

**Die ontwikkeling van die vroeë klaviertrio met spesifieke
verwysing na die rol van die klavier**

H.J. RUST

B.Mus.

12244694

Skripsie voorgelê ter gedeeltelike nakoming van die vereistes vir die
graad *Magister Musicae* aan die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit

Studieleier: Dr. B. Swart

Ingelewer: Januarie 2011

ABSTRACT

The development of the early piano trio with specific reference to the role of the piano

Studies concerning the development of the piano trio primarily cultivate analyses of the musical structures found in this genre. Few of these studies deal in depth with the socio-historical aspect of the development of the piano trio. Such a neglected process can only lead to the loss of valuable information. It is important to pay careful attention to our ever-changing environment and how this phenomenon impacts upon music.

The study of the development of the early piano trio (because of the social nature of chamber music) requires greater attention to the social history associated with this genre. This development can be traced as an integral part of the Germanic culture, more specifically that of eighteenth century Germany and Austria. Both societies' love for the piano led to the full blossoming of the piano trio.

The question arises: to which degree did the early development of the piano and the changing society – as it mostly appeared during the eighteenth century in Germany and Austria – have an impact on the development of the early piano trio?

This hypothesis holds that the development of the early piano trio depended (among other aspects) on the early development of the piano and the changing society of eighteenth century Germany and Austria. Thus, a mutual connection exists between all three factors.

Keywords: *chamber music; piano trio; piano; eighteenth century; German society; Austrian society.*

OPSOMMING

Die ontwikkeling van die vroeë klaviertrio met spesifieke verwysing na die rol van die klavier

Studies waarin die ontwikkeling van die klaviertrio bespreek word, omvou gewoonlik die analise van die musiekstrukture wat in hierdie genre teenwoordig is. Weinige van hierdie studies behandel die sosio-historiese agtergrond van dié tipe trio. Die versuiming hiervan lei gewoonlik tot die verlies van waardevolle inligting. Dit noodsaaklik om noukeurige aandag aan die veranderende sosiale aard en die wyse waarop hierdie fenomeen 'n invloed op musiek uitoefen, te verleen.

Weens die sosiale aard van kamermusiek, verlang 'n studie in die ontwikkeling van die vroeë klaviertrio meer begrip omtrent die sosiale geskiedenis van hierdie genre. Dié ontwikkeling kan as 'n integrale deel van die Germaanse kultuur, veral dié van Duitsland en Oostenryk gedurende die agtiende eeu, waargeneem word. Beide kulture se liefde vir die klavier het uiteindelik tot die uitvloei van die klaviertrio gelei.

Die vraag ontstaan dus tot watter mate die vroeë ontwikkeling van die klavier asook die veranderende sosiale aard – soos dit hoofsaaklik gedurende die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk daar uitgesien het – 'n invloed op die ontwikkeling van die vroeë klaviertrio uitgeoefen het.

Hierdie argument behels dat die vroeë ontwikkeling van die klaviertrio deels afhanklik van die vroeë ontwikkeling van die klavier asook die impak wat die veranderende sosiale aard (soos dit hoofsaaklik gedurende die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk daarna uitgesien het) was. Daar bestaan dus moontlik 'n wedersydse verband tussen hierdie drie faktore.

Sleutelwoorde: *kamermusiek; klaviertrio; klavier; agtiende eeu; Duitse samelewing; Oostenrykse samelewing.*

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1:

INLEIDING	1
1.1 Probleemstelling.....	4
1.2 Doelstelling.....	7
1.2.1 Algemene doelstelling.....	7
1.2.2 Spesifieke doelstelling.....	7
1.3 Sentrale teoretiese argument.....	7
1.4 Begrensing.....	8
1.5 Metode van ondersoek.....	8
1.6 Sleutelwoorde.....	8

HOOFSTUK 2:

DIE ONTWIKKELING VAN DIE KLAVIER IN DUITSLAND EN OOSTENRYK GEDURENDE DIE AGTIENDE EEU	9
2.1 Die oorsprong van die klavier.....	9
2.2 Die verspreiding van die klavier na Duitsland en Oostenryk.....	13
2.2.1 Die algemene bekendmaking van Cristofori se klavierkonsep.....	13
2.3 Duitse vakmanskap.....	17
2.3.1 Gottfried Silbermann (1683-1753).....	17
2.3.2 Johann Andreas Stein (1728-1792).....	21
2.4 Die ontwikkeling van die Weense klavierskool.....	24
2.5 Duitse en Oostenrykse komponiste.....	26
2.5.1 Johann Sebastian Bach (1685-1750).....	26
2.5.2 Franz Joseph Haydn (1732-1809).....	27
2.5.3 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).....	29

INHOUDSOPGAWE (VERVOLG)

2.5.4 Ludwig van Beethoven (1770-1827)	30
--	----

HOOFSTUK 3:

DIE ONTWIKKELING VAN DIE STRUKTUUR VAN DIE KLAVIERTRIO.....	32
3.1 Die kamermusiekpraktyk van die agtiende eeu in Europa.....	33
3.1.1 Kamermusiek	33
3.1.2 Instrumentale kamermusiek	35
3.2 Die Baroksonate as voorganger van die klaviertrio	36
3.2.1 <i>Sonata da chiesa</i> en <i>sonata da camera</i>	38
3.2.2 Die Barokduo en -triosonates.....	40
3.3 Die geleidelike kwyning van die <i>basso continuo</i>	43
3.4 Die geleidelike kwyning van die rol van die klavesimbel.....	44
3.5 Die gebruik van idiomatiese materiaal.....	45
3.6 Die veranderende musikale voorkeur in Europa.....	46

HOOFSTUK 4:

DIE SOSIALE INVLOED OP DIE KLAVIERTRIO VAN DIE AGTIENDE EEU IN DUITSLAND EN OOSTENRYK.....	48
4.1 Die sosiale tendense van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk	49
4.1.1 Klasseverdeling in Duitsland en Oostenryk in die agtiende eeu.....	50
4.1.2 Godsdienis in Duitsland en Oostenryk gedurende die agtiende eeu.....	54
4.1.3 Ekonomie in Duitsland en Oostenryk gedurende die agtiende eeu.....	55
4.1.4 Geografiese ligging	56
4.2 Oorheersende gebeure van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk	57
4.2.1 Die Franse Rewolusie (1789-1799).....	58

INHOUDSOPGAWE (VERVOLG)

4.2.2 Die Industriële Rewolusie.....	60
--------------------------------------	----

HOOFSTUK 5:

SAMEVATTING.....	62
5.1 Die ontwikkeling van die klavier in Duitsland en Oostenryk gedurende die agtiende eeu.....	62
5.2 Die ontwikkeling van die struktuur van die klaviertrio	66
5.3 Die sosiale invloed op die klaviertrio van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk	70
BIBLIOGRAFIE	73

HOOFSTUK 1

INLEIDING

Die klaviertrio is 'n kamermusiekgenre wat gedurende die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk ontwikkel het.¹ Alhoewel Scholes (1947:153) en Smallman (1990:2) die strykkwartet, waarvan die instrumentasie uit twee viole, 'n altviool en tjello bestaan, as die gewildste vorm van kamermusiek beskou, beweer Smallman dat die klaviertrio bestem was om een van die mees-beoefende en belangrikste vorme van kamermusiek te word.²

Vir die doel van hierdie studie word uitsluitlik op die rol van die klavier as komponent van die klaviertrio gefokus. Daar sal 'n ondersoek gedoen word om die invloed van die volgende drie faktore te bepaal: die ontwikkeling van die klavier, die ontwikkeling van die struktuur van die klaviertrio, sowel as die invloed van die veranderende sosiale patrone in Duitsland en Oostenryk gedurende die agtiende eeu op die ontwikkeling van die klaviertrio.

Die ontwikkeling van die klavier

Duitsers en Oostenrykers het gedurende die verloop van die agtiende eeu in teenstelling met die sangstyl wat in Italië baie gewild was, 'n voorliefde vir instrumente (in die besonder klawerbordinstrumente) getoon. Parakilas (1999:9) beskou die spinet, virginaal, klavichord, klavesimbel en pyporrel as voorbeelde van hierdie gevestigde klawerbordinstrumente van die vroeë agtiende eeu. In die voorafgaande eeu was

1

┆ Die term *klaviertrio* dui op die samespel tussen drie instrumente, gewoonlik klavier, viool en tjello.

2

┆ Die term *kamermusiek* verwys in die breë na musiek wat vir 'n intieme spasie en gehoor geskik is. Dit staan in kontras met musiek vir die kerk, teater en konsertsaal.

hierdie instrumente selde meer as 'n ondersteuningsbasis vir sangers en verskeie instrumente-kombinasies.³ Vanuit dié kultuur is meer ontwikkelde instrumente soos die viool en fluit algemeen deur gevestigde klawerbordinstrumente ondersteun. Om hierdie rede het klawerbordinstrumente op 'n tradisionele wyse deel van 'n musikale samespel of kamermusiekgenres in Europa gevorm.

Die gebruik van strykinstrumente by die beoefening van vroeë Europese kamermusiek wat tot aan die begin van die agtiende eeu gewild was, het met die uitvinding van die *gravicembalo col piano e forte* – vandag bekend as die klavier – hierdie gebruik merkwaardig verander. Die ontwerp, asook die grootste bydrae in die ontwikkeling van die moderne klavier word aan die Italiaanse klavierbouer Bartolomeo Cristofori toegedig (Parakilas, 1999:9; Latchman, 1993:29; Hindley, 1975:258). Die naam *gravicembalo col piano e forte* verwys hoofsaaklik na die klawerbordinstrument se vermoë om beide luide en sagte klanke te produseer en was die rede waarom Cristofori hierdie term verkies het (Parakilas, 1999:9; Scholes, 1947:713). Ander klavierbouers wat 'n bydrae tot die ontwikkeling van die klavier gelewer het, was Gottfried Silbermann (1683-1753) en Johann Andreas Stein (1728-1792).

Alhoewel hierdie tendens uiteindelik 'n onafhanklike karakter aan klawerbordinstrumente verleen het, het dit terselfdertyd die weg vir 'n meer gevorderde instrument, naamlik die klavier, gebaan. Die ontstaan van die klavier gedurende die agtiende eeu het mettertyd die voortbestaan van sommige gevestigde klawerbordinstrumente in Europa belemmer, 'n verskynsel wat 'n belangrike fokus op die Germaanse kultuur geplaas het.

Die ontstaan en ontwikkeling van die struktuur van die klaviertrio

Die rol wat die klavichord en klavesimbel in die Europese kamermusiekpraktyk gespeel het, is geleidelik gedurende die agtiende eeu deur die meer gewilde klavier

3

¹ Instrumente-kombinasies verwys na alle moontlike instrumentale ensembles.

oorgeneem (Parakilas, 1999:9). Hierdie fokusverskuiwing in agtiende-eeuse Europese musiek was 'n bedreiging vir die voortbestaan van alle vroeëre klawerbordinstrumente.

Volgens Smallman (1990:1) gebeur dit selde dat 'n artistieke genre aan 'n enkele idee of persoon toegedig word. Rosen (1971:697) meen dat die vestiging van die klaviertrio gedurende die middel van die agtiende eeu – nadat dit uit die duo- en -triosonates, sowel as die -klawerbordsonate van die Barok ontwikkel het – plaasgevind het. Begeleide sonates, wat gewoonlik 'n klavesimbel as ondersteuningsbasis ingesluit het, is algemeen tydens die Baroktydperk gebruik. Volgens Smallman (1990:5) het die algemene gebruik van 'n klavesimbelbegeleiding tot die belangrike solo-rolverskuiwing, wat later deur die klavier in kamermusiek vervul is, geleidelik. Smallman (1990:5) verduidelik dat die klavesimbelbegeleiding byvoorbeeld ná 1720 in Bach se *en trio's* afstand van die aanvanklike *basso continuo*-rol gedoen en meer onafhanklikheid geniet het. Nuwe gebruike soos hierdie het tot die toenemende belangrike rol van die klavier bygedra.

Die musikale struktuur wat hoofsaaklik vir kamermusiekwerke gebruik word, is moontlik deur die sogenaamde *sonata da camera* geïnspireer. Mangsen (1995:19) verduidelik dat wanneer die term *sonate* afsonderlik gebruik word, dit gewoonlik na abstrakte instrumentale werke verwys. Hierdie karaktertrek is ook in die klaviertrio aanwesig.

Veranderende sosiale patrone en tendense

Die Europese samelewing van die agtiende eeu is – soos in enige ander samelewing – deur die sosiale omstandighede van die tyd beïnvloed. Hierdie omstandighede is gedurende die agtiende eeu deur menige intellektuele, sosiale en politieke opstande in Europa bepaal. As gevolg van hierdie oproer het rebelse Europeërs, veral in die Westelike deel van Europa, hulself geleidelik van 'n sosiale gedwongenheid bevry. Namate hierdie bevryding plaasgevind het, het die inkorting van basiese regte sy tol gedurende die agtiende eeu in Europa geëis.

Gordon (1932:31) beweer dat die ontwikkeling van Europese kamermusiek in direkte verwantskap met veranderende sosiale patrone en tendense staan. Musikale samespel, soos byvoorbeeld in die klaviertrio, was 'n musikale aktiwiteit wat nuwe agtiende-eeuse sosiale idees in Europa weerspieël het. Hierdie nuwe sosiale idees het hoofsaaklik vanuit die Franse en Industriële Revolusies gespruit en beduidende veranderende sosiale patrone in Europa tot gevolg gehad. Volgens Scholes (1947:153) is die gelykheid van individuele partye in kamermusiek ná die tweede helfte van die agtiende eeu nagestreef.

In musiek omsluit die agtiende eeu verskeie stilistiese periodes. Die laat-Barok wat deur die *Style Galant* en daarna die Klassieke periode gevolg is, vorm die bekendste voorbeelde hiervan. Elkeen van hierdie stilistiese periodes bevat musikale tendense van hul eie. Wanneer dié tendense nagevors word, kan die verband tussen musiek en die veranderende sosiale lewenswyse duidelik waargeneem word. Musiek kan per slot van rekening as 'n effektiewe uitlaatklep vir 'n bepaalde samelewing dien (Gruber, 1978:29).

Die vraagstuk wat voortspruit, is die volgende:

Hoe het die bogenoemde drie faktore naamlik die ontwikkeling van die klavier, die ontwikkeling van die struktuur van die klaviertrio, sowel as die invloed van die veranderende sosiale patrone in Duitsland en Oostenryk gedurende die agtiende eeu die ontwikkeling van die klaviertrio beïnvloed?

1.1 Probleemstelling

Volgens Loesser (1955:34) was die toonaangewende invloed op musiek van die vroeë agtiende eeu dié van Italianers, wat deur die verloop van die Barokperiode (c.600-1750) die musikale tendense in die Europese kultuur bepaal het. Loesser (1955:34) verduidelik dat hierdie fenomeen in Italië gedurende die agtiende eeu momentum verloor het en sodoende die weg vir die ontwikkeling van verskeie musikale genres (waaronder die klaviertrio) elders gebaan het.

Wanneer die agtiende eeu in oënskou geneem word, is die toenemende vooruitgang wat Germaanse streke soos Duitsland en Oostenryk gedurende hierdie periode beleef het, opvallend. Dit was gedurende dieselfde eeu wat hierdie streke se ondersteuning en betrokkenheid by musiek 'n eie kultuur gekweek het. Op hierdie wyse het die Germaanse samelewing al hoe verder van die oorwegend-Italiaanse musiekkultuur beweeg. Namate Italianers al hoe meer op die ontwikkeling van opera ingestel was, het Duitsers en Oostenrykers op die ontwikkeling van nuwe instrumente en instrumentale genres gefokus.

Die vroeë ontwikkeling van die klavier in Duitsland en Oostenryk het dié klawerbordinstrument se kredietwaardigheid gedurende die agtiende eeu verhoog. Hierdie feit kan hoofsaaklik aan die unieke kwaliteite waaraan hierdie instrument voldoen het, toegeskryf word. Volgens Van Barthold en Buckton (1975:23) het die klavier al die goeie kwaliteite van sy voorgangers vasgevang. Namate Duitse vakmanskap van die agtiende eeu hierdie vermoë verder ontwikkel het, het die klavier sy voorgangers in gewildheid oorskry. In hierdie veranderende musikale klimaat het 'n noue band tussen die klavier en die individu ontwikkel, 'n verskynsel wat moontlik eerste in Duitsland en daarna in Oostenryk voorgekom het. Die band wat hierdie samelewings met die klavier opgebou het, het mettertyd tot nuwe instrumentale genres soos die klaviertrio gelei.

Met die ontstaan van die klaviertrio het die eerste Europese kamermusiekgenre waarin die gebruik van 'n klavier 'n vereiste is, gestalte aangeneem. Hierdie verskynsel blyk dat dit deur die gewildheid van die klavier gedryf is. Om hierdie rede kan die vroeë klaviertrio as deel van die Germaanse kultuur (waarin die klavier 'n geliefkoosde keuse geword het) waargeneem word. In die vroeë klaviertrio's van F.J. Haydn (1732-1809) en W.A. Mozart (1756-1791) word die rol wat die klavier in die Germaanse kultuur vervul het, duidelik weerspieël. Hierdie verskynsel het mettertyd deel van 'n oorhoofse kultuur in Europa gevorm.

Elliot (1990:149) verduidelik dat 'n oorhoofse kultuur nie iets is wat 'n samelewing op 'n natuurlike wyse besit nie. Volgens hom verwys 'n kultuur na die spesifieke doen en

late van 'n sosiale groep. 'n Samelewing se sosiale gedrag word oor tyd in die karakter van die betrokke groep se kultuur vasgevang. Op dié manier ontvou primêre kulturele afdelings soos kunsvorme, wetenskappe en geloof wat gewoonlik die nuutste tendense en idees van die spesifieke samelewing uitbeeld (Halpern, 1955:235). Juis omdat dit idees en tendense opskort, is alle kunsvorme 'n belangrike reflektor van die betrokke samelewing se sosiale aard.

Aan die begin van die agtiende eeu was Europese kunsgenres hoofsaaklik onder die beskerming van die aristokrasie, vir wie die kunste 'n noodsaaklike bykomstigheid geword het (Hindley, 1975:228). As gevolg van dié sosiale klas se finansiële vermoë is gesogte kunswerke dikwels as beklemtoning van 'n spesifieke sosiale status aangeskaf. Daarom was die meerderheid kunsvorme van die vroeë agtiende eeu deel van uitgebreide rituele wat op die aansien van aristokrate gefokus het. In hierdie kultuur was musiek – moontlik weens dié kunsvorm se universele karakter – 'n geliefkoosde medium wat sosiale standaarde kon weerspieël. Elliot (1990:147) beweer in dié verband dat musiek immers nog altyd 'n vooraanstaande kunsvorm was wat deel van die meeste samelewings se kulture gevorm het.

