

**'n Kritiese bespreking van die ooreenkomste tussen
Sergei Rachmaninoff se
op. 28 en op. 30**

Abraham Johannes van Eeden

**'n Mini-verhandeling voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir
die graad
MMUS (Uitvoerende Kuns)**

Departement Musiek

Universiteit van Pretoria

Januarie 2015

Studieleier: Prof. H. J. Stanford

Summary

This dissertation examines the similarities between Sergei Rachmaninoff's *Sonata nr. 1 in D minor, op. 28* and his *Piano Concerto nr. 3 in D minor, op. 30*. While studying the *Sonata* a considerable amount of similarities between the two works were noticed. Also noted was the short time period in-between the completion of these works, making this an interesting topic for discussion.

Numerous sources on analysis were read, in order to find the most appropriate method of analysis. The most appropriate method of analysis was to dissect the movements of each work into smaller segments, comparing the contents of each segment. Structure, transitional passages, character of different subjects, developmental sections and the order in which these sections occur, pedal points, sequences, climaxes, melodic lines and contours, rhythmic formulas and intervals were compared. Comparisons show that the *Concerto* was definitely influenced by the *Sonata*. Rachmaninoff expands on, and deviates from the sonata form in similar ways. There is also identical use of the minor second interval in both works.

The motivation for this study is to examine Rachmaninoff's unconscious actions in writing the *Concerto*. These unconscious actions come from ideas developed while composing the *Sonata*.

Sleutelwoorde

Rachmaninoff

Mineur sekunde-interval

Klavierkonsert

Sonate

Struktuur

Harmoniese progressie

Ritmiese sametrekking

Harmoniese sametrekking

Ritmiese verlenging

Harmoniese verlenging

Pedaalpunt

Motief

Begeleidingsfiguur

Kontrapunt

Modulasie

Brugpassasie

INHOUD

1. INLEIDING	1
1.1. Persoonlike motivering vir die studie	1
1.2. Navorsingsvraag	1
1.3. Doel van die studie	1
1.4. Navorsingsmetodologie	2
1.5. Literatuurstudie	3
1.6. Afbakening van die studie	8
1.7. Waarde van die studie	8
2. 'N KORT BIOGRAFIESE OORSIG VAN RACHMANINOFF	9
3. SONATE NR. 1 IN D MINEUR, OP. 28	12
3.1. Agtergrond	12
3.2. Eerste beweging	13
3.2.1. Uiteensetting	13
3.2.2. Ontwikkeling	17
3.2.3. Heruiteensetting	23
3.2.4. Opsomming	24
3.3. Tweede beweging	27
3.3.1. Eerste onderwerp (A)	27
3.3.2. Middelseksie (B)	30
3.3.3. Eerste onderwerp (A)	33
3.3.4. Opsomming	33
3.4. Derde beweging	34
3.4.1. Uiteensetting	35
3.4.2. Middelseksie	40
3.4.3. Ontwikkeling	41
3.4.4. Heruiteensetting	43
3.4.5. Koda	43
3.4.6. Opsomming	45
4. KLAVIERKONSERT NR. 3 IN D MINEUR, OP. 30	48
4.1. Agtergrond	48
4.2. Eerste beweging	49
4.2.1. Uiteensetting	50

4.2.2. Ontwikkeling	53
4.2.3. Heruiteensetting	57
4.2.4. Opsomming	58
4.3. Tweede beweging	60
4.3.1. Eerste onderwerp (A)	60
4.3.2. Middelseksie (B)	62
4.3.3. Eerste onderwerp (A)	63
4.3.4. Opsomming	64
4.4. Derde beweging	65
4.4.1. Uiteensetting	65
4.4.2. Middelseksie	68
4.4.3. Heruiteensetting	69
4.4.4. Koda	70
4.4.5. Opsomming	71
5. VERGELYKING TUSSEN DIE SONATE EN KLAVIERKONSERT	73
5.1. Eerste bewegings	73
5.1.1. Eerste onderwerpe	73
5.1.1.1. Melodiese kontoere	73
5.1.1.2. Mineur sekunde-interval	75
5.1.2. Brugpassasies	76
5.1.3. Tweede onderwerpe	79
5.1.4. Ontwikkelings	80
5.1.4.1. Versnellings	80
5.1.4.2. Ontwikkelingsseksie I en sekwense	81
5.1.4.3. Ontwikkelingsseksie II	82
5.1.4.3.1. Motiewiese inhoud	83
5.1.4.3.2. Pedaalpunte	83
5.1.4.4. Ontwikkelingsseksie III	83
5.1.4.5. Ontwikkelingsseksie IV	85
5.1.4.6. Klimaksseksie	86
5.1.4.6.1. Sekwense	87
5.1.4.7. Afsluiting van die ontwikkelingsseksies	87
5.1.5. Heruiteensettings	87
5.2. Tweede bewegings	88

5.2.1. Struktuur	88
5.2.2. Toonsoorte	89
5.2.3. Temas	89
5.2.4. Melodiese kontoere	89
5.2.5. Skryfstyl en variasies	90
5.2.5.1. Skryfstyl in die A-seksies	90
5.2.5.2. Skryfstyl en variasies in die B-seksies	91
5.2.5.3. Afsluiting van die B-seksies	92
5.2.6. Heruiteensetting van die A-seksies	93
5.3. Derde bewegings	93
5.3.1. Struktuur	93
5.3.2. Eerste onderwerpe	93
5.3.3. Tweede onderwerpe	94
5.3.3.1. Eerste helftes van die tweede onderwerpe	94
5.3.3.2. Melodiese kontoere van die tweede helftes	95
5.3.3.3. Melodiese inhoud van die tweede helftes	96
5.3.4. Slotseksies	96
5.3.4.1. Ritmiese inhoud	97
5.3.5. Middelseksies	98
5.3.5.1. Toonsoorte	98
5.3.5.2. Tematiese inhoud	98
5.3.6. Heruiteensettings	101
5.3.6.1. Eerste onderwerpe	101
5.3.6.2. Tweede onderwerpe	101
5.3.7. Kodas	101
6. GEVOLGTREKKING	103
6.1. Eerste bewegings	103
6.1.1. Eerste onderwerpe	103
6.1.2. Brugpassasies	103
6.1.3. Tweede onderwerpe	104
6.1.4. Ontwikkelingsseksies	104
6.1.5. Pedaalpunte	104
6.2. Tweede bewegings	105
6.3. Derde bewegings	105

6.3.1. Struktuur en eerste onderwerpe	105
6.3.2. Tweede onderwerpe	106
6.3.3. Slotseksies	106
6.3.4. Middelseksies	106
6.3.5. Heruiteensettings	106
6.3.6. Kudas	107
6.4. Afsluiting	107
6.5. Voorstelle vir verdere navorsing	107
Bronne	108
Artikels	109
Universiteit	109
Elektronies	110
Partiture	110
Diskografie	110

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1.1. Persoonlike motivering vir die studie

Ek het gedurende my voorgraadse studiejare kennis gemaak met Rachmaninoff se *Derde Klavierkonsert* (op. 30). Ek het na verskillende opnames (sien diskografie) van die werk geluister en 'n goeie kennis daarvan opgebou. Met die aanvang van my Meestersgraad was Rachmaninoff se *Eerste Klaviersonate* (op. 28) een van die werke in my eerste praktiese eksamenprogram. Tydens die bestudering van die sonate, het sekere ooreenkomste tussen hierdie twee werke my opgeval:

- Die twee werke is in dieselfde toonsoort
- Die tydsduur is naastenby dieselfde
- Die opusnommers is op. 28 en op. 30. Hierdie opusnommers dui daarop dat hulle kort na mekaar gekomponeer is (Martyn, 1990: 187&210)

Die bogenoemde ooreenkomste dien as stimulus vir 'n gedetailleerde ondersoek.

1.2. Navorsingsvraag

Tot watter mate kan Sergei Rachmaninoff se *Eerste Klaviersonate* (op. 28) as 'n invloed op sy *Derde Klavierkonsert* (op. 30) beskou word?

1.3. Doel van die studie

Hierdie studie is 'n kritiese bespreking van die *Sonate* en *Klavierkonsert* – om hierdie rede gaan sekere aspekte rakende die *Klavierkonsert* uitgelig word, sodat die vergelykings in hoofstuk 5 suksesvol bespreek kan word.

Die doel van hierdie ondersoek is om die bewegings van albei werke in kleiner eenhede te verdeel, dan hierdie gedeeltes se inhoud met mekaar te vergelyk, en sodoende – deur

teoretiese analise en vergelyking – te bewys dat die twee werke in ’n groot mate ooreenstem, en baie van die inhoud wat in die sonate verskyn, in uitgebreide vorm in die klavierkonsert voorkom.

Tydens die studie is beide werke se bewegings afsonderlik (ten opsigte van die motiewe, konstruksie en harmoniese progressie) met mekaar vergelyk. Daar is gepoog om vas te stel of die begeleidingsfigure en die melodiese lyne met mekaar verband hou. Die toonaarde en toonsoortverhoudings van die twee kontrasterende onderwerpe wat voorkom in sonatevorm asook die harmoniese progressies wat plaasvind tussen hierdie onderwerpe, word met mekaar vergelyk. Daar is spesifiek aandag gegee aan die ontwikkelingseksies en sodoende is daar vasgestel of Rachmaninoff in albei werke dieselfde komposisie-prosesse gevolg het.

Hier volg die stappe wat gevolg is:

- Analise van die vorm, harmonie, toonsoortvolgorde, toonsoortverwantskappe en motiewe van beide die sonate en klavierkonsert se drie bewegings
- Verdeling van beide werke se bewegings in kleiner gedeeltes
- Vergelyking van die gedeeltes van die sonate se bewegings met dié van die klavierkonsert
- Identifisering van die ooreenkomste

1.4. Navorsingsmetodologie

Hierdie mini-verhandeling word as moontlikheid 12 [Sekondêre data-analise (SDA)] uit die 22 navorsingsmoontlikhede gekategoriseer, omdat bestaande inligting/data/dokumentasie weer geanaliseer of gebruik word om ’n hipotese te toets of patrone te bevestig (Mouton 2001: 164-165). Dit word ook as ’n empiriese ondersoek geklassifiseer, omdat bestaande inhoud/inligting geanaliseer en vergelyk word (Mouton 2001: 143.)

Analise behels ’n reeks patrone wat lei tot die bespreking van die basiese elemente in musiek, byvoorbeeld die harmonie, tonaliteit en die metriese skema. In musiekanalise moet die struktuur soms in kleiner elemente opgebreek word, en hierdie elemente word dan in isolasie

in verhouding tot mekaar, die werk as geheel, of 'n aantal ander werke bespreek (Beard & Gloag, 2005: 12).

Die navorsingsvraag word beantwoord deur analitiese vergelykings tussen verskillende elemente soos formele konstruksie, harmoniese progressie, melodiese en begeleidingsfigure, motiewiese gebruik, ritmiese figure, kontrapunt, sekwense, frasering, dinamiek en karakter, te tref. Die dokumentasie wat gebruik word, is die partiture van die sonate en die klavierkonsert, asook die bestaande analyses van die klavierkonsert (Ivanova 2006; Cobb 1975) en die sonate (Berkovsky 2011).

Tydens hierdie studie is van mikro- sowel as makro-analise gebruik gemaak. Die mikro-analise ontleed die motiewiese, ritmiese en harmoniese inhoud van die twee werke, terwyl die makro-analise die werke in hulle formele struktuur analiseer. Vervolgens word die mikro- en makro-inhoud van beide werke se afsonderlike bewegings met mekaar vergelyk om sodoende die ooreenkomste te bepaal. Beluistering (sien diskografie) van die twee werke het deurgaans plaasgevind tydens die studie, omdat daar spesifieke, opmerkbare ooreenkomste geïdentifiseer kan word deur slegs na die musiek te luister.

1.5. Literatuurstudie

Hierdie studie vereis analise en vergelyking, daarom het die navorser hoofsaaklik literatuur geraadpleeg wat handel oor analise, Rachmaninoff se lewe, werke, en bronne wat handel oor die agtergrond van die gekose sonate en klavierkonsert.

Volgens A. Johnson, (persoonlike kommunikasie, September 2011), word Rachmaninoff as 'n Romantiese komponis in die twintigste eeu en as 'n twintigste-eeuse komponis in die Romantiese tydperk beskou. Om hierdie rede is bronne oor harmonie en analise van beide die negentiende- en twintigste eeue bestudeer. Alhoewel die navorser sy BMus-graad voltooi het met, onder andere, Musiekteorie 400, volg hier addisionele bronne wat geraadpleeg en gebruik is: Nicolas Cook: *A Guide to Musical Analysis* (1992), Vincent Persichetti: *Twentieth Century Harmony* (1978) en Walter Piston: *Harmony* (1978).

Cook (1992) bespreek die verskillende maniere van analise asook die verskillende uitgangspunte waaruit dit benader kan word, onder meer Schenker se metode en semiotiese analise (Cook, 1992: 7-66 & 116-182). Cook bespreek die tradisionele metode van analise, wat in hierdie studie gebruik gaan word, in fyn detail: tradisionele analise behels die ontleding van 'n komposisie se vorm, melodiese, harmoniese en ritmiese inhoud (Cook, 1992: 9). Hierdie bron is baie nuttig en is aangewend in hierdie studie, omdat die sonate en klavierkonsert se vorm, melodiese, harmoniese en ritmiese inhoud geanaliseer en vergelyk is. Cook bespreek ook seriële en semiotiese analise en, alhoewel hy semiotiese analise bespreek met betrekking tot seriële musiek, gaan dit in hierdie studie nie serieel aangewend word nie; maar die beginsel word toegepas omdat die musiek in kleiner dele verdeel word. Hy beweer ook dat 'n vergelykende studie nie 'n vasgestelde analitiese metode benodig nie, maar slegs 'n metode wat funksioneel is vir die tipe gevolgtrekking wat gemaak wil word (Cook, 1992: 183 & 208).

Die woord semiose –in die wetenskappe bekend as semiologie– beteken letterlik om iets in seksies te verdeel; in hierdie studie verdeel die navorser dus die werk in seksies en vergelyk dan die seksies met mekaar ten opsigte van hulle ritme, melodie, begeleiding, motiewe en harmonie (Cook, 1992: 151). Deur vergelykende analise word daar objektiewe ontdekkings gemaak omtrent die musiek se struktuur en hoe dit aanmekaar geweef is (Cook, 1992: 183). Volgens Cook (1992) beskou Kresky analise as oorsigtelik, terwyl Schenker dit as sielkundig beskou. Schenker sien dit dus as 'n proses wat deurlopend plaasvind en Kresky neem die proses waar soos dit op die manuskrip plaasvind (Cook, 1992: 119). Schenker se metode kan dus as volg verduidelik word: 'n noot met 'n lang tydsduur word deur note met korter tydsduur verteenwoordig. Terwyl hierdie “kleiner” note klink, is die noot met die langer waarde steeds effektief, dit wil sê dat Schenker se konsep van verlenging op die voorgrond deur vereenvoudiging verteenwoordig word (Forte, 1982: 9).

In *Music Analysis in the Nineteenth Century*, Vol. I (1994) gee Ian Bent 'n goeie toepassing van Schenker se metode, waar die skrywer 'n fugatema met baie sestiendenootwaardes vereenvoudig tot kwart- en agstenootwaardes, en sodoende bewys hoe die kleiner nootwaardes die groter nootwaardes verteenwoordig (Bent, 1994: 40). Vervolgens kan Rachmaninoff se derde klavierkonsert ook met behulp van Schenker se metode geanaliseer word: die tema van die eerste beweging se korter nootwaardes word in die *cadenza ossia*

verleng, en binne hierdie groter nootwaardes kan die elemente van die tema steeds onderskei word. Hierdie is 'n voorbeeld van die sielkundige benadering van Schenker se metode.

Volgens Beard & Gloag se *Musicology: The Key Concepts* (2005) betrek analise altyd een of ander vorm van musiekteorie wat ontwikkel is sonder die noodwendige teenwoordigheid van 'n spesifieke komposisie, of wat ontstaan het as gevolg van spesifieke vorms en patrone wat in bestaande komposisies verskyn (Beard & Gloag, 2005: 13). Daar is 'n moontlikheid dat Rachmaninoff bewustelik die sonate en klavierkonsert se struktuur laat ooreenstem het, want volgens Beard & Gloag behels komposisie altyd 'n bewustelike proses van struktuur. Hulle beweer ook dat analise dien as 'n medium om die diep, verborge vlakke van struktuur in 'n komposisie te ontbloot (Beard & Gloag, 2005: 169).

Persichetti (1978) bespreek slegs twintigste-eeuse harmonie onder meer akkoorde, intervalle en toonlere, wat modusse, sintetiese toonlere, pentatoniese en heksatoniese toonlere insluit. Hy bespreek akkoorde wat op tert-, kwart- en sekunde-intervalte gebou is, sowel as vergrote en poli-akkoorde.

Die volgende bronne is geraadpleeg om die genoemde aspekte te belig:

- Algemene analitiese agtergrond tot die klavierkonserte: Proefskrif geskryf deur Gary Woodrow Cobb, *A Descriptive analysis of the Piano Concertos of Sergei Vasilyevich Rachmaninoff* (1975)
- Gedetailleerde analise in die Rachmaninoff-idiom: So-Ham Kim Chung se tesis *An Analysis of Rachmaninoff's Piano Concerto No. 2 in C Minor, Op. 18: Aids towards Performance* (1988)
- Algemene agtergrond tot Rachmaninoff se klavierkonserte: Anastassia Ivanova se tesis *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution* (2006)

Donald Tovey se *Essays in Musical Analysis* vol. 3 (1972) bevat opstelle wat werke van o. a. Mozart, Beethoven, Chopin en Brahms bespreek. Dit behandel verskeie aspekte, bv. hoe die solis en orkes saamwerk en kommunikeer, hoe komponiste tematiese materiaal hanteer en hoe 'n komposisie tematies ontvou. Interessant is dat die skrywer die verband tussen die

verskillende temas in 'n komposisie uitwys. Ten spyte van die feit dat Rachmaninoff nie bespreek word nie, het die navorser baie kennis opgedoen van hoe 'n kritiese bespreking benader word.

Norris (2001) –in die *Grove Dictionary of Music and Musicians*– bied 'n goeie algemene agtergrond en oorsig van Rachmaninoff se lewe en werke. Hierdie bron tesame met Robert Walker se *The Illustrated Lives of the Great Composers: Rachmaninoff* (1980), en Victor Seroff: *Rachmaninoff* (1951) is aangewend in die biografiese oorsig oor Rachmaninoff se lewe.

Gedurende die bestudering van Barry Martyn se boek *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor* (1990) het die navorser tot die besef gekom dat daar gewis ooreenkomste tussen die twee werke is. Martyn skryf dat die opening van die derde beweging van die *Eerste Sonate* melodies oninteressant is en vervolgens ontvou 'n tendens wat Rachmaninoff in al sy latere werke se laaste bewegings gevolg het, bv. die *Derde Klavierkonsert*, *Tweede Sonate*, *Vierde Klavierkonsert* en *Derde Simfonie* (Martyn, 1990: 191). Hy meld ook dat die eerste onderwerp van beide die klavierkonsert en sonate religieus van aard is (Martyn, 1990: 210). Hierdie boek was van nut omdat dit die omstandighede in Rachmaninoff se lewe tydens die komponering van beide die sonate en klavierkonsert bespreek. Dit bespreek ook baie van die tematiese materiaal van die twee werke en hoe Rachmaninoff se skryfwyse op 'n sekere tyd in sy lewe verander het en in watter mate dit verskil.

Die feit dat Rachmaninoff as 'n twintigste-eeuse komponis in die Romantiese tydperk beskou word, en andersom, het tot gevolg gehad dat die navorser Joseph Machlis se *Introduction to Contemporary Music* (1979) en Rey Longyear se *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, 3rd Ed. (1988) bestudeer het. Longyear beweer dat Russiese harmonie diatonies van aard is en baie sekondêre drieklanke betrek – veral in die mineurmodus, met die gevolg dat baie mense dit as modale harmonie beskou (Longyear, 1988: 214).

Die horisontale aspek van musiek word verteenwoordig deur die gebruik van kontrapunt in sowel die klavierkonsert as die sonate (Machlis, 1979: 17). Walter Piston se *Counterpoint* (1947) wat kontrapunt in detail bespreek, word aangewend in die studie. Die melodiese struktuur en kontoere in musiek maak ook deel uit van die horisontale aspek van musiek en hiervoor is Scott Davie se doktorsale proefskrif *Structure and contour in melodies of S. Rachmaninoff* (2009) geraadpleeg. Hy bespreek die drie tipes kontoere wat in Rachmaninoff se musiek verskyn: tipe *C*, *D* en *ABC*. Tipe *C* bestaan uit 'n dalende melodiese lyn, tipe *D* uit 'n stygende en dalende melodiese lyn, en tipe *ABC* bestaan uit 'n melodiese lyn wat styg, ontwikkel en dan daal (Davie, 2009: 1-2).

