die preludes in ag geneem word:

- Uitgestrekte handposisies wat in byna al die preludes voorkom, veral vir pianiste met kleiner hande;
- Vingersettings moet sorgvuldig gedoen word, veral omdat Rachmaninof dit weinig aangedui het;
- Rachmaninof het 'n voorliefde vir akkoorde met wydgespreide arpeggio-figurasie gehad. Hierdie akkoorde moet akkuraat uitgevoer word, veral wanneer dit met die melodielyn ingepas word (Op. 23 nrs. 2 en 5 en Op. 32 no. 13 is goeie voorbeelde hiervan);
- Aandag moet aan 'n ontspanne gewrigsaksie geskenk word, veral in preludes met uitbundige herhaalde-noot passasies soos byvoorbeeld Op. 23 no. 5 en Op. 32 no. 13;
- Klankbeheer speel 'n belangrike rol in preludes waar die vyfde vinger die melodie uitbring (Op. 23 no. 4 is 'n goeie voorbeeld hiervan);
- Deeglike beplanning in die hantering van die klimaks moet gedoen word in preludes waar die klimaks vroeg in die stuk bereik word (byvoorbeeld Op. 23 nrs. 4 en 6);
- In preludes met digte teksture, soos in Op. 32 no. 13, moet daar aandag aan die balansering van die verskillende stempartye geskenk word;
- Pedaalgebruik moet versigtig benader word, veral in preludes waar die melodie 'n belangrike rol speel (Op. 23 no. 5);
- Gelyke uitvoering van arpeggio-passasies (Op. 23 no. 5 en Op. 32 no. 3);

- Verskeie ritmiese motiewe word deurgaans in die preludes gebruik. Aandag moet aan die akkurate uitvoering daarvan geskenk word (Op. 23 nrs. 2 en 5 en Op. 32 nrs. 3 en 13).

Die Preludes van Rachmaninof vorm 'n onlosmaakbare deel van die solo-klavierrepertorium. Die Preludes kan as 'n deursnee van Rachmaninof se totale oeuvre gesien word, en dien dus as 'n opsomming van sy stilistiese ontwikkeling. Rachmaninof se Preludes verteenwoordig sy mees bewonderenswaardige eienskappe as komponis, waaronder sy meesterskap in kleiner werke; sy ingebore talent vir melodie en melodiese lyne; sy tegniese meesterskap van die klawerbord en die egtheid waarmee hy homself in sy musiek uitdruk, tel. Die waarde van sy Preludes as konsert- en onderrigsmateriaal is gelykstaande aan dié van klavierwerke soos Chopin, Schumann, Brahms en Liszt in terme van pianistiese uitdagings en musikale integriteit.

## BIBLIOGRAFIE

BELAIEV, V. 1927. Rakhmaninov. The Musical Quarterly, XIII:359-376.

BERTENSSON, S. & LEYDA, J. 1956. Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music. New York: New York University Press. 464 p.

BUKOFZER, M. F. 1977. Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach. London: J. M. Dent. 311 p.

CANNATA, D. B. 1993. Music Review: Keyboard Music - Sergei Rachmaninoff "Preludes for Piano: Op. 3 no. 2, Ten Preludes, Op. 23 and Thirteen Preludes, Op. 32"; Sergei Rachmaninoff "Sonata no. 2, Op. 36 for piano". Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association, 50(2): 591-593, Dec.

CULSHAW, J. 1950. Rachmaninov: The Man and his Music. New York: Oxford University Press. 174 p.

DONOHUE, P. 1985. Sergei Rachmaninoff, Preludes for Piano, Op. 3 no. 2, Opp. 23 and 32. London: Boosey and Hawkes. 110 p.

DU TOIT, G. F. 2002. Persoonlike onderhoud: "n Uitvoeringsperspektief op die Preludes van Rachmaninof, Opp. 23 en 32". Universiteit van Kaapstad: Kaapstad.

ESTRIN, M. 1973. Playing the Preludes, Op. 32. Clavier, XII(7):19-30, Oct.

FERGUSON, H. 1980. Prelude. (In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: MacMillan, Vol. XV p. 210.)

GILLESPIE, J. 1972. Five Centuries of Keyboard Music. New York: Dover Publishing. 463 p.

HAT

Kyk

ODENDAL, F. F., red.

HO, A. & FEOFANOV, D., red. 1989. Rachmaninoff, Sergei. (In Biographical Dictionary of Russian/ Soviet Composers, 426-432.)

KIRBY, F. E. 1966. A Short History of Keyboard Music. New York: The Free Press. 534 p.

KIRBY, F. E. 1995. Music for the Piano. Oregon: Amadeus Press. 466 p.

LA MAGRA, A. 1966. A Source Book for the Study of Rachmaninoff's Preludes. Columbia. 439 p. (D. Mus Thesis – Columbia University.)

NORRIS, G. 1980. Sergei Vasilyevich Rakhmaninov. (In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: MacMillan, Vol. XV p. 550-558.)

NORRIS, G. 1985. Rakhmaninov. London: J.M. Dent. 211 p.

ODENDAL, F. F., red. 1984. Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal. Johannesburg: Perskor. 1378 p.

OTTERMANN, P. & SMIT, M., red. 2000. Suid-Afrikaanse Musiekwoordeboek. Kaapstad: Pharos. 296 p.

SEROFF, V. I. 1950. Rachmaninoff. New York: Simon and Shuster. 269 p.

TEMPERLEY, N. 1980. Frederyk Franciszek Chopin. (In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: MacMillan, Vol. IV p. 305.)

THREFALL, R. 1992. Rachmaninoff's 24 Preludes, and Some Thoughts on Editing his Piano Music. Tempo: Quarterly Review of Modern Music, 180: 15-18, Mrt.

VON RIESEMANN, O. 1934. Rachmaninoff's Recollections. Translated by Dolly Rutherford. New York: MacMillan. 272 p.

WINTERS, G. 1985. An Analysis of Sergei Rachmaninoff's Preludes, Opp. 23 and 32, Études-tableaux, Opp. 33 and 39. Evanston. 189 p. (D. Mus Thesis – Northwestern University.)