Weens die kulturele rol wat musiek in 'n samelewing vervul, ontstaan daar dikwels 'n sterk sosiale band tussen musikale genres en die veranderende sosiale aard van 'n samelewing. In die geval van kamermusiek (wat dikwels as *musiek-vir-vriende* geklassifiseer word) is hierdie band besonder sterk. Alhoewel heelwat studies die ontwikkeling van die musikale struktuur van die klaviertrio bespreek, verleen weinige van hierdie studies voldoende aandag aan die band wat tussen die klavier, die struktuur van die klaviertrio en veranderende patrone in die sosiale samelewing van die agtiende eeu ontwikkel het.

Die vraag wat hieruit ontstaan is dus in watter mate die vroeë ontwikkeling van die klavier, die struktuur van die trio, asook die veranderende sosiale patrone – soos dit hoofsaaklik gedurende die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk daar uitgesien het – 'n invloed op die ontwikkeling van die vroeë klaviertrio uitgeoefen het.

Subvrae wat hieruit ontstaan, is:

- Hoe het die klavier gedurende die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk ontwikkel?
- Hoe het die struktuur van die klaviertrio gedurende die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk ontwikkel?
- Hoe het die veranderende aard van die agtiende-eeuse Duitse en Oostenrykse samelewings die klaviertrio van dieselfde tydperk in beide lande beïnvloed?

1.2 Doelstellings

Daar word 'n algemene doelstelling en 'n aantal spesifieke doelstellings vir hierdie studie geïdentifiseer, wat onder uiteengesit word.

1.2.1 Algemene doelstelling

Die algemene doelstelling is om sekere faktore wat 'n bepalende invloed op die klaviertrio van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk uitgeoefen het, te beskryf.

1.2.2 Spesifieke doelstellings

- Om te bepaal hoe die klavier gedurende die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk ontwikkel het;
- Om te bepaal hoe die klaviertrio van die agtiende eeu as kamermusiekgenre in Europa ontstaan het; en
- Om te bepaal hoe die veranderende aard van die agtiende-eeuse Duitse en Oostenrykse samelewings die klaviertrio van dieselfde tydperk in beide lande beïnvloed het.

1.3 Sentrale teoretiese argument

Die vroeë ontwikkeling van die klaviertrio is deels beïnvloed deur die klavier, asook deur die veranderende sosiale aard van die Germaanse kultuur, soos dit gedurende die agtiende eeu hoofsaaklik in Duitsland en Oostenryk daar uitgesien het. Daar bestaan dus moontlik 'n wedersydse verband tussen hierdie drie faktore.

1.4 Begrensing

Alhoewel die instrumentasie van die klaviertrio uit drie verskillende instrumente, naamlik die viool, klavier en tjello, bestaan, word slegs die rol van die klavier in hierdie studie ondersoek.

Verder sal die agtiende eeu soos dit hoofsaaklik in Duitsland en Oostenryk daar uitgesien het as historiese tydsafbakening dien.

1.5 Metode van ondersoek

'n Sterk fokus sal op begripshistoriese navorsing geplaas word. Leedy (2010:175) beskryf hierdie tipe navorsing as 'n studie wat die oorsprong, ontwikkeling asook die invloed van idees en konsepte ondersoek. Idees en konsepte kan net soos mense en belangrike gebeure die gang en ontwikkeling van die geskiedenis beïnvloed (Leedy, 2010:175). Om hierdie rede sal die analise van musiekstrukture nie deel van hierdie studie vorm nie.

Die metode van ondersoek is dus hoofsaaklik 'n literatuur-gebaseerde begripshistoriese navorsing. Sekondêre bronne word vir hierdie doel gebruik.

Geskikte illustrasies en notevoorbeelde sal ter staving van aannames gebruik word. Hierdie voorbeelde sal deel van die oorhoofse gesprek vorm om sodoende beter begrip aan die sosio-historiese benadering van hierdie studie te verleen.

1.6 Sleutelwoorde

kamermusiek

klaviertrio

klavier

agtiende eeu

Duitse en Oostenrykse samelewings

HOOFSTUK 2

DIE ONTWIKKELING VAN DIE KLAVIER IN DUITSLAND EN OOSTENRYK GEDURENDE DIE AGTIENDE EEU

Die doel van hierdie hoofstuk is om die oorsprong van die klavier (2.1), die verspreiding van die klavier na Duitsland en Oostenryk (2.2), die Duitse vakmanskap van die agtiende eeu (2.3), die vroeë Weense klavierskool (2.4) asook die bydrae wat Duitse en Oostenrykse komponiste (2.5) gedurende die agtiende eeu tot die ontwikkeling van die klavier gelewer het, te ondersoek.

Alhoewel die klavier geen bekendstelling in moderne terme nodig het nie, benodig die agtiende-eeuse ontwikkeling van hierdie instrument (met spesifieke verwysing na Duitsland en Oostenryk) egter 'n noukeurige uiteensetting.

Die geleidelike aanvaarding van die klavier het dié instrument as 'n gesogte gebruiksartikel in Europa gevestig, 'n verskynsel wat sedert die klavier se ontstaan deel van die Duitse en Oostenrykse kultuur vorm. Beide samelewings het deur die verloop van die Verligtingsera op verskeie maniere 'n impak op die vroeë ontwikkeling van die klavier uitgeoefen. Volgens Gill (1981:10) en Selfridge-Field (2005:81) het hierdie invloed uiteindelik tot die algemene gebruik wat die klavier vandag as 'n selfstandige entiteit bereik het, bygedra.

Vervolgens word die aspekte wat 'n invloed op die vroeë ontwikkeling van die klavier in Duitsland en Oostenryk uitgeoefen het, bespreek. Sodoende word die belangrikheid van die instrument in die samelewing van daardie tyd aangetoon.

2.1 Die oorsprong van die klavier

Die oorsprong van die klavier spruit hoofsaaklik uit verskeie voorafgaande gesnaarde klawerbordinstrumente. Volgens Gill (1981:17) en Grover (1976:69) het instrumente van dié aard reeds gedurende die veertiende eeu, nadat 'n klawerbord vir die eerste

keer by snare gevoeg is, ontwikkel. Omdat beide snare en klawers eers vir eeue lank afsonderlik ontwikkel het, het dit 'n verskeidenheid van instrumente-families in die Europese kultuur teweeggebring.

Voor die oorsprong van die klavier het Europese gesnaarde klawerbordinstrumente meestal die spinet, virginaal, klavichord en klavesimbel ingesluit (Parakilas, 1999:9). Alhoewel Europeërs 'n groot verskeidenheid van dié tipe instrumente ondersteun het, het die geleidelike verandering in musikale voorkeur wat uiteindelik deur die Barokperiode teweeggebring is, die behoefte aan 'n nuwe, gevorderde gesnaarde klawerbordinstrument vergroot. Dit was veral sigbaar gedurende die middel-Barokperiode (1640-1680) tydens die ontwikkeling van nuwe vokale verwickelinge. Die vloeiende melodieë en *cantabile*-styl wat baie gewild was in die Italiaanse operas, het die verandering in musikale voorkeur – juis omdat Europeërs dieselfde volgehoue klank in instrumente wou vasvang – veroorsaak.⁴ Dit het onder andere gelei tot die ontwikkeling van die klavier as die mees gevorderde klawerbordinstrument.

Volgens Van Barthold en Buckton (1975:23) kon die vroeë klavier die klavesimbel se klankvolume en die klavichord se responsiewe aanslag gelyktydig vasvang. Op dié wyse het die klavier 'n beter alternatief aan Europeërs gebied. De Villiers (2007:64) verduidelik dat die klavier ook 'n groter verskeidenheid toonkleure as sy voorgangers kan voortbring, wat deur 'n pianis se fisieke aanslag sowel as die klavierhamer ('n komponent wat by die ouer klawerbordinstrumente ontbreek) bepaal word.⁵

Dit was Bartolomeo Cristofori (1655-1732) se ontwikkeling van die klavierhamer wat die eerste suksesvolle hameraksie, waarop die klavier se klankproduksie berus, teweeggebring het. Die meganiek van sy 'nuwe' klavier was gebaseer op dié van die

4

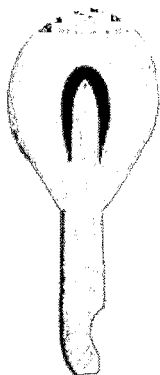
¹ Die Italiaanse term *cantabile* verwys na 'n sangstyl.

5

¹ Toonkleure (in dié geval) verwys na die verskeie nuanses waartoe die klavier in staat is.

clavichord, naamlik hamers wat snare slaan (by die klavesimbel pluk plektrums die snare). Die klankkas was egter gebaseer op dié van die klavesimbel. In sy meer gevorderde klaviere het Cristofori die hamerkoppe van papier gemaak wat in 'n spoel met 'n dun lagie leer rondom opgekrul was (Anon, 2010a). Omdat die gebruik van papier tot ligter en sagter hamers gelei het, was 'n groter hameroppervlakte moontlik. 'n Groter hameroppervlakte het 'n verlenging in die voortduur van klank (veral omdat dit klank beter absorbeer) teweeggebring. Alhoewel die papier later gedurende die agtiende eeu deur hout vervang is, bestaan die grootste deel van die hamerkop vandag uit vilt. In voorbeeld 1 word 'n hamerkop van vilt uitgebeeld. Die gebruik hiervan bevorder 'n *cantabile*-klank, 'n kwaliteit waaraan die klavier steeds voldoen (Dolge, 1972:41). Daar kan dus met reg gesê word dat die oorsprong en vestiging van die klavier aan die ontwikkeling van hamers te danke is.

Figuur 1: 'n Moderne klavierhamer waarvan die kop hoofsaaklik uit vilt bestaan



Bron:
<http://www.vandaking.com/imadegawa-grand-hammers-unbored.html>

Dit was die vakmanskap van Bartolomeo Cristofori wat tot die eerste suksesvolle klavierontwerp, vroeg aan die begin van die agtiende eeu, in Italië gelei het. Hierdie Italiaanse klavesimbelbouer (van wie daar vandag min familie-geskiedenis beskikbaar is) het voor die agtiende eeu aan verskeie eksperimente in Florence gewerk, in 'n poging om 'n finale konsep vir 'n nuwe klawerbordinstrument te ontwikkel. Die suksesvolle voltooiing van sy ontwerp maak van Cristofori die vader van die klavier (Parakilas, 1999:9; Latchman, 1993:29; Montanari, 1991:385).

2.2 Die verspreiding van die klavier na Duitsland en Oostenryk

Dit is opvallend dat die vroeë ontwikkeling van die klavier plaasgevind het in lande wat sosiale en ekonomiese vooruitgang geniet het, naamlik Duitsland en Oostenryk. Die Italianers het volgens Loesser (1955:34) en Ehrlich (1990:12) ná Cristofori se dood in 1732 belangstelling in die ontwikkeling van die klavier verloor. Ehrlich (1990:12) skryf dit toe aan die spesifieke sosiale en ekonomiese faktore waarmee Italianers gedurende dié vroeë agtiende eeu gekonfronteer was. Dit blyk dat die Italianers se beheptheid met opera en die viool, asook die finansiële probleme wat hulle ná 1700 ondervind het, 'n demper op die ontwikkeling van die klavier geplaas het. Volgens Gaines (1983:50) het heelwat Italianers gedurende die vroeë agtiende eeu 'n heenkome in Wene gevind en is vandaar dikwels na Dresden in Duitsland verplaas. Op só 'n manier het Italiaanse idees in verband met instrumentbou na die noordelike streke van Wes-Europa versprei.

Die bekendmaking van Cristofori se klavierkonsep het 'n noemenswaardige invloed op die verspreiding van die klavier na Duitsland en Oostenryk uitgeoefen:

2.2.1 Die algemene bekendmaking van Cristofori se klavierkonsep

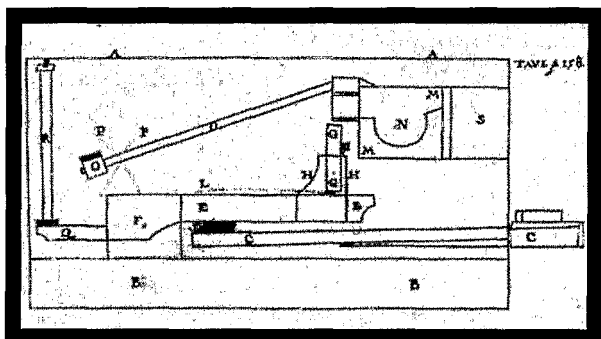
Die algemene bekendmaking van Cristofori se klavierkonsep het die verspreiding van die klavier na Duitsland en Oostenryk moontlik gemaak. Die klavier het Duitsland eerste bereik aangesien 'n aanvraag na klaviere reeds vanaf die 1720's in Duitsland ontstaan het (Hess, 1953:76). Gedurende hierdie periode is geen klaviere in Oostenryk vervaardig nie. Namate die aanvraag na klaviere 'n belowende klavierindustrie in Duitsland teweeggebring het, het al hoe meer instrumentbouers na Duitsland gestroom om op die ontwikkeling van die klavier te fokus. Dié kultuur het mettertyd na buurlande soos Oostenryk oorgespoel.

Die bekendmaking van Cristofori se konsep het 'n illustrasie van sy unieke hamermeganiek ingesluit. Nadat hierdie inligting in die volgende twee joernale gepubliseer is, het dit die verspreiding van die klavier moontlik gemaak:

- Die *Giornale dei Letterati d' Italia*

Die Italiaanse skrywer Marchese Scipione Maffei (1675-1755) het gedurende 1709 'n besoek aan Prins Ferdinando de' Medici gebring in 'n poging om ondersteuning vir sy nuwe akademiese tydskrif – die *Giornale dei Letterati d' Italia* – te werf (Sumner, 1966:40; Van Barthold & Buckton, 1975:26). Alhoewel dit nie bekend is of Maffei en Cristofori mekaar tydens hierdie besoek ontmoet het nie, is 'n gedetailleerde beskrywing van Cristofori se klavierkonsep, asook 'n skematiese diagram (sien voorbeeld 3) wat sy hameraksie illustreer, in dié joernaal van 1711 gepubliseer. Dit was in hierdie artikel waarin Maffei die eerste klavier as 'n *gravicembalo col piano e forte* beskryf het (Pollens, 2002:270; Schott, 1985:29; Closson, 1947:78). Alhoewel Cristofori die woord *arpicembalo* verkies het, verwys Maffei se term na die klavier se ooreenkomste met die *gravicembalo*, beter bekend as 'n klavesimbel.

Figuur 3: Scipione Maffei se skematiese diagram



Bron: Rowland, 1998:8

Volgens Van Barthold en Buckton (1975:26) is sekere besonderhede in hierdie joernaal (moontlik omdat Maffei dié diagram van geheue geteken het) uit verhouding en selfs afwesig. Alhoewel dit Maffei se diagram grootliks onbetroubaar laat, het instrumentbouers nog steeds drie oorheersende beginsels hiervolgens nageboots (Gaines, 1983:47):

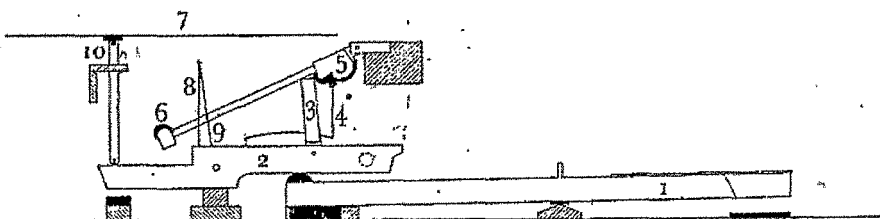
- hamers wat na hul rusposisie terugkeer;
- 'n ontvlugtingsmeganisme wat hamers vang; en
- die gebruik van snaardempers.

Saam vorm hierdie beginsels 'n gevorderde hameraksie wat steeds deel van die moderne klavierbou is. Dié gebruik van hierdie beginsels het 'n volgehoue klavierklank teweeggebring (Gaines, 1983:47). Dit word in voorbeeld 4 geïllustreer. Nommer 1 illustreer die beginpunt, naamlik die klavier. Wanneer die klavier afgedruk word, begin die proses van klankproduksie. Nommer 3 is die ontvlugtingsmeganisme wat in samewerking met nommer 4, die ontvlugtingsveer, funksioneer. Dié meganisme maak dit moontlik om hamers – nadat dit die verlangde snare getref het – te vang. Op só 'n manier weerhou die ontvlugtingsmeganisme hamers daarvan om heen en weer te bons. Omdat hierdie gebruik ongewenste klank elimineer, het dit beter beheer aan klawerbordinstrumentaliste van die agtiende eeu verleen. Die verdere ontwikkeling hiervan het ook by die nuwe musiekstyl in Duitsland en Oostenryk gepas. Grover (1976:71) beskryf die ontvlugtingsmeganisme se impak op klank as volg:

The essential difference of the piano is that, due to the escapement the finger has no contact with the hammer at the moment it strikes the string. The force of the finger striking the key determines the hammer's impact on the string, enabling notes to be played softer or louder at will, creating the distinctive expressiveness of the piano.

Nommer 5 en 6 stel die hamer wat opspring om die verlangde snare te tref, voor. Hierdie beweging word deur die afdruk van die klavier geaktiveer. Nommer 7 is die snare wat deur die hamer getref word, terwyl nommer 10 die demper wat die snaarvibrasie stopsit, voorstel.

Figuur 4: 'n Voorbeeld van Cristofori se vroeë hameraksie



'n Voorbeeld van Cristofori se vroeë hameraksie soos dit gedurende 1712 daar uitgesien het. Hierdie illustrasie is moontlik meer betroubaar as die illustrasie wat die vorige jaar in die *Giornale de 'letterati d' Italia* verskyn het. Fyner besonderhede hiervan kan in die volgende bron bestudeer word: Closson (1947:129).

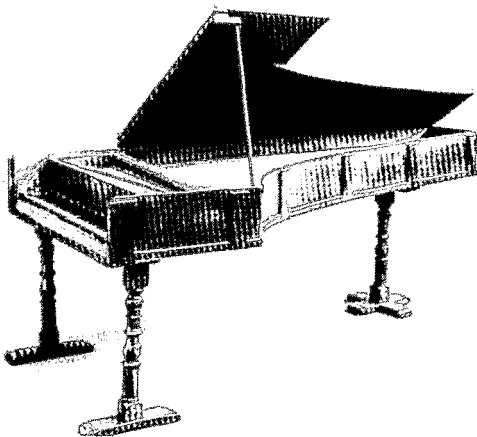
- Die *Critica Musica*

Maffei se artikel is weer gedurende 1725 gepubliseer, dié keer in Mattheson se *Critica Musica* (Ehrlich, 1990:13; Apel, 1969:671). Hierdie Duitse publikasie het moontlik die grootste invloed op die verspreiding van die klavier na Duitsland uitgeoefen.