Ian Cross (1998) in sy artikel *Music Analysis and Music Perception*, bespreek verskillende teorieë en metodes van analise wat ontwikkel is, met die doel om analise te vergemaklik. Hy bespreek onder meer Lerdahl en Jackendoff (1983) se teorie wat fokus op die effek wat die musiek op die luisteraar het en hoe hierdie ondervinding die proses op die manuskrip beïnvloed, indien enigsins. Alhoewel daar in hierdie metode vier afdelings van analise gebruik word: metriese skema, groepering, tydsduur en verlenging, volg hulle in te 'n groot mate Schenker se metode, wat nie in hierdie studie gebruik word nie (Cross, 1998: 7). Cross verwys ook na Eugene Normer (1990, 1992) wat 'n metode ontwikkel het wat fokus op die proses waartydens musiek sielkundig ervaar word, en dan daarvolgens geanaliseer word, eerder as hoe dit teoreties op die manuskrip plaasvind – dus nog 'n Schenker-volgeling wat funksioneel nie gepas is vir hierdie studie nie (Cross, 1998: 10-11). Cross beweer wel dat, afhangende van die tipe studie en gevolgtrekking wat verkry wil word, die navorser wat die analise behartig, self moet besluit watter metode van analise geskik sal wees vir die spesifieke studie, hetsy dit sielkundig, musikale persepsie of kognitief-wetenskaplik mag wees (Cross, 1998: 18).

Aangesien hierdie studie analities van aard is, is dit belangrik dat die navorser – ten spyte van die feit dat al die bespreekte metodes nie toegepas kon word nie – soveel moontlik metodes van analise moes bestudeer. Lande en Vollsnes (1994/1995) in die artikel *Object Orientated Music Analysis* behandel die *MUSIKUS*-sisteem van analise. Dit behels die proses waar musiek, met 'n *MIDI*-klawerbord digitaal in 'n rekenaar gevoer word, en die rekenaar dan die analise behartig (Lande & Vollsnes, 1995: 255). In hierdie studie word tradisionele en semiotiese analise toegepas, wat tot gevolg het dat hierdie *MUSIKUS*-metode nie aangewend

gaan word nie. Cook (1992) bevraagteken rekenaaranalise, omdat 'n rekenaar nie belangrike elemente soos ritme, dinamiek, artikulasie en timbre in ag kan neem nie (Cook, 1992: 186).

1.6. Afbakening van die studie

Geen ander werke as Rachmaninoff se *Eerste Sonate op. 28* en *Derde Klavierkonsert op. 30* sal bespreek of geanaliseer word nie.

1.7. Waarde van die studie

Die waarde van hierdie studie kan opgesom word deur na Cook (1992) se *A Guide to Musical Analysis* te verwys. Cook beweer dat die waarde van 'n vergelykende studie lê in die feit dat die komponis se onderliggende gewoontes en onbewuste aksies in sy werk gemeet en ondersoek word, eerder as om die komponis se opsetlike bedoelings te probeer bepaal. Die doel is dus nie om 'n musikale ontdekking te maak nie, want daar gaan nie anders na die musiek geluister word – soos in die geval van Schenker se metode nie, maar om 'n ontdekking oor die musiek self te maak. Die komponis se onbewuste gewoontes wat hy soos vingerafdrukke op sy werk nalaat, word aan die lig gebring (Cook, 1992: 188 & 189).

HOOFTUK 2

'N KORT BIOGRAFIESE OORSIG VAN RACHMANINOFF

Die Russiese komponis, pianis en dirigent Sergei Vasil'yevich Rachmaninoff is gebore in Semyonova op 1 April 1873.

Op die ouderdom van ses het hy sy eerste musiekonderrig by sy ouerhuis van Anna Ornatskaya, wat 'n gegradueerde van die St. Petersburg-konservatorium was, ontvang. In 1882 moes die Rachmaninoff-familie Oneg (die ouerhuis) verkoop as gevolg van finansiële probleme en hulle trek na St. Petersburg waar Sergei 'n studiebeurs ontvang het om by die konservatorium te studeer. Hier het hy klavier onder Vladimir Demyansky en harmonie onder Alexander Rupets studeer. Vir die volgende drie jaar het Rachmaninoff eerder sy sorgelose kinderlewe geniet as om aandag aan sy studies te skenk. In 1885 druipt hy al sy vakke en die konservatorium onttrek die studiebeurs. Alexander Siloti, 'n familielid van Rachmaninoff, het aan sy ma voorgestel dat die seun na 'n streng onderwyser (Siloti se oud-onderwyser) in Moskou gaan. In dieselfde jaar het Rachmaninoff verhuis na Moskou om onder Nikolai Zverev, 'n professor by die Moskouse konservatorium, te studeer. Zverev se studente het by hom in 'n woonstel gewoon en Rachmaninoff het kennis gemaak met die ander twee studente, Leonid Maximov en Matvey Pressman. Die drie van hulle het een klavier gedeel en Zverev, met streng dissipline, het Rachmaninoff se talent vir die klavier ontwikkel. (Walker, 1980: 8-13.)

Gedurende 1888 word Rachmaninoff oorgeplaas na die senior afdeling van die konservatorium om klavier onder Siloti, kontrapunt onder Sergei Ivanovitch Taneyev en harmonie onder Anton Stepanovitch Arensky te studeer. In Julie 1891 voltooi Rachmaninoff sy *Eerste Klavierkonsert in F-kruis mineur, op. 1*. Vroeg in 1892 begin hy voorberei vir sy finale komposisie-eksamen, wat behels het dat hy 'n kort opera, *Aleko* moes komponeer. Hy verower die goue medalje by die gradeplegtigheid. In 1893 het die opera sy eerste publieke uitvoering ontvang en Tchaikovsky was oorweldig deur die jong komponis se talent. (Norris, 2001: 551.)

Gedurende die jare 1892-1902 teken Rachmaninoff 'n kontrak met die uitgewer Gutheil, wat hoofsaaklik ligte klassieke musiek gepubliseer het. Gutheil was die eerste uitgewer wat Rachmaninoff se beroemde *Prelude in C-kruis mineur, op. 3 no. 2* gepubliseer het. Omdat Gutheil hoofsaaklik ligte musiek vir die tipiese salon-atmosfeer gepubliseer het, skryf Rachmaninoff die *Ses Klavierstukke, op. 11* vir vier hande. Met Tchaikovsky se afsterwe in 1893 komponeer Rachmaninoff die *Trio Élégiacque, op. 9* as huldeblyk. (Walker, 1980: 32.)

In 1895 komponeer Rachmaninoff sy *Eerste Simfonie in D mineur, op. 13*, wat swak kritiek ontvang het as gevolg van die feit dat Glasunov as dirigent, onbekwaam was. Na hierdie ervaring het Rachmaninoff in 'n periode van neerslagtigheid verval, wat drie jaar lank sou duur. Dit was tydens hierdie drie jaar dat hy sy tweede loopbaan as dirigent begin het toe hy in 1897 as dirigent by die Russiese Privaat-Opera in Moskou aangestel is. Omdat die depressie nie opgeklaar het nie, en familieledede bekommerd geraak het oor Rachmaninoff se geestelike welstand, het die Satin-familie hom aan dr. Nikolay Dahl voorgestel, wat deur middel van hipnose Rachmaninoff na komposisie laat terugkeer het. (Norris, 2001: 553.)

Vanaf 1901, nadat Rachmaninoff vertroue in sy komposisie-vermoëns herwin het, komponeer hy sy *Tweede Klavierkonsert in C mineur, op. 18*, *Suite nr. 2 vir twee klaviere, op. 17* en die *Tjello-sonate in G mineur, op. 19* (Norris, 2001: 555). Rachmaninoff het gereeld verlof geneem om tyd in te ruim vir komposisie. Hy was besonder lief vir Dresden in Duitsland en Ivanovka in Rusland. In 1907, tydens sy verlof in Dresden, voltooi hy sy *Tweede Simfonie in E mineur, op. 27* en sy *Eerste Klaviersonate in D mineur, op. 28*. Hy vertrek na Parys en word deur een van Böcklin se skilderye geïnspireer om *The Isle of the Dead, op. 29* te komponeer. Vanaf Parys vertrek hy na Ivanovka waar hy in 1908 die *Derde Klavierkonsert in D mineur, op. 30* voltooi. In 1909 ontvang hierdie werk die eerste publieke uitvoering in New York, deur Rachmaninoff self. Gedurende 1913 voltooi hy sy *Tweede Klaviersonate in B-mol mineur, op. 36* en in 1914 begin hy om die *Vierde Klavierkonsert in G mineur, op. 40* te komponeer, en voltooi dit in 1925. (Walker, 1980: 58-65 & Seroff, 1951: 99-101.)

As gevolg van politieke onrus in Rusland besluit Rachmaninoff om te verhuis na New York (November 1918). Gedurende 1931 komponeer hy sy laaste werk vir solo-klavier, *Variasies op 'n tema van Corelli, op. 42* en in 1934 sy *Variasies op 'n tema van Paganini, op. 43* vir klavier en orkes en die *Derde Simfonie in A mineur, op. 44*. In 1939 vertrek Rachmaninoff en sy vrou na Parys om tyd saam met sy dogter Tatiana en haar man, Boris te spandeer. As gevolg van politieke onrus in Europa keer hulle terug na die VSA en hy voltooi sy laaste werk, die *Simfoniese Danse/Fantastiese Danse, op. 45*.

In 1942 huur Rachmaninoff 'n huis in Beverly Hills, Los Angeles, en bring die somer daar deur. Later in die jaar besluit hy om Beverly Hills sy nuwe tuiste te maak. In 1943 onderneem hy nog 'n konsertreis deur Amerika, maar sy gesondheid het gedurende hierdie reis agteruit gegaan. Die reis is gekanselleer en hy is met 'n aggressiewe kanker gediagnoseer. Op 28 Maart 1943 kom hy tot sterwe in sy huis in Beverly Hills. (Norris, 2001: 550-557.)

Hy was een van die mees bekwame pianiste van sy tyd, asook een van die laaste verteenwoordigers van Russiese Romantiese musiek (Norris, 2001: 550-557).

HOOFTUK 3

SONATE NR. 1 IN D MINEUR, OP. 28

3.1. Agtergrond

“Niemand sal ooit hierdie sonate uitvoer nie, as gevolg van die lengte en tegniese uitdagings...”

Sergei Rachmaninoff (Martyn, 1990: 194)

In November 1906 verlaat die Rachmaninoff-familie Rusland vir Dresden in Duitsland om twee redes: eerstens om afstand te kry tussen hulself en die politieke onrus wat in Rusland geheers het, en tweedens sodat hy in ’n onspanne atmosfeer ongesteurd kon komponeer. Hier het hy hoofsaaklik aan drie grootskaalse werke gewerk, naamlik *Simfonie nr. 2 in E mineur, op. 27*, *Sonate nr. 1 in D mineur, op. 28*, en ’n opera *Monna Vanna*. (Walker, 1980: 58.)

Die simfonie neem ’n aanvang in Januarie 1907 en word voltooi in April 1907. Tussen Januarie en Februarie dieselfde jaar begin hy met die sonate en voltooi dit op 14 Mei 1907. Einde Mei 1907 verlaat Rachmaninoff Dresden vir Parys, Frankryk, om ’n reeks konserte uit te voer, en dit is hier waar hy sy inspirasie ontvang het om *The Isle of the Dead, op. 29*, te komponeer. Op pad terug vanaf Parys na Ivanovka stop hy in Moskou om die sonate vir ’n groep kollegas te speel. Hy was ontevrede met die lengte van die werk en het advies benodig oor hoe om die sonate te verkort; dit is nadat hy ’n volledige lesing betreffende Rondovorm van Morozov ontvang het. Lede van hierdie groep kollegas het bestaan uit Vladimir Wilshaw, Georgy Catoire, Leo Conus, Nikolay Medtner en die pianis en pedagoog Konstantin Igumnov. Rachmaninoff het grotendeels Igumnov se advies gevolg om die sonate te verkort en voltooi al die veranderinge gedurende April 1908. Op 17 Oktober 1908 gee Igumnov die sonate se eerste uitvoering in Moskou. Gedurende hierdie tyd was die *Sonate, op. 28* sy eerste programmatiese werk, en *Isle of the Dead, op. 29* die tweede. (Martyn, 1990: 188.)

Die struktuur van die sonate is in drie bewegings in tipiese klassieke sonatevorm (vinnig-stadig-vinnig) en is gebaseer op Goethe se *Faust*. Elke beweging verteenwoordig 'n spesifieke karakter in die toneelstuk: die eerste beweging as Faust, die tweede beweging as Gretchen en die derde beweging as Mephistopheles; dieselfde as wat Liszt in sy *Faust-simfonie* gedoen het. (Walker, 1980: 62.)

3.2. Eerste beweging

Hier volg die makro-analise van die eerste beweging:

Tabel 1.

MAAT	INHOUD	TOONSOORT
1-31	Uiteensetting: Eerste onderwerp	d
32-72	Uiteensetting: Brugpassasie	Modulerend
73-102	Uiteensetting: Tweede onderwerp	B-mol
103-116	Uiteensetting: Slotseksie	G
117-245	Ontwikkeling	Modulerend
246-263	Heruiteensetting: Eerste onderwerp	d
263-272	Heruiteensetting: Brugpassasie	Modulerend
273-296	Heruiteensetting: Tweede onderwerp	d
297-322	Heruiteensetting: <i>Allegro molto</i> .	Modulerend
323-357	Heruiteensetting: Slotseksie	D

3.2.1. Uiteensetting

Volgens Martyn (1990: 188) bestaan die eerste onderwerp van die beweging uit twee temas (sien voorbeelde 1 en 2). Voorbeeld 1 stel Faust se aspirasie voor en voorbeeld 2 die twyfel in sy hart om tot 'n besluit te kom.

Voorbeeld 1. Mate 1-8.

Allegro Moderato ($\text{♩} = 76$)

Musical score for Example 1, measures 1-8. The score is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a piano introduction with dynamics ranging from piano (*p*) to forte (*f*). The tempo is marked **Allegro Moderato** with a quarter note equal to 76 beats per minute ($\text{♩} = 76$). The score includes dynamic markings such as *m. d.* (mezzo-dolce) and *f* (forte).

Voorbeeld 2. Mate 15-19.

Meno mosso

Musical score for Example 2, measures 15-19. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one flat (B-flat). It features a piano introduction with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to piano (*p*). The tempo is marked **Meno mosso**. The score includes dynamic markings such as *mf*, *dim.* (diminuendo), and *p*.

Volgens Berkovsky (2011) skep Rachmaninoff 'n gevoel van eenheid wat die hele werk laat saamhang deur 'n motief wat bestaan uit 'n stygende of dalende majeur of mineur sekunde-interval. Dit verskyn reeds in die eerste onderwerp van die sonate, waar Rachmaninoff in mate 19-21 van D mineur na E-mol majeur moduleer (sien voorbeeld 3). (Berkovksy, 2011: 22.)

Voorbeeld 3. Mate 19-21.

Musical score for Example 3, measures 19-21. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one flat (B-flat). It features a piano introduction with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to piano (*p*). The score includes dynamic markings such as *cresc.* (crescendo), *mf*, *dim.* (diminuendo), and *p*.

Tydens die brugpassasie, waar die musiek moduleer na die volgende toonsoort, ontstaan daar baie “slangfigure”; dit wil sê figure wat op- en afwaarts beweeg wat bestaan uit toonlere en gebroke akkoorde.

Voorbeeld 4a. Mate 32-34.

Tempo precedente

Voorbeeld 4b. Mate 57-58.

In hierdie oorgangspassasie verskyn die stygende/dalende maj./min. sekunde-interval gereeld. Voorbeeld 5 toon duidelik sy aanwending van dalende mineur sekunde-intervalle. Hierdie dalende motiewe word deur middel van kontrapunt tot ’n volgende stem oorgedra (sien die hakies en pyltjies).

Voorbeeld 5. Mate 53-55.

Die tweede onderwerp van die sonate is in B-mol majeur en begin in maat 73. Die melodie is hoofsaaklik in kwartnootwaardes en die begeleidingsfiguur in sestiendenootwaardes en triole. Die aard van die begeleiding is gewone gebroke akkoorde wat die harmonie komplimenteer. Die begeleidingsfigure in die tweede onderwerp skep 'n gevoel van angs, wat Faust se soeke na die sleutel tot die lewe uitbeeld (Martyn, 1990: 189):

Voorbeeld 6a. Mate 73-75.

Die feit dat Faust geen antwoorde vind nie, het tot gevolg dat hy verlang om te sterf, maar dan hoor hy klanke van engele en paasfeesklokke en dit laat hom van plan verander. Die klank van engele word heel moontlik in die tweede helfte van die tweede onderwerp, maat 89, uitgebeeld (sien voorbeeld 6b). Die paasfeesklokke word verklank in die materiaal van die slotseksie, wat in maat 103 begin (sien voorbeeld 7). (Martyn, 1990: 189-190.)

Voorbeeld 6b. Mate 89-91.

Voorbeeld 7. Mate 103-104.

3.2.2. Ontwikkeling

Die materiaal wat in die slotseksie verskyn het, die triool/sekstool-begeleiding teenoor 'n kwartnoot-melodie, word nou na die ontwikkeling oorgedra – 'n tegniek wat Rachmaninoff ook toepas in die slotseksie van die *Tweede Klavierkonsert, op. 18* se eerste beweging.

Hierdie materiaal is reeds aan die begin van die ontwikkeling teenwoordig waar dit eers in die linkerhandparty verskyn (maat 123) en dan deur die regterhandparty oorgeneem word (maat 138). Voorbeeld 8 beeld hierdie materiaal in die linkerhandparty uit:

Voorbeeld 8. Mate 123-124.

Die slotseksie van die uiteensetting is hoofsaaklik op die dominant van C mineur gebaseer en het ten doel om 'n volmaakte kadens te vorm na C mineur – die begin van die ontwikkeling. Rachmaninoff begin die ontwikkeling met die eerste onderwerp in C mineur (maat 117), gevolg deur voorbeeld 8 op die dominant van D mineur. Daar volg 'n sekvens van die eerste onderwerp in D mineur (maat 127), gevolg deur die materiaal van voorbeeld 8, nou op die dominant van E mineur (maat 132).

'n Verdere interessante punt is die feit dat die hele ontwikkeling een groot *accelerando* en *crescendo* tot en met die klimaks vorm (maat 212). Daarna neem die tempo af. Hierdie versnellings word aangedui: maat 123 *Poco più mosso*, maat 132 *Poco più mosso*, maat 156 *Più vivo*, maat 180 *Poco più mosso*, maat 188 *Più mosso*, maat 197 *agitato* na die klimaks in maat 212 *Allegro* en weer terug na *Moderato* in maat 238.

Soos reeds genoem – Berkovsky (2011: 22) – word die hele sonate deur die stygende of dalende majeur of mineur sekunde-interval tot 'n eenheid gebind. Dit is duidelik dat die ontwikkeling op hierdie interval berus. Die kwartnote in die linkerhandparty van voorbeeld 8 bestaan uit stygende majeur en mineur sekunde-intervalle. In maat 138 verskyn die interval weereens en word deurgevoer tot by die klimaks in maat 212.

Vanaf maat 138 begin hy van 'n pedaalpunt wat deur die loop van die ontwikkeling konstant met die interval van 'n majeur of mineur sekunde styg, gebruik te maak. Die pyltjies in voorbeeld 9 dui die stygende/dalende maj./min. sekunde-motief in die linkerhandparty aan: D#, E, D#, D, E, D#.

Voorbeeld 9. Mate 138-139.

The image shows a musical score for two staves, piano and right-hand part, covering measures 138 and 139. The piano part (left staff) features a series of triplets of eighth notes, with the instruction *p leggiero* below it. The right-hand part (right staff) consists of a sequence of notes: D#, E, D#, D, E, D#. Arched lines connect the notes in the right-hand part, and arrows point to the intervals between them, illustrating the stepwise motion. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

In die regterhandparty (sien voorbeeld 9) verskyn die materiaal (trioolfigure en herhaalde note) wat in die slotseksie gebruik is. In die linkerhandparty verskyn die note A-D-A. Hierdie A-D-A is die spieëlbeeld van die eerste onderwerp D-A-D.

Die pedaalpunt styg as volg: in maat 138 begin die pedaalpunt op B, maat 145 op C-kruis en in maat 156 op E-mol (D-kruis). In maat 159 styg dit na F en in maat 162 na G tot A in maat 156 en bereik weer B in maat 166. Tot op hierdie punt het die pedaalpunt elke keer met 'n majeur sekunde-interval gestyg. Hierna verander die styging na 'n mineur sekunde-interval: B in maat 166, C in maat 172 na D-mol in maat 176 tot D in maat 180-195. Vanaf D styg die pedaal na E-mol (enharmonies D-kruis) in maat 196-211 en dit lei na die klimaks (*Allegro*) in maat 212. Vanaf die klimaks gaan die styging voort vanaf E-mol (maat 212) na E in maat 216 tot F in mate 220-223. Vanaf maat 224 verander Rachmaninoff die pedaalpunt na D-mol. Alhoewel die pedaalpunt skielik met 'n tertse-interval daal, berei hy die luisteraar voor op die effektiewe styging van die mineur sekunde-interval wat die musiek na die tonika (D mineur) in maat 246 terugneem.

Hier volg die volgorde van die toonsoortveranderings tydens die styging van die pedaalpunt:

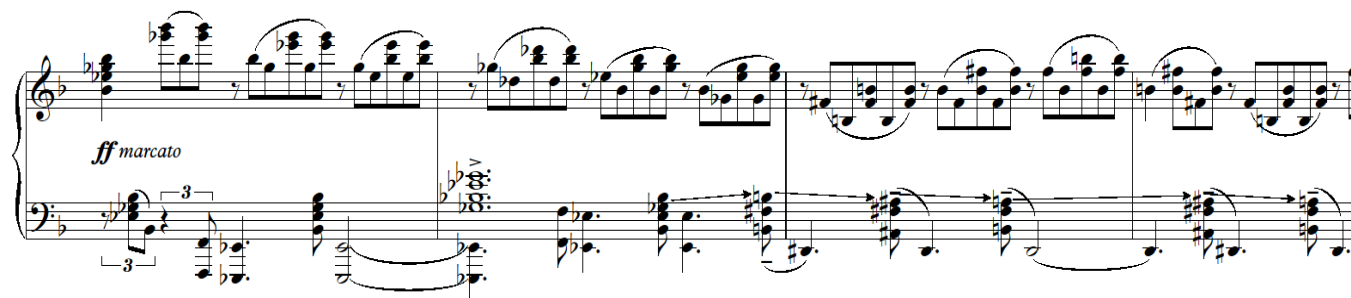
- Maat 138-149 is in E mineur met 'n dominant pedaalpunt en chromatiese infleksie van stygende/dalende majeur en mineur sekunde-intervalle.
- Mate 150-155: vorm 'n sekwens met mate 138-143 en is nou in F-kruis mineur.
- Maat 156-158: A-mol mineur.
- Mate 159-161 is in B-mol mineur en vorm 'n sekwens met mate 156-158.
- Mate 162-164 is 'n sekwens van mate 159-161 in C mineur, wat dan styg na D mineur in maat 165.
- Maat 166 bereik die musiek E mineur se dominant.
- In mate 171-172 skep Rachmaninoff 'n bedrieglike kadens in E mineur en die musiek bereik C majeur.

Hierdie seksie (maat 172), wat nou in C majeur is, bevat steeds trioelfigure, pedaalpunte en maj./min. sekunde-intervalle. Die materiaal is effens gewysig. Mate 172-175 is in die toonsoort van C majeur met 'n tonika-pedaalpunt. Mate 176-179 vorm 'n sekwens met die vorige frase, wat 'n halftoon hoër is (D-mol majeur). In mate 180-195 skuif die tonaliteit na D majeur, met 'n tonika-pedaalpunt. In hierdie mate moduleer Rachmaninoff na verskillende toonsoorte om variasie te verkry: D majeur (maat 180), B-mol majeur (maat 184), D mineur (maat 188) en dominant-sewende van C majeur (maat 192) – alles bo 'n D-pedaalpunt.

In maat 196 styg die pedaalpunt met 'n halftoon na E-mol en die musiek suggereer die dominant-sewende van A-mol majeur (maat 196), B majeur (maat 199), E-mol majeur (maat 202), C mineur (maat 205), A-mol majeur (maat 208) en die dominant-sewende van B-mol majeur (maat 210) – alles bo 'n E-mol pedaalpunt.

In maat 212 begin die klimaks in E-mol mineur en die stygende en dalende majeur/mineur sekunde-interval verskyn in die linkerhandparty (mate 213-215). Voorbeeld 10 illustreer die klimaks (maat 212) asook die sekunde-intervalle.

Voorbeeld 10. Mate 212-215.



Daar is steeds 'n triool-/sekstoofliguur in die regterhandparty, met 'n pedaalpunt op E-mol in die linkerhandparty. Die pyltjies toon die stygende en dalende mineur sekunde-interval tussen B \flat , B, A \sharp , A in die linkerhandparty aan. Hierdie figuur, veral ten opsigte van die sekunde-interval, is baie belangrik in hierdie studie.

Mate 216-219 vorm 'n sekvens met die vorige frases. Die toonsoort styg met 'n halftoon na E mineur. In mate 220-223 styg die toonsoort weereens met 'n halftoon na F mineur en die aanwending van die stygende/dalende maj./min. sekunde-interval gaan voort. In maat 224 daal die musiek skielik na D-mol majeur. Vanaf D-mol majeur styg die musiek nog eenkeer na D mineur (maat 245) wat dan die begin van die heruiteensetting in maat 246 aankondig.

Alhoewel die konstante styging van majeur en mineur sekunde-intervalle 'n effek van spanning veroorsaak, gebruik Rachmaninoff ook ritmiese sametrekking om spanning te verhoog.

Daar verskyn ritmiese sametrekking in die ontwikkeling: mate 138-149 bevat 'n B-pedaalpunt en is 12 mate lank, waarna die sekvens van hierdie materiaal met die pedaal op C-kruis slegs ses mate duur (mate 150-156). Vanaf maat 157 volg die pedaalpunte E-mol, F en G. Elkeen van hierdie pedaalpunte bestaan uit 3 mate. In maat 165 is die A-pedaalpunt, teen dieselfde materiaal, slegs een maat lank. Verder vind daar ritmiese sametrekking plaas in die laaste seksie voor die klimaks. Die frases is drie mate lank in mate 196-198, 199-201, 202-204 en 205-207. Daarna word die frases verkort namate die spanning verhoog, in mate 208-209 en 210-211.

Die ontwikkeling, vanaf die begin (maat 117) tot die klimaks (maat 212), bestaan uit vier seksies. Hierdie seksies se materiaal (timbre, ritmiese figure en stemvoering) word in elke nuwe seksie gewysig. Hier volg 'n opsomming van die gedissekteerde seksies:

- Voorbeeld 11 verteenwoordig die eerste seksie en dui die begin van die ontwikkeling aan. Die ontwikkeling begin met die eerste onderwerp. Die onderwerp se melodiese en ritmiese inhoud is nie gewysig nie.

Voorbeeld 11. Mate 117-119.



- Voorbeeld 12 dui die begin van die tweede seksie aan (die materiaal is reeds bespreek). In hierdie seksie is die versnelling na die klimaks reeds aan die gang.

Voorbeeld 12. Mate 138-139.

- Voorbeelde 13 (a en b) dui die begin van die derde seksie aan. Die musiek versnel steeds en word angstiger in karakter. Die trioolfiguur verander na 'n sekstoelfiguur tesame met gebroke akkoorde en stygende en dalende maj./min. sekunde-intervalle in die begeleidende stempartye. Die hakies en pyltjies dui hierdie intervalle aan.

Voorbeeld 13a. Mate 172-173.

Voorbeeld 13b. Mate 174-175.

- Voorbeeld 14 dui die vierde seksie aan. Die musiek versnel tot by die klimaks. Die gebroke akkoorde verander na vol akkoorde, die tekstuur word baie dig en die musiek word harder.

Voorbeeld 14. Mate 196-197.

3.2.3. Heruiteensetting

Nadat die eerste en tweede onderwerpe (mate 246-296) albei in die tonika (D mineur) verskyn het, bou die musiek op na 'n laaste klimaks *Allegro molto* maat 297. Hierdie klimaks behels groot, chromatiese akkoordspel (sien voorbeeld 15).

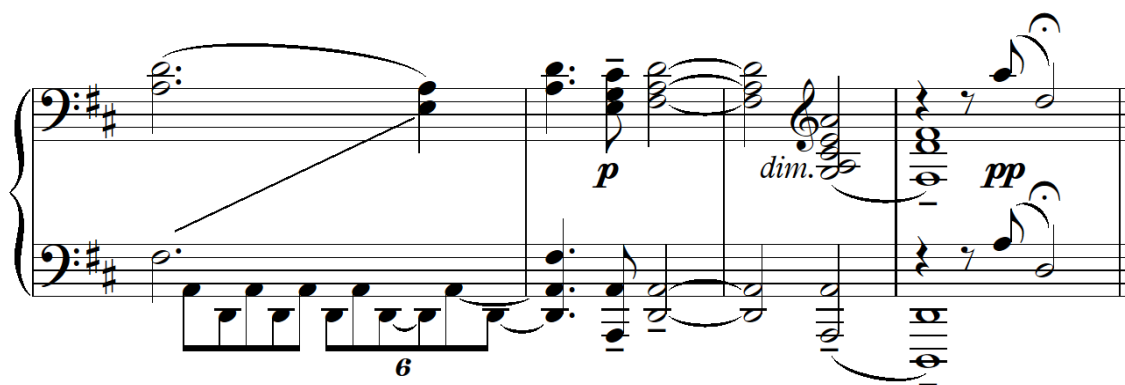
Voorbeeld 15. Mate 300-301.

Dit is in hierdie passasie waar Faust blootgestel word aan Auerbach se kelder en die heks se kombuis. Die timbre en tegniek stel beide die klavier en die pianis op die proef, en dit is heel moontlik hierdie ongelooflike pianistiese idiomatiek waaraan Rachmaninoff gedink het in 'n brief aan Morozov: "Eens op 'n tyd wou ek die sonate verander na 'n simfonie, maar dit was onmoontlik as gevolg van die absolute pianistiese styl waarin dit geskryf is." Die musiek

werk op na 'n groep trillers en tremolandos. In maat 318 bereik die musiek D majeur.
(Martyn, 1990: 189-191.)

Hierna is die aard van die musiek baie rustig en 'n gevoel van vrede word geskep. In maat 322 verskyn die tema wat Margareta verteenwoordig, en waarop die tweede beweging gebou is. In maat 323 herverskyn die slotseksie van die uiteensetting, wat op die dominant van G mineur gebaseer is. Na die slotseksie herverskyn die tweede onderwerp in D majeur en die beweging eindig met die eerste motief van die eerste onderwerp, in D majeur (sien voorbeeld 16). (Martyn, 1990: 189-191.)

Voorbeeld 16. Mate 354-357.



3.2.4. Opsomming

Tabel 2.

MAAT	INHOUD	TOONSOORT
<u>1-116</u>	<u>Uiteensetting</u>	<u>d - B-mol - G</u>
1-14	Eerste tema van eerste onderwerp	d
15-21	Tweede tema van eerste onderwerp	B-mol
22-28	Chromatiese toonleerpassasie	E-mol
29-31	Eerste tema van eerste onderwerp	d
32-73	Brugpassasie met stygende en dalende maj./min. sekundes	A-F-A-d-A-D- g-b-mol-G- mol-e mol-G-

73-102	Tweede onderwerp	mol
103-116	Slotseksie	B-mol c
<u>117-245</u>	<u>Ontwikkeling</u>	<u>Modulerend</u>
117-122	Eerste tema van eerste onderwerp	c
123-126	Tema van die slotseksie met triole en verminderde 7de	d
127-131	Tema 1 van onderwerp 1 (sekwens van mate 117-122)	d
132-137	Tema van die slotseksie met triole en verm. 7 (sekwens van mate 123-126)	e
138-143	Materiaal van slotseksie met stygende en dalende maj./min. sekunde intervalle	e (B-pedaalpunt)
144-149	Materiaal moduleer en pedaalpunt styg met maj. sekunde	C-kruis
150-155	Materiaal van maat 138 word gewysig en vorm sekwens van mate 138-143	f-kruis
156-171	Materiaal moduleer met stygende pedaalpunte en ritmiese sametrekking vind plaas	
156-159		A-mol
159-161		B-mol
162-164		c
165		d
166-171		e
172-195	Materiaal van die vorige seksie is gewysig. Die stemvoering, toonhoogte en ritme verander: triole word sekstole en die pedaalpunt styg met 'n mineur sekunde-interval.	
172-175		C
176-179		D-mol
180-183		D
184-187		B-mol
188-191		d
192-195		C
196-211	Materiaal word gewysig en neem akkoordvorm aan, en bevat steeds die dalende maj./min. sekunde. Ritmiese sametrekking	

	vind plaas.	
196-198		A-mol
199-201		B
202-204		E-mol
205-207		c
208-209		A-mol
210-211		B-mol
212-237	Klimaks	
212-215	Klimaks met stygende en dalende maj./min. sekunde intervalle	e-mol
216-219	Sekwens van mate 212-215	e
220-221	Afsluiting van klimaks met sekunde-motief	f
224-237	Nuwe materiaal wat bestaan uit triofigure	D-mol
238-245	Tweede onderwerp	D-mol
<u>246-357</u>	<u>Heruiteensetting</u>	<u>d</u>
246-255	Eerste tema van die eerste onderwerp	d
256-261	Tweede tema van die eerste onderwerp	d
261-272	Brug tussen die eerste- en tweede onderwerpe	E-mol-d-c-B- mol
273-296	Tweede onderwerp	d
297-322	<i>Allegro molto</i> -klimaks, tesame met materiaal uit die uiteensetting se eerste onderwerp	A-E-mol-d-A
323-338	Slotseksie	D
339-357	Koda	D

3.3. Tweede beweging

Die tweede beweging van hierdie sonate is in F majeur. Hierdie toonsoortvolgorde voldoen aan die vereistes van die tradisionele klassieke sonate se toonsoortvolgorde.

Hier volg 'n tabel van die makro-analise van die struktuur:

Tabel 3.

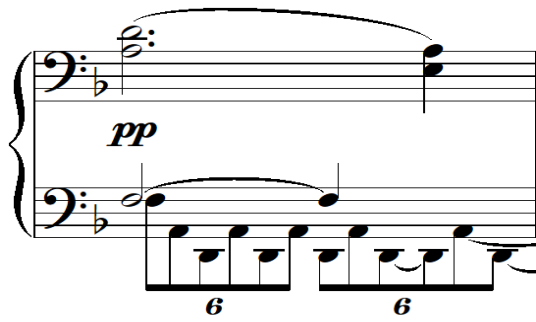
MAAT	INHOUD	TOONSOORT
1-36	A	F
37-42	Brugpassasie	C, F, f, c
43-87	B	g, b-mol, g-kruis, b-mol, D
88-101	Brugpassasie	g, d, g, C
102-135	A	F
136-159	Slotseksie	F

3.3.1. Eerste onderwerp (A)

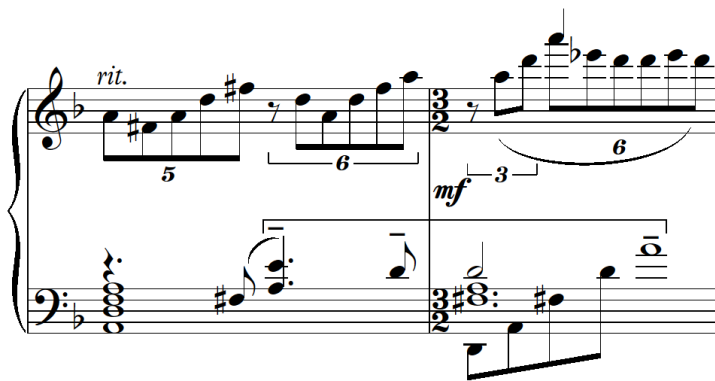
Hierdie beweging is een van Rachmaninoff se beste voorbeelde van tematiese transformasie. Die vorm is drieledig, ABA. B is slegs 'n wysiging van die tematiese materiaal in A. Die feit dat B nie nuwe materiaal verteenwoordig nie, maak hierdie beweging mono-tematies en kan in 'n sekere sin as 'n tema met 'n variasie beskou word. (Berkovsky, 2011: 24.)

Die tema waarop A gebou is, en waarop die hele beweging gebaseer is, bestaan uit die motiewiese idee van 'n dalende sekunde-interval. Materiaal uit die eerste beweging word deur Rachmaninoff as basis vir die tweede beweging gebruik. Hy gebruik die inhoud van die linkerhandparty van voorbeelde 17 en 18. Beide hierdie voorbeelde is afkomstig uit die eerste beweging.

Voorbeeld 17. Maat 353. Eerste beweging.

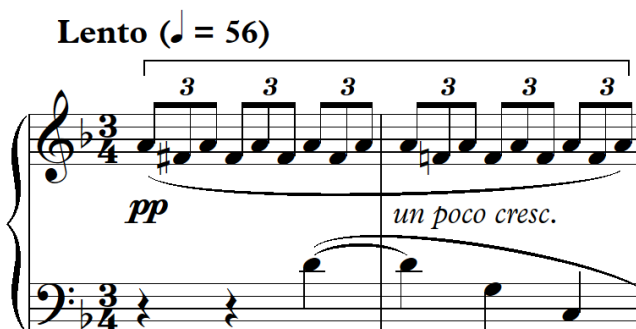


Voorbeeld 18. Mate 322-323. Eerste beweging.



Die tema van die tweede beweging is afkomstig van mate 322-323 (eerste beweging) en word in voorbeeld 18 met hakies aangedui. Voorbeelde 19 en 20 dui hierdie materiaal aan, soos dit in die tweede beweging verskyn:

Voorbeeld 19. Mate 1-2. (maat 353 in die eerste beweging)



Voorbeeld 20 verteenwoordig Margareta, in *Faust*, se rein en eenvoudige karakter. Hierdie Margareta-tema is 'n ritmiese verkleining van dié in voorbeeld 18. In die B-seksie word hierdie tema geleidelik meer intens en werk op na 'n klimaks in maat 87. Hierdie klimaks beeld die ang in Margareta se hart uit. (Martyn, 1990: 191.)

Voorbeeld 20. Mate 8-9. Tema van die tweede beweging. (mate 322-323 in die eerste beweging)



Die aanvang van hierdie beweging is toonsoortgewys misleidend. Alhoewel die toonsoort van hierdie beweging F majeur is, begin die beweging nie in F nie, maar in D majeur – die majeur tonika waarin die eerste beweging geëindig het. Die toonsoort van F majeur word eers in maat 7 bevestig. Op pad na F majeur (mate 1-6) verskyn daar volmaakte kwint-intervalle in die linkerhandparty. Hierdie kwint-intervalle verteenwoordig die Faust-motief waarmee die eerste beweging geopen het (sien voorbeeld 21).

Voorbeeld 21. Mate 1-4.

Die A-gedeelte bestaan hoofsaaklik uit melodie en begeleiding bo 'n F-pedaalpunt, soos in voorbeelde 21 en 22 gesien kan word. Die tekstuur in die A-gedeelte is baie dig en kontrapuntaal. Hierdie A-gedeelte is meerstemmig en daar is deurgaans kommunikasie tussen die stemme. Voorbeeld 22 a en b illustreer hoe die stemvoering en tekstuur vertoon.

Voorbeeld 22a. Mate 8-12.

Die dalende sekunde-figuur verskyn in die sopraanlyn. Hierdie figuur word dan deur middel van kontrapunt, in maat 13, deur die alt- en tenoorstemme beantwoord. Die kontrapunt word met hakies aangedui (sien voorbeeld 22 a en b).

Voorbeeld 22b. Mate 13-15.

3.3.2. Middelseksie (B)

Die B-seksie begin in maat 43. Hierdie seksie bevat chromatiese passasies wat as “slangfiguur” beskryf kan word. Dit bevat dieselfde tema as die A-seksie – soos reeds genoem – en kan in ’n mate as ’n variasie van die tema beskou word. Hierdie “variasie” bevat elemente van die tema, maar is harmonies en ritmies gewysig. Hierdie seksie se tekstuur is baie dig en ritmies baie kompleks.

Die middelseksie kan in twee kleiner seksies verdeel word, mate 43-64 en mate 64-80. Beide die seksies is variasies van die tema. Hierdie twee seksies kan in vier subseksies verdeel word, wat as sekwense beskou kan word. Die volgende voorbeelde dien as illustrasie van die voorgenoemde:

Voorbeeld 23 illustreer die eerste seksie van B en neem 'n aanvang op die dominant van G mineur. Die seksie begin in maat 43 en eindig in maat 53.

Voorbeeld 23. Mate 44-46.

In maat 54-63 verskyn daar 'n sekvens van die materiaal in voorbeeld 23 en dit neem 'n aanvang op die dominant van B-mol mineur (sien voorbeeld 24).

Voorbeeld 24. Mate 54-56.

In mate 64-71 begin 'n nuwe variasie op die materiaal van voorbeelde 23 en 24. Dit neem 'n aanvang op die dominant van C-kruis mineur. Harmonies raak dit meer gekompliseerd en die harmoniese progressie tesame met versnellende nootwaardes, wat verander van kwintole na sestiende- en trioolnootwaardes, skep 'n gevoel van spanning. Die melodie, ritme, tekstuur en stemvoering is gewysig en meer chromatiese modulاسies verskyn (sien voorbeeld 25).