Volgens Heaton (2009) was Johann Ulrich von König, 'n hofdigter van Dresden, vir die vertaling van Maffei se artikel in 1725 verantwoordelik. Omdat hierdie artikel nou in Duits beskikbaar was, het dit groter belangstelling onder Duitssprekende instrumentbouers gelok, aangesien hulle Cristofori se konsep in hul moedertaal kon volg en daarvolgens verbeteringe kon aanbring. Dit het 'n voorsprong aan die Duitse vakmanskap van die agtiende eeu verleen.

Cristofori het ongeveer twintig klaviere gedurende sy leeftyd voltooi en die laaste hiervan het die volle ontwikkeling van sy aanvanklike konsep uitgebeeld (Gaines, 1983:50; Grover, 1976:70; Dolge, 1972:46). Voorbeeld 5 illustreer die voorkoms van een van sy gevorderde klaviere. Die ontwikkeling van Cristofori se konsep kan verder in die sterker klankkas, die vroeë toepassing van 'n *una corda*-toestel, asook die gebruik van 'n gevorderde dubbel-hameraksie waargeneem word (Dolge, 1972:46; Pollens, 2002:271; Baines, 1961:89).

Figuur 5: Een van Bartolomeo Cristofori se klaviere wat uit 1720 dateer



Bron: Gaines, 1981:49.

2.3 Duitse vakmanskap

Sutherland (1996:340-341) en Loesser (1955:37) meen dat die ontwikkeling van die klavier gedurende die agtiende eeu hoofsaaklik deur Duitse vakmanskap gedryf is. Vanuit hierdie streek was die klavier gereed om na die buurland Oostenryk te versprei, nadat twee oorheersende Duitse klavierbouers belangrike verbeteringe aangebring en 'n poel van nuwe klavierbouers gelok het. Hierdeur is die klavier as 'n belangrike gebruiksartikel in die Duitse en Oostenrykse samelewings van die agtiende eeu gevestig. Gottfried Silbermann het in Duitsland 'n baie belangrike bydrae gelewer tot die ontwikkeling van die klavier.

2.3.1 Gottfried Silbermann (1683-1753)

Gottfried Silbermann, 'n bekende orrel- en klavichordbouer van Sakse, Duitsland, het hom, ná die kennismaking met Cristofori se konsep, hoofsaaklik op die vervaardiging van klaviere toegespits. Omdat hy die eerste suksesvolle klavierbouer buite Italië was, word spesiale aandag dikwels aan sy bydrae tot die klavier gewy.

Volgens Gill (1981:9) en Dolge (1972:45) het die artikel in die *Critica Musica* van 1725 die nodige vertrekpunt vir Silbermann geskep. Sy oorblywende klaviere getuig hiervan. Die toepassing van beginsels, soos uit Cristofori se laat-periode, dui verder daarop dat Silbermann meer as net die artikel in die *Critica Musica* gevolg het. Om hierdie rede bestaan daar 'n groot moontlikheid dat Gottfried Silbermann self met Cristofori se laaste klaviere in aanraking gekom het.

Die presiese jaartal waarin Silbermann sy eerste klavier vrygestel het, is onbekend, maar historici spekuleer dat dit moontlik gedurende die 1730's plaasgevind het. Vanaf hierdie tydperk het Silbermann belangrike aanpassings aan Cristofori se aanvanklike klavierbou-konsep aangebring wat só prominent was dat Silbermann verkeerdelik as die vader van die klavier beskou is (Gill, 1981:21). Sy belangrikste bydraes tot die ontwikkeling en vestiging van die klavier is die volgende vier:

- Die ontwikkeling van die eksterne kas as deel van die volledige klavierbou Sumner (1966:42) is van mening dat die eksterne resonanskas wat Silbermann as deel van die volledige struktuur ontwerp het sy grootste bydrae is. Die vroeë ontwerp van die klavier se resonanskas was hoofsaaklik op dié van die klavesimbel geskool en dus meesal dekoratief van aard. Net soos die klavesimbel, was hierdie eksterne kas as't ware losstaande van die interne meganika. Aangesien snare wat met hamers geslaan word 'n stywer spanning verlang, het 'n behoefte aan 'n sterker kas (ter ondersteuning hiervan) ontstaan. Daarom moes die eksterne resonanskas aan die interne meganika gekoppel word sodat dit die snaarspanning kon ondersteun. Silbermann was die eerste klavierbouer wat in hierdie doel geslaag het.

Sutherland (1996:341) beskou Silbermann se gebruik van yster in die vervaardiging van klaviere as baanbrekerswerk omdat hierdie aanpassing tot groter en briljanter klank gelei het. Gevolglik kon die klavier 'n belangriker rol in kamermusiekspel van die agtiende eeu vervul; dit kon trouens 'n belangriker rol as die meeste ander instrumente vervul. Dit het gelei na die gebruik van die klavier as solo-instrument vir publieke uitvoerings en is ook in kontras met 'n orkes van selfs meer as sestig lede gebruik. Die ontwikkeling van die klavier se eksterne resonanskas het hom as 'n invloedryke eweknie teenoor ander ontwikkelde kamerinstrumente soos die viool geplaas.

- Die eerste dempertoestel vir klavier

Silbermann is deur Pantaleon Hebenstreit (1669-1750) se unieke instrument, die *pantalon* (wat dikwels met 'n groot dulsimer vergelyk word) geïnspireer. Adlam (2005:737) en Gaines (1983:50) meen dat hierdie inspirasie met die herstelwerk van Hebenstreit se *pantalon*, waarvoor Silbermann tot ongeveer 1727 verantwoordelik was, begin het. Die grootste verskil tussen die *pantalon* en 'n gewone dulsimer lê in die spesiale toestel wat snare kon demp en vrylik laat vibreer. Hierdie toestel het 'n harpklank na vore gebring, 'n kwaliteit waaroor Europeërs gaande was (Adlam, 2005:737).

Silbermann het ná jare se blootstelling aan Hebenstreit se vakmanskap besluit om hierdie konsep as deel van die klavierbou en -meganisme toe te pas, wat 'n *legato*-

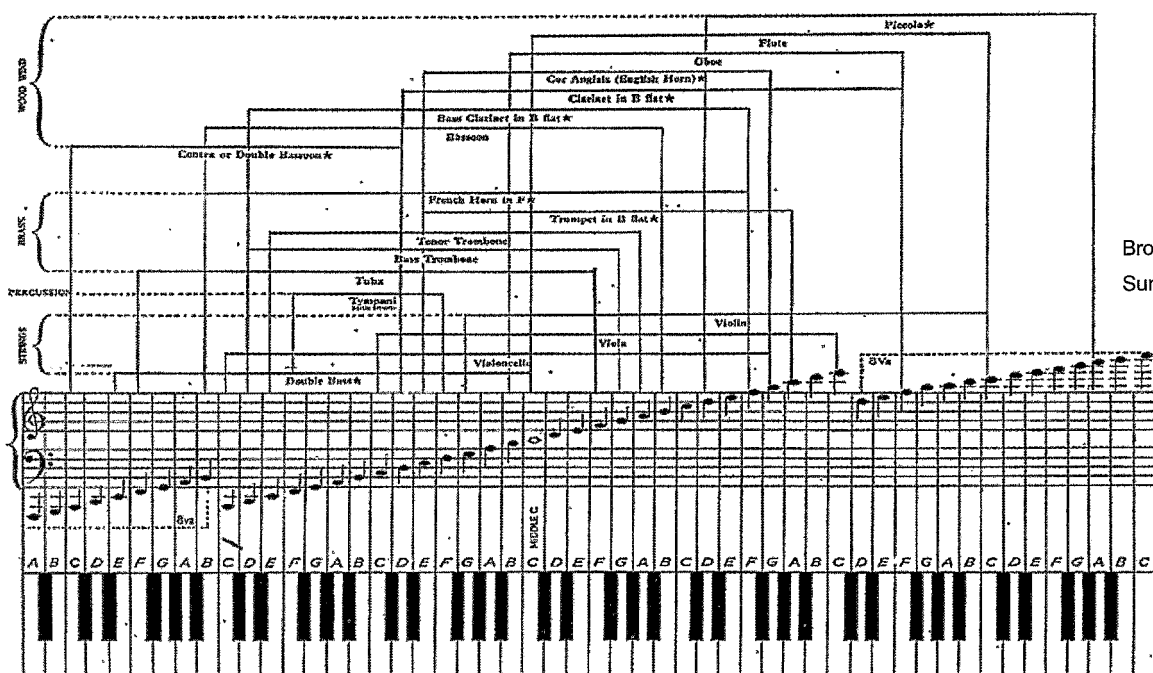
klank en *cantabile*-styl op die klavier moontlik gemaak het. Dit het tot die gewildheid van die klavier gedurende die laat-agtiende eeu bygedra. Adlam (2005:735) en Parakilas (1999:48) verduidelik verder dat Silbermann se dempertoestel deur middel van twee handstoppe in werking gestel is. Handstoppe is later gedurende dieselfde eeu deur kniepedale en daarna deur voetpedale vervang.

- Die verlenging van die klawerbordomvang

‘n Verdere bydrae deur Silbermann is die verlenging van die klavier se klawerbord. Die omvang van die klawerbord in vroeë klaviere was hoofsaaklik op dié van die klavesimbel gebaseer; dus aansienlik kleiner as die hedendaagse klavieromvang van 7½ oktawe. Silbermann se bydrae het die bou en werking van gevorderde klavierhamers teweeggebring. Die verlenging van die klawerbordomvang het ‘n direkte invloed op die rol van die klavier uitgeoefen, juis omdat die omvang van ander Westerse instrumente nie hiermee kon kompeteer nie.

In figuur 6 word die klavier se omvang in vergelyking met dié van ander instrumente geïllustreer.

Figuur 6: Die omvang van ‘n klavier in vergelyking met ander Westerse instrumente



Bron:
Sumner (1966:18).

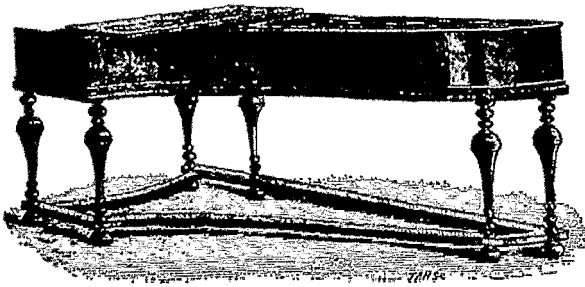
- Die vestiging van 'n Duitse klavierindustrie

Silbermann se bydrae tot die ontwikkeling van die klavier sluit ook die vestiging van die eerste suksesvolle klavierindustrie in Duitsland in. Alhoewel die vroeë klavierindustrie nog nie genoeg instrumente geproduseer het vir klavieruitvoerders nie, was die mark gereed vir klavierbouers. Klavierwerkswinkels is, ná Silbermann se suksesvolle bydrae, regoor Europa opgerig. Volgens Grover (1976:76) was Silbermann die eerste klavierbouer wat die vervaardiging van klaviere sy primêre bron van inkomste kon maak. Hierdie verskynsel het die weg vir ander klavierbouers in Europa gebaan en hulle gemotiveer.

Aspirant-instrumentbouers in Silbermann se werkswinkel te Freiberg het ook deel van hierdie nuwe industrie gevorm. Omdat die vervaardiging van klaviere gedurende hierdie periode so arbeidsintensief was, het hy die hulp van ambagsjongens benodig. Volgens Schott (1985:29) het selfs die sogenaamde "twaalf apostels", wat hulle later in Londen as bekende klavierbouers gevestig het, uit Silbermann se leerskool gestam. Ambagsjongens het dikwels na 'n paar jaar se ondervinding hulle eie instrumente gebou en werksinkels elders opgerig, sodat klaviere regoor Europa versprei is.

Verder het Silbermann se sakevernuf die klavier as 'n belangrike gebruiksartikel in adellike wonings gevestig, 'n verskynsel wat 'n verhoogde status aan dié instrument verleen het. Nadat Silbermann voldoende verbeteringe aan die bou van die klavier aangebring het, het hy sy konsep verder bemark. Volgens Rowland (1998:11) en Loesser (1955:39) het Silbermann een van sy gevorderde klaviere aan die prins van Schwarzburg-Rudolstadt verkoop. Hierdie bemarkingstaktiek het sy klaviere bekend gestel en terselfdertyd die rol wat die klavesimbel aanvanklik in dié koninklike hof vervul het, oorgeneem. Die koning van Pruise het kort hierna ook 'n klavier by Silbermann bestel en het uiteindelik vyftien van Silbermann se klaviere besit (Van Barthold & Buckton, 1966:42). Hierdie sameloop van omstandighede het die gewenste klimaat vir die vestiging van die eerste klavierindustrie in Duitsland geskep.

Figuur 7:



Een van Silbermann se klaviere wat vanuit 1746 dateer en in *Stadtschloss*, Potsdam, gehuisves word. Die eksterne kas toon groot ooreenkomste met dié van Cristofori se ontwerp.

Bron:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Britannica_Pianoforte_Silbermann_Fortepiano.png

2.3.2 Johann Andreas Stein (1728-1792)

Johann Andreas Stein is in 1728 in die klein dorpie Heildesheim naby die Rynrivier gebore (Cole, 1998:179). Alhoewel Stein gedurende sy vroeë loopbaan hoofsaaklik as orrelbouer in Duitsland bekend was, het hy gedurende sy laaste lewensjare meer op die ontwikkeling van die klavier gefokus. Sy bydrae tot die klavier gedurende die tweede helfte van die agtiende eeu was moontlik die belangrikste in Europa.

Volgens Gill (1981:241) en Dolge (1972:218) het Stein se belangstelling in die klavier gedurende sy ambagsjare in Silbermann se werkswinkel te Freiberg begin. Alhoewel 'n groot verskeidenheid klavierbouers hier opgelei is, het die meeste van hierdie studente uiteindelik 'n heenkome buite Duitsland gevind. Stein het besluit om sy kennis en vaardighede in Duitsland voort te sit.

Nadat Stein sy opleiding van Silbermann ontvang het, het hy in 1750 na Augsburg in Duitsland verhuis (Cole, 1998:180). Volgens Dolge (1972:218) was hy teen 1754 goed in die Augsburg-gemeenskap gevestig. Gedurende die eerste dertig jaar in dié stad het hy verskeie unieke instrumente ontwerp en gebou wat orrels, klavichords en vreemde kombinasie-instrumente ingesluit het (Rowland, 1998:24). Te oordeel aan die groot getal ambagsjongens wat in Augsburg vir Stein gewerk het, het hy moontlik ook 'n groot werkswinkel bestuur. Alhoewel min inligting omtrent hierdie werkswinkel beskikbaar is, is dit alombekend dat die meerderheid van dié ambagsjongens later kleiner werksinkels in die suide van Duitsland opgerig het. Namate Stein toenemend

meer op die bou en werking van die klavier gefokus het, het sy talryke studente sy voorbeeld gevolg.

Ná Stein se dood in 1792 is sy werk en besigheid deur sy seun Matthäus (1776-1842) en dogter Nanette (1769-1833) oorgeneem (Gill, 1981:241). Beide het in 1794 Wene toe verhuis en die Stein-besigheid verder in Oostenryk uitgebrei (Rowland, 1998:24). Dit was 'n belangrike bydraende faktor in die verspreiding van die klavier na die Oostenrykse kultuur.

In Oostenryk het Nanette met Johann Andreas Streicher (1761-1833), wat ook haar vennoot geword het, getrou. Saam het hulle die belangrike werk van haar pa in Oostenryk voortgesit (Rowland, 1998:24; Gill, 1981:241). Nanette het vir die volgende dertig jaar haar pa se naam in haar ontwerpe ingesluit en was in kompetisie met baie ander klavierbouers van haar tyd, waaronder Anton Walter die belangrikste was (Rowland, 1998:24).

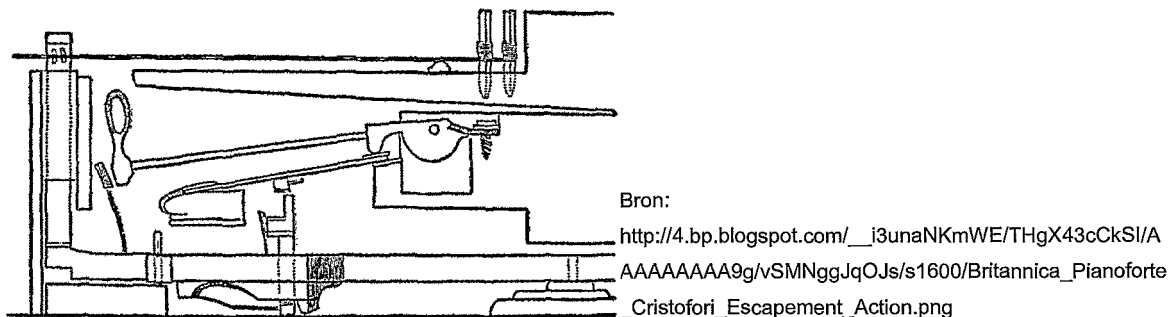
Stein se grootste bydrae tot die ontwikkeling van die klavier kan in die verbetering van die Cristofori-Silbermann-hameraksie gesien word. Aangesien Stein 'n leerling van Silbermann was, was hy net soos sy meester meer op die werking van dié hameraksie ingestel. Volgens Heaton (2009) was Stein tussen 1749 en 1750 een van Silbermann se ambagsjongens. Alhoewel Stein se bydrae tot die ontwikkeling van die klavier wyd vertak, dui die ontwikkeling van 'n Duitse hameraksie op die grootste hiervan.

- Die ontwikkeling van 'n Duitse hameraksie

Sumner (1966:43-44) beweer dat die eenvoudigste hameraksie wat klavierbouers van die agtiende eeu kon volg, bekend as die *mop-stick* of *old man's head*, sekere struikelblokke veroorsaak het. Die mop-stick was 'n meganisme wat die hamer tot teenaan die snare moes gooi. Sumner (1966:44) verduidelik dat dié meganisme dikwels tot dooie note kon lei. Om hierdie verskynsel te verhoed, het Stein 'n ontvlugtingmeganisme wat hamers toegelaat het om die toestel wat dit in die eerste plek gedryf het, te verlaat en sodoende vryelik te laat terugbeweeg.

Heaton (2009) verduidelik dat Stein se bydrae in 1772 uiteindelik tot 'n opspraakwekkende klavierhameraksie gelei het. Volgens Gill (1981:241) en Rowland (1998:24) was hierdie aksie teen 1780 as die Duitse of Weense hameraksie bekend. Voorbeeld 8 illustreer hierdie aksie.