Voorbeeld 25. Mate 64-66.

In maat 71-80 verskyn 'n sekvens van voorbeeld 25 en dit neem 'n aanvang op die dominant van E-mol mineur (sien voorbeeld 26).

Voorbeeld 26. Mate 72-73.

Die B-seksie bereik 'n klimaks (*Veloce*) in maat 87. In hierdie passasie gebruik Rachmaninoff materiaal van die eerste beweging se slotseksie:

Voorbeeld 27. Maat 87.

3.3.3. Eerste onderwerp (A)

Vanaf mate 88 moduleer Rachmaninoff terug na F majeur. A keer terug in maat 102, gevolg deur 'n slotseksie (maat 136). Die slotseksie daal deurgaans in toonhoogte en bestaan uit die motief soos aangedui in voorbeeld 20. Volgens Martyn (1990: 191) bestaan hierdie afsluiting uit Scriabin-trillers en die melodiese lyn daal trapsgewys met 'n mineur sekunde interval oor al 12 toonhoogtes van die chromatiese toonleer: F, E, E-mol, D, D-mol ens.

Voorbeeld 28 is 'n duidelike illustrasie van die stemnaboetsing wat in hierdie beweging plaasvind. Die kontrapunt word met hakies aangedui:

Voorbeeld 28. Mate 148-151.

3.3.4. Opsomming

Tabel 4.

MAAT	INHOUD	TOONSOORT
1-7	Trioolfiguurmotief met volmaakte kwint-intervalle in die linkerhandparty	D, d, C7, c met verm. 5de, V7 van F
7-36	A	F
36	Moduleer na dominant van F	F, C
37-42	Brugpassasie	C, c, D7
43-54	B (variasie 1 op tema van A)	D, G, c, F
54-63	B (sekwens van variasie 1)	F, B-mol, e-mol, A-mol

64-71	B (variasie 2 op tema van A en materiaal van variasie 1)	A-mol, G-kruis, g-kruis, B-mol
71-80	B (sekwens van variasie 2)	B-mol, b-mol, B-mol, G-mol, B-mol, c, f kruis, D
81-87	Passasie met trioolfiguur van die opening wat opwerk na die klimaks <i>Veloce</i>	D
88-101	Trioolfiguur van die opening van die beweging wat terug moduleer na F, met die tema in die linkerhandparty	c, d, g, C, F
102-135	A	F
136-148	Slotseksie met trillers en die musiek daal met mineursekundeintervalle deur al twaalf die toonhoogtes van die chromatiese toonleer	F (pedaalpunt)
148-159	Slotseksie met die tema wat deur verskillende stemme nageboots word	D, g, C, f, c, D, C, F

3.4. Derde beweging

Die derde beweging van hierdie sonate is in uitgebreide sonatevorm en bestaan uit drie hoofonderwerpe wat deur middel van episodes verbind word (Berkovsky, 2011: 25). Omdat dit in sonatevorm is, is dit geldig om te beweer dat die tweede onderwerp in twee seksies verdeel is, en hierdie seksies word deur episodes verbind – dus bestaan die beweging steeds uit twee hoofonderwerpe. Die beweging bestaan ook uit vyf dele soos in rondovorm (ABCAB) maar B, die tweede onderwerp, keer terug in die tonika. Omdat B na die tonika terugkeer, is dit nie rondovorm nie, maar sonatevorm.

Hierdie beweging verteenwoordig die hekse se reis na Brocken, die nag van Walpurgis en Mephistopheles (Martyn, 1990: 191-192).

In tabel 5 volg die makro-analise van die derde beweging.

Tabel 5.

MAAT	INHOUD	TOONSOORT
1-80	Uiteensetting: Eerste onderwerp	d
81-116	Uiteensetting: Tweede onderwerp A	a
117-136	Episode	E-mol
137-188	Uiteensetting: Tweede onderwerp B	E-mol
189-240	Middelseksie	e-mol
241-267	Ontwikkeling	Modulerend
268-313	Heruiteensetting: Eerste onderwerp	d
314-341	Heruiteensetting: Tweede onderwerp A	d
342-361	Episode	G
362-409	Heruiteensetting: Tweede onderwerp B	G
410-444	Episode	G
445-505	Koda	d

3.4.1. Uiteensetting

Die opening van hierdie beweging bestaan uit hoë dinamiese vlakke en effektiewe ritmiese dryfkrag. In hierdie opening is daar 'n gebrek aan interessante melodiese materiaal. Dit is geskryf met die doel om eerder die karakter en meganiese vermoëns van die klavier te benut, eerder as om aandag te skenk aan melodiese inhoud. Hierdie manier van skryf het Rachmaninoff toegepas in talle latere werke se laaste bewegings (Martyn, 1990: 191-192). Hierdie werke se *finales* het almal 'n gebrek aan melodiese inhoud. Voorbeelde hiervan word aangetref in die laaste bewegings van die *Derde Klavierkonsert, op. 30*, *Tweede Klaviersonate, op. 36*, *Vierde Klavierkonsert, op. 40* en die *Derde Simfonie, op. 44*. Hierdie feit is reeds 'n bewys dat die *Derde Klavierkonsert, op. 30* deur die *Eerste Sonate, op. 28* beïnvloed is.

Voorbeeld 29 bevat die materiaal van die opening van die derde beweging. Volgens Martyn (1990: 191) beeld hierdie materiaal die heksery in *Faust* uit.

Voorbeeld 29. Mate 1-5.

Allegro molto (♩ = 100)
ff marcato

Soos reeds gemeld deur Berkovsky (2011), berus hierdie sonate op 'n motief wat stygende en dalende majeur/mineur sekunde-intervalle behels. Hierdie motief klink reeds baie prominent in die opening van hierdie beweging, waar Rachmaninoff in mate 11-14 'n dalende chromatiese passasie aanwend:

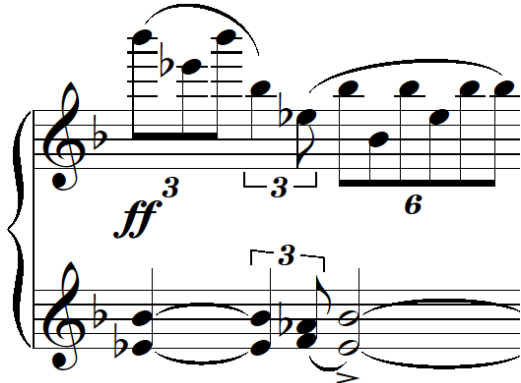
Voorbeeld 30. Mate 11-13.

ff

Hierdie beweging bevat nie 'n brugpassasie wat moduleer na die tweede onderwerp nie. Rachmaninoff eindig die eerste onderwerp in A (maat 80) en begin dan die tweede onderwerp direk in A mineur (maat 81). Belangrik is die feit dat die musiek in mate 65-71 na E-mol majeur verskuif, wat 'n mineur sekunde-interval van die tonika verwyderd is. Voorbeeld 3 (eerste beweging) bevat dieselfde verskynsel waar die musiek in die eerste onderwerp ook na E-mol majeur verskuif het – Rachmaninoff beklemtoon dus die belangrikheid van die

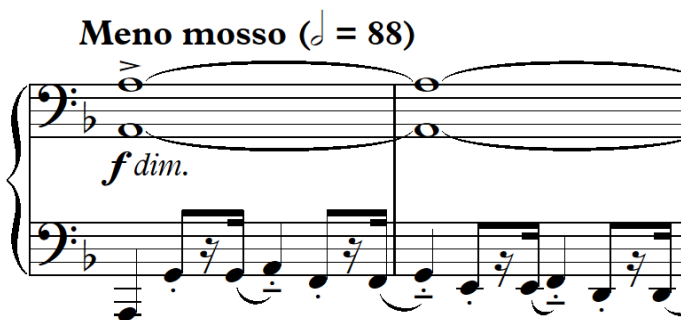
sekunde-interval in hierdie werk. Voorbeeld 31 illustreer 'n klein gedeelte, maat 69, van die seksie waar die musiek in E-mol majeur is:

Voorbeeld 31. Maat 69.



Die tweede onderwerp word in twee seksies verdeel. Die eerste seksie van die tweede onderwerp begin in maat 81 in A mineur. Dit bestaan uit gepunteerde ritmes met dalende majeur en mineur sekunde-intervalle, en is marsagtig van aard:

Voorbeeld 32. Mate 81-82.



Hierdie onderwerp verteenwoordig die diaboliese persoonlikheid en natuur van Mephistopheles, wat Faust se gedagtes in besit wil neem. Hierdie onderwerp weerspieël die *Dies irae*-motief, wat groot impak op Rachmaninoff se werk gehad het (Martyn, 1990: 192). Voorbeelde van werke wat die *Dies irae*-motief insluit, is onder andere die *Étude tableau*, op. 39 nr. 2, *Variasies op 'n tema van Corelli*, op. 42, *Variasies op 'n tema van Paganini*, op. 43 en die *Simfoniese Danse*, op. 45.

Rachmaninoff transposeer hierdie onderwerp vanaf A mineur met 'n mineur sekunde-interval hoër, na B-mol mineur in maat 85. Hierdie B-mol mineur-seksie is kontrapuntal van aard. Hierdie seksie (mate 81-98) is vierstemmig en kan as 'n kanon beskou word. Harmonies bly die hele kanon vanaf maat 85 tot maat 98 bo 'n B-mol pedaalpunt. In maat 99 verskuif die toonsoort na A-mol mineur en in maat 113 styg die musiek met 'n majeur sekunde-interval weer na B-mol. Die B-mol pedaalpunt dien as voorbereiding vir 'n volmaakte kadens in E-mol majeur (maat 117).

In maat 117 begin 'n episode wat die eerste seksie van die tweede onderwerp, met die tweede seksie verbind. Hierdie episode het 'n nuwe karakter en skryfstyl wat hoofsaaklik uit groot akkoorde bestaan. Martyn (1990: 192) beskou hierdie seksie as 'n selfversekerde klimaks wat alreeds spanning opbou vanaf die begin van die tweede onderwerp in maat 81. Hierdie klimaks-episode dien ook as voorbereiding vir die liriese seksie wat in maat 137 volg. Die kragtige akkoorde het tot gevolg dat die liriese karakter van die tweede seksie baie effektief is.

Voorbeeld 33. Mate 125-126.

The image shows a musical score for two staves, likely piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a prominent triplet pattern in both the treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with triplets of eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and triplets. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

Soos reeds genoem, volg daar 'n liriese melodie (*cantabile*) in maat 137. Hierdie gedeelte is in E-mol majeur en kan as die tweede helfte van die tweede onderwerp beskou word (Berkovsky, 2011: 26). Hierdie melodie bevat steeds elemente van die bose Mephistopheles, omdat die toonhoogte (soos in maat 81) steeds van hoog na laag daal (Martyn, 1990: 192). Alhoewel die melodie baie eenvoudig van aard is, sing dit teenoor die linkerhandparty wat baie "besig" en gedetailleerd is. Hierdie manier van skryf het Rachmaninoff reeds in die

middelseksie van die tweede beweging toegepas, waar die melodie 'n eenvoudige lyn in die regterhandparty is, en die linkerhandparty meer ingewikkeld is. Voorbeeld 34 illustreer die tweede gedeelte van die tweede onderwerp:

Voorbeeld 34. Mate 137-140.

In maat 161 verskyn nuwe materiaal wat as die slotseksie van die uiteensetting beskou kan word. Hierdie seksie (mate 161-172) bereik 'n klimaks wat *ff* aangedui is (maat 173) en akkoordaal van aard is. Die akkordale seksie neem 'n aanvang in die hoë register van die klavier (maat 173) en daal na die lae register (maat 177). Mate 161-172 is 'n versnelling tot die klimaks waarna die musiek kalmeer (maat 177). Dieselfde tipe slot verskyn in die *Klavierkonsert, op. 30* se derde beweging. Voorbeeld 35 illustreer die materiaal van hierdie klimaks:

Voorbeeld 35. Mate 173-174.

3.4.2. Middelseksie

Nadat die musiek gekalmeer het (mate 177-188), tree die middelseksie (maat 189) na vore. Rachmaninoff gebruik hierdie seksie om temas van die vorige bewegings te laat terugkeer. In hierdie seksie herverskyn die tweede gedeelte van die eerste onderwerp (eerste beweging) in maat 189. 'n Ritmiese vergroting van die tema van die tweede beweging verskyn in maat 201. In maat 218 verskyn die eerste helfte van die tweede onderwerp van die derde beweging.

In hierdie seksie fokus Rachmaninoff daarop om Faust en Margareta uit te beeld. Dit open met Faust se tema in maat 189, in E-mol mineur, en beeld Faust uit vanwaar hy op 'n afstand toekyk hoe die hekse Margareta vermoor tydens hulle Sabbat. In maat 198 word Margareta se tema gehoor, maar nou twee keer langer in nootwaardes as in die tweede beweging, asook baie meer klaend en pateties. Dit is 'n uitbeelding van haar hulpkreet, maar in maat 218 onderbreek Mephistopheles Margareta se stem in 'n poging om haar uit Faust se gedagtes te kry. Die Mephisto-tema, die begin van die tweede onderwerp van die derde beweging, duur slegs 3 mate en Margareta se tema verskyn nog 'n maal. In maat 241 onderbreek Mephistopheles weer Margareta se tema en sy verdwyn uit Faust se gedagtes en Mephistopheles kry die oorhand. (Martyn, 1990: 192.)

'n B-mol dominant-pedaalpunt verskyn in mate 198-217. In maat 218 verskyn die Mephisto-tema en die B-mol pedaalpunt skuif skielik na C. Vanaf maat 221-240 is die Margareta-tema in F mineur, bo 'n dominant-pedaalpunt. Dit is duidelik dat die musiek weereens met 'n majeur sekunde-interval hoër geskuif het.

Tydens hierdie seksie begin beide onderwerpe, Faust en Margareta, in E-mol mineur. Ná die onderbreking deur die Mephisto-tema (maat 218), transponeer Rachmaninoff die Margareta-tema na F mineur (maat 221) – dit wil sê die musiek het met 'n majeur sekunde-interval gestyg. Die Margareta-tema verskyn vir 'n tweede keer (nou in F mineur) en daarna volg die kort ontwikkeling.

3.4.3. Ontwikkeling

'n Baie kort ontwikkeling verskyn tussen mate 241-267. Die *Dies irae* klink kragtig en dramaties in die basregister van die klavier (maat 264), wat uiteindelik die begin van die heruiteensetting aandui. (Berkovsky, 2011: 26.)

In maat 241 verskyn die Mephisto-tema. Die musiek het vanaf F mineur (met 'n C dominant-pedaalpunt) na G mineur (met 'n D dominant-pedaalpunt) gemoduleer. In maat 244 moduleer die musiek na A mineur (met 'n E dominant-pedaalpunt). Die pedaalpunt word volgehou tot die *Più Vivo*-klimaks in G mineur (maat 260).

Die bespreking in 3.2.2 het verduidelik hoe Rachmaninoff die eerste beweging se ontwikkeling ten opsigte van die sekunde-interval hanteer het. Die musiek en pedaalpunte het konstant met óf 'n majeur, óf 'n mineur sekunde-interval gestyg. In die laaste seksie voor die klimaks (eerste beweging), was die pedaalpunt op 'n E-mol volgehou. In die derde beweging gebeur dieselfde: die pedaalpunt het vanaf 'n B-mol (maat 198) trapsgewys met 'n majeur sekunde-interval gestyg totdat dit E bereik het (maat 244). Vanaf hierdie punt word die E-pedaalpunt volgehou en die toonsoorte verander bo die pedaalpunt: C majeur in maat 246, A mineur maat 247, E mineur in maat 248, C majeur in maat 250, D mineur in maat 251 en na A mineur in maat 252. Hierna volg: D mineur, A mineur, D mineur, B-mol majeur, G majeur en uiteindelik G mineur in maat 260. Na hierdie groot klimaks in G mineur styg die musiek met 'n majeur sekunde-interval na A majeur en die *Dies irae* verskyn in die *ff*-linkerhandparty-oktawe (maat 264). Voorbeeld 36 illustreer die *Dies irae* in halfnote, in die linkerhandparty.

Voorbeeld 36. Mate 264-267.

Voorbeelde 37, 38 en 39 illustreer die skryfwyse wat Rachmaninoff gebruik tydens hierdie ontwikkeling met die opbou na die klimaks wat die *Dies irae* bevat en uiteindelik na die heruiteensetting lei:

Voorbeeld 37. Maat 248.

ens.

Voorbeeld 38. Maat 253.

ens.

Voorbeeld 39. Maat 256.

ens.

3.4.4. Heruiteensetting

Die heruiteensetting (mate 268-293) begin met die eerste onderwerp in D mineur. In maat 294 word die eerste onderwerp in G mineur voorgestel en die musiek moduleer weereens, soos in die uiteensetting, na E-mol majeur (maat 306) – ’n mineur sekunde-interval verwyderd van die tonika. Vanaf E-mol majeur daal die musiek in maat 313-314 met ’n mineur sekunde-interval. Die tweede onderwerp verskyn nou in die tonika, D mineur (maat 314). In maat 342 keer die episode wat die tweede onderwerp onderbreek, terug in G majeur. In die uiteensetting het hierdie episode hoofsaaklik uit akkoorde bestaan – dit word nou gewysig aangebied. Na hierdie episode keer die tweede helfte van die tweede onderwerp in G majeur terug (maat 362). Hierdie tema se materiaal is ook gewysig vanaf ’n eenvoudige melodiese lyn tot oktaafverdubbelings en akkoorde. Die slotseksie keer terug in G majeur (maat 386) en bevat dieselfde materiaal as in die uiteensetting. Hierna volg die episode waarmee Rachmaninoff Faust en Margareta se onderwerpe weer uiteensit (maat 410). Hierdie keer (maat 410) begin die episode in G mineur, met ’n D-pedaalpunt teen Margareta se tema (mate 410-444). Hierdie laaste episode is Margareta se laaste poging om tot Faust deur te dring (mate 419-444), maar die hekse se tema (maat 445), tesame met Mephistopheles (mate 447-472) en die *Dies irae* (mate 447-472) kry die oorhand en dryf die musiek tot ’n kragtige einde (maat 505). (Martyn, 1990: 192-194.)

3.4.5. Koda

Die koda begin in maat 445 en kan as ’n samevatting van talle van die temas wat in die sonate gebruik word, beskou word. In hierdie proses skep Rachmaninoff ’n gevoel van eenheid in die werk.

Die koda open met die eerste onderwerp van die derde beweging (voorbeeld 40) en die tweede onderwerp van die derde beweging (voorbeeld 41):

Voorbeeld 40. Maat 445.

poco a poco accel. cresc.

Voorbeeld 41. Maat 447.

marcato

Vanaf maat 457 word die *Dies irae* vir 'n laaste keer aangehaal. In maat 479-480 verskyn materiaal wat tydens die brugpassasie in die eerste beweging se uiteensetting gebruik is (voorbeeld 42).

Voorbeeld 42. Mate 479-480.

cresc.

In mate 493-498 verskyn die tweede onderwerp van die eerste beweging vir die laaste maal, en soos in die eerste beweging, verskyn dit ook in B-mol majeur, maar baie kragtiger as voorheen (voorbeeld 43).

Voorbeeld 43. Mate 493-495.



Die sonate eindig baie dramaties en selfversekerd in die tonika, met dieselfde nootwaardes as dié waarmee die beweging begin het (voorbeeld 44).

Voorbeeld 44. Mate 503-505.



3.4.6. Opsomming

Tabel 6.

MAAT	INHOUD	TOONSOORT
1-188	<u>Uiteensetting</u>	<u>d, a, E-mol</u>
1-27	Eerste onderwerp	d
28-80	Brugpassasie	Modulerend: d, F, g, B-mol, g, A, E, A, d, F, B-mol, E- mol, A
81-116	Tweede onderwerp: Eerste helfte	a, b-mol, a-

117-136	Episode	mol, B-mol E-mol
137-160	Tweede onderwerp: Tweede helfte	E-mol
161-188	Slotseksie	E-mol, c, e- mol
<u>189-268</u>	<u>Middelseksie</u>	<u>e-mol</u>
189-191	Middelseksie met Faust se tema	e-mol
198-217	Middelseksie met Margareta se tema	e-mol
218-220	Onderbreking deur die Mephisto-tema	f
221-240	Middelseksie met Margareta se tema	f
	<u>Ontwikkeling</u>	
241-259	Ontwikkeling van hoofsaaklik die Mephisto-tema	g, a, C, a, e, C, d, a, d, a, d, B- mol, C
260-263	<i>Piu vivo</i> -klimaks	g
264-267	<i>Dies irae</i>	d
<u>268-444</u>	<u>Heruiteensetting</u>	<u>d, G</u>
268-288	Eerste onderwerp	d
288-313	Brugpassasie	D, g, B-mol, E-mol, A
314-341	Tweede onderwerp: Eerste helfte	d, c, D
341-361	Episode	G
362-385	Tweede onderwerp: Tweede helfte	G
386-409	Slotseksie	G, c
410-418	Middelseksie met Faust se tema	g
419-444	Middelseksie met Margareta se tema	g
<u>445-505</u>	<u>Koda</u>	<u>d</u>
445-456	Koda met eerste en tweede onderwerpe	d

457-478	Koda met <i>Dies irae</i>	d
479-480	Koda met materiaal vanuit brugpassasie in eerste beweging	d
481-492	Koda met herhaaldenoot-passasie wat in E-mol majeur in beide die uiteensetting en heruiteensetting voorgekom het	d
493-498	Koda met die tweede onderwerp van die eerste beweging	B-mol
499-505	Koda met oop kwint-intervalle en materiaal waarmee die derde beweging begin het	d

Alhoewel hierdie sonate 'n interessante werk is, het dit geen opgang in die konsertmilieu gemaak nie. Rachmaninoff self het geen poging aangewend om dit te speel nie; hy het dit slegs tussen die jare 1909 en 1913 in sy konsertprogramme ingesluit. Hy het dit ook gedurende 'n toer tussen 1916 en 1917 gespeel. (Martyn, 1990: 194.)