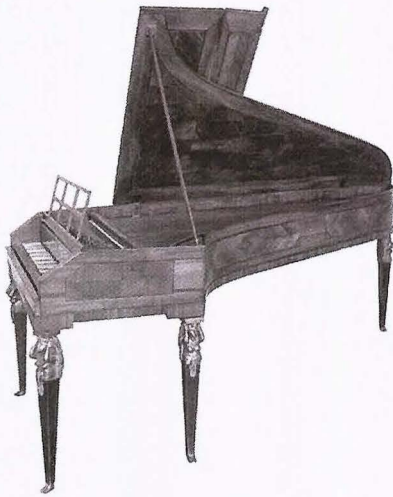
Figuur 8: Cristofori se ontwikkelde hameraksie



Heaton (2009) meen dat die hamers van die Duitse aksie kleiner was as dié van sy Engelse teenganger en gewoonlik met bokvel, vir 'n ligter aanslag, bedek was. Volgens Gill (1981:241) het die gebruik van vel/leer 'n ligte aanslag tot gevolg gehad wat kenmerkend van die Duitse hameraksie was en was dié hamers se gewig slegs een-derde van moderne klavierhamers. Hierdie aksie het 'n meer responsiewe aanslag en dus fynsinnige uiting na vore gebring (Parakilas, 1999:50). Dié ligte hamers het die komposisiestyl van bekende Oostenrykse komponiste soos Haydn en Mozart beïnvloed en tot klawerbordkomposisies wat 'n ligte, grasiëuse aanslag verlang, gelei.

Stein se Duitse hameraksie het ook 'n invloed op die vroeë snaarontwerp van die klavier uitgeoefen. Volgens Heaton (2009) was sy snare vyftig persent dunner as dié van die Engelse aksie. Die Engelse vleuel het drie snare vir elke klawer bevat in teenstelling met die Duitse vleuel se twee snare per klawer. Die Duitse klavier se snaardempers was nogtans meer effektief as dié van die Engelse klavier (Sumner, 1966:48) en die Duitse aksie het later, namate die klavier in grootte en die snare in lengte vermeerder het, swaarder geword (Parakilas, 1999:50).

Figuur 9: 'n Vleuelklavier deur Johann Andreas Stein wat dateer uit 1791



Bron:
www.realsamples.net/news_detail1.htm

2.4 Die ontwikkeling van die Weense klavierskool

Teen 1830 kan daar twee verskillende klavierskole in Europa geïdentifiseer word, naamlik die Engelse en Weense klavierskole (Rowland, 1998:22). Die onderskeid tussen hierdie twee klavierskole was die verskil in klavierboustyl wat verskillende pianistiese aanslae tot gevolg gehad het.

Die Weense of Duitse klavierskool, soos musici dikwels daarna verwys, het reeds gedurende die vroeë Klassieke periode ontwikkel. Hierdie skool was aanvanklik op die vakmanskap van Stein se klaviere geskoei. Die Duitse hameraksie wat Stein gedurende die tweede helfte van die agtiende eeu ontwikkel het, het soveel opspraak verwek dat daar as gevolg van sy klavierbou 'n eie klavierstyl ontwikkel het.

Namate Stein se studente werksinkels elders opgerig het, het sy vervaardiging van klaviere 'n bepalende invloed op die verdere ontwikkeling van die klavier in Duitse streke uitgeoefen. Die musikale aktiviteit gedurende die Klassieke tydperk in Duitsland en Oostenryk was moontlik die belangrikste van sy soort in Europa (Hindley, 1975:228). Duitsland en Oostenryk het die sentrale vergaderplek vir agtiende-eeuse

musiekbedrywighede in Europa geword en die sosio-ekonomiese sukses wat Duitsland reeds gedurende die laat-Barokperiode ervaar het, is in baie opsigte gedurende die Klassieke periode deur Oostenryk oorgeneem.

In Wene het 'n kultuur ontwikkel waarin kunsvorme gedurende die Klassieke periode kon floreer. Van Barthold en Buckton (1975:49) skryf dit deels aan Joseph II, die Oostenrykse keiser, se liefde vir musiek toe. Hy verduidelik dat dié keiser 'n tradisie van musiekaande en -konserte in Wene gevestig het. Hierdie Weense musiekkultuur was só invloedryk dat komponente daarvan selfs deur omliggende samelewings gebruik is. Pauly (1973:6) sluit hierby aan en verduidelik dat Wene die musikale hoofstad van Europa gedurende die laat-agtiende eeu was. Dit het die fokus van die Italiaanse na die Germaanse kultuur verskuif, 'n faktor wat groot voordele vir die verdere ontwikkeling van die klavier ingehou het. Volgens Van Barthold en Buckton (1975:50) het nog geen ander Europese stad die musikale aansien wat Wene vanaf 1770 geniet het, ervaar nie. Dit het meegebring dat baie komponiste gedurende die laat-agtiende eeu in Wene gevestig het: Mozart het Wene in 1781 byvoorbeeld as *clavierland* beskryf (Van Barthold en Buckton, 1975:49). Wene se gewildheid as musiekstad van Europa het uiteindelik tot die vestiging van 'n Weense klavierskool, laat in die agtiende eeu, gelei.

Stein se Duitse hameraksie het die ontwikkeling van 'n spesifieke pianistiese styl tot gevolg gehad. Die ontwikkeling van Weense klaviere was, in vergelyking met dié van die Engelse skool, meer delikaat van aard. Rowland (1998:23) is van mening dat die Weense klaviere ook 'n eleganter voorkoms as die Engelse klaviere gehad het. Dieselfde elegansie van die eksterne voorkoms van die klankkas is in die meganiek en dus eindelik in die klank van die Weense klaviere weerspieël. 'n Ligte aanslag het die nuwe musikale neiging wat aanvanklik deur die *Style Galant* gedryf is, ondersteun. Gill (1981:241) herken dié Weense aanslag in klawerbordkomposisies van Haydn en Mozart en reken dat dit 'n nuwe styl van klawerbordmusiek in Europa gevestig het.

Die Weense klavierskool het die fokus gedurende die laat-agtiende eeu op Weense klavierontwerpe laat val (Parakilas, 1999:50). Omdat daar voldoende belangstelling

was, het die vervaardiging van klaviere en die beskikbaarheid van bladmusiek toegeneem. Komponiste het die tendens vinnig gevolg en tot die groei van die industrie bygedra. Volgens Parrish (1941:15) het hierdie gebeure 'n gelyktydige evolusie in klaviertegniek en musiekstyl na vore gebring. Die fokus op klankkleur het waarskynlik hierdie evolusie ondersteun. Die aanvraag na klaviere in Duitsland het tot die vinnige verspreiding van hierdie instrument na buurlande gelei en sekere tegniese probleme wat veral deur Duitsers geïdentifiseer is, uitgewys (Parrish, 1941:16).

2.5 Duitse en Oostenrykse komponiste

Omdat verskeie invloedryke Duitse en Oostenrykse komponiste van die agtiende eeu die gebruik van die klavier ondersteun het, het dit 'n toenemende belangstelling in, asook die ontwikkeling van hierdie instrument, in beide samelewings geprikkel. Vir komponiste het die klavier se unieke moontlikhede tot nuwe komposisie tegnieke en genres soos die klaviertrio (wat op hulle beurt vakmanskap bevorder het) gelei. Duitse en Oostenrykse komponiste wat die vernaamste invloed hierop uitgeoefen het, is die volgende:

2.5.1 Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Alhoewel Johann Sebastian Bach 'n voorliefde vir die Barokklavichord getoon het, het hy homself gedurende sy laaste lewensjare meer met die werking van die klavier bemoei. Hierdie belangstelling is moontlik deur sy vriendskap met Gottfried Silbermann aangevuur. Hierdie twee invloedryke figure was tydgenote, vriende en kollegas (Anon, 2010b).

Volgens Grover (1976:75) en Loesser (1955:39) het Bach, nadat hy een van Silbermann se klaviere in 1736 getoets het, sy ontevredenheid oor sekere aspekte daarvan te kenne gegee. Dié kritiek het 'n belangrike invloed op die verbetering wat Silbermann hierna sou aanbring, uitgeoefen. Volgens Sumner (1966:42) was J.F. Agricola, 'n student van Bach, van mening dat Bach die diskant as te swak en die aksie as te swaar beskou het alhoewel Bach tog die toonkwaliteit van Silbermann se klaviere hoë lof toegeswaai het. Die eksentrieke Silbermann was so neergehaal deur

hierdie kritiek dat hy al sy klaviere uit hierdie periode (kort hierna) vernietig het (Loesser, 1995:39).

Bach het egter sy mening omtrent Silbermann se klavier kort voor hulle albei se dood gewysig. Gill (1981:40) verduidelik dat hierdie verandering van opinie tydens J.S. Bach se besoek aan sy seun, Carl Philipp Emanuel Bach, op 7 Mei 1747 plaasgevind het. Tydens hierdie besoek het Bach op een van Silbermann se klaviere in Koning Frederich 'Die Grote' se hofsaal gespeel, 'n ervaring wat hom oortuig het om sy opinie oor Silbermann se vakmanskap te verander (Neupert, 2010). Die belangstelling wat Bach hierna in die klavier getoon het, het tot die verhoogde status van dié instrument bygedra. Parakilas (1999:23) en Gill (1981:40) beweer dat Bach latere jare selfs as 'n verkoopsagent vir Silbermann se klaviere in Leipzig opgetree het.

Vandag beskou historici Bach se belangstelling in die klavier as 'n belangrike bydraende faktor tot die algemene aanvaarding van dié instrument; sy *ricercar á 3* bevestig hierdie stelling. Volgens Gill (1981:40) is dié werk een van die eerste komposisies wat uitsluitlik vir die klavier bedoel is. Omdat die keuse van klawerbordinstrumente gedurende die agtiende eeu 'n probleem geword het, het werke soos hierdie die keuse van komposisies vergemaklik. Die klavier was in elk geval die logiese keuse vanweë die meer gevorderde klawerbordtegniek wat tydens dieselfde periode ontwikkel het.

Alhoewel Bach tot die ontwikkeling van die klavier bygedra het en van trio-kombinasies gebruik gemaak het, het hy geen volwaardige klaviertrio gekomponeer nie (Gill, 1981:40).

2.5.2 Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Haydn se ondersteuning vir die klavier het moontlik in die jaar wat hy na Wene verhuis het, begin. Volgens Parrish (1948:27) het Haydn vir die eerste keer op agtjarige ouderdom in Wene by die Stefansdom se seunskoolkoor met 'n klavier kennis gemaak. In sy adollessensie-jare het vele klaversonates gevolg wat moontlik deur sy vroeë blootstelling aan die klavier veroorsaak is.

Alhoewel Haydn se sonates 'n unieke klavierstyl vereis, stem dit grootliks met die tendense van die Weense klavierskool ooreen. Dit is nie duidelik of Haydn bloot hierdie tendense gevolg het of help neerlê het nie. Haydn is deur die Weense kultuur (waarin die klavier 'n belangrike rol begin inneem het) beïnvloed. Die Duitse/Weense klaviere waarmee hy in aanraking gekom het, het 'n invloed op sy komposisionele skryfwyse uitgeoefen. Die ligte aanslag van hierdie klaviere vind neerslag in sy klavierstyl. Parrish (1948:27) reken dat Haydn se klavierstyl aanvanklik op dié van Carl Philipp Emanuel Bach geskool is.

Ná sy indiensneming by die hof van Esterházy het Haydn weer Oostenryk toe verhuis, waar hy tydens sy laaste lewensjare deur die Weense klavierkultuur beïnvloed is. Parakilas (1999:114) meen dat Haydn se vroeë klawerbordwerke nog nie die gebruik van 'n ware klavieridoom daarstel nie. Volgens hom bevat latere klawerbordwerke soos die *Auenbrugger*-sonates, Hob. XVI:35-39 – wat ná 1780 gekomponeer is – die eerste tekens van 'n ware klavieridoom.

Gedurende sy laaste Weense periode (1780-1809) het sy liefde vir die klavier in klaviertrio's neerslag gevind. Volgens Smallman (1990:18) het Haydn die klavier as die kern van die klaviertrio gevestig. Die tjello het 'n ondergeskikte rol in Haydn se volwasse klaviertrio's vervul en die strykerspartye is meestal vir ekstra toonkleur aangewend.

Figuur 10: Haydn se Sigeuner-trio in G majeur, Hob.XV (maat 0-15)

TRIO I.

Joseph Haydn.

Andante.

Violino.

Violoncello.

Andante.

Pianoforte.

In hierdie klaviertrio kan die ligte aanslag van die klavier waargeneem word asook die ondergeskikte rol wat die tjello in Haydn se klaviertrio's gevel het. Bron:

http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/1/1c/IMSLP68949-PMLP138973-Haydn_-_Piano_Trio_Hob-XV-25_1795_-_piano.pdf

2.5.3 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Mozart se aanleg vir die klavier was reeds vanaf 'n jong ouderdom duidelik. Omdat die klavier dikwels vir sy vroeë konserte ingespan is, het hy 'n hegte verhouding met dié instrument opgebou. Mozart was, behalwe as komponis, ook as 'n invloedryke pianis bekend (Gill, 1981:48). Behalwe vir sy flamboyante verhoogspersoonlikheid het hy oor 'n virtuose klavierteknik beskik. Baines (1961:87) verduidelik dat hierdie tegnieke vinnig tot 'n komposisie styl, uniek aan die Weense klavier ontwikkel het.

Hierdie styl het 'n industrie moonlik gemaak waarin pianiste en pedagoë kon floreer. Volgens Sumner (1966:144) vereis Mozart se klavierstyl insig en artistieke integriteit van pianiste.

Mozart het 'n voorliefde vir Stein se klavier getoon en Gill (1981:48) is van mening dat van sy vroeë sonates moontlik uit entoesiasme vir Stein se klavier gekomponeer is. Omdat hierdie klavier 'n ligte aanslag vereis, was dit ook voordelig vir die Klassieke idioom waarin Mozart gekomponeer het. Mozart het gedurende 1777 die volgende aan sy pa geskryf:

This time I must start at once by telling you about Stein's pianofortes. Before having seen these it was Spath's pianofortes which I liked best. But now I must give my preference to those of Stein, for they damp the resonance much better than those in Ratisbon. When I strike hard, I can keep my finger on the note or raise it, but the sound ceases the moment I have produced it. In whatever way I touch the keys, the sound is always even. It never jars, it is never stronger or weaker or entirely absent...

Mozart het die klaviertrio op 'n ander wyse as Haydn hanteer; in sy klaviertrio's is die instrumentale partye merendeels ewe belangrik, alhoewel die klavier steeds 'n hoofrol vervul (Smallman, 1990:18). Soos met Haydn, was daar wedersydse invloed tussen Mozart en die Weense klavierskool, soos in sy klaviertrio's waargeneem kan word.

2.5.4 Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Beethoven se 32 klaviersonates bevestig sy ondersteuning vir die klavier. Volgens Gill (1981:54) het Beethoven 'n stempel van sy eie op sy klavierwerke afgedruk. Die vereistes wat hy vir uitvoerders en komponiste gestel het, het nuwe behoeftes teweeggebring wat tot die verdere ontwikkeling van die klavier (meestal gedurende die negentiende eeu) gelei het.

Volgens Baines (1961:93) het Beethoven die ligte, *legato*-aanslag wat vroeë pianiste verkies het, met 'n dramatiese en amper gewelddadige klavierstyl vervang. Hierdie verskuiwing het gevorderde klaviere vereis wat die nodige spanning as gevolg van styfgespande snare kon hanteer. Beethoven het dikwels sy frustrasie aangaande die

klavier se beperkinge, veral die onvoldoende klankvolume, getoon (Sumner, 1966:144). As gevolg hiervan het Beethoven meer na die Engelse klavierskool geneig wat sy komposisiestyl onderskryf het. Hy het in die algemeen John Broadwood van Engeland se klaviere verkies en gereeld op Streicher, Stein se skoonseun, se klavier gespeel. Sumner (1966:148) meen dat Beethoven nooit een van die Stein-Streicher-klaviere besit het nie en die volgende aan Streicher geskryf het:

You promised to let me have a piano by the end of October; and now we are already half through November and as yet I haven't received one – my motto is either to play on a good instrument or not at all. As for my French piano, which is certainly quite useless now, I still have misgivings about selling it, for it is really a souvenir such as no one here has so far honored me with.

Net soos Haydn en Mozart is Beethoven se klaviertrio's van sy beste werke. Sy kragtige klavierstyl in hierdie komposisies staan in kontras met die Duitse/Weense klavierstyl van die agtiende eeu.

In die volgende hoofstuk word die sosiale invloed op die vroeë ontwikkeling van die klaviertrio in Duitsland en Oostenryk bespreek.

HOOFSTUK 3

DIE ONTWIKKELING VAN DIE STRUKTUUR VAN DIE KLAVIERTRIO

In hierdie hoofstuk word 'n oorsig aangaande die oorsprong van die komposisionele sy van die klaviertrio gedoen. Om hierin te slaag, sal die Europese kamermusiekpraktyk van die agtiende eeu eerstens kortliks in oënskou geneem word (3.1). Hierdie agtergrondgeskiedenis word gebruik om die Baroksonate as voorganger vir die klaviertriostruktuur (3.2), sowel as die volgende faktore wat 'n bepalende invloed op die oorsprong van die klaviertrio uitgeoefen het, te bespreek: die geleidelike kwyning van 'n *basso continuo* (3.3), die geleidelike kwyning van die klavesimbel (3.4), die gebruik van idiomatiese materiaal (3.5) asook die veranderende musikale voorkeur in Europa (3.6).

Volgens Smallman (1990:1) gebeur dit selde dat 'n artistieke genre aan 'n enkele idee of persoon toegeskryf kan word. Eweneens het 'n enkele konsep ook nie alleen tot die vestiging van die klaviertrio gedurende die laat-agtiende eeu gelei nie. Hierdie instrumentale genre het relatief laat in die Europese kamermusiekpraktyk ontwikkel. Wanneer dié verskynsel ondersoek word, ontvou verskeie bydraende faktore. Saam vorm hierdie faktore 'n kriterium wat die wording van die klaviertrio moontlik gemaak het. Smallman (1990:1) ag die volgende as deel van só 'n kriterium: die musikale gelykwaardigheid wat snaarinstrumente (veral die tjello) met die nuutste klawerbordinstrumente moes opbou, die gelyke bydrae wat al drie instrumente deur die wisseling van tematiese materiaal as deel van die sonate-argument moes ontwikkel en die prominente rol van die klavier.⁷

7

⁷ Die gebruik van die klavier dui daarop dat hierdie instrument al die bestaande rolle wat aanvanklik deur 'n verskeidenheid van klawerbordinstrumente vertolk is, oorgeneem het.

3.1 Die kamermusiekpraktyk van die agtiende eeu in Europa

Die kamermusiekpraktyk van die agtiende eeu het 'n gedaanteverwisseling, wat hoofsaaklik deur die verskeie stilistiese periodes van hierdie eeu bepaal is, ondergaan. Deur die loop van die agtiende eeu het dié praktyk van 'n vokale na 'n instrumentale karakter verskuif. Om hierdie verskuiwing te verstaan, is begrip vir die term *kamermusiek* nodig.