HOOFSTUK 4

KLAVIERKONSERT NR. 3 IN D MINEUR, OP. 30

4.1. Agtergrond

Met sy terugkeer na Rusland gedurende April 1909, dirigeer Rachmaninoff die eerste uitvoering van *Isle of the Dead*, op. 29, terwyl hy vir Nikisch by die Moskouse Filharmoniese vereniging ingestaan het. In Mei dieselfde jaar vertrek hy na Ivanovka om die somer daar deur te bring. In Ivanovka besluit Rachmaninoff daarteen om Dresden toe te gaan vir die herfs, waar hy sy *Eerste Sonate* gekomponeer het, maar aanvaar 'n aanbod vir 'n konserttoer in Amerika. (Martyn, 1990: 209- 210.)

Begin Junie skryf Rachmaninoff in 'n brief aan Morozov dat hy aan 'n nuwe komposisie werk, maar hy noem nie die titel van die werk nie. Op 2 Oktober verlaat hy Moskou vir Amerika en skryf in 'n brief aan Pressman dat hy soos 'n slaaf werk aan 'n nuwe klavierkonsert, die *Derde Klavierkonsert in D mineur*, op. 30. Rachmaninoff het die werk vir die eerste keer in New York gespeel, saam met die New Yorkse Simfonie-orke op 28 November 1909 onder Walter Damrosch. Op 16 Januarie 1910 word die werk weer uitgevoer, ook in New York, onder Gustav Mahler, en gedurende April 1910 is die werk vir die eerste keer in Moskou uitgevoer onder leiding van Yevgeny Plotnikov. (Martyn, 1990: 210.)

Rachmaninoff se *Derde Klavierkonsert* word as 'n groot mylpaal in sy lewe beskou. Die werk is opgedra aan Josef Hofmann, wat waarskynlik die mees bekwame pianis van sy tyd was. Hofmann het nooit hierdie werk uitgevoer nie. Die pianis Gary Graffman het beweer dat hy spyt is dat hý wat Graffman is nie die werk in sy jeug, terwyl vrees vir hom onbekend was, geleer het nie. Die feit dat hierdie werk pianisties so uitdagend is, het tot gevolg gehad dat pianiste dit nie wou aandurf nie, maar dit het alles verander toe Vladimir Horowitz hierdie

werk in New York op 23 Februarie 1928 uitgevoer het. Vanaf hierdie oomblik het die *Derde Klavierkonsert* opgang in die konsertrepertorium gemaak. Horowitz word as die grootse eksponent van hierdie klavierkonsert beskou. (Walker, 1980: 101-102.)

Rachmaninoff se *Derde Klavierkonsert* is een van sy beste voorbeelde wat betref integrasie. Die struktuur in hierdie werk is baie meer subtiel as dié van die vorige klavierkonsert. In die *Derde Klavierkonsert* herverskyn temas van die eerste en tweede bewegings in die derde beweging. Die gepunteerde ritme waarmee die werk open, word deurgaans volgehou en bind al drie die bewegings as 'n geheel saam. (Martyn, 1990: 210-211.)

4.2. Eerste beweging

Volgens Cobb (1975) bestaan hierdie beweging se struktuur uit 'n gewysigde sonatevorm. In die tabel hieronder volg die makro-analise van die eerste beweging, gebaseer op inligting verkry uit die doktrale proefskrif van G. W. Cobb (*A Descriptive Analysis of the Piano Concertos of Sergei Vasilyevich Racmaninoff* (1975)).

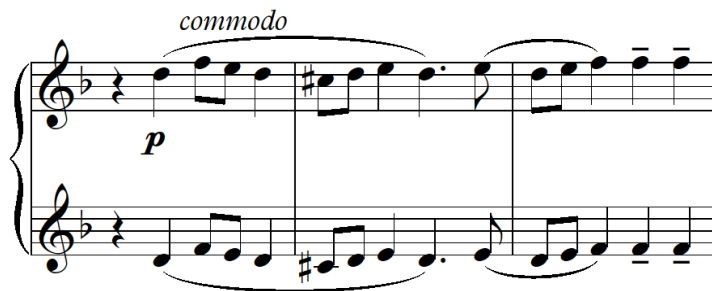
Tabel 7.

MAAT	INHOUD	TOONSOORT
1-51	Uiteensetting: Eerste onderwerp	d
52-92	Uiteensetting: Brugpassasie	Modulerend
93-150	Uiteensetting: Tweede onderwerp	B-mol
151-166	Uiteensetting: Slotseksie	B-mol
167-410	Ontwikkeling	Modulerend
411-436	Heruiteensetting: Eerste onderwerp	d
437-454	Heruiteensetting asook koda: Tweede onderwerp	d

4.2.1. Uiteensetting

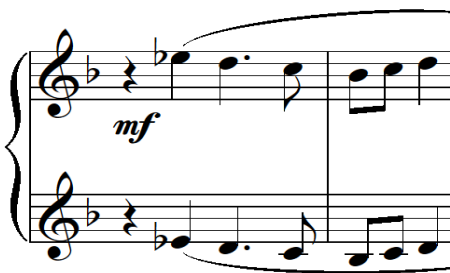
Die *Derde Klavierkonsert* begin dadelik met die eerste onderwerp en het slegs twee mate orkesinleiding. Die tema, wat net soos in die *Eerste Sonate* religieus van aard is, beweeg trapsgewys rondom die tonika D (Martyn, 1990: 210-211). Voorbeeld 45 illustreer die eerste onderwerp.

Voorbeeld 45. Mate 3-5.



Die eerste onderwerp is harmonies eenvoudig en beweeg hoër en laer in trapsgewyse beweging. In maat 12 verskyn daar ’n E-mol in die melodie en dus is die toonsoort skielik E-mol majeur. E-mol is ’n mineur sekunde-interval bo die tonika (hierdie interval blyk later ’n belangrike rol te speel). Voorbeeld 46 illustreer hierdie E-mol.

Voorbeeld 46. Mate 12-13.



In maat 27 word die tema deur die orkes oorgeneem terwyl die klavierparty hoofsaaklik uit gebroke akkoorde en “slangfigure” bestaan. In maat 52, waar die brugpassasie ’n aanvang neem, verskyn daar kontrapunt – wat stemnaboetsing behels – asook stygende en dalende majeur/mineur sekunde-intervalle (wat baie prominent in die sonate is) (sien voorbeeld 47). Die sekunde-intervalle word deur hakies en pyltjies aangedui.

Voorbeeld 47. Mate 52-53.

The musical score for Example 47, measures 52-53, is in 3/4 time and marked 'Più vivo'. The key signature has one flat (B-flat). The music features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) and 'dim.' (diminuendo). The bass line is characterized by a tritone interval between G and B-flat, moving in a stepwise fashion around these notes.

Die binnestemme beweeg hoofsaaklik trapsgewys rondom G-kruis, A en B-mol, wat 'n mineur sekunde-interval van mekaar verwyderd is.

Voorbeeld 48 illustreer die gebroke akkoorde en die “slangfigure”. Hierdie skryfwyse duur voort tot in maat 81. Van mate 81-87 moduleer die orkes na B-mol majeur.

Voorbeeld 48. Mate 74-75.

The musical score for Example 48, measures 74-75, is in 3/4 time and marked 'Più vivo'. The key signature has one flat (B-flat). The music features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte). The bass line is characterized by a tritone interval between G and B-flat, moving in a stepwise fashion around these notes.

Die tweede onderwerp verskyn in maat 93 in B-mol majeur. Hierdie onderwerp is in twee seksies wat melodies verwant is, verdeel. Die eerste seksie is 'n dialoog tussen die klavier en orkes (sien voorbeeld 49). Die tweede seksie is 'n liriese *cantabile*-melodie vir solo-klavier vanaf maat 107 (sien voorbeeld 50). (Ivanova, 2006: 52-54.)

Voorbeeld 49. Mate 91-100.

Musical score for Example 49, measures 91-100. The score is written for piano and features two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment. Performance markings include *rit.* (ritardando), *a tempo*, *pp* (pianissimo), and *dim.* (diminuendo). A circled measure number '6' is present in the second system.

Voorbeeld 50. Mate 106-112.

Musical score for Example 50, measures 106-112. The score is written for piano and features two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment. Performance markings include *rit.* (ritardando), *a tempo*, *espressivo*, *dim.* (diminuendo), *poco rit.* (poco ritardando), *a tempo e un poco cresc.* (a tempo and a little crescendo), *p dolce* (piano dolce), and *dim.* (diminuendo). A measure number '40' is written at the beginning of the first system.

Volgens Cobb (1975) verskyn die slotseksie van die uiteensetting in maat 151. Hierdie seksie is aanvanklik in B-mol majeur, maar in maat 166 vind daar skielik 'n verskuiwing na die dominant van D mineur plaas. Dit beteken dat die harmonie met 'n mineur sekunde-interval gedaal het. Hierdie A majeur-harmonie skep 'n volmaakte kadens terug na D mineur in maat 167 en dui die begin van die ontwikkeling aan.

4.2.2. Ontwikkeling

Die ontwikkeling bestaan uit seksies wat konstant versnel en dinamies groei – dus is die hele ontwikkeling een groot *crescendo* en *accelerando* (Martyn, 1990: 211). Hierdie konstante versnellings word in die partituur aangedui en gaan voort tot by die groot klimaks in maat 235. Hierna neem die snelheid weer geleidelik af. Die tempo verander as volg: maat 167 *Tempo I, Più mosso* (maat 181), *Più vivo* (maat 203), *Allegro* (maat 223), *Allegro molto. Alla breve.* (maat 235), *Allegro molto* (maat 303), *Presto* (maat 337), *Allegro molto* (maat 345), *Meno mosso* (maat 378) tot *Moderato* in maat 391.

Die ontwikkeling neem 'n aanvang in maat 167 met die eerste onderwerp in D mineur. In maat 174 daal die tonaliteit met 'n majeur sekunde-interval en 'n sekvens van die eerste onderwerp in C mineur verskyn. Daar verskyn nog trapsgewyse dalings waar die musiek in maat 178 daal van B-mol majeur na A majeur (maat 179), en G mineur (maat 180) tot F majeur in maat 181. Vanaf maat 181 tot 184 is daar 'n F-pedaalpunt teenwoordig, wat dien as die dominant-pedaalpunt van B-mol. In maat 185 los die musiek op na die dominant van C mineur – duidelik het die pedaalpunt met 'n majeur sekunde-interval gestyg. Maat 189 is op die dominant van F mineur en bevat 'n C-pedaalpunt. In maat 191 skuif die pedaal met 'n majeur sekunde-interval na 'n D-pedaalpunt en die harmonie is die dominant van G mineur. Van mate 193-195 verander die pedaal van E na F-kruis (maat 193), na G-kruis tot A (maat 194). In maat 195-198 verskyn 'n B-pedaalpunt, en verander na E-pedaalpunt (maat 199-202). Die toonsoorte verander dus as volg: F mineur (maat 189), G mineur (maat 191), A mineur (maat 193), E mineur (maat 195), A mineur (maat 199). In hierdie paar mate is dit duidelik dat die sekunde-interval 'n belangrike rol speel.

Die volgende seksie van die ontwikkeling begin in A mineur, in maat 203, en verskuif na C mineur in maat 207. In maat 211 verander die toonsoort na E-mol mineur; in maat 213 na F-kruis mineur en in maat 215 weer terug na A mineur. Vanaf maat 215 verander die toonsoort van A mineur na B mineur (maat 216), C-kruis mineur (maat 217) tot E-mol mineur (maat 218) – dit wil sê dat die toonsoort met 'n majeur sekunde-interval styg.

Die musiek bereik 'n nuwe seksie wat uit 'n nuwe skryfstyl en dinamiese vlakke bestaan. Die skryfstyl is akkoordiaal en lei na die klimaks. Die toonsoorte in hierdie seksie verander as volg: B-mol (mate 219-220), E-mol (mate 221-224), B mineur (mate 225-226), F-kruis mineur (mate 227-228), D mineur (mate 229-230), A mineur (mate 231-234).

Voorbeeld 51 illustreer die groot klimaks (*Allegro molto. Alla breve*) in maat 235. Dit is belangrik om bewus te wees van die linkerhandparty van die orkesreduksie, en hoe die halfnote trapsgewys met 'n mineur sekunde-interval styg en daal.

Voorbeeld 51. Mate 235-238. (Orkesreduksie)

Hierdie halfnote (wat styg en daal) word volghou tot maat 258. Vanaf mate 243-278 is die skryfwyse van die klavierparty hoofsaaklik tweestemmig/kontrapuntiaal. Van mate 279-302 neem die tempo's en dinamiese vlakke af.

In maat 303 bereik die musiek die *cadenzas*, waarvan een as *ossia* aangedui word (maat 303). Dit werk op tot 'n tweede klimaks (mate 343-345). Hierdie *cadenza ossia* bevat 'n lang A-

pedaalpunt vanaf mate 303-335 en 'n prominente A-pedaalpunt in maat 343. In maat 345 los die musiek op na D mineur en die eerste onderwerp verskyn in groot, dramatiese akkoorde.

Ná die *cadenza* kalmeer die musiek vanaf maat 378 (*Meno Mosso*). In mate 379-391 (*Moderato*) speel 'n solo-fluit die eerste onderwerp. In maat 378 verskyn die tweede onderwerp in E-mol en skep 'n baie rustige atmosfeer. E-mol majeur is 'n mineur sekunde-interval verwyderd vanaf die tonika D mineur. Die musiek bly in E-mol majeur totdat dit in mate 410-411 skielik na D mineur daal.

In die ontwikkeling verskyn daar sekwense wat die spanning in die opbou na die klimaks verhoog. In die eerste seksie van die ontwikkeling verskyn die eerste onderwerp vanaf mate 169-172. In mate 174-177 verskyn 'n sekwens van dieselfde materiaal in C mineur. Vanaf maat 178 is die frase slegs twee mate lank en word sekwensieel herhaal in mate 179-180 en 180-181.

In maat 181 begin die tweede seksie (sien voorbeeld 52).

Voorbeeld 52. Mate 182-183.

Die skryfwyse van hierdie seksie bestaan uit 'n besige regterhandparty, terwyl die linkerhandparty elemente van die eerste onderwerp bevat. In maat 189-198 verskyn 'n herhaling van mate 181-188. Hier vind nie ritmiese of harmoniese sametrekking in die sekwense plaas nie.

Die derde seksie verskyn vanaf maat 203 (sien voorbeeld 53).

Voorbeeld 53. Mate 203-204.

Die boonste stem in die regterhandparty bevat die melodie van die vorige seksie, wat 'n tema van die eerste onderwerp is, maar hierdie melodie is ritmies en melodies effens gewysig. Hier vind ritmiese sametrekking tydens die sekwense plaas. Die eerste frase is 4 mate lank (mate 203-206). In mate 207-210 verskyn 'n sekwens van die vorige frase. Ritmiese sametrekking het tot gevolg dat die vorige 4-maat frase nou twee mate lank is (mate 211-212). Ritmiese sametrekking vind 'n laaste keer plaas en elke frase is nou slegs een maat lank (mate 215, 216, 217 en 218).

In maat 219 bereik die musiek die vierde seksie (sien voorbeeld 54).

Voorbeeld 54. Mate 219-220.

Die skryfstyl in voorbeeld 54 het vanaf melodie en begeleiding na groot akkoorde verander. Hierdie akkoorde bevat steeds elemente van die eerste onderwerp se mi, re, do waarmee die tema begin. In maat 235 verskyn die klimaks (*Alla breve*). Die klavierparty is hier van minder belang, omdat dit slegs versieringseienskappe het. Die orkesparty is wel belangrik, want dit bevat die stygende en dalende sekunde-intervalle (sien voorbeeld 55).

Voorbeeld 55. Mate 235-238. (Orkesreduksie)

Na die klimaks in maat 235 begin die musiek kalmeer. Die klavierparty bereik 'n kontrapuntale seksie (mate 243-302) wat ten dele as 'n kanon beskou kan word. Die kontrapuntale seksie word gevolg deur die *cadenza* (mate 303-390). Die ontwikkeling sluit af met die tweede onderwerp in E-mol majeure (mate 391-410).

4.2.3. Heruiteensetting

Die heruiteensetting begin in maat 411 en is baie kort as gevolg van die feit dat albei onderwerpe intensiewe behandeling in die uiteensetting en ontwikkeling ontvang het (Cobb, 1975: 83). Die eerste onderwerp word heruiteengesit in D mineur (mate 411-436) en is onveranderd van dié in die uiteensetting. Vanaf maat 437 neem die koda 'n aanvang, maar tergeljertyd word die tweede onderwerp in die orkes, in die tonika heruiteengesit. (Cobb, 1975: 83.)

Voorbeeld 56 illustreer die tema van die tweede onderwerp in die orkesreduksie.

Voorbeeld 56. Maat 437. (Orkesreduksie)



4.2.4. Opsomming

Tabel 8.

MAAT	INHOUD	TOONSOORT
<u>1-166</u>	<u>Uiteensetting</u>	<u>d-B-mol</u>
1-26	Eerste onderwerp	d
27-51	Herhaling van die eerste onderwerp in orkes	d
52-92	Brugpassasie	Modulerend
93-105	Tweede onderwerp (Eerste gedeelte)	B-mol majeur
106-123	Tweede onderwerp (Tweede gedeelte)	B-mol majeur
124-150	Tweede onderwerp (Derde gedeelte)	B-mol majeur
151-166	Slotseksie	B-mol majeur
<u>167-410</u>	<u>Ontwikkeling</u>	<u>Modulerend</u>
167-171	Eerste onderwerp	d
172-176	Sekwens van die eerste onderwerp	c
177-181	Verdere sekwense van die eerste onderwerp	B-mol, A, G, F
181-188	Seksie met die tema in die linkerhandparty	b-mol, c
189-198	Sekwens van hierdie seksie	f, g, a, e, a
199-202	Sekwens van tweede helfte van hierdie seksie	a
203-206	Volgende seksie met melodie en begeleidingsfigure	c

207-210	Sekwens van hierdie seksie	e-mol
211-212	Ritmiese sametrekking van hierdie seksie	f-kruis
213-214	Sekwens van die sametrekking	a, b, c-kruis, e-
215-218	Verdere ritmiese sametrekking met frases wat uit een maat bestaan	mol B-mol, e-mol,
219-234	Seksie met groot akkoorde wat lei tot klimaks	b, f-kruis, d, a A verm. Vii, A-mol verm.
235-302	Klimaks (<i>Alla breve</i>)	Vii, g, f- kruis,....
303-344	Eerste helfte van die <i>Cadenza</i> met A-pedaalpunt	A (baie chromaties)
345-377	Tweede helfte van die <i>Cadenza</i> met die eerste onderwerp	d moduleer tot D
378-390	Eerste onderwerp met die tema in solo-fluit	g moduleer tot E-mol
391-410	Tweede onderwerp	E-mol
<u>411-454</u>	<u>Heruiteensetting</u>	<u>d</u>
411-436	Eerste onderwerp	d
437-454	Koda en tweede onderwerp gelyktydig	d

4.3. Tweede beweging

Die titel *Intermezzo* beklemtoon die feit dat die tweede beweging 'n verbinding tussen die eerste en derde bewegings vorm (Martyn, 1990: 212).

Daar is meer as een opinie rakende die struktuur van hierdie beweging. Seroff (1951: 110-112) beweer dat dit as 'n *impromptu* beskou kan word, terwyl Cobb (1975: 84) beweer dat die struktuur 'n mengsel tussen rondovorm (ABACA) en tema en variasies is. Ivanova (2006: 59) beweer dat die struktuur eerder as 'n drieledige vorm (ABA), met die teenwoordigheid van variasies beskou kan word. Sy beklemtoon die feit dat slegs een helfte van die tema gewysig word tydens die variasies en tot gevolg het dat dit nie as volwaardige tema en variasies beskou kan word nie. Sy skenk wel aandag aan die feit dat die beweging met dieselfde materiaal afsluit as waarmee dit begin (verwys na melodie en toonsoort), wat tot gevolg het dat dit meer neig na drieledige (ABA) vorm (Ivanova, 2006: 59).

Tabel 9, hieronder, bevat die makro-analise van die struktuur van hierdie beweging, in drieledige vorm, soos Ivanova beweer:

Tabel 9.

MAAT	INHOUD	TOONSOORT
1-54	A	d
55-189	B	f modulerend
190-209	A	A
210-217	Brugpassasie na die derde beweging	A, d

4.3.1. Eerste onderwerp (A)

Die tweede beweging kan as mono-tematies beskou word, omdat die hele beweging op een tema berus. Voorbeeld 57 illustreer hierdie tema:

Voorbeeld 57. Mate 1-4.

In maat 31 tree die klavier vir die eerste keer na vore met dalende chromatiek (veral die regterhandparty) tot maat 38 waar die solo-klavier die tema vir die tweede keer uiteensit. Dit is belangrik dat daar 'n voorbeeld van die skryfwyse van hierdie seksie gegee word – sodoende kan die stemvoering, tekstuur en timbre van die klavierparty geïllustreer word (sien voorbeelde 58 en 59).

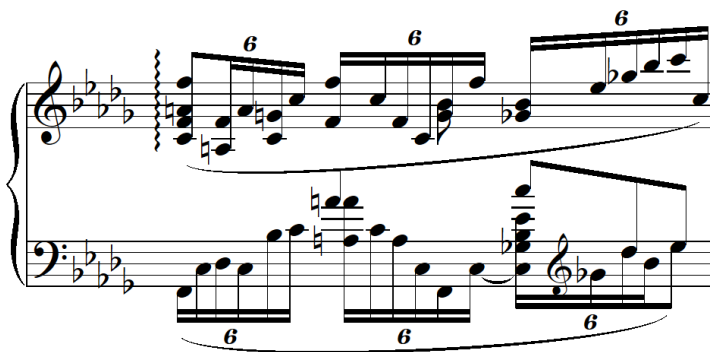
Voorbeeld 58. Mate 40-41.

Voorbeeld 59. Mate 43-45.

4.3.2. Middelseksie (B)

In mate 53-54 is daar 'n passasie (*quasi cadenza*) wat dien as 'n brugpassasie na die B-seksie wat in maat 55 begin (Cobb, 1975: 86). Hierdie seksie kan as die eerste variasie van die tema beskou word. Dit is bykans 'n tweede stelling van die tema, maar die toonsoort is F mineur en die inhoud is gewysig. Voorbeeld 60 illustreer die skryfwyse wat in hierdie seksie toegepas word.

Voorbeeld 60. Maat 66.



Mate 71-84 is 'n seksie wat as 'n volgende variasie beskou kan word. Dit is, soos die vorige variasie, baie kontrapuntal met chromatiese passasies wat rondom die tema gewef is.

In mate 85-101 verskyn 'n nuwe variasie. Hierdie variasie se materiaal bestaan uit 'n akkoord-melodie en chromatiese en gebroke akkoordpassasies as begeleiding. 'n Nuwe variasie begin in maat 101 met vol akkoorde in beide hande, teenoor die tema in die orkes. In maat 111 verskyn 'n sekwens van die vorige variasie, maar is nou in D-mol majeur. (Cobb, 1975: 89.)

'n Brugpassasie begin in maat 122 wat die musiek na die tonale sentrum van F-kruis neem. Die navorser beklemtoon weereens die belangrikheid van die stygende/dalende majeur/mineur sekunde-interval, omdat die musiek vanaf mate 85-128 trapsgewys styg en daal met hierdie intervalle: B-mol (maat 85), C (maat 89), d (maat 102), D-mol (maat 111), C-kruis (maat 128).

'n Vinnige wals verskyn in maat 130 (in 3/8-tyd) en word deur Cobb (1975) as die C-seksie in die ABACA-vorm beskou. Volgens hom en Ivanova (2006) is hier elemente van die eerste onderwerp (deur hakies aangedui) van die eerste beweging teenwoordig (sien voorbeeld 61).

Voorbeeld 61. Mate 130-132.

Hierdie wals-variësie eindig in maat 183. Hierna verskyn daar 'n brugpassie in maat 184 wat die musiek terugneem na die A-seksie waarmee dit begin het.

4.3.3. Eerste onderwerp (A)

In maat 190 tot 209 verskyn die A-seksie waarmee die beweging 'n aanvang geneem het. Vanaf maat 210 verskyn daar 'n passie wat as die afsluiting van die beweging, sowel as skakel tussen die tweede en die derde beweging dien. (Cobb, 1975: 92 & Ivanova, 2006: 59.)

4.3.4. Opsomming

Tabel 10.

MAAT	INHOUD	TOONSOORT
1-25	A (orkesopening)	d
26-37	Brugpassasie	Chromatiese modulasie
38-52	A (solo-klavier en dan orkes)	D-mol
53-54	<i>Quasi cadenza</i>	Moduleer
55-70	B (variasie I)	f
71-84	B (variasie II)	F
85-101	B (variasie III)	B-mol
102-110	B (variasie IV)	D
111-121	B (variasie V)	D-mol
122-129	B (brugpassasie)	Moduleer na f- kruis
130-183	B (variasie VI “wals”)	f-kruis
184-189	Brugpassasie	Moduleer
190-209	A	d
210-217	Slotseksie en skakel na <i>finale</i>	Moduleer A, d, A

4.4. Derde beweging

In hierdie beweging skep Rachmaninoff 'n kontras tussen liriese melodieë en ritmiese dryfkrag. Die tema waarmee die beweging open, beskik oor effektiewe ritmiese dryfkrag, maar is melodies bra oninteressant.

Die beweging is in 'n vrye sonate-vorm, en beskik oor geen definitiewe ontwikkelingsseksie nie, maar wel 'n middelseksie. In hierdie middelseksie verskyn variasies, sowel as temas wat op vroeër stadiums voorgekom het. (Cobb, 1975: 92.) In die tabel hieronder volg die makro-analise van die derde beweging, met onderwerpe geïdentifiseer deur Cobb (1975), Martyn (1990) en Ivanova (2006).

Tabel 11.

MAAT	INHOUD	TOONSOORT
1-71	Uiteensetting: Eerste onderwerp	d
72-123	Uiteensetting: Tweede onderwerp	C
124-131	Slotseksie	C-G
132-242	Middelseksie	E-mol
243-318	Heruiteensetting: Eerste onderwerp	g, c, d
319-380	Heruiteensetting: Tweede onderwerp	B-mol
381-507	Koda	A-D

4.4.1. Uiteensetting

Die eerste onderwerp van die beweging bestaan hoofsaaklik uit ritmiese materiaal en baie min melodiese materiaal. Voorbeeld 62 illustreer die materiaal van die eerste onderwerp.

Voorbeeld 62. Mate 1-10.

Hierdie materiaal duur voort tot maat 38. In maat 39 verskyn die tweede helfte van die eerste onderwerp in die toonsoort van A mineur.

Voorbeeld 63. Mate 39-40.

In maat 57 begin die brugpassasie wat moduleer na die toonsoort (C majeur) van die tweede onderwerp. Die tweede onderwerp is in twee subonderwerpe verdeel. Die eerste helfte van die tweede onderwerp begin in maat 72 in C majeur.

Voorbeeld 64. Mate 72-73.

Più mosso

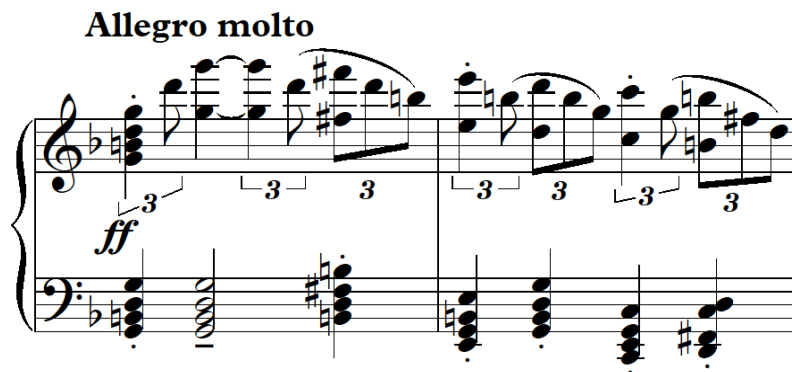
Hierdie helfte eindig in maat 103 en dan verskyn die tweede helfte van die tweede onderwerp in G majeur (sien voorbeeld 65). Hierdie onderwerp is volgens Ivanova (2006: 61) die enigste liriese melodie in die hele beweging. Die melodiese lyn is heel eenvoudig en die begeleidingsfigure bestaan uit vrye materiaal wat die tekstuur ten dele kontrapuntal laat vertoon.

Voorbeeld 65. Mate 103-105.

Meno mosso

Hierdie onderwerp eindig in maat 124, waar die slotseksie 'n aanvang neem. Die slotseksie bereik in maat 128 'n punt waar die musiek ritmiese sametrekking en versnelling suggereer, alhoewel dit nie in die partituur as *accel.* aangedui word nie. Hierdie seksie bereik 'n *ff*-klimaks in maat 132. Hierna kalmeer die musiek, soos dit blyk uit die aanwysings: *poco a poco dim. e rit.* Voorbeeld 66 illustreer die klimaks.

Voorbeeld 66. Mate 132-133. (Orkesreduksie)



4.4.2. Middelseksie

Die middelseksie kom tussen maat 152 en 242 voor. Die nuwe toonsoort is E-mol majeur – wat ’n mineur sekunde-interval vanaf die tonika verwyderd is. Die middelseksie bestaan uit nuwe materiaal, maar ontwikkel nie die twee hoofonderwerpe van die beweging nie. Dit kan as ’n rapsodiese middelseksie, wat Tema en Variasies bevat, beskou word. (Cobb, 1975: 96 & Ivanova, 2006: 61.)

Volgens Cobb (1975: 97) is hierdie variasies afkomstig van die tweede onderwerp van die eerste beweging en die eerste onderwerp van die derde beweging. Die hele middelseksie van hierdie beweging is in E-mol. Die eerste variasie begin in maat 152 en eindig in maat 170. Die tweede variasie is vanaf mate 171-178, en die derde variasie vanaf mate 178-187. In maat 188 verander die tempo van die musiek vanaf vinnig en skertsend na ’n *meno mosso* en dit is ook die begin van die vierde variasie. Variasie V en VI begin onderskeidelik in maat 194 en 201. Tydens variasie VI word die musiek al stadiger ter voorbereiding vir die *Lento* in maat 209. Van belang in variasie VI (maat 201) is dat die eerste onderwerp van die eerste beweging weer ’n verskyning maak, maar slegs in die orkesparty.

In maat 209 verskyn ’n nuwe variasie, maar bestaan slegs uit die tweede onderwerp van die eerste beweging. Dit is duidelik dat daar vanaf mate 201-221 materiaal vanuit die eerste beweging verskyn.

Ná hierdie verskyning van die eerste beweging se onderwerpe gaan die variasies voort met die vinnige tempo en skertsende karakter. In maat 222 verskyn 'n nuwe variasie wat eindig in maat 232. In maat 232 volg 'n seksie wat as 'n kort variasie beskou kan word, maar Cobb (1975) beskou dit eerder as 'n slotseksie vir die middelseksie. In maat 238 eindig die middelepisode met 'n koraal.

4.4.3. Heruiteensetting

Die heruiteensetting (*Tempo I. Alla breve*) begin in maat 243 in E-mol majeur. E-mol is 'n mineur sekunde-interval verwyderd vanaf D mineur – dit wil sê die heruiteensetting is in 'n Napelse verhouding tot die tonika. Na vier mate van inleiding, verskyn die eerste onderwerp van die derde beweging in C mineur. In maat 303 bereik die eerste onderwerp D mineur, met die tema in die orkes.

Voorbeeld 67. Mate 303-304. (*Pianoforte II* = orkesreduksie)

The image shows a musical score for two piano parts, Pianoforte I and Pianoforte II, covering measures 303 and 304. The key signature is E-flat major (three flats). The time signature is 2/4. Pianoforte I is marked *ff marcato* and consists of six chords in the right hand, with the first chord marked *8va* (octave up). Pianoforte II is marked *ff* and consists of six measures of music, with the first three measures containing triplets of eighth notes.

In maat 319 keer die eerste helfte van die tweede onderwerp terug na B-mol majeur, en behalwe vir geringe veranderinge word dit feitlik op dieselfde manier, soos in die uiteensetting, aangebied. In maat 350 keer die tweede helfte van die tweede onderwerp terug in F majeur. Alhoewel daar klein wysigings in die orkesparty en stemvoering van die klavierparty verskyn, bly die melodiese lyn onveranderd.

4.4.4. Koda

In maat 381 begin die koda van die beweging. Hierdie koda kan in twee seksies verdeel word. In die eerste seksie verskyn die ritmiese en melodiese materiaal van die *cadenza* van die eerste beweging (mate 381-437). Hierdie seksie bereik 'n groot klimaks in maat 437, 'n *cadenza* vir die klavier, wat uiteindelik die musiek na D majeur lei.

Die tweede seksie van die koda is 'n majestueuse koraal wat op die tweede helfte van die tweede onderwerp gebaseer is. In hierdie seksie bestaan die klavierparty slegs uit akkoorde, wat saam met die orkes, die melodie van die tweede onderwerp speel. In maat 489 verander die musiek na dalende chromatiese oktawe (klavier), gevolg deur stygende akkoorde wat die werk tot 'n triomfantelike einde bring. (Cobb, 1975: 105 & Ivanova, 2006: 62.)

Voorbeeld 68 en 69 illustreer enkele segmente van die skryfwyse en materiaal wat Rachmaninoff in die koda gebruik.

Voorbeeld 68. Mate 423-424.

Voorbeeld 69. Mate 438-440.

Vivacissimo (♩. = ♩)

4.4.5. Opsomming

Tabel 12.

MAAT	INHOUD	TOONSOORT
<u>1-151</u>	<u>Uiteensetting</u>	<u>d, C</u>
1-38	Eerste helfte van die Eerste onderwerp	d
39-56	Tweede helfte van die Eerste onderwerp	a
57-71	Brugpassasie	d, C
72-103	Eerste helfte van die Tweede onderwerp	C
103-123	Tweede helfte van die Tweede onderwerp	G
124-151	Slotseksie	G
<u>152-242</u>	<u>Middelseksie</u>	<u>E-mol</u>
152-171	Variasie 1	E-mol
171-177	Variasie 2	E-mol
178-187	Variasie 3	E-mol
188-193	Variasie 4	E-mol
194-200	Variasie 5	E-mol
201-208	Variasie 6 met die Eerste onderwerp van die Eerste beweging in die orkesparty	E-mol
209-221	Variasie 7 met die Tweede onderwerp van die Eerste beweging in die klavierparty	E-mol
222-231	Variasie 8	E-mol
232-238	Variasie 9 en voorbereiding vir heruiteensetting	E-mol
238-242	Afsluiting van die middelepisode met koraal	E-mol
<u>243-380</u>	<u>Heruiteensetting</u>	<u>c, d, B-mol</u>
243-291	Eerste helfte van die Eerste onderwerp	c
292-302	Tweede helfte van die Eerste onderwerp	g
303-318	Eerste helfte van die Eerste onderwerp se materiaal in die orkesparty	d
319-349	Eerste helfte van die Tweede onderwerp	B-mol
350-380	Tweede helfte van die Tweede onderwerp	F

<u>381-507</u>	<u>Koda</u>	<u>A, d, D</u>
381-414	Eerste helfte van die koda met elemente van die <i>cadenza</i> van die Eerste beweging	A
415-436	Eerste helfte van koda met elemente van die ritmiese figure in die Derde beweging	A
437-438	<i>Cadenza</i> wat die twee seksies van die koda verbind	A
438-489	Tweede helfte van die koda met elemente van die Tweede onderwerp	D
489-507	Afsluiting van die koda met dalende oktawe en stygende akkoorde	D

HOOFSTUK 5

VERGELYKING TUSSEN DIE SONATE EN DIE KLAVIERKONSERT

5.1. Eerste bewegings

5.1.1. Eerste onderwerpe

5.1.1.1. Melodiese kontoere

Die melodiese kontoere gaan volgens die inligting in Scott Davie se doktorsale proefskrif – *Structure and contour in melodies of S. Rachmaninoff* (2009), gebruik word. Soos reeds genoem, bespreek hy die drie tipes kontoere wat in Rachmaninoff se musiek verskyn: tipe *C*, *D* en *ABC*. Tipe *C* bestaan uit 'n dalende melodiese lyn, tipe *D* uit 'n stygende en dalende melodiese lyn, en tipe *ABC* uit 'n melodiese lyn wat styg, ontwikkel en dan daal (Davie, 2009: 1-2).

Die eerste onderwerp van die eerste beweging van die *Sonate* bestaan uit twee temas (sien voorbeelde 70 en 71a). Hierdie onderwerp kan in drie dele verdeel word, naamlik die eerste tema (mate 1-14), die tweede tema (mate 15-28), en die eertste tema wat terugkeer (mate 28-31). Die melodiese kontoer van voorbeeld 71a is 'n tipe *C*-kontoer, omdat dit konstant daal (sien voorbeeld 71b) (Davie, 2009: 78-80).

Voorbeeld 70. Mate 1-8.

Allegro Moderato (♩ = 76)

The musical score for Example 70, measures 1-8, is presented in a grand staff. The tempo is marked 'Allegro Moderato' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The right hand (treble clef) features a prominent descending melodic line, starting on a half note G4 and moving stepwise down to a half note B3. This line is marked with dynamics *p*, *m. d.*, and *f*. The left hand (bass clef) provides harmonic accompaniment with chords and moving lines, also marked with *p*, *m. d.*, and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Voorbeeld 71a. Mate 15-19.

Meno mosso

Voorbeeld 71b. Mate 15-20.

Meno mosso

Die melodiese kontoer van die *Klavierkonzert* se eerste onderwerp is 'n tipe ABC, met A in mate 1-11, B in mate 12-18 en C in mate 19-26 (voorbeeld 72) (Davie, 2009: 147-149).

Voorbeeld 72. Mate 3-26.

Hier ontwikkel 'n interessante argument, want volgens Davie (2009) gebruik Rachmaninoff in al sy grootskaalse werke 'n tipe *ABC* melodiese kontoer. Dit beteken dat die eerste onderwerp van die *Klavierkonsert* uit drie dele bestaan. Die *Sonate* is ook 'n grootskaalse werk en soos vroeër genoem, bestaan die eerste onderwerp van die sonate ook uit drie dele met die tweede tema (voorbeeld 71a) wat ontwikkel en styg in toonhoogte (mate 21-24). Dit word gevolg deur 'n daling in toonhoogte (mate 25-28) en die eerste tema (voorbeeld 70) wat weer terugkeer op die toonhoogte waarmee dit begin het (maat 29).

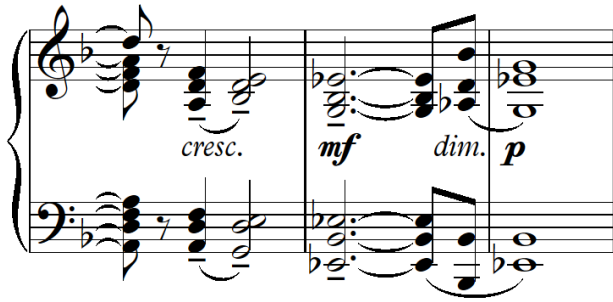
Alhoewel die melodiese kontoer van die sonate uit 'n tipe *C* en die klavierkonsert uit 'n tipe *ABC* bestaan, is daar 'n ooreenkoms in die strukturele ontwerp van hierdie onderwerpe: albei kan in drie kleiner dele verdeel word. Albei onderwerpe is ook volgens Martyn (1990: 210) religieus van aard.

5.1.1.2. Mineur sekunde-interval

Dit was duidelik in hoofstukke drie en vier dat die stygende/dalende majeure/mineur sekunde-interval 'n baie belangrike rol in beide werke speel. Berkovsky (2011) het ook bewys dat die hele sonate op dalende en stygende sekunde-intervalle berus.

Die toonsoorte van beide bewegings is *D* mineur. Albei bewegings se melodieë styg en daal trapsgewys rondom die tonika. *E*-mol is 'n mineur sekunde-interval verwyderd vanaf die tonika. Die toonsoort in beide onderwerpe se middelgedeeltes verander na *E*-mol majeur; dus is die mineur sekunde-interval in albei temas baie belangrik en prominent. In albei onderwerpe vind die verplasing na *E*-mol skielik plaas. Voorbeeld 73 verteenwoordig die sonate en voorbeeld 74 die klavierkonsert.