3.1.1 Kamermusiek

Thompson (1964:365) en Kamien (2004:218) definieer die term *kamermusiek* as 'n instrumentale komposisie waarvan die instrumentasie, in teenstelling met orkes- en koorwerke, slegs uit twee tot nege partye bestaan. Hierdie vorm van kamermusiek sou eers later in die agtiende eeu vorm aanneem.

Kamermusiekkomposisies uit die Barokperiode (c.1600-1750) het egter groter groepe ingesluit. Die Barokkamerorkes het dikwels van meer as nege spelers gebruik gemaak. Hierdie genre het ook die verdubbeling van musiekkartye soos in die geval van die simfonie-orkes ingesluit.

Die werklike oorsprong van kamermusiek bly vaag. Blom (1954a:153) reken dat dit aanvanklik die gebruik was om musiek wat nie vir kerke en teaters geskik was nie, bloot as kamermusiek te klassifiseer; die huishoudelike gebruik van dié kunsvorm in die Middeleeuse kultuur word dus ook as kamermusiek geklassifiseer. Kamermusiek in die breë sluit 'n wye spektrum van vokale sowel as instrumentale komposisies in wat in teenstelling met musiek vir die kerk en teater is. Hierdie praktyk het 'n huishoudelike rol in die Europese samelewing vervul: kamermusiekwerke van die agtiende eeu is byvoorbeeld in musieksalonne, howe, huise en privaattuine uitgevoer (Ratner, 1966:193).

Verder dui die woord *kamer* daarop dat hierdie praktyk vir klein spasies bedoel is, 'n vereiste waaraan die madrigaal sedert die sestiende eeu voldoen het (Anon, 2009). In dié opsig is die ontwikkeling van die madrigaal belangrik aangesien dit tot die formele karakter wat kamermusiek later sou opbou, bygedra het. Die madrigaal was poëtiese

musiek wat vanaf die veertiende eeu in meer vaste strukture ontwikkel het (Apel, 1969:497). Hierdie vokale komposisies was weens hulle sensitiewe aard geskik vir klein, intieme ruimtes en klein gehore wat meestal uit Italiaanse adellikes bestaan het (Ulrich & Pisk, 1963:185). Die formele karakter van hierdie komposisies het 'n gesofistikeerde waarde aan kamermusiek verleen.

Figuur 11: 'n Voorbeeld van 'n Barokmadrigaal deur G. C. M. Clari (1677- 1754)

DOV' È QUELL' USIGNOLO.

Canto e Tenore.

(Larghetto)

CANTO. *Dov'è, dov'è quell'u...si-gno - - lo*

TENORE. *Dov'è, dov'è quell'u...si-gno -*

(Pianoforte von Mirecki.)

Bassi.

che di Lau-rin - da bez-zì - cò, bez - - zì - cò la ma - no,

- lo che di Lau-rin - da bez-zì - cò, bez - - zì - cò la

In hierdie komposisie word 'n klawerbordinstrument as ondersteuning vir die vokale materiaal gebruik. Om hierdie rede is die klawerbordparty eenvoudig en onderdanig aan die vokale partye. Hierdie verskynsel word duidelik in die vierde maat uitgebeeld.

Bron:

http://imslp.info/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP76981-PMLP155294-26_Number3_Italian_duets.pdf

Voor die aanbreek van die agtiende eeu is die meerderheid Europese musiek hoofsaaklik vir die stem geskryf (King, 1948:1). Vokale kamermusiek het steeds aan die begin van die agtiende eeu 'n instrumentale ondersteuningsbasis of *basso continuo* (soos gewoonlik deur klawerbordinstrumente vertolk) ingesluit. Volgens Smallman (1990:5) het die klavesimbel (en nog later die klavier) egter die rol van die *basso continuo* vertolk.

Met verloop van tyd het die stem gedurende die agtiende eeu al hoe minder deel van kamermusiek geword. Hierdie verskynsel het nie die ontwikkeling van vokale musiek in Europa negeer nie, maar eerder die ontwikkeling wat sekere instrumente (soos die klavier en tjello) sedert die Barokperiode ondergaan het, beklemtoon. Op dié manier is klawerbordinstrumente – net soos die individu van die agtiende eeu – van 'n aanvanklike gedwongenheid bevry. Die klavier se rol in instrumentale kamermusiekgenres getuig steeds hiervan.

Figuur 12: 'n Vroeë klaviertrio van Haydn

TRIO XIII

Joseph Haydn (1732-1809)
Herausgegeben von Friedrich Hermann

Allegro moderato

Violino

Violoncello

Allegro moderato

Pianoforte

The image shows a musical score for 'Trio XIII' by Joseph Haydn. It consists of three staves: Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Pianoforte (Piano). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The piano part includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p cantabile' (piano cantabile). The score is written in G major and 3/4 time.

'n Vroeë klaviertrio van F.J. Haydn waarin die bevryding en onafhanklikwording van die klavier waargeneem kan word. Die strykers vul 'n soortgelyke rol aan dié van die stemme in voorbeeld 9, maar die klawerbord dui 'n drastiese ontwikkeling aan.

Bron:
http://imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ed/IMSLP69404-PMLP40339-Haydn_-_Piano_Trio_Hob-XV-18_1794_-_piano.pdf

3.1.2 Instrumentale kamermusiek

'n Fokusverskuiwing na instrumentale kamermusiek het net voor die Klassieke tydperk (c.1750-1820) regoor Europa posgevat. Rowen (1949:3) meen in dié verband dat die meeste Europeërs eers teen 1750 aanvaar het dat instrumentale genres, net soos die vokale genre, sentiment en emosie kon uitdruk.

Dit was die ontwikkeling van Italiaanse genres soos die *cantata* wat 'n geleidelike fokusverskuiwing na instrumentale musiek in Europa teweeggebring het. Weens die intieme karakter van hierdie vokale werke is dit (soos die madrigaal) voor 'n klein gehoor in 'n kamer sonder 'n verhoog, kostuums en verhoogboustelle uitgevoer (Grout & Palisca, 1996:270). Die instrumentale begeleiding wat gewoonlik vir die *cantata* gebruik is, het 'n verfrissende kontras in kleur na vore gebring wat die ontwikkeling van onafhanklike instrumentale genres toeganklik gemaak het.

Teen die agtiende eeu was instrumentale uitvoerings, soos die strykkwartet, deel van die Europese musiekkultuur. Die ontwikkeling van instrumentale kamermusiek het toenemend tot gevolg gehad dat kamermusiek gedurende die tweede helfte van die agtiende eeu hoofsaaklik instrumentaal van aard was (Thompson, 1964:365). Alhoewel die verskuiwing na instrumentale musiek aanvanklik stadig was, het dit uiteindelik tot die oorsprong van die klaviertrio gelei.

Soos in die geval van die klaviertrio, was daar 'n nuwe tendens in kamermusiek van die agtiende eeu, naamlik om een instrumentalis per musiekparty te gebruik. Boyden (1963:247) reken dat hierdie gebruik ná 1750 veralgemeen het. Voor hierdie ontwikkeling het die instrumentasie van instrumentale kamermusiekgenres soos die kamerorkes en *sonata da chiesa* wel na die verdubbeling van partye geneig. Die Barokkamerorkes het in grootte toegeneem terwyl die verdubbeling van orkespartye gedurende die Klassieke periode toegeneem het. Hierdie skryfwyse was in direkte teenstelling met die ontwikkeling wat instrumentale kamermusiek later gedurende die agtiende eeu sou ondergaan. Die ontwikkeling van die klaviertrio het dieselfde tendens gevolg.

3.2 Die Baroksonate as voorganger van die klaviertrio

Die term *sonate* is aanvanklik vir die instrumentale preludes en interludes van groter vokale werke gebruik terwyl preludes vokale werke soos die *canzona da sonar* ingelei het (Grout en Palisca, 1996:373). Instrumentale tussenspele het die vokale dele in dié werke met mekaar verbind wat moontlik tot die verkorte genre-benaming *sonate* gelei het. Hierdie tussenspele het later tot kort onafhanklike instrumentale komposisies gelei

en met verloop van tyd in lengte uitgebrei tot die vorming van die sonatestruktuur wat algemeen vir instrumentale kamermusiek gebruik is (Ratner, 1966:193). Hierdie struktuur is gewoonlik vir instrumentale kamermusiekgenres soos dié van die agtiende eeu gebruik.

Die onderwerp van die *canzona da sonar* was liefde en hierdie liederes is in klein ruimtes uitgevoer voor klein gehore. Weer eens is dieselfde karaktertrek, naamlik 'n intieme samespel wat ook 'n belangrike deel van die vroeë klaviertrio opsom, teenwoordig. Hierdie liefdesliederes het na die vroeë madrigale getransformeer (Thompson, 1964:335). Alhoewel dit nie bekend is of madrigale tot die ontwikkeling van die sonate bygedra het nie, het dit tesame met die *canzona da sonar* die ontwikkeling van formele kamermusiek wat gedurende die agtiende eeu die sonatestruktuur benut het, ontwikkel. Hiervan kan dus afgelei word dat die madrigaal en die *canzona* indirek 'n bydrae gelewer het tot die ontwikkeling van die instrumentale kamermusiekgenre. Dus het die sonate ook vanuit die *canzona da sonar* gespruit (Ratner, 1966:193; Kamien, 2004:154).

Wanneer die term *sonate* afsonderlik gebruik word, verwys dit gewoonlik na abstrakte instrumentale werke wat uit drie of vier kontrasterende bewegings bestaan (Mangsen 1995:19). Die eerste beweging hiervan is gewoonlik in sonatevorm terwyl die res van die komposisie op strukture van die komponis se keuse gebou word. Volgens Sadie en Latham (1993:72) is instrumentale kamermusiekwerke soos die trio, kwartet en kwintet ook op hierdie konsep gebaseer.

Die oorsprong van die sonate lê in Italiaanse musiek en het daarvandaan gedurende die Barokperiode na lande soos Duitsland versprei (Kamien 2004:154). Vir eeue lank het Italië ekonomiese groei getoon wat aan streke soos Venesië 'n groot aansien in die Barokkultuur sou verleen. Saratorius (2010) reken dat Venesië se gesonde handelsbetrekkinge dié stad as 'n plek van groot rykdom, argitektoniese skoonheid en musikale invloed gedurende die Barok geposisioneer het. Dit verklaar die oorsprong van soveel musikale idees vanuit dié Venesiaanse kultuur.

Die gewildheid wat die sonate in Duitsland en Oostenryk geniet het, was veral gedurende die Klassieke periode waarneembaar. Vanaf die tweede helfte van die agtiende eeu het Duitssprekende komponiste baie van die sonatevorm gebruik gemaak. Hierdie struktuur is vir bykans alle instrumentale komposisies aangewend. Hindley (1975:228) reken dat die gewildheid van die sonate selfs die van die Baroksuite, wat hoofsaaklik op instrumentale volksdansen gegrond is, oortref het. Tegelykertyd het kamermusiekkomposisies van die Klassieke periode soos simfonieë en concerto's ook 'n verandering in skryfwyse ondergaan. Homofoniese strukture en die imitasie van materiaal het algemeen deel van die sonate-argument geword en sodoende skryfwyses wat in absolute kontras met Baroktendense staan, teweeggebring.

Die sonate se oorsprong lê egter steeds in die Barokperiode. Namate hierdie genre deel van die Italiaanse Barokkultuur geword het, het dit in verskeie tipes vertak. Die Baroksonate dien dus as voorganger vir die Klassieke sonate wat uiteindelik tot die oorsprong van die klaviertrio in Europa gelei het. Volgens Kamien (2004:154) is die Baroksonate se gewildheid deur sy sosiale posisie in die Europese kultuur, asook deur die hoeveelheid uitgeskrewe musiekpartye in die komposisie bepaal. Die belangrikste hiervan word vervolgens bespreek:

3.2.1 Sonata da chiesa en sonata da camera

Voor die aanvang van die agtiende eeu het instrumentale kamermusiekgenres wat op die sonate-konsep gebou is in twee tipes, naamlik die *sonata da chiesa* en *sonata da camera*, vertak (Grout & Palisca, 1996:373; Ratner, 1966:193). Hierdie sonate-tipes is volgens hulle spesifieke sosiale rolle van mekaar onderskei. Die woordkeuses *da chiesa* en *da camera* dui hierop. Só byvoorbeeld was die ernstige *sonata da chiesa* vir kerklike gebruik geskik, terwyl die meer beweeglike *sonata da camera* in hofsale en privaatwoning gebruik is (Kamien, 2004:154; Grout & Palisca, 1996:373; Ratner, 1966:193). Om hierdie rede verwys nie een van die terme na 'n instrumentale kombinasie nie, maar eerder na 'n spesifieke sosiale rol. Dié rolle het wel 'n invloed op die keuse van instrumente uitgeoefen. Sover dit klawerbordinstrumente betref die

pyporrel vir religieuse en die klavesimbel vir nie-religieuse byeenkomste (veral in die Germaanse kultuur) gebruik.

In hierdie sonates het Barokklawerbordinstrumente meestal as 'n ondersteuningsbasis vir ander instrumente gedien. Dieselfde musikale funksie wat klawerbordinstrumente aanvanklik in vokale werke moes vervul, het nou ook in instrumentale kamermusiekgenres van die Barokperiode neerslag gevind. Grout en Palisca (1996:373) bevestig dat klawerbordinstrumente oudergewoonte vir die ondersteuningsbasis, ook bekend as die *basso continuo*, in Baroksonates gebruik is. Barokkomponiste het die keuse van klawerbordinstrumente aan die uitvoerders oorgelaat, wat tot die *ad libitum*-skryfwyse wat kenmerkend van hierdie era is, gelei het.⁸

Dit was die *sonata da camera* wat uiteindelik tot die verdere ontwikkeling van formele kamermusiek in Europa gelei het. Hierdie tipe sonate was vir die sosiale byeenkomste van die aristokrasie geskik en het gewoonlik 'n klavesimbel of klavichord ingesluit. Namate die verband tussen die klavier en die maatskappy versterk het, het die *sonata da camera* tot nuwe vorme soos die klaviertrio gelei. Soos die klaviertrio het die *sonata da camera* uit 'n reeks bewegings bestaan. Teal (2004) voeg by dat kontrasterende karaktertrekke en tempo's ook gebruiklik is. Volgens Westrup en Harrison (1984:510-511) het Johann Rosenmüller (1619-1684) die eerste *sonata da camera* gekomponeer waarna hy 'n groot bydrae gelewer het in die verspreiding van Italiaanse musikale idees na die noordelike dele van Europa.

8

¹ In hierdie konteks verwys die term *ad libitum* na die willekeurige keuse van klawerbordinstrumente.

Figuur 13 verwys na 'n Voorbeeld van 'n kerksonate met *basso continuo*. Die gebruik van 'n pyporrel, in stede van 'n klavesimbel – juis omdat dit 'n religieuse rol moes vul – kan in dié *continuo*-party waargeneem word.

Figuur 13: Sonata da chiesa, Op. 3 no. 8 deur Arcangelo Corelli (1689)

Largo

Bron:
<http://socrates.acadiau.ca/courses/musi/Callon/2233/scores2.htm>

Figuur 14 is 'n voorbeeld van 'n kamersonate (*sonata da camera*) met 'n *basso continuo*-party as ondersteuningsbasis. In hierdie geval is 'n instrument soos die klavesimbel meer vir die *continuo*-rol van pas.

Figuur 14: Sonata da camera, Op. 2 no. 2 deur Arcangelo Corelli (1685)

Allemanda. Adagio

Bron:
<http://socrates.acadiau.ca/courses/musi/Callon/2233/scores2.htm>

3.2.2 Die Barokduo en -triosonates

Wanneer die term *duo* of *trio* in die kamermusiekpraktyk van die Barokperiode gebruik is, het dit na die aantal uitgeskrewe partye verwys. Ook vir hierdie instrumente-kombinasies is die uitvoering van die vroeë sonate as struktuur gebruiklik. Volgens Westrup en Harrison (1984:510-511) is hierdie tipe sonate teen die einde van die Barokperiode gevestig, juis omdat dit 'n populêre gebruik onder komponiste was.

Alhoewel die hedendaagse terminologie *duo* en *trio* na die aantal instrumentaliste verwys, het dit gedurende die Baroktydperk slegs die aantal uitgeskrewe partye beteken. Die *basso continuo*-party wat gewoonlik deur 'n klawerbordinstrument uitgevoer word, is die misleidende faktor. Volgens Blom (1954b:886) was dit die gebruik om nie die *continuo* by hierdie terminologie in te sluit nie. Om dié rede ontstaan daar dikwels verwarring aangaande die kombinasies in Barokduo's en -trio's.

Die duosonate het uit drie instrumentaliste (net soos in die geval van die klaviertrio) bestaan. Twee van die instrumentaliste het uitgeskrewe materiaal gevolg terwyl 'n klawerbordinstrument grotendeels vir die *basso continuo* verantwoordelik was. Hierdie duo's was ook algemeen as begeleidende sonates bekend. Die idee wat dié begeleidende sonates gevolg het, was om die virtuositeit van 'n soloinstrument soos 'n fluit of viool deur 'n *basso continuo*, te ondersteun. Selfs die *continuo* het in die reël ondersteuning gehad in die vorm van 'n uitgeskrewe baslyn. Alhoewel hierdie instrumentasie vergelykbaar met die klaviertrio blyk te wees, het die beheptheid met solistiese materiaal die Barokduo juis van die klaviertrio onderskei. Smallman (1990:8) meen dat dié skryfwyse die weg vir solosonates gebaan het.

Die Barok-triosonate se skryfwyse was gelyksoortig aan dié van die klaviertrio. Hierdie trio's het egter uit vier instrumentaliste bestaan, maar omdat slegs drie van hierdie instrumentaliste vanaf uitgeskrewe musiekpartye speel, is dit in die Barokperiode as trio's geklassifiseer. Soos in die geval van die duo, is die klawerbord-ondersteuning die misleidende faktor omdat die res van die instrumentasie gewoonlik uit twee uitgeskrewe diskantlyne met 'n kombinasie van viole en/of fluite, bestaan het (Kamien 2004:154; Blom, 1954b:886; Grout & Palisca, 1996:373). Die diskantlyne was

oor die algemeen ewe belangrik, terwyl die uitgeskrewe basparty, ter ondersteuning van klawerbordinstrumente se swak basregister, eenvoudiger was.

Verder verduidelik King (1948:23) dat die trionsonate vanaf Italië na ander Europese lande, waar dit 'n nuwe karaktertrek aangeneem het, versprei het. In Duitsland het komponiste byvoorbeeld die *viola da gamba* ingesluit. Hierdie instrument het 'n ryk, donker en kontrasterende klank in kamerwerke na vore gebring. 'n Voorbeeld hiervan is Johann Sebastian Bach (1685-1750) se fluit-, viool- en gambasonates wat later bloot as *en trios* bekend gestaan het (Smallman, 1990:5). Die ontwikkeling van hierdie sonates is belangrik aangesien dit vir die eerste keer 'n gevestigde rol aan die klavesimbel gebied het. Volgens Blom (1954b:887) het Bach se toenemende gebruik van 'n *obligato*-klavesimbelparty dié rolverskuiwing teweeggebring. In Bach se laaste kamerwerke verwys dié party na die definitiewe gebruik van die klavesimbel. Dit staan dus teenoor die term *ad libitum*.

Namate die klavesimbel 'n groter rol gespeel het, het die *basso continuo* geleidelik verdwyn. Hierdie fenomeen het die gelyke verdeling van tematiese materiaal, soos in die vroeë klaviertrio, moontlik gemaak.

Figuur 15: 'n Illustrasie van 'n Baroktrio deur kamermusici van die agtiende eeu



In hierdie voorbeeld kan vier instrumentaliste waargeneem word. Die vrou langs die klawerbordinstrumentalis is sy blaaiier. Die skilder van hierdie werk is onbekend.

Bron:

http://en.wikipedia.org/wiki/Chamber_music

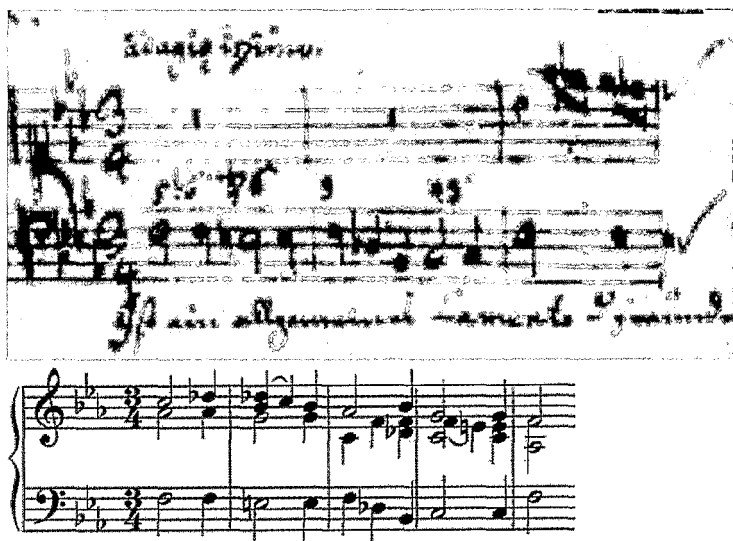
3.3 Die geleidelike kwyning van die *basso continuo*

Die geleidelike kwyning van die *basso continuo* het verseker 'n invloed gehad op die oorsprong van die klaviertrio in Duitsland en Oostenryk. Alhoewel 'n verskeidenheid klawerbordinstrumente in hierdie lande gebruik is, het die geleidelike kwyning van die *basso continuo* nuwe uitdagings aan Europese musiek gestel. Dit het meegebring dat die klavesimbel 'n belangriker rol in kamermusiek begin speel het: 'n verskynsel wat op sy beurt die nodige platform gebied het vir die belangriker rol wat die klavier in kamermusiekwerke sou aanneem.

Voordat hierdie rolverskuiwing kon plaasvind, het die *basso continuo* op musikale onduidelikheid afgestuur, 'n verskynsel wat in teenstelling met nuwe tendense was. Kamien (2004:126) en Ratner (1966:155) verduidelik in hierdie verband dat die laat-Barok juis die klem op musikale begrip wou plaas. Die *basso continuo* het geïmproviseerde materiaal (gewoonlik eenvoudige akkoorde) bo-op 'n gesyferde basparty gespeel. Die klawerbordspeler se linkerhand het die gesyferde basparty – wat gewoonlik ook deur die ondersteuning van die tjelloparty verdubbel is – vertolk, terwyl die regterhand vryelik akkoorde daarop geïmproviseer het (Kamien, 2004:128; Smith, 1996).

Alhoewel uitgeskrewe musiek voor die aanbreek van die Klassieke tydperk hoofsaaklik vir professionele gebruik bedoel was, het die rol van die *basso continuo* ook ongewone vaardighede vereis, wat min ruimte vir amateurs gelaat het. Aangesien amateurs in die reël nie in formele kamermusiekgroepe gespeel het nie, was die geleidelike kwyning van die *basso continuo* in die kraal van hierdie tipe musikus. Volgens Kamien (2004:200) het Klassieke komponiste, juis om hierdie rede, met die *basso continuo* weggedoen. Klassieke musiek het aan die behoeftes van die middelklas, onder wie daar talryke amateurs was, voldoen. Om dié rede was daar 'n fokus op uitgeskrewe materiaal, 'n verskynsel wat tot die druk van bladmusiek gelei het. Omdat middelklasmusici al hoe meer van bladmusiek gebruik gemaak het, het die bladmusiek-industrie ontwikkel en sekere praktiese aspekte beklemtoon. Kamien (2004:200) voeg by dat bladmusiek ook 'n groter kontrole aan die komponis se bedoelings verleen.

Figuur 16: 'n Gesyferde basparty soos in Bach se Adagissimo, Capriccio BWV 992



Die weergawe aan die onderkant van hierdie voorbeeld is hoe dit moontlik (wanneer dit uitgevoer word) vir 'n gehoor sal klink.

Bron:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bach_BWV992_adagissimo.png

3.4 Die geleidelike kwyning van die rol van die klavesimbel

Gruber (1976:39) is van mening dat die pluk van sifersnare deur middel van 'n klawermeganisme gedurende die veertiende eeu in Europa tot 'n verskeidenheid van gesnaarde klawerbordinstrumente, waaronder die klavesimbel, gelei het. Die klavesimbel was aan die begin van die agtiende eeu die gewildste van hierdie instrumente. Gruber (1976:49) skryf hierdie gewildheid toe aan die instrument se vermoë tot groter klank. By mededingers soos die spinet, virginaal en klavichord het hierdie kwaliteit, hoofsaaklik weens 'n kleiner bou, ontbreek, wat die klavesimbel as 'n geskikte instrument daargestel het vir publieke uitvoerings, byvoorbeeld in instrumentale Barok-ensembles. Dus het die klavesimbel 'n belangriker rol ingeneem ten opsigte van kamermusiek.

Alhoewel die plukmeganisme van 'n klavesimbelsnaar veroorsaak het dat die "klavesimbel se klank nie onbepaald kon voortduur nie" (De Villiers, 2007:7), was hierdie tekortkoming in lyn met die Barokstyl. Die klavesimbelspeler het bloot deur die regte artikulasie en byvoeging van ornamentasie dié probleem verdoesel. Die gewilde rol wat die klavesimbel gedurende die Baroktydperk vervul het, kan ook aan die musikale tendens van dié periode toegeskryf word. Maar, met die verandering in

musiekstyl het die klavesimbel se onvermoë tot geleidelike dinamiese verskille die gewildheid van die instrument verswak. Die klavier het uiteindelik 'n groter verskeidenheid ten opsigte van toonkleure gebied (De Villiers, 2007:19).

Met die ontwikkeling van die klavier het die kwaliteite van dié instrument meer aanklank by die veranderende musikale voorkeur in Europa gevind. Parakilas (1999:9) beweer dat die aanvanklike rol wat gevestigde klawerbordinstrumente in die Europese kamermusiekpraktyk gespeel het, geleidelik gedurende die agtiende eeu deur die klavier oorgeneem is. In die meeste van die gevalle was dit 'n voor-die-hand-liggende proses vir die klavier. Die klavesimbel was egter nie net 'n belangrike voorganger van die klavier nie, maar ook die klavier se grootste opposisie. Dit maak dus sin dat die geleidelike afname in die gebruik van die klavesimbel die regte omstandighede vir die gebruik van die klavier, en dus die klaviertrio, geskep het.

3.5 Die gebruik van idiomatiese materiaal

Die gebruik van idiomatiese materiaal (waarin elke instrument se vermoë tot sy eie reg kom) is 'n musikale tendens wat gedurende die Barokperiode ontstaan het, maar dit was ook 'n belangrike karaktereienskap van die vroeë klaviertrio. Idiomatiese skryfwyses het kamerinstrumente toegelaat om hulle unieke kwaliteite in groepsformaat ten toon te stel.

Volgens Kendall (1980:157) was die *serenade* as werktipe 'n interessante tussenontwikkeling van die strykkwartet. Serenades, wat ook as aandmusiek bekend is, het 'n kombinasie van karaktertrekke soos in die *sonata da camera* aanwesig, bevat. Apel (1983:766) en Kendall (1980:157) beweer dat serenades aanvanklik vir buitelugkonserte en die informele byeenkomste van vriende bedoel was. Omdat die klanksterkte op gesnaarde klawerbordinstrumente beperk was, was selfs die klavesimbel ongeskik vir sulke byeenkomste. Om hierdie rede is die tradisionele *basso continuo* nie gebruik nie.

Die klaviertrio van die agtiende eeu was ook op die gebruik van idiomatiese materiaal aangewese. In hierdie kamermusiekgenre het al drie instrumente 'n stem van hul eie

wat deel van die oorhoofse musikale gesprek vorm. Hierdie skryfwyse het die gelykheid van die individuele instrumente in die klaviertrio moontlik gemaak.

3.6 Die veranderende musikale voorkeur in Europa

'n Musikale oorgangsperiode het regoor Europa vanaf 1730 tot 1770 posgevat (Kamien, 2004:198). Hierdie periode, wat ook ander kunsvorme van dieselfde periode behels het, staan as die *Style Galant* bekend. Kamien (2004:198) meen dat J.S. Bach se seuns, Carl Philipp Emanuel (1714-1788) en Johann Christian (1735-1782), die pioniers op dié gebied was. Beide komponiste se benadering tot musiek het 'n verandering in musikale voorkeur regoor Europa teweeggebring. Behalwe vir die inleiding wat die *Style Galant* tot die Klassieke periode gebied het, het dié era tot groter definisie in musiek (juis omdat dit begrip en rede nagestreef het) gelei. Vir die klaviertrio was dit 'n baie geskikte tendens. 'n Kultuur waarin die klavier al die komplekse rolle van die vorige gesnaarde klawerbordinstrumente kon oorneem, het gedurende die *Style Galant* 'n werklikheid geword. Dit was gedurende hierdie periode wat trio-genres ook op een speler per musiekparty begin fokus het (Ratner, 1966:261).

Die Duitsers en Oostenrykers het onwetend tot die oorsprong van die klaviertrio bygedra. Beide kulture het al hoe meer van die klavier gebruik gemaak, terwyl die *Style Galant* tot ligter teksture in kamermusiekwerke gelei het. Die kombinasie hiervan kon tot buigbare ritmes, homofoniese strukture en eenvoudige melodieë in die klaviertrio lei. Kamien (2004:198-199) reken dat hierdie skryfwyses groter kontras beliggaam, 'n kenmerk van die Klassieke periode. 'n Ligter tekstuur het ook vermaak aan die massas, vir wie musiek bloot agtergrond was, verskaf. Hierdie omstandighede het die oorsprong van die klaviertrio moontlik gemaak.

Figuur 17: Mozart se klaviertrio in C Majeur, K548

2. (132)

TRIO N° 7
für Pianoforte, Violine und Violoncell
von
W. A. MOZART.
Rösch. Verz. N° 548.

Mozart's Werke. Serie 17. N° 10. Composit im Juli 1788 zu Wien.

Allegro.

Violino.

Violoncello.

Pianoforte.



Sitz und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig. W. A. M. 548. Ausgegeben 1879.

Die klavier vertolk reeds die ligter, grasieuse en homofoniese skryfwyses van die Klassieke periode in hierdie vroeë klaviertrio.

Die klawerbordparty is meer aktief as die strykersparty.

Bron:

http://imslp.info/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP65693-PMLP133451-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_17_KV548_Piano.pdf

In die volgende hoofstuk word die ontwikkeling van die klavier in Duitsland en Oostenryk soos dit gedurende die agtiende eeu daar uitgesien het, bespreek.

HOOFSTUK 4

DIE SOSIALE INVLOED OP DIE KLAVIERTRIO VAN DIE AGTIENDE EEU IN DUITSLAND EN OOSTENRYK

In hierdie hoofstuk word die sosiale tendense (4.1) asook die oorheersende gebeure (4.2) van die agtiende eeu, soos dit hoofsaaklik 'n invloed op die veranderende gedrag van Duitsers en Oostenrykers uitgeoefen het, bespreek. Daar sal gepoog word om aan te toon dat die verhouding tussen Duitsland en Oostenryk ten opsigte van die klavier eindelik tot die vroeë ontwikkeling van die klaviertrio gelei het.

Halpern (1955:235) beweer dat die ontwikkeling van die Europese kamermusiekpraktyk 'n direkte verwantskap met die veranderende sosiale patrone en tendense toon. Samelewings, net soos konsepte en idees, besit die vermoë om met verloop van tyd nuwe vorme aan te neem. Dié vermoë ontstaan juis as gevolg van die veranderende sosiale patrone van die samelewing. Omdat sosiale waardes en konsepte kan aanpas en verander, kan 'n samelewing 'n nuwe gestalte aanneem. Dit is immers die samekoms of vergadering van individue wat samelewings ('n sosiale begrensing wat op sy beurt die patrone en tendense van die betrokke groep weerspieël) vorm. Die sosiale verhouding wat tussen individue in só 'n begrensing ontwikkel, is gewoonlik vir die fondasie van sosiale waardes, standarde en praktyke in die betrokke samelewing verantwoordelik (Persell, 1994:642).

Die individu het gedurende die agtiende eeu deel van die Westerse beeld gevorm, terwyl individualisme 'n sosiale konsep en waarde was wat die verskil tussen Westerlinge en ander beskawings aangedui het (Tuan, 2002:307). Die Germaanse kultuur was deurspek van kunsvorme soos skilderkuns en musiek wat dié sosiale konsep uitgebeeld het. Daarom manifesteer 'n kunsvorm gewoonlik in 'n betrokke samelewing. In die Duitse en Oostenrykse kultuur, het musikale individualisme as 'n sosiale konsep uitgekristalliseer.

Benewens sy kulturele waarde, kan musiek ook 'n rol speel in sosio-politieke aangeleenthede. Agtiende-eeuse Duitse en Oostenrykse musiek was byvoorbeeld 'n effektiewe afleiding vir sosio-politiese probleme. Voorbeelde hiervan is selfs in musikale tekste van die agtiende eeu aanwesig. Volgens Kernman (2000:275) bemoei hedendaagse musikoloë hulle doelbewus minder met die analise van musiektekste en strukture as hul voorgangers omdat hulle op musikale praktyk in die breë wil fokus.

Die sosiale invloed op die vroeë klaviertrio word dus nie alleen in die musikale strukture van hierdie genre waargeneem nie, maar ook vanuit begrip vir beide samelewings se sosiale tendense. Die sosiale tendense en gebeure wat gedurende die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk oorheers het, dui ook op die rede waarom beide samelewings sekere wysigings moes aanbring.

Om 'n spesifieke tydperk en plek te oorleef, moet 'n samelewing aanpasbaar wees. Wanneer hierdie gedrag nagevors word, is die sosiale geskiedenis van die betrokke samelewing duideliker. Volgens Young (1987:391) sluit só 'n geskiedenis die struikelblokke waarmee mense gekonfronteer word, in. Hy verduidelik verder dat 'n samelewing ou patrone en gewoontes, as gevolg van die menslike reaksie teenoor sosiale struikelblokke, sal aanpas. Vanuit sulke aanpassings word nuwe tendense en gebeure wat 'n noemenswaardige invloed op gevestigde konsepte en praktyke kan uitoefen, gevorm. Sosiale tendense en gebeure het 'n sosiale invloed op die klaviertrio van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk as volg uitgeoefen:

4.1 Die sosiale tendense van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk

Die sosiale tendense van 'n samelewing word gewoonlik met die ontwikkeling van nuwe idees verstrengel. Dit is die vorming van idees wat uiteindelik tot sekere tendense bydra, en die teenoorgestelde. Saam kan dié elemente die sosiale gedrag van 'n bepaalde samelewing bepaal. Hierdie invloed is gewoonlik so sterk dat dit selfs konsepte binne die grense van 'n praktyk kan beïnvloed. Nuwe idees en die praktyk vorm 'n sirkel, waarin hulle mekaar wedersyds aanstig en versterk (Heyns, 2002:263).

Die idees en tendense van Duitsland en Oostenryk gedurende die agtiende eeu sal dus eweneens 'n verwantskap met die kamermusiekpraktyk in beide lande toon. Aangesien die klaviertrio 'n konsep binne die grense van dié praktyk is, sal die instrumentale genre ook 'n verwantskap met die veranderende sosiale aard van beide samelewings toon. Só 'n verhouding kan slegs verstaan word indien die sosiale gedrag van die betrokke samelewings ondersoek word.

4.1.1 Klasseverdeling in Duitsland en Oostenryk in die agtiende eeu

Duitsland en Oostenryk in die agtiende eeu het oudergewoonte, en soos die res van Europa, individue volgens spesifieke sosiale klasse ingedeel. Hiervolgens het Duitsland en Oostenryk 'n sosiale rangorde geskep. Die gevolg van só 'n rangorde het tot die ongelykheid van individue in beide lande gelei. Namate die individu homself meer op sy regte toegespits het, het dié vorm van diskriminasie die toekomstige sosiale gedrag van Duitsers en Oostenrykers bepaal.

Sosiale onderskeid tussen individue is ingestel wat gelei het tot die manifestering van spesifieke sosiale gedrag gedurende die vooruitgang in Duitsland en Oostenryk gedurende die agtiende eeu. Om hierdie rede was Duitsers en Oostenrykers meer ingelig oor regte as hulle tydgenote in ander Europese lande. Hulle sosiale bewuswording was diep in die veranderende aard van hulle agtiende-eeuse klasseverdeling gewortel. Derry en Jarman (1962:168) verduidelik dat Duitsland byvoorbeeld een van die eerste Europese lande was wat 'n afname in sy laagste sosiale klas, naamlik landbouers, getoon het. Hierdie verskynsel het klasseverdeling al hoe meer omvergewerp.

Van al die gevestigde klasse in Duitsland en Oostenryk, was die landbougemeenskap moontlik die voorlopers met betrekking tot 'n verhouding met instrumentale kamermusiekgenres. Hulle het dikwels van instrumentale samespel, in 'n tydperk waartydens die ontwikkeling van vokale musiek voorkeur geniet het, in hulle privaatwoning gebruik gemaak. Weens ongeletterdheid het hulle egter kontak met verwikkelinge in dié praktyk verloor, omdat die agtiende-eeuse kamermusiek na

formele strukture en tegnieke geneig het, wat min ruimte vir die gebrekkige vaardighede van landbouers gelaat het.

Alhoewel verskeie sosiale klasse 'n invloed op die vroeë klaviertrio uitgeoefen het, is die sosiale invloed van die aristokrasie en middelklas hierop, die belangrikste.