Voorbeeld 73. Mate 19-21.



Voorbeeld 74. Mate 9-13.



Omdat die sonate eerste geskryf is, is dit veilig om die aanname te maak dat hierdie E-mol in die klavierkonsert deur die sonate beïnvloed is.

5.1.2. Brugpassasies

Albei bewegings bevat 'n brugpassasie en in beide verskyn die “slangfigure”. Dit is duidelik dat dieselfde skryfwyse op dieselfde plek in die struktuur verskyn. Voorbeeld 75a en 75b dui die skryfwyse in die sonate aan, en voorbeeld 76 die klavierkonsert.

Voorbeeld 75a. Mate 32-34.

Tempo precedente

Voorbeeld 75b. Mate 57-58.

Voorbeeld 76. Mate 74-75.

Dit is opvallend in hoe 'n groot mate hierdie voorbeelde visueel met mekaar ooreenstem. In beide bewegings se brugpassasies verskyn die dalende sekunde-interval baie prominent. Die dalende sekunde-intervalle word deur 'n artikulasieboog aangedui. Voorbeeld 77 verteenwoordig die sonate en voorbeeld 78 die klavierkonsert.

Voorbeeld 77. Mate 53-55.

Voorbeeld 78. Mate 52-53.

Più vivo

Die kontrapuntale skryfwyse stem in 'n groot mate met mekaar ooreen – dit vertoon soos materiaal uit dieselfde werk. Die stemvoering stem ook ooreen: elke keer as die sekundedaling met kwart- of agtstenootwaardes verskyn, reageer die sestiennotenwaardes in die ander stemme dienoooreenkomstig. In albei voorbeelde draai die sestiennoten om A en B-mol. Die volgende aanhalings (voorbeeld 79 en 80) illustreer die ooreenkomste in die stemvoering en melodiese materiaal:

Voorbeeld 79. Maat 54. (Sonate)

Voorbeeld 80. Mate 74-75. (Klavierkonsert)



Dit is visueel duidelik hoe die boonste stem met 'n maj./min. sekunde-interval daal (E-mol/E na D) en die middelstemme albei rondom die mineur sekunde-interval draai (A na B-mol).

5.1.3. Tweede onderwerpe

Beide bewegings se tweede onderwerpe is in B-mol majeur (en nie in A mineur of F majeur soos dit gebruiklik is in sonatevorm nie) en kan in twee seksies verdeel word. Albei seksies hou direkte verband met mekaar. In die *sonate* word die tema van die tweede onderwerp twee keer herhaal. Die tweede keer werk dit op na 'n klimaks (mate 98-102) en dan verskyn die slotseksie. In die *klavierkonsert* is die eerste helfte van die tweede onderwerp 'n dialoog tussen die klavier en die orkes (maat 93), en in die tweede helfte is die onderwerp in die klavierparty (maat 107). Vanaf hier werk die musiek op na 'n klimaks (maat 126), wat Cobb (1975) as 'n derde seksie beskou, en daarna verskyn die slot.

Dit is duidelik dat hierdie patroon in beide werke verskyn: die tema van die tweede onderwerp herhaal en bereik 'n klimaks gevolg deur die slotseksie. Beide werke se tweede onderwerpe bestaan uit melodie en begeleiding, met die begeleidingsfiguur in gebroke akkoorde wat die harmonie komplimenteer. Beide werke se tweede onderwerpe is liries van aard. Voorbeeld 81 illustreer die sonate en voorbeeld 82 die klavierkonsert.

Voorbeeld 81. Mate 73-75.

Voorbeeld 82. Mate 107-109.

5.1.4. Ontwikkelings

5.1.4.1. Versnellings

Soos reeds in hoofstukke 3 en 4 gemeld is, bestaan beide werke se ontwikkelings uit verskillende seksies. Beide werke se ontwikkelings is een groot *crescendo* en *accelerando* tot en met die klimakse, en daarna kalmeer die musiek geleidelik – ’n baie prominente ooreenkoms wat staaf dat dieselfde komposisie-proses gevolg is. Die volgende twee aanhalings uit hoofstukke 3 en 4 illustreer die tempoveranderings in die sonate en klavierkonsert, onderskeidelik:

Sonate

“’n Verdere interessante punt van belang is die feit dat die hele ontwikkeling een groot *accelerando* en *crescendo* tot en met die klimaks vorm. Daarna neem die tempo af. Hierdie versnellings word aangedui: maat 123 *Poco più mosso*, maat 131 *Poco più mosso*, maat 156 *Più vivo*, maat 180 *Poco più*

mosso, maat 188 *Più mosso*, maat 197 *agitato* na die klimaks in maat 212 *Allegro* en weer terug na *Moderato*.”

Klavierkonsert

“Die ontwikkeling bestaan uit seksies wat konstant versnel en dinamies groei – dus is die hele ontwikkeling een groot *crescendo* en *accelerando* (Martyn, 1990: 211). Hierdie konstante versnellings word in die partituur aangedui en gaan voort tot by die groot klimaks in maat 235. Hierna neem die snelheid weer geleidelik af. Die tempo verander as volg: maat 167 *Tempo I, Più mosso* (maat 181), *Più vivo* (maat 203), *Allegro* (maat 223), *Allegro molto. Alla breve*. (maat 235), *Allegro molto* (maat 303), *Presto* (maat 337), *Allegro molto* (maat 345), *Meno mosso* (maat 378) tot *Moderato* in maat 391.”

5.1.4.2. Ontwikkelingsseksie I en sekwense

Beide werke se ontwikkelings begin met die eerste onderwerp, gevolg deur ’n sekwensiële herhaling daarvan. In die sonate begin die ontwikkeling met die eerste onderwerp in C mineur (maat 117) en daarna volg ’n sekwens met die onderwerp in D mineur (maat 127). In die klavierkonsert begin die ontwikkeling met die eerste onderwerp in D mineur (maat 169) en dan volg ’n sekwens daarvan in C mineur (maat 174). Alhoewel die toonsoortvolgordes in die twee werke omgeruil is, is daar ’n ooreenkoms ten opsigte van die tonaliteit C mineur en D mineur. Die musiek het dus in die sonate met ’n majeur sekunde-interval gestyg en in die klavierkonsert met ’n majeur sekunde-interval gedaal. Dit staaf die belangrikheid van die sekunde-interval in beide werke. Voorbeelde 83 en 84 dui die begin van hierdie seksie aan.

Voorbeeld 83. Mate 117-119. (Sonate)

Voorbeeld 84. Mate 169-171. (Klavierkonzert)

5.1.4.3. Ontwikkelingsseksie II

Soos wat dit in hoofstuk 1 bespreek is, word die bewegings in kleiner seksies verdeel en hierdie seksies word dan met mekaar vergelyk. Voorbeeld 85 dui die volgende seksie van die ontwikkeling in die sonate aan, en voorbeeld 86 die klavierkonzert. In 5.1.4.3.1 en 5.1.4.3.2 volg 'n vergelyking van die inhoud in voorbeelde 85 en 86.

Voorbeeld 85. Mate 138-139.

Voorbeeld 86. Mate 182-183.

5.1.4.3.1. Motiewiese inhoud

Albei voorbeelde se regterhandparty is baie “besig” met óf triool- óf sestiendenootwaardes. Albei voorbeelde se linkerhandparty bestaan uit ’n tweestemmige skryfwyse. Elemente van die eerste onderwerp verskyn in albei (met betrekking tot ritme en toonhoogte). Daar is reeds genoem dat die stygende/dalende maj./min. sekunde-interval ’n belangrike rol in die ontwikkelings van beide werke speel en hier (in die linkerhandparty van albei voorbeelde) verskyn elemente van hierdie maj./min. sekunde-intervalle. Hierdie is ’n aanduiding dat Rachmaninoff albei seksies ooreenkomstige motiewiese behandeling gegee het.

5.1.4.3.2. Pedaalpunte

Dié ontwikkelingseksie strek vanaf mate 138-171 in die sonate, en mate 181-202 in die klavierkonsert. Die pedaalpunt in die sonate (mate 138-171) styg as volg: B, C-kruis, E-mol, F, G, A, B. Hierdie lyn vorm ’n heeltoonleer. Die pedaalpunt in die klavierkonsert (mate 181-202) styg as volg: A, B-mol, C, D-mol, E-mol, F, G, A-mol, A, B-mol, C, D, E, F-kruis, G-kruis, A, B, E. Hierdie lyn bevat ook elemente van die heeltoonleer (C, D, D, F-kruis, G-kruis), asook die oktatoniese-toonleer (A, B-mol, C, D-mol).

Daar is ’n groot ooreenkoms tussen hierdie twee seksies teenwoordig: albei seksies se pedaalpunte styg trapsgewys met ’n majeur of mineur sekunde-interval tot en met die volgende seksie, en albei bevat elemente van die heeltoonleer. Hierdie is ’n aanduiding dat Rachmaninoff albei seksies ooreenkomstige harmoniese behandeling gegee het, en albei seksies in ooreenkomstige liggings in die struktuur van die beweging geplaas het.

5.1.4.4. Ontwikkelingsseksie III

Albei bewegings bereik ’n nuwe seksie in hulle ontwikkeling. Voorbeeld 87 illustreer die materiaal van die sonate in hierdie seksie, en voorbeeld 88 die klavierkonsert.

Voorbeeld 87. Mate 172-173.

Voorbeeld 88. Mate 203-204.

Dit is opvallend dat hierdie twee seksies se skryfwyse ooreenkomste toon: albei seksies se ritmiese inhoud het skielik na sekstoolfigure verander, en albei het 'n melodie en begeleiding in die regterhandparty. Albei se sekstoolfigure bestaan hoofsaaklik uit gebroke akkoorde wat die harmonie ondersteun. Albei seksies bestaan uit sekswense wat geleidelik spanning veroorsaak. Die toonhoogte in die sonate styg steeds met sekunde-intervalle in elke sekswens. Die harmonie in die klavierkonsert verander aanvanklik met mineurterts-intervalle in elke sekswens, maar in maat 215 wanneer daar harmoniese sametrekking plaasvind, styg die harmonie met 'n majeur sekunde-interval op die eerste pols van elke maat. Dit is duidelik dat hierdie twee seksies visueel ooreenkomste toon, ooreenkomstige ritmiese materiaal bevat en in 'n mate harmoniese ooreenkomste deel. Geografies is hulle op dieselfde ligging in die struktuur geleë.

5.1.4.5. Ontwikkelingsseksie IV

Albei werke se ontwikkelings beweeg na 'n nuwe seksie, met 'n nuwe skryfwyse. Voorbeeld 89 verteenwoordig die materiaal van die sonate in hierdie seksie, en voorbeeld 90 die klavierkonsert.

Voorbeeld 89. Mate 196-197.

poco a poco cresc. e agitato

pp

Voorbeeld 90. Mate 219-220.

8va

ff

Die skryfwyse in albei werke stem weereens ooreen. Albei werke het van gebroke akkoordfigure na vol akkoorde verander. Hierdie seksies is in albei werke die laaste seksie voor die klimaks. Behalwe vir die feit dat hulle geografiese ligging ooreenstem, is dit interessant dat albei hierdie seksies 15 mate lank is. Harmonies is daar nie ooreenkomste in hierdie seksie nie.

5.1.4.6. Klimaksseksie

Albei werke bereik na seksie IV 'n klimaks. Voorbeeld 91 verteenwoordig die klimaks van die sonate, en voorbeeld 92 die klavierkonsert.

Voorbeeld 91. Mate 212-215.

Voorbeeld 92. Mate 235-238. (Orkesreduksie)

Die sonate se linkerhandparty (voorbeeld 91) bevat 'n stygende en dalende mineur sekunde-interval. Hierdie toonhoogtes (B-mol, B, A-kruis, A) beweeg trapsgewys hoër en laer. In voorbeeld 92 verskyn daar 'n stygende en dalende mineur sekunde-interval: A, B-mol, A, A-mol. Hierdie toonhoogtes beweeg ook trapsgewys hoër en laer. Die navorser vind in beide werke 'n stygende en dalende mineur sekunde-interval wat in ooreenkomstige rigtings, op geografies ooreenkomstige liggings in die struktuur verskyn.

5.1.4.6.1. Sekwense

Beide werke bevat 'n sekwens van die klimaks: in die sonate begin die klimaks in E-mol mineur (maat 212) terwyl die sekwens in E mineur (maat 216) is – dus 'n mineur sekunde-interval hoër. Met elke sekwensiële herhaling verskuif die tonaliteit 'n halftoon hoër na F mineur (maat 220). In die klavierkonsert vind die klimaks in A mineur plaas (maat 235), gevolg deur 'n sekwens daarvan in A-mol mineur (maat 239). Na hierdie sekwens daal die musiek met 'n halftoon na G mineur (maat 243). In die sonate styg die musiek vanaf die klimaks twee maal met 'n mineur sekunde-interval, en in die klavierkonsert daal die toonsoort twee maal met 'n mineur sekunde-interval. In albei werke se klimakse is die frases en die sekwense vier mate lank.

5.1.4.7. Afsluiting van die ontwikkelingsseksies

Albei werke se ontwikkelings sluit met die tweede onderwerp af. In hierdie seksie is albei onderwerpe 'n mineur sekunde-interval verwyderd vanaf die tonika. Die sonate se tweede onderwerp is in D-mol majeur en die klavierkonsert se tweede onderwerp in E-mol majeur. Die harmoniese roete wat Rachmaninoff gevolg het om van D-mol en E-mol weer by die tonika aan te sluit, stem ooreen: in albei werke moduleer hy skielik van D-mol en E-mol na D mineur. Hierna volg 'n volmaakte kadens na D mineur in albei werke. In albei werke dui dit die begin van die heruiteensetting aan.

5.1.5. Heruiteensettings

Die klavierkonsert se heruiteensetting is aansienlik korter as dié van die sonate, maar die sonate bevat nie die groot *cadenza* wat in die klavierkonsert aangetref word nie.

'n Laaste ooreenstemming is die *cadenzas* in albei werke: die klavierkonsert bevat 'n groot uitgebreide *cadenza* en die sonate 'n kleiner seksie wat as 'n *cadenza* beskou kan word. Albei hierdie *cadenzas* bevat 'n lang dominant-pedaalpunt wat na effektiewe spanning, in beide gevalle, uiteindelik na die tonika oplos. Die skryfwyse in beide hierdie *cadenzas* stem ooreen wat betref massiewe akkoorde wat beide die hoë en lae registers van die klavier benut.

Voorbeeld 93 illustreer die akkoorde in die sonate en voorbeeld 94 die akkoorde in die klavierkonsert.

Voorbeeld 93. Mate 300-301.

Voorbeeld 94. Mate 370-371.

5.2. Tweede bewegings

5.2.1. Struktuur

Uit die inligting verkry van die besprekings in die vorige hoofstukke, word die afleiding gemaak dat daar 'n strukturele ooreenkoms in beide werke se tweede bewegings teenwoordig is: albei se struktuur is driedelig (ABA).

5.2.2. Toonsoorte

Die tweede bewegings is wel nie in dieselfde toonsoort nie, maar Rachmaninoff volg dieselfde roete in die manier waarop hy beide bewegings harmonies begin. In beide bewegings begin die musiek nie in die toonsoort waarin dit hoofsaaklik plaasvind nie. In die sonate begin die musiek in D majeur en bereik 'n paar mate later die tonika van F majeur. In die klavierkonsert begin die musiek in D mineur, ten spyte van die feit dat daar drie kruise in die toonsoortteken teenwoordig is.

5.2.3. Temas

Albei bewegings kan as mono-tematies beskou word, omdat beide op slegs een tema gebaseer is. Die toonhoogte van beide motiewe daal van hoog na laag. Voorbeeld 95 illustreer die motief in die sonate en voorbeeld 96 illustreer die motief in die klavierkonsert.

Voorbeeld 95. Mate 8-9.



Voorbeeld 96. Mate 1-4.

Adagio tema

p < 3 > *mf espress.*

5.2.4. Melodiese kontoere

Alhoewel hierdie motiewe albei dalend van aard is, bestaan die melodiese kontoer van die sonate se tweede beweging uit 'n ABC tipe, en die melodiese kontoer van die klavierkonsert uit 'n C tipe (Davie, 2009: 187-189 & 68).

5.2.5. Skryfstyl en variasies

5.2.5.1. Skryfstyl in die A-seksies

Beide bewegings is in dieselfde tydmaat ($\frac{3}{4}$). Beide bewegings se skryfwyse stem ooreen met betrekking tot hulle stemvoering: albei is meerstemmig met melodiese elemente in die boonste stem van elke notebalk. Voorbeeld 97 illustreer die sonate en voorbeelde 98 en 99 die klavierkonsert.

Voorbeeld 97. Mate 13-15

Voorbeeld 98. Mate 40-41.

Voorbeeld 99. Mate 43-45.

Visueel vertoon dit weereens asof dit uit dieselfde werk afkomstig is. Dit kan duidelik waargeneem word dat beide voorbeelde se boonste stemme van elke notebalk deurgaans met mekaar in dialoog is (die sopraan- en tenoorstem). Beide bewegings se agtergrondstemme bestaan hoofsaaklik uit triooffigure. Die tekstuur van beide voorbeelde is dig.

5.2.5.2. Skryfstyl en variasies in die B-seksies

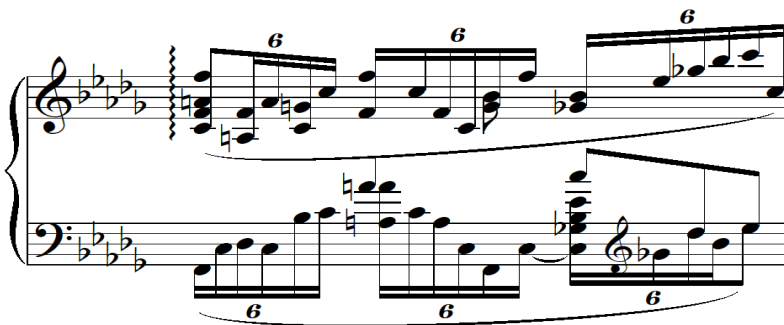
Beide werke se middelseksies (die B seksie) bestaan uit variasies op die tema. Die sonate se middelseksie bevat vier variasies en die klavierkonsert ses.

Die skryfwyse wat Rachmaninoff in hierdie middelgedeeltes toepas, is soms hoogs kontrapuntaal met gekompliseerde ritmiese figure. Voorbeelde 100 en 101 illustreer hoe die tekstuur, timbre en stemvoering van die sonate en die klavierkonsert, onderskeidelik, ooreenstem.

Voorbeeld 100. Mate 64-66.



Voorbeeld 101. Maat 66.



Visueel stem hierdie twee voorbeelde in so 'n mate ooreen dat beide as voorbeelde uit dieselfde werk beskou kan word.

5.2.5.3. Afsluiting van die B-seksies

Beide bewegings bevat 'n vinnige seksie wat die einde van die B-seksies aankondig. Ná hierdie vinnige seksie bedaar die musiek in albei bewegings, en die eerste onderwerp keer terug. In die sonate is hierdie vinnige seksie die *Veloce cadenza* en in die klavierkonsert 'n vinnige wals. Hierdie wals kan ook as variasie VI beskou word, omdat dit elemente van die tema bevat. Albei hierdie vinnige seksies bevat elemente van temas vanuit die eerste bewegings van die werke: die *Veloce cadenza* bevat materiaal uit die slotseksie van die eerste beweging van die sonate, en die wals bevat materiaal uit die eerste beweging se eerste onderwerp van die klavierkonsert. Voorbeeld 102 illustreer die sonate en voorbeeld 103 die klavierkonsert.

Voorbeeld 102. Maat 87.

Voorbeeld 103. Mate 130-132.

5.2.6. Heruiteensetting van die A-seksies

Beide eerste onderwerpe keer terug op dieselfde manier soos wat hulle begin het. Nadat die eerste onderwerp teruggekeer het, volg 'n slotseksie in die sonate en 'n brugpassasie tussen die tweede en derde bewegings van die klavierkonsert.

5.3. Derde bewegings

5.3.1. Struktuur

In albei bewegings gebruik Rachmaninoff 'n gewysigde sonatevorm: Berkovsky (2011) beweer dat die derde beweging van die sonate in 'n uitgebreide sonatevorm is. Volgens Cobb (1975: 92) is die klavierkonsert se derde beweging in vrye sonatevorm. Vanuit watter oogpunt 'n leser dit ookal wil beskou, beide hierdie bewegings is dus in 'n sonatevorm sonder 'n ontwikkeling wat die onderwerpe in die uiteensetting ontwikkel. Hierdie twee bewegings stem struktureel duidelik ooreen, omdat Rachmaninoff ooreenkomstige wysigings in albei werke toepas.