- Aristokrasie

Die gebruik van die term *aristokrasie* het aanvanklik na 'n elite groep mense wat magsbeheer uitgeoefen het, verwys. Hierdie sosio-politieke sisteem het ná die val van 'n monargiese sisteem, waarin 'n koning alleenreg uitoefen, regoor Europa in werking getree.

Hackett (1992) is van mening dat die aristokratiese stelsel die idees en tendense vanuit die sogenaamde *Age of Reason* uitgebeeld het. Die *Age of Reason* is deur 'n klein groep intellektuele, wat radikale transformasie in Westerse denkwyses na vore gebring het, ingelei (Damerow, 2010). Hierdie nuwe denkwyses het op 'n ingrypende wyse met dié vanuit die Middeleeue verskil, juis omdat dit rede en begrip nagestreef het. Omdat Europeërs se sosiale gedrag verander het, het hulle musiek ook.

Aan die begin van die agtiende eeu het die term aristokrasie 'n nuwe betekenis verkry. Europeërs het dié term as 'n etiket vir 'n spesifieke sosiale klas, wat hoofsaaklik uit koninklikes en adellikes bestaan het, gebruik. Hierdie reg was beskore vir die individu wat dit as 'n sy geboortereg bekom het. Weelde en sosiale aansien vorm van die belangrikste karaktertrekke van die aristokrasie van die agtiende eeu. Politoske (1974:100) en Blom (1954a:153) is beide van mening dat die sosiale aansien van hierdie groep vir die eerste keer dié van geestelikes gedurende die eerste helfte van die agtiende eeu oortref het.

Gedurende die eerste helfte van die agtiende eeu was komponiste, sowel as die ontwikkeling van musiek, van die ondersteuning van die aristokrasie afhanklik, onder wie daar 'n diskriminerende artistieke voorkeur geheers het (Chaffin, 2010). Omdat die aristokrasie finansiële en sosiale mag geniet het, het hulle die mees gesogte

kunswerke verkies, wat tot 'n drastiese verskil in kuns- en musiekvoorkeur gelei het ten opsigte van die plaaslike kultuur. Die kamermusiekpraktyk in Duitsland en Oostenryk het die hierdie tendens nagevolg. Omdat die Duitse en Oostenrykse aristokrasie op invloed en rykdom kon steun, kon hulle ook die ontwikkeling in die kamermusiekpraktyk ondersteun.

Soos reeds gemeld, het Duitsers en Oostenrykers 'n besondere voorliefde vir klawerbordinstrumente getoon. Vanweë die feit dat hierdie instrumente duur was, het dit meer aan die behoefte van die aristokrasie as van enige ander klas voldoen. Die ondersteuning wat die aristokrasie aan Barokklawerbordinstrumente verleen het, het voldoende ondersteuning vir die aanvaarding en vroeë ontwikkeling van die klavier in beide lande gebied. Dit was belangrik, veral omdat die klavier gedurende dié tydperk in die meeste ander Europese kulture ontbreek het.

Omdat die Duitse en Oostenrykse aristokrasie op die ontwikkeling van die vroeë klavier gefokus het, het dit mettertyd deel van hulle kamermusiekpraktyk gevorm, wat 'n direkte invloed op die ontwikkeling van kamermusiek en die klaviertrio uitgeoefen het. Kamermusiek wat gedurende hierdie periode beoefen is, was hoofsaaklik van die ondersteuning van die aristokrasie afhanklik (Cowie, 1971:41; Blom, 1954a:153).

Die kamermusiekwerke wat die aristokrasie by hulle sosiale byeenkomste gebruik het, het die aanvraag na beter ensemble-spel en komposisie tegnieke vergroot, en die sosiale waarde van kamermusiek het terselfdertyd verander: kamermusiek van hierdie periode was van 'n formele karakter wat al hoe meer vir publieke uitvoering geskik was. Dit is hierdie veranderende tendens in kamermusiek wat na die vestiging van die klaviertrio gelei het. Die aristokrasie se steun vir kamermusiek het dus uiteindelik tot die vestiging van die klaviertrio gelei (Chaffin, 2010).

- Middelklas

'n Nuwe sosiale klas het in die agtiende eeu ontwikkel, naamlik die sogenaamde Europese middelklas, wat in 'n noue verhouding met die sosio-ekonomiese omstandighede in Europa gestaan het. Daar was uitgebreide kriteria waaraan

individue moes voldoen voordat hulle as deel van die middelklas gereken kon word. So byvoorbeeld is gespesialiseerde kennis, spesifieke vaardighede, die besit van eiendom en genoegsame finansiële middele aan dié klas gekoppel. Volgens Marshall (1998) bestaan daar 'n verskeidendheid van middelklasgroepe. Hy verduidelik dat die middelklas ook gewoonlik 'n gemiddelde inkomste verdien het.

Die verbeterende sosio-ekonomiese omstandighede wat Duitsers en Oostenrykers gedurende die agtiende eeu ervaar het asook die afname in beide kulture se landbouers, het die ontwikkeling van groeiende middelklasgroepe in dié streek veroorsaak. Die landbouers, wat hulself nou met kennis en vaardighede kon verryk, het dié sosiale klas gedurende die agtiende eeu betree. Hierdie veranderende sosiale aard het die gewenste omstandighede waarin die middelklas industrieë en professies suksesvol kon bestuur, geskep. Cowie (1971:50) en Martin (1988:190) verduidelik in dié verband dat geld en goeie werksomstandighede van die belangrikste prioriteite vir hierdie groep was.

Die vaardighede en kennis van die middelklas in Duitsland en Oostenryk het 'n bedreiging vir ou idees en tendense ingehou. Dié klas het gelykheid nagestreef en in die proses homself van beperkte kennis weerhou. Dit het uiteindelik tot die vroeë ontwikkeling van 'n demokratiese sisteem bygedra. Vroeë demokrasie het van die belangrikste nuwe sosiale idees, waaronder individualisme en broederskap, nagestreef. Die sosiale impak wat hierdie agtiende-eeuse idees op die ontwikkeling van musiek uitgeoefen het, het dié van ander klasse oorskadu. Die kamermusiekpraktyk het weer eens dié veranderende sosiale aard van die maatskappy weerspieël.

Die veranderende sosiale aard in Duitsland en Oostenryk het veral broederskap, gelykheid en vryheid behels. Hierdie sosiale tendense het moontlik gemanifesteer in die klaviertrio. Die prominensie van die klaviertrio se gelyke instrumentale partye dui op die noue verhouding of broederskap tussen individuele partye. Gelykheid tussen individue kan op idiomatiese wyse aan die klaviertrio se instrumentale partye gelykgestel word. Selfs die oorweldigende ideologie van die agtiende eeu, naamlik

vryheid, het in die klaviertrio gestalte aangeneem. Die klavier se rol in die klaviertrio was 'n kenteken hiervan. (Hierdie is die mening van die skrywer.)

Verder het die middelklas 'n groep amateurmusici, wat 'n florerende mark vir bladmusiek in Duitsland en Oostenryk geskep het, teweeggebring. Hierdie middelklasgroep se leergierige aard het na nuwighede soos die klavier gesmag. Volgens Hildebrandt (1988:1) het hierdie sosiale tendens weer 'n huishoudelike waarde aan kamermusiek waarin die klavier gebruik word, verbind. Trio-groepe tussen vriende kon, juis omdat 'n middelklasfamilie van die agtiende eeu in die reël 'n klavier sou besit, vryelik ontstaan. Ook op dié manier is die vestiging van die klaviertrio verseker.

4.1.2 Godsdien in Duitsland en Oostenryk gedurende die agtiende eeu

Die sosiale tendense wat 'n bepaalde samelewing deur middel van godsdien volg, kan 'n noemenswaardige invloed op dieselfde groep se sosialisering uitoefen. Wanneer 'n samelewing met sekere religieuse struikelblokke gekonfronteer word, word die betrokke groep se vaste geloofstendense belemmer. Die Katolieke Hervormingsbeweging is 'n voorbeeld hiervan. Volgens Cowie (1971:15) het hierdie beweging uiteindelik 'n polarisasie van Protestante gedurende die agtiende eeu opgelewer.

Duitse en Oostenrykse godsdien van die eerste helfte van die agtiende eeu het in reaksie op nuwe sosiale idees, meer klem op verstandsgodsdien begin plaas. Hierdie beweging, wat ook as piëtisme bekend staan, het vanaf 1738 met 'n kruistog van populêre prediking regoor Europa posgevat (Hackett, 1992). Volgens Hackett (1992) het Lutherse piëtisme, wat veral op Bybelstudie en kragtige prediking gefokus het, in Duitssprekende dele ontwikkel. Gedurende hierdie tydperk het die kerk ook 'n belangrike invloed op die kamermusiekpraktyk in Europa uitgeoefen. Geestelikes was vir eeue lank een van die belangrikste sosiale klasse in Europa (Kendall, 1980:9-10). Selfs komponiste van die vroeë agtiende eeu het hulself steeds in die behoeftes van die kerk verstrengel gevind.

Alhoewel Duitsers en Oostenrykers godsdiens as 'n belangrike hoeksteen in die opbou van 'n nasionale kultuur beskou het, het hulle gedurende die verloop van die agtiende eeu van God en die kerk af wegbeweeg. Die meerderheid Europeërs se lojaliteit het, in teenstelling met hulle godsdiens, na hul land verskuif (Politoske, 1974:100). Hierdie sosiale tendens het nie noodwendig morele waardes (soos deur die kerk ingestel) negeer nie.

Die kamermusiekpraktyk het hom ook geleidelik van 'n geestelike rol in beide lande gedistansieer wat veroorsaak het dat Duitse en Oostenrykse kamermusiek uiteindelik in kontras met die kerk gefunksioneer het. Voor hierdie ontwikkeling het die kamermusiekpraktyk in beide lande op die gebruik van die stem, soos ook deur die kerk verkies, gefokus. Hierdie tendens, juis omdat die kerk so magtig was, het die vestiging van instrumentale kamermusiekgenres soos die klaviertrio vertraag.

Die *sonata da chiesa* of kerksonate is 'n voorbeeld van 'n genre wat wel op instrumentale samespel vir religieuse doeleindes gefokus het. Die verdubbeling van musikale partye in hierdie tipe sonate was egter in teenstelling met die ontwikkeling van instrumentale kamermusiek. Daarom het religieuse idees nie tot die ontwikkeling van die klaviertrio gelei nie, maar eerder die verhouding wat tussen die kerk en kunstenaar/individue bestaan het, verbreek. Namate religieuse mag in Europa verbrokkel het, het die *sonata da camera* meer aandag as die kerksonate verkry. Hierdie kamersonate het 'n sosiale rol buite die kerk vervul en die onafhanklikwording van instrumentale partye in musikale samespel bevorder.

4.1.3 Ekonomie in Duitsland en Oostenryk gedurende die agtiende eeu

Ekonomiese struikelblokke kan dikwels 'n betrokke samelewing se kulturele vooruitgang belemmer. 'n Samelewing moet dikwels nuwe idees en tendense as oorlewingsmeganismes wanneer konflik op dié gebied uitbreek, innoveer, wat gewoonlik 'n invloed op die sosiale gedrag van die betrokke samelewing uitoefen. Baldwin (1971:578) beweer dat geld 'n soortgelyke rol as dié van politieke mag vervul. Om hierdie rede word 'n samelewing se ekonomiese welvaart dikwels vir politieke agendas gebruik.

Europese lande het teen die middel van die agtiende eeu hoofsaaklik 'n landboubedryf bestuur (Hooker, 1996). 'n Nuwe belangstelling het gedurende die agtiende eeu in industrieë posgevat en die vervaardiging van goedere het nuwe industrieë wat uiteindelik tot 'n meer diverse ekonomie in beide lande bygedra het, geskep. Duitsland en Oostenryk het gedurende die agtiende eeu groot ekonomiese welvaart in die Europese ekonomie geniet. Loesser (1955:48) is van mening dat Duitsland reeds gedurende die vroeë agtiende eeu as 'n kommersiële land bekend gestaan het, wat tot gevolg gehad het dat die handel in Duitsland dié van buurlande soos Oostenryk gestimuleer het. Oostenryk was later gedurende dieselfde eeu as die Europese kultuurmekka bekend, 'n verskynsel wat met ekonomiese vooruitgang gepaardgegaan het.

Die ekonomie het 'n uiters belangrike sosiale invloed op die klaviertrio van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk tot gevolg gehad. Gunstige finansiële omstandighede van burgers in dié streek het hulle sosiale gedrag beïnvloed en die veranderende sosiale gedrag het na 'n behoefte aan nuwighede gelei. Daar was voldoende finansiële welvaart om 'n nuwigheid soos 'n klavier te bekom. Verder het 'n kultuur waarin musiekkonserte 'n integrale vermaaklikheidsrol vervul het, in beide ekonomieë ontwikkel. Hierdie sosiale tendens het ook 'n platform vir die uitvoering van nuwe genres soos die klaviertrio geskep.

4.1.4 Geografiese ligging

Die geografiese ligging van 'n land beïnvloed sosiale praktyke binne die betrokke samelewing (Young,1987:391). Die sosiale invloed wat Duitsland en Oostenryk se geografiese ligging op die klaviertrio van die agtiende eeu gehad het, was moontlik van Italië afkomstig, omdat Duitsland en Oostenryk naby aan Italië geleë was. Italië het deur die verloop van die Barokperiode as fondasie vir Europese kultuur gedien. Duitsprekende streke het aanvanklik nie 'n kultuur van hul eie gehad nie en Italiaanse idees is bloot in omliggende gebiede as die norm aanvaar (Kendall,1980:104-105).

Italiaanse studente uit die Venesiaanse skool het hulle musikale kennis en vaardighede na Duitsland en Oostenryk geneem, soos byvoorbeeld die sonatevorm (Grout & Palisca, 1996:301). As gevolg van 'n eie sosiale samelewing gedurende die agtiende eeu, het Duitse en Oostenrykse kamermusiek egter mettertyd van dié van Italië verskil. Namate die klaviertrio deel van die kamermusiekpraktyk geword het, het die komponiste van dié praktyk vryelik tussen Duitsland en Oostenryk beweeg.

Figuur 18: Die geografiese ligging van Duitsland en Oostenryk ten opsigte van Italië



Hierdie kaart is soos Europa tans daar uitsien. Vanuit dié ligging kan die oorfloei van musikale en sosiale idees beter begryp word.
Bron:
<http://www.towson.edu/polsci/ppp/sp97/eu/ MAPS.HTM>

4.2 Oorheersende gebeure van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk

Duitsland en Oostenryk deel sekere kulturele ooreenkomste, waaronder die grootste die taal, naamlik Duits is, wat die Duitse en Oostenrykse samelewings gedurende die agtiende eeu gebind het. Cascoigne (2001) meen dat Duitse streke wat ook Pruise en Sakse ingesluit het, 'n onbetwiste voordeel vir Duitse kultuur van die agtiende eeu

ingehou het. Hy verduidelik dat die verskeie Duitse koninklikes gedurende hierdie periode met mekaar op 'n kulturele vlak meegeding het.

Hierdie kultuur het sekere sosiale tendense wat 'n invloed op Duitse en Oostenrykse sosiale gedrag gedurende die agtiende eeu uitgeoefen het, ontwikkel. Voorafgaande gebeure word deur 'n samelewing se sosiale gedrag weerspieël (Bruce, 1997:669; Young, 1987:391) en sosiale gedrag kan dikwels tot meningsverskille, wat op sy beurt sosio-politiese wrywing veroorsaak, lei.

Alhoewel verskeie gebeure beide kulture gedurende die agtiende eeu beïnvloed het, was die sosiale invloed wat die Franse en Industriële Revolusies op die klaviertrio van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk uitgeoefen het, die belangrikste. Al het beide revolusies elders ontstaan, het dit 'n kragtige uitwerking op Duitse en Oostenrykse denkwyses afgedwing.

4.2.1 Die Franse Rewolusie (1789-1799)

Die Franse Revolusie het gedurende 1789 in Frankryk uitgebreek. Hierdie gebeurtenis is deur die sosio-politiese omstandighede van dié tyd aangevuur. Die Franse was woedend oor hulle swak sosiale omstandighede. Die verdeling van sosiale klasse in Frankryk het armoede en frustrasie onder die bewind van Koning Louis XVI teweeggebring. Namate die sosio-ekonomiese omstandighede in Frankryk verder verswak het, het 'n nasionale opstand ontwikkel, gelei deur die middelklas. Soos reeds gemeld, het hierdie klas na gesonde omstandighede waarin ekonomiese groei kan plaasvind, gestreef. Dit was die kennis en vaardighede van dié groep wat uiteindelik die nodige dryfkrag vir 'n suksesvolle opstand teen die Franse koninklike familie gelewer het. Cairns (1976:62) beweer dat selfs lede van die Franse aristokrasie by hierdie beweging aangesluit het.

Gedurende die Franse Rewolusie was die onthoofding van Koning Louis XVI en Marie Antoinette moontlik die grootste manifestasie van sosiale vryheid in Europa. Hierdie daad het die denkwyse in buurlande soos Duitsland en Oostenryk verander: omdat

Duitse koninklikes vir hul lewens gevrees het, was hulle goedgesind teenoor hulle eie burgers.

Die kamermusiekpraktyk van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk is deur hierdie nuwe denkwysse beïnvloed. Namate vryheid, gelykwaardigheid en broederskap gedurende die Franse Rewolusie verkondig is, het hierdie sosiale waardes in nuwe skryfwyses vorm aangeneem. Hierdie sosiale waardes word ook deur die individuele partye van die vroeë klaviertrio verteenwoordig. 'n Voorbeeld van gelykwaardigheid kan duidelik waargeneem word in die Klaviertrio nr. 4 (figuur 19) van Beethoven waar die drie instrumente aan die begin ewe belangrik vertoon.

Figuur 19: Beethoven se klaviertrio nr. 4, Op. 70 no. 1 (maat 1-5)

Trio N^o 4. Op. 70. N^o 1.

Allegro vivace e con brio.

VIOLINO.

VIOLONCELLO.

PIANOFORTE.

Bron:

http://216.129.110.22/files/imglnks/usimg/0/08/IMSLP52478-PMLP16840-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_11_No_82_Op_70_No_1.pdf

Figuur 20: Delacroix se uitbeelding van die Franse Rewolusie



Bron:
<http://worldhistoryatyhs.wikispaces.com/file/view/Pillar10-History-French-Revolution-Delacroix.jpg/50833721/Pillar10-History-French-Revolution-Delacroix.jpg>

4.2.2 Die Industriële Rewolusie

Namate industrieë toenemend deel van die Europese ekonomie geword het, het die individu 'n sosiale verheldering ondergaan. Hierdie fenomeen staan as die Industriële Rewolusie bekend. Hooker (1996) meen dat die Industriële Rewolusie, naas landbou, op die grootste kulturele transformasie in die mens se geskiedenis dui.