5.3.2. Eerste onderwerpe

In vorige besprekings blyk dit duidelik dat die derde bewegings van beide komposisies melodies oninteressant is. Martyn (1990: 191-192) beweer dat die derde beweging van die sonate die eerste melodies-oninteressante *finale* in Rachmaninoff se komposisies is, en al sy latere *finales* beïnvloed het. Een van die werke wat Martyn spesifiek aanhaal, wat deur die *Sonate, op. 28* beïnvloed is, is die *Klavierkonsert, op. 30*. Alhoewel beide werke se eerste onderwerpe aan melodie ontbreek, beskik hierdie bewegings oor baie effektiewe ritmiese dryfkrag. Voorbeeld 104 en 105 illustreer onderskeidelik die eerste onderwerpe van beide die sonate en klavierkonsert se derde bewegings.

Voorbeeld 104. Mate 1-5.



Voorbeeld 105. Mate 1-5.

5.3.3. Tweede onderwerpe

5.3.3.1. Eerste helftes van die tweede onderwerpe

Beide bewegings se tweede onderwerpe word onderverdeel in twee sub-onderwerpe.

Die eerste helfte van die tweede onderwerp van die sonate word gekenmerk deur 'n gepunteerde ritme. Die eerste helfte van dié van die klavierkonsert, bestaan uit 'n gesinkopeerde ritme. Die gesinkopeerde ritme van die tweede onderwerp van die klavierkonsert gee die luisteraar soms die idee dat hierdie ritme gepunteerd is.

Die tweede onderwerp van die sonate begin in A mineur, en dié van die klavierkonsert in C majeur. Die toonsoortvolgorde stem nie heeltemal ooreen nie, maar A mineur en C majeur is wel verwant. Melodies is albei hierdie onderwerpe redelik oninteressant. Voorbeeld 106 illustreer die eerste helfte van die tweede onderwerp van die sonate, en voorbeeld 107 dié van die klavierkonsert.

Voorbeeld 106. Mate 81-82.

Meno mosso (♩ = 88)

Voorbeeld 107. Mate 72-73.

Più mosso

5.3.3.2. Melodiese kontoere van die tweede helftes

Beide bewegings se tweede helftes van die tweede onderwerpe is liries van aard, met singbare *cantabile* melodiese lyne. Beide hierdie melodieë stem ook ooreen omdat hulle aan die tipe *ABC* melodiese kontoere behoort (Davie, 2009: 194-196 & 204). Sien voorbeelde 108 en 109.

5.3.3.3. Melodiese inhoud van die tweede helftes

Albei hierdie helftes bestaan uit 'n eenvoudige melodiese lyn. Die begeidingsfigure bestaan uit vrye materiaal soos toonlere en gebroke akkoorde, wat kontrapuntal van aard is.

Voorbeeld 108 illustreer die tweede helfte van die tweede onderwerp van die sonate, en voorbeeld 109 dié van die klavierkonsert. Ten spyte van die feit dat hierdie twee helftes se inhoud en skryfwyse ooreenstem, is hulle ook geografies op dieselfde plekke in die struktuur van hierdie bewegings geleë.

Voorbeeld 108. Mate 137-138.

Voorbeeld 109. Mate 103-105.

5.3.4. Slotseksies

Na voltooiing van die tweede onderwerpe volg daar in beide bewegings 'n slotseksie. Hierdie slotseksie suggereer 'n ritmiese versnelling, wat as nog 'n ooreenkoms beskou kan word.

Voorbeeld 110 verteenwoordig die sonate se slotseksie en voorbeeld 111 die slotseksie van die klavierkonsert.

Voorbeeld 110. Mate 173-174.

(♩ = 88)

8^{va}

ff

Voorbeeld 111. Mate 132-133. (Orkesreduksie)

Allegro molto

ff

5.3.4.1. Ritmiese inhoud

Bostaande twee voorbeelde stem dinamies en ritmies ooreen. Hierdie slotseksies se ritmiese inhoud bestaan hoofsaaklik uit trioolfigure. Ritmiese ooreenkomste is duidelik wanneer na die gebruik van die volgende nootwaardes gekyk word:

Die feit dat hierdie ritmiese ooreenkoms op dieselfde geografiese ligging in die struktuur van die musiek geleë is, staaf die aanname dat die *Sonate* die *Klavierkonsert* beïnvloed het.

Na hierdie *ff* klimaktiese slotseksie bedaar die musiek geleidelik in albei bewegings, en albei bewegings bereik die middelseksie.

5.3.5. Middelseksies

Die middelseksies van beide werke se derde bewegings is rapsodies van aard. Nie een van die twee seksies ontwikkel één van die hoofonderwerpe soos wat in sonatevorm verwag sou word nie.

5.3.5.1. Toonsoorte

Hierdie seksies neem beide 'n aanvang in E-mol. Die sonate is in E-mol mineur en die klavierkonsert in E-mol majeur – beide is 'n mineur sekunde-interval vanaf die tonika, D mineur. Die Margareta-tema in die sonate se middelseksie verskyn in F mineur (maat 221), terwyl die klavierkonsert se middelepisode grotendeels in E-mol bly. Dit is duidelik dat die musiek in albei werke op dieselfde ligging in die struktuur, dieselfde toonhoogte in gemeen het.

5.3.5.2. Tematiese inhoud

Die middelseksies in beide bewegings rekapituleer op materiaal wat vroeër in die werk voorgekom het. Albei episodes rekapituleer drie temas. In die sonate herverskyn die tweede helfte van die eerste onderwerp van die eerste beweging (voorbeeld 112, maat 189), die tema van die tweede beweging (voorbeeld 113, maat 201), en die eerste helfte van die tweede onderwerp van die derde beweging (voorbeeld 114, maat 218). In die klavierkonsert herverskyn die eerste (voorbeeld 115, maat 201) en tweede onderwerpe (voorbeeld 116, maat 209) van die eerste beweging, en elemente van die eerste onderwerp van die derde beweging (voorbeeld 117, mate 167). Daar is dus 'n ooreenstemming in die middelseksie van elke beweging: hulle begin albei in E-mol, rekapituleer drie onderwerpe van die werk as 'n geheel, en bevat nie 'n tradisionele ontwikkeling soos wat in sonatevorm gebruiklik is nie.

Voorbeeld 112. Mate 189-192.

Moderato (♩ = 58)

Voorbeeld 113. Mate 201-203.

molto espress.

Voorbeeld 114. Mate 218-219.

Più Vivo (♩ = 88)

Voorbeeld 115. Mate 201-202.

a tempo poco a poco accel.

mf cantab.

Voorbeeld 116. Maat 209.

Lento
molto espressivo

pp

Voorbeeld 117. Maat 167.

8va

pp

5.3.6. Heruiteensettings

5.3.6.1. Eerste onderwerpe

Die sonate se eerste onderwerp keer terug in die tonika (D mineur). In die klavierkonsert neem die heruiteensetting 'n aanvang in E-mol majeur, wat dit in 'n Napelse verhouding tot die tonika plaas. Daarna verskyn die eerste onderwerp in C mineur en bereik eers later D mineur.

5.3.6.2. Tweede onderwerpe

Die klavierkonsert se tweede onderwerp (eerste helfte) keer terug in B-mol majeur en die tweede helfte in F majeur. Die sonate se eerste helfte (tweede onderwerp) keer terug in die tonika, en die tweede helfte op die dominant van G majeur. Die enigste ooreenkoms hier is dat die onderwerpe in die sonate en klavierkonsert, beide in dieselfde volgorde terugkeer. Harmonies is daar nie enige ooreenkomste van belang teenwoordig nie.

5.3.7. Kodas

Na die heruiteensetting begin die koda in beide werke. Voorbeeld 118 illustreer sekere materiaal wat in die sonate se koda verskyn, en voorbeeld 119 illustreer geselekteerde materiaal van die klavierkonsert. Beide hierdie voorbeelde stem visueel ooreen, veral wat betref die regterhandakkoorde wat deur 'n enkelnoot gevolg word.

Voorbeeld 118. Maat 445.

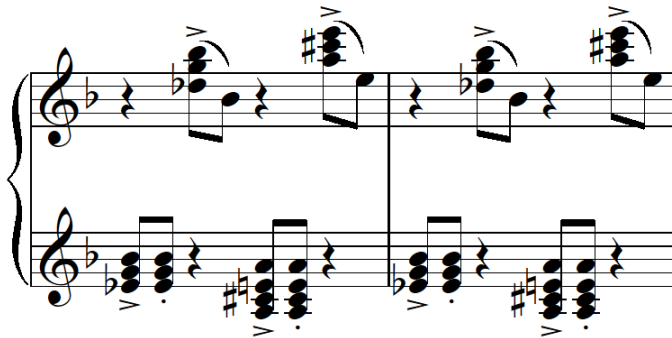
poco a poco accel. cresc.

pp

3

3

Voorbeeld 119. Mate 423-424.



In die sonate se koda keer die tweede onderwerp van die eerste beweging terug in die vorm van 'n koraal. In die klavierkonsert keer die tweede onderwerp van die derde beweging terug as 'n koraal. In voorbeeld 120 word die sonate se koraal aangehaal en in voorbeeld 121 dié van die klavierkonsert. Hierdie twee voorbeelde se skryfwyse, nootwaardes, dinamiek en vertolkingssteks stem ooreen.

Voorbeeld 120. Mate 493-495.

Meno mosso

Voorbeeld 121. Mate 438-440.

Vivacissimo (♩. = ♩)

HOOFTUK 6

GEVOLGTREKKING

Hierdie studie het gepoog om die ooreenkomste tussen die werke uit te wys. Uit die navorsing, vergelykings, opusnommers en die jaar van voltooiing van die werke, is dit duidelik dat die *Sonate, op. 28* die *Klavierkonsert, op. 30* beïnvloed het.

6.1. Eerste bewegings

- Beide die *Sonate* en *Klavierkonsert* se eerste bewegings is in uitgebreide sonatevorm.

6.1.1. Eerste onderwerpe

- Beide werke se eerste onderwerpe kan in drie dele verdeel word.
- Albei eerste onderwerpe is in D mineur en religieus van aard.
- Beide onderwerpe se toonsoorte bevat 'n skielike verskuiwing vanaf D mineur na E-mol majeur.
- Daar is bewys dat die mineur sekunde-interval 'n belangrike rol in albei werke speel.

6.1.2. Brugpassasies

- Albei bewegings se brugpassasies bevat “slangfigure” wat uit toonlere en gebroke akkoorde bestaan, en vertoon visueel soortgelyk.
- Albei brugpassasies bevat stygende en dalende majeur/mineur sekunde-intervalle.
- Beide bevat kontrapuntale skryfwyse waarmee hierdie sekunde-intervalle na verskillende stemme oorgedra word.

6.1.3. Tweede onderwerpe

- Die tweede onderwerpe van albei werke is in B-mol majeur.
- Albei hierdie onderwerpe is liries van aard en bestaan uit melodie en begeleiding, wat visueel bykans dieselfde vertoon.
- Beide temas se begeleidingsfigure bestaan uit gebroke akkoorde.
- Die onderwerpe word beide in kleiner seksies verdeel, wat melodies met mekaar verband hou.

6.1.4. Ontwikkelingsseksies

- Beide werke se ontwikkelingsseksies vorm 'n groot *accelerando* en *crescendo* totdat die klimaks bereik word.
- In beide werke verskyn daar ritmiese sametrekking onderweg na die klimaks, om sodoende spanning te verhoog.
- Albei ontwikkelings bestaan uit vier seksies voordat die klimaks verskyn.
- Beide ontwikkelings se vier seksies bevat ooreenkomstige materiaal.
- Tydens die klimaks verskyn daar in beide werke se basregister 'n stygende/dalende mineur sekunde-interval wat trapsgewys styg en daal.
- Albei klimakse bevat twee sekwense waarin die toonsoort 'n mineur sekunde-interval styg en daal.
- Die *Sonate* en *Klavierkonsert* se ontwikkelingsseksies sluit albei af met die tweede onderwerp. In elke geval is die tweede onderwerp se toonsoort 'n mineur sekunde-interval verwyderd vanaf die tonika.
- Aan die einde van beide onderwerpe moduleer Rachmaninoff skielik na D mineur.

6.1.5. Pedaalpunte

- Beide werke bevat twee klimakse wat uit virtuose, akkordale passasies en lang A-pedaalpunte bestaan.
- Beide ontwikkelings bestaan uit pedaalpunte wat styg met 'n maj./min. sekunde-interval.

6.2. Tweede bewegings

- Beide werke is in dieselfde tydmaatteken ($\frac{3}{4}$).
- Beide bewegings neem 'n aanvang in 'n ander toonsoort as wat aangedui word.
- Beide werke se temas is dalend van aard.
- Albei bewegings is mono-tematies.
- Beide werke se struktuur is drieledig (ABA).
- Albei bewegings word as Tema en Variasie beskou.
- Beide bewegings se B-seksies is variasies van die A-seksie.
- Die skryfstyl in albei bewegings se A- en B-seksies stem visueel ooreen.
- Beide werke se A- en B-seksies is kontrapunktaal en meerstemmig.
- Albei werke se B-seksies sluit af met 'n vinnige gedeelte, waarna albei terugkeer na die A-seksies.
- Beide werke se A- en B-seksies is kontrasterend van aard, met A as 'n rustige onderwerp en B as 'n angstige, dramatiese onderwerp.

6.3. Derde bewegings

6.3.1. Struktuur en eerste onderwerpe

- Die derde bewegings is in dieselfde tydmaatteken (*Alla breve*).
- Albei se struktuur is in gewysigde sonatevorm.
- Die middelseksies van elke beweging herkapituleer op vorige temas, eerder as om die materiaal van die uiteensetting te ontwikkel.
- Beide bewegings se eerste onderwerpe is melodies bra oninteressant.
- Beide onderwerpe beskik oor effektiewe ritmiese dryfkrag wat die meganiese vermoëns van die klavier benut.

6.3.2. Tweede onderwerpe

- Die tweede onderwerpe van albei werke is in twee subonderwerpe verdeel.
- Die eerste helftes van die tweede onderwerpe is in elke geval steeds melodies oninteressant, met effektiewe ritmiese dryfkrag.
- Die tweede helftes van elke onderwerp is in kontras met die eerste helftes, omdat elkeen 'n liriese melodie bevat.
- Albei onderwerpe se tweede helftes is kontrapuntaal van aard.
- Albei melodieë se melodiese kontoere behoort aan die tipe *ABC*.

6.3.3. Slotseksies

- Ná die tweede onderwerpe verskyn daar in albei bewegings 'n slotseksie, wat in albei gevalle 'n groot ritmiese versnelling suggereer.
- Die ritmiese formule wat Rachmaninoff in hierdie seksie toepas, stem ooreen.
- Albei se dinamiese vlak is *ff* en die melodiese inhoud beweeg van hoog na laag.
- Na hierdie *ff*-slot kalmere die musiek in beide seksies en die tempo en dinamiese vlakke neem af.

6.3.4. Middelseksies

- Beide werke se middelseksies neem 'n aanvang in E-mol majeur.
- Albei seksies kan as episodes wat rapsodies van aard is, beskou word.
- Beide werke herkapituleer drie onderwerpe wat op vorige stadiums in die werke voorgekom het.

6.3.5. Heruiteensettings

- Die heruiteensettings bestaan uit die twee hoofonderwerpe.
- Beide onderwerpe keer in dieselfde volgorde as waarin hulle uiteengesit is terug.
- In beide bewegings verskyn daar geringe veranderinge in die materiaal.

6.3.6. Kodas

- Beide werke se kodas kan as ’n samevatting van die volledige werk beskou word, omdat meeste van die temas en tegniese inhoud wat op vroër stadiums in die werk voorgekom het, weer verkyn.
- In albei kodas verskyn daar ’n groot koraalagtige passasie. In die *Sonate* is hierdie koraal die eerste beweging se tweede onderwerp. In die *Klavierkonsert* is hierdie koraal die tweede onderwerp van die derde beweging.
- Die skryfwyse, dinamiese vlakke en vertolkingstekes van beide korale stem ooreen.
- Beide bewegings eindig triomfantelik.

6.4. Afsluiting

Dit is duidelik dat daar ’n aansienlike hoeveelheid ooreenkomste tussen die *Sonate op. 28* en die *Klavierkonsert op. 30* teenwoordig is.

Daar is ’n moontlikheid dat die *Sonate* se struktuur en inhoud so ’n groot impak op Rachmaninoff gehad het, dat dit die “geplaveide wandelroete” van die struktuur en inhoud van die *Klavierkonsert* geword het.

6.5. Voorstelle vir verdere navorsing

Soortgelyke studies kan tot interessante bevindings lei wanneer die volgende werke vergelyk word:

- *Suites, op. 5* en *op. 17*.
- *Klavierkonserte, op. 30* en *op.40*.
- *Sonates, op. 28* en *op. 36*.

Bronne

- Bak, N. 2004. *Completing your thesis: A Practical Guide*. Pretoria: Van Schaik.
- Beard, D. & Gloag, K. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Bent, I. 1994. *Music Analysis in the Nineteenth Century*. Vol. I. Cambridge: University Press.
- Cook, N. 1992. *A Guide to Musical Analysis*. London: Dent.
- Forte, A. 1982. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton.
- Johnson, A. 2011. Klaskommunikasie. Universiteit van Pretoria.
- Longyear, R. M. 1988. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. 3rd Ed. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- Machlis, J. 1979. *Introduction to Contemporary Music*. New York: W. W. Norton.
- Martyn, B. 1990. *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*. Hampshire: Scolar Press.
- Mouton, J. 2001. *How to succeed in your Master's and Doctoral Studies*. Pretoria: Van Schaik.
- Norris, G. Rachmaninoff, Sergey (Vasil'yevich). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Sadie, S. 2001. Vol. 15: 550-558. New York: Grove.
- Persichetti, V. 1978. *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. London: Faber.
- Piston, W. 1947. *Counterpoint*. New York: W. W. Norton.
- Piston, W. 1978. *Harmony*. Rev. ed. London: W. W. Norton.

Seroff, V. I. 1951. *Rachmaninoff*. London: Cassell & Company.

Tovey, D. F. 1972. *Essays in Musical Analysis, Volume III*. London: Oxford University Press.

Walker, R. 1980. *The Illustrated Lives of the Great Composers: Rachmaninoff*. London: Midas Books.

Artikels

Cross, I. 1998. Music Analysis and Music Perception. *Music Analysis*, Vol. 17: 3-20. Hoboken: Wiley.

Lande, T. S. & Vollsnes, A. O. 1995. Object Oriented Music Analysis. *Computers and the Humanities*, Vol. 28, No. 4/5: 253-257. New York: Springer.

Universiteit

Berkovsky, M. 2011. *Rachmaninoff's Piano Sonata No. 1, Op. 28, A Pianistic Evaluation of the work, its Strengths and Weaknesses*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University.

Chung, S. H. K. 1988. *An Analysis of Rachmaninoff's Concerto No. 2 in C Minor, Op. 18: Aids Towards Performance*. Columbus: Ohio State University.

Cobb, G. W. 1975. *A Descriptive Analysis of the Piano Concertos of Sergei Vasilyevich Rachmaninoff*. Lubbock: Texas Technical University.

Davie, S. 2009. *STRUCTURE AND CONTOUR IN MELODIES OF S. RACHMANINOFF*. Sydney: University of Sydney.

Ivanova, A. 2006. *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution*. College Park: University of Maryland.

Elektronies

Tan, K. G. 1995. *The Rachmaninoff Society*.

<http://www.classical.net/music/comp.1st/works/rachmaninoff/pc3.php>. Besoek op 19 Augustus 2013.

Partiture

Rachmaninoff, S. 1910. *Piano Concerto No. 3, Op. 30* (reduction for 2 pianos). Boosey & Hawkes.

Rachmaninoff, S. 1908. *Sonata No. 1 in D minor, Op. 28*. Boosey & Hawkes.

Diskografie

Rachmaninoff, S. *Rachmaninoff Sonata no. 1, op. 28*. Berezovsky, B. 2013.
www.youtube.com

Rachmaninoff, S. *Rachmaninoff Piano Concerto no. 3*. Bronfman, Y. 2013.
www.youtube.com

Rachmaninoff, S. *Concerto no. 3 in D minor*. Bernd Glemser. NAXOS 8.552113, 2005.

Rachmaninoff, S. *Rachmaninoff Piano Concerto no. 3*. Horowitz, V. 1978.
www.youtube.com

Rachmaninoff, S. *Rachmaninoff Sonata 1 in D minor*. Lisitsa, V. 2009. www.youtube.com

Rachmaninoff, S. *Rachmaninov Complete Piano Concertos & Rhapsody*. Vladimir Ashkenazy with London Symphony Orchestra, conducted by André Previn. Decca Music Group Limited 473 251-2, 1972.

Rachmaninoff, S. *S. Rachmaninoff – Piano Sonata I*. Ogdon, J. 1968. www.youtube.com

Rachmaninoff, S. *His Complete Recordings, Sergej Rachmaninoff*. Sergej Rachmaninoff.
SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT 82876-67892-2, 1992.