Volgens Blanning (1996:40) het Europa tussen 1750 en 1914 kurwes met drie groot periodes van industrialisasie ervaar. Die eerste periode het sy toppunt tussen 1780 en 1820 bereik. Die proses van industrialisasie het in Brittanje begin en was hoofsaaklik op eenvoudige en goedkoop veranderings in twee belangrike praktyke, naamlik die katoentekstielbedryf en die ysterbedryf, gebaseer (Blanning, 1996:40). Die Industriële Rewolusie het volgens Derry en Jarman (1962:167) 'n beter lewenskwaliteit soos goeie onderwys en beter gesondheid vir Europeërs verseker. Die Westelike dele van Europa het die grootste voordeel hieruit getrek terwyl die Oostelike dele van Europa nie so gelukkig was nie.

Duitse en Oostenrykse fabrikante het 'n invloed op die ontwikkeling van die kamermusiekpraktyk in beide lande uitgeoefen. Hierdie vaardighede het die moontlikheid van die klavier daargestel en sodoende die groeiende sosiale

ondersteuning wat dié instrument opgebou het, ondersteun. Morris (1987:4) en Gaines (1983:41) meen dat die ontwikkeling van die middelklas en die ontwikkeling van die klavier parallel plaasgevind het, aangesien dit juis nuwighede (soos die klavier) was wat die agtiende-eeuse middelklas geïnteresseer het (Morris, 1987:4).

Die Industriële Revolusie het die massa-produksie en verdere ontwikkeling van instrumente, veral die klavier, bevorder. 'n Voorbeeld van die belangrikheid van die klavier in die klaviertrio kan gesien (gehoor) word aan die begin van Beethoven se klaviertrio, op. 97 (figuur 21), wat met die eeuwending in 1811 gekomponeer is. In hierdie werk kan die dominerende rol wat die klavier gedurende hierdie tydperk vervul het, reeds in die eerste mate waargeneem word.

Figuur 21: Beethoven se klaviertrio Op. 97 no. 6 (1811)

The image displays the first few measures of Beethoven's Piano Trio Op. 97 No. 6. It features three staves: Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Pianoforte (Piano). The Violino and Violoncello parts are mostly rests, while the Pianoforte part is active, starting with a *p dolce* dynamic. The tempo is marked *Allegro moderato*. The score is in 3/4 time and D major.

Bron:

http://imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP42241-PMLP19591-Op._097_-_7_Trio_para_violino_violoncelo_e_piano_em_mi_bemol_maior_Arquiduque_-_1811.pdf

HOOFSTUK 5

SAMEVATTING

Die klaviertrio het as 'n volwaardige vorm, na 'n tydsame ontwikkeling, vir die eerste keer gedurende die laat-agtiende eeu in Europa voorgekom. Gedurende sy vroeë ontwikkeling was hierdie kamermusiekgenre bykans net in die Germaanse kultuur, waarin Duitsland en Oostenryk 'n oorheersende rol vir die grootste deel van die agtiende eeu vervul het, gebruik. Omdat die klaviertrio 'n klavier vereis, mag die ontwikkeling wat hierdie nuwe klawerbordinstrument gedurende die agtiende eeu ondergaan het, nie negeer word nie.

Die vroeë ontwikkeling van die klavier was so doeltreffend in Duitsland en Oostenryk dat die klavier gedurende die tweede helfte van die agtiende eeu aan die struktuur van 'n kamermusiektrio sowel as die veranderende sosiale aard van die meeste Europeërs voldoen het. Om hierdie rede is 'n ondersoek gedoen om die invloed wat die volgende drie faktore op die ontwikkeling van die vroeë klaviertrio uitgeoefen het, te bepaal: die ontwikkeling van die klavier, die ontwikkeling van die struktuur van die klaviertrio sowel as die invloed van die veranderende sosiale patrone in Duitsland en Oostenryk op spesifieke kamermusiekwerke van die agtiende eeu.

5.1 Die ontwikkeling van die klavier in Duitsland en Oostenryk gedurende die agtiende eeu

Alhoewel die klavier uiteindelik tot 'n wêreldwye entiteit ontwikkel het, was die vroeë ontwikkeling van hierdie instrument in die Germaanse kultuur hoofsaaklik van die volgende faktore afhanklik: die oorsprong van die klavier, die geleidelike verspreiding van die klavier vanaf Italië na Duitsland en Oostenryk, Duitse vakmanskap van die agtiende eeu, die ontwikkeling van die Weense klavierskool, asook invloedryke Duitse en Oostenrykse komponiste van die agtiende eeu.

- Die oorsprong van die klavier

Die oorsprong van die klavier spruit uit verskeie voorafgaande klawerbordinstrumente. Volgens Gill (1981:17) en Grover (1976:69) het instrumente van dié aard reeds gedurende die veertiende eeu, nadat 'n klawerbord vir die eerste keer by snare gevoeg is, ontwikkel. Omdat beide snare en klawers eers vir eeue lank afsonderlik ontwikkel het, het dit 'n verskeidenheid instrumente-families in die Europese kultuur teweeggebring. Hierdie verloop van sake het gedurende die vroeë agtiende eeu uiteindelik tot die oorsprong van die eerste klavier gelei.

Die klavier het nuwe moontlikhede in Europese musiek teweeggebring. Met die nuwe ontwikkelings van die klavier kon Europeërs vir die eerste keer 'n volgehoue *cantabile*-klank op 'n klawerbordinstrument uitvoer. Hierdie klank was – juis omdat dit by die veranderende musikale voorkeur van Europeërs weens veranderende sosiale omstandighede ingepas het – van kardinale belang vir die voortbestaan van die instrument. Wanneer die ontwikkeling van verskeie agtiende-eeuse klawerbordinstrumente nagevors word, is dit duidelik dat die klavier toenemend meer aan die behoeftes wat die veranderende sosiale aard in Europa teweeggebring het, voldoen het. Hierdie fenomeen het met die vakmanskap van die Italiaanse klavesimbelbouer Bartolomeo Cristofori (1655-1732) begin.

Die voltooiing van Cristofori se ontwerp, vroeg aan die begin van die agtiende eeu, maak van hom die vader van die klavier (Parakilas, 1999:9; Latcham, 1993:29; Montanari, 1991:385). In hierdie ontwerp was die gebruik van hamers wat die snare slaan 'n komponent wat die klavier van ander klawerbordinstrumente onderskei, moontlik die belangrikste. Die verdere ontwikkeling en algemene bekendmaking van Cristofori se hameraksie het die klavier uiteindelik as die mees populêre plaasvervanger van alle klawerbordinstrumente gemaak, maar voordat hierdie verskynsel kon plaasvind, moes die klavier buite Italiaanse grense ondersteuning ontvang.

- Die verspreiding van die klavier na Duitsland en Oostenryk

Italianers het volgens Loesser (1955:34) en Ehrlich (1990:12) ná Cristofori se afsterwe in 1732 belangstelling in die ontwikkeling van die klavier verloor. Terwyl hierdie bevolkingsgroep op die ontwikkeling van die stem en die viool gefokus het, het die Germaanse kultuur 'n toenemende belangstelling in klawerbordinstrumente getoon. Nuut in hierdie klimaat; was die klavier.

Na die algemene bekendmaking van Cristofori se klavierkonsep in die *Giornale dei Letterati d' Italia* en daarna in die *Musica Critica*, is groter belangstelling in die werking van hierdie instrument gekweek. Duitsers kon met die publikasie van Cristofori se ontwerp wat gedurende 1725 in die *Musica Critica* verskyn het, vir die eerste keer aspekte van die klavier in hul moedertaal volg. Om hierdie rede het die klavier (buite die grense van Italië) geskuif. Hess (1953:76) is van mening dat 'n aanvraag na klaviere reeds vanaf die 1720s in dié land bespeur word. Namate hierdie aanvraag 'n klavierindustrie in Duitsland laat ontstaan het, het al hoe meer instrumentbouers op die ontwikkeling van verskeie klaviertipes begin fokus. Dié tendens het gedurende die verloop van die agtiende eeu twee oorheersende Duitse klavierbouers, naamlik Gottfried Silbermann (1683-1753) en Johann Andreas Stein (1728-1792), opgelewer.

- Duitse vakmanskap

Die vakmanskap van Gottfried Silbermann en Johann Andreas Stein het deur die verloop van die agtiende eeu die klavier as 'n belangrike gebruiksartikel in Duitsland en Oostenryk gevestig. Alhoewel Stein op die werk van Silbermann voortgebou het, was beide se werk grootliks op die oorspronklike idees van Cristofori gebaseer. Daar was dus 'n direkte verwantskap tussen die drie klavierbouers.

Volgens Gill (1981:9) en Dolge (1972:45) het die *Critica Musica* van 1725 die nodige vertrekpunt vir Gottfried Silbermann (die vader van die Duitse klavier) geskep. Hiervolgens kon Silbermann sekere besonderhede by sy Duitse klavierontwerp insluit en selfs op Cristofori se werk verbeter. Dit blyk ook asof Silbermann kennis met Cristofori se laat klaviere gemaak het en sodoende van Cristofori se gevorderde idees by sy eie ontwerp aangebring het. Alhoewel Silbermann se werk eers teen die einde

van sy leeftyd geprys is, staan hy vir die volgende ontwikkeling bekend: die ontwerp van die eksterne kas as deel van die volledige klavierbou, die toevoeging van die eerste dempertoestel vir die klavier, die uitbreiding van die klawerbordomvang en die vestiging van die Duitse klavierindustrie.

Nadat Silbermann die Germaanse klavierindustrie oorheers het, het dié eer een van sy studente, Johann Andreas Stein, gedurende die tweede helfte van die agtiende eeu te beurt geval. Stein se vakmanskap dui daarop dat hy van Silbermann se idees gebruik gemaak het, maar verder daarop verbeter het. Soos Silbermann was Stein in die werking van die hameraksie geïnteresseerd. Die ontwikkeling wat hy op dié gebied aangebring het, het die populariteit van die klavier buite Duitsland se grense verbreed. Gedurende Stein se leeftyd het die Duitse klavier 'n toenemende gewildheid in Oostenryk, meer spesifiek Wene, beleef. Stein se grootste bydrae tot die ontwikkeling van die klavier lê dus in die verbetering van die Cristofori-Silbermann- hameraksie. Sy hameraksie het 'n unieke klavierbou en styl in die Germaanse kultuur van die laat-agtiende eeu gevestig en moontlik tot die oorsprong van een van die eerste klavierskole, naamlik die Weense klavierskool, gelei.

- Die ontwikkeling van die Weense klavierskool

Die unieke klavierbou en styl waarvoor Johann Andreas Stein bekend is, het ongeveer na 1780 tot 'n Weense klavierskool gelei. Rowland (1998:22) bevestig dat dié skool as een van die twee amptelike oorheersende skole in Europa, naamlik die Engelse en Weense klavierskole, bekend staan. Beide klavierskole se vroeë ontwikkeling wat reeds gedurende die laat-agtiende eeu ontstaan het, het teenoorgestelde rigtings ingeneem.

Die belangrike onderskeid tussen die Engelse en Weense klavierskole was die verskil in klavierboustyl wat verskillende pianistiese aanslae asook komposisie tegnieke tot gevolg gehad het. So byvoorbeeld was die Weense klavier van die agtiende eeu meer delikaat met 'n eleganter voorkoms en ligter aanslag as dié van die Engelse skool. Die Weense klavier van die laat-agtiende eeu het ligte hamers gehad wat merendeels tot die delikate en ligte aanslag, uniek aan die Weense klavierskool, gelei het.

Die klavierkultuur wat deur die loop van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk ontwikkel het, het 'n magtige musikale beweging regoor Europa tot gevolg gehad. Hierdie beweging was so groot dat die klavier 'n algemene huishoudelike item vir Europeërs geword het. Hess (1953:76) meen dat die klavier selfs vanaf die Klassieke tydperk (1750-1820) die geliefkoosde klawerbordinstrument was. Die ondersteuning wat hierdie instrument (veral van middelklasgroepe) ontvang het, het uiteindelik tot nuwe musiekgenres soos die klaviertrio gelei. Omdat daar gedurende die Klassieke tydperk genoegsame belangstelling in die klavier was, het die vervaardiging van klaviere en die beskikbaarheid van bladmusiek terselfdertyd toegeneem. Duitse en Oostenrykse komponiste het sodoende tot die groei van dié industrie waarin die klaviertrio gewilder geraak het, bygedra.

- Duitse en Oosterykse komponiste van die agtiende eeu

Volgens Parrish (1941:15) het die ontwikkeling van die klavier 'n evolusie in klaviertegniek en musikale voorkeur in Europa laat ontstaan. Hierdie evolusie is veral deur die volgende Duitse en Oostenrykse komponiste van die agtiende eeu gedryf: J.S. Bach (1685-1750), Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) en Beethoven (1770-1827).

Die direkte verband wat tussen die klavier en die bogenoemde komponiste bestaan het, het uiteindelik tot die oorsprong asook die vroeë ontwikkeling van die klaviertrio in Duitsland en Oostenryk gelei. Teen die einde van die agtiende eeu was die klavier so 'n gewilde keuse onder musici en komponiste dat dit 'n gedaanteverwisseling in kamerwerke soos die klaviertrio ondergaan het, naamlik die vertolking van 'n belangriker rol. Om hierdie kamermusiekrol waarin die klavier geplaas is te verstaan, moet die ontwikkeling van die struktuur van die klaviertrio in oënskou geneem word.

5.2 Die ontwikkeling van die struktuur van die klaviertrio

Die ontwikkeling van die struktuur van die klaviertrio vereis 'n oorsig aangaande die oorsprong van die komposisionele sy van die vroeë klaviertrio. Om hierin te slaag is die volgende aspekte bespreek: die Europese kamermusiekpraktyk van die agtiende eeu, die Baroksonate as voorganger vir die klaviertriostruktuur, die geleidelike kwyning

van 'n *basso continuo*, die geleidelike kwyning van die klavesimbel, die gebruik van idiomatiese materiaal, asook die veranderende musikale voorkeur in Europa.

- Die kamermusiekpraktyk van die agtiende eeu in Europa

Die werklike oorsprong van die kamermusiekpraktyk in Europa is vaag. Omdat die term "kamermusiek" in die breë soveel moontlikhede (veral die kombinasie van instrumente en stemme) insluit, word daar alom aanvaar dat intieme musikale samespel of kamermusiek reeds gedurende die Middeleeue beoefen is. Namate Europeërs se sosiale omstandighede en behoeftes oor die eeue verander het, het dié praktyk van 'n informele na 'n formele karakter ontwikkel. Om hierdie rede vind Ratner (1966:193) dat kamerwerke van die agtiende eeu ook in verskeie formele plekke soos musieksalonne en howe uitgevoer is.

Alhoewel die kamermusiekpraktyk in Europa gedurende die verloop van die agtiende eeu toenemend meer op instrumentale genres soos die klaviertrio gefokus het, dui die woord *kamer* moontlik steeds op die belangrikste karaktereinskap, naamlik dat hierdie praktyk vir klein spasies en intieme gehore bedoel is.

Dit was die ontwikkeling van Italiaanse genres soos die *cantata* wat 'n geleidelike fokusverskuiwing na instrumentale kamermusiek in Europa teweeggebring het. Volgens Grout en Palisca (1996:270) het hierdie vokale werke ook aan 'n intieme karakter voldoen. Om dié rede is die *cantata* (soos die instrumentale kamermusiekpraktyk van die agtiende eeu) voor 'n klein gehoor in 'n kamer sonder 'n verhoog, kostuums en verhoogboustelle uitgevoer. Europeërs se bekoring met die instrumentale begeleiding het die ontwikkeling van onafhanklike instrumentale genres soos die klaviertrio toeganklik gelaat. Maar, voor die ontwikkeling van die klaviertrio was instrumentale kamermusiekgenres hoofsaaklik op die Baroksonate geskool.

- Die Baroksonate as voorganger van die klaviertrio

Die Baroksonate is beide 'n struktuur en genre wat gedurende die ontwikkeling van formele kamermusiek toenemend deel van instrumentale genres was. Ratner

(1966:193) is van mening dat die instrumentale tussenspele in vokale kamerwerke uiteindelik tot kort, onafhanklike instrumentale komposisies gelei het. Dit is hierdie komposisies wat gewoonlik op die sonate as 'n musiekstruktuur en genre geskool is. Mangsen (1995:19) verduidelik dat wanneer die term *sonate* afsonderlik gebruik word, dit gewoonlik na abstrakte instrumentale werke verwys. Die sonate as struktuur het egter gedurende die agtiende eeu verder ontwikkel, veral deur die werke soos die klaviersonates van Haydn en Mozart. Dit is hierdie gevorderde sonate-strukture van Haydn en Mozart waarop die vroeë klaviertrio gebou is. Sadie en Latham (1993:72) is van mening dat die instrumentale trio, kwartet en kwintet op dieselfde sonatekonsep gebou is.

Soos in die geval van die klavier, lê die oorsprong van die sonate in Italië. Die populariteit wat die sonate dus in Duitsland en Oostenryk verkry het, was eers vanaf die Klassieke periode sigbaar. Vanaf die tweede helfte van die agtiende eeu het Germaanse komponiste soveel te meer van die sonate gebruik gemaak.

- Die geleidelike kwyning van 'n *basso continuo*

Die geleidelike kwyning van die *basso continuo*, 'n instrumentale ondersteuning wat hoofsaaklik op die improvisasie van akkoorde gebaseer is en gedurende die Barokperiode gewild was, het meegebring dat die klavesimbel 'n belangriker rol in kamermusiek van die vroeë agtiende eeu vertolk het, 'n verskynsel wat op sy beurt die nodige platform gebied het vir die belangriker rol wat die klavier in die klaviertrio sou aanneem.

Die kwyning van die *basso continuo* het aan die veranderende musikale behoeftes en voorkeur van die Germaanse kultuur van die agtiende eeu voldoen. Hierdie stelling word gemaak juis omdat die *basso continuo* vir die gebruik van professionele musici bedoel was en dus nie in die behoeftes van die groeiende middelklas gedurende die Barokperiode voldoen het nie. Volgens Kamien (2004:200) het komponiste van die Klassieke tydperk, om hierdie rede, met die *basso continuo* weggedoen. In die plek van dié tipe begeleiding, wat bykans altyd deur 'n klawerbordinstrument vertolk is, het klawerbordinstrumente 'n meer integrale rol in kamermusiekwerke vervul. Die

gewildste van dié instrumente was die klavesimbel wat gedurende die tweede helfte van die agtiende eeu deur die klavier vervang is. Vandaar die sigbaarwording van die klaviertrio.

- Die geleidelike kwyning van die klavesimbel

Volgens Gruber (1976:49) het die klavesimbel se vermoë tot groter klank hierdie instrument aan die begin van die agtiende eeu as die gewildste klawerbordinstrument geplaas. Hierdie tendens het die moontlikheid van 'n klaviertrio teruggehou. Maar, met die verandering in musieksmaak het die klavesimbel se onvermoë tot geleidelike dinamiese verskille die waarde van dié instrument verswak. Die klavier het uiteindelik 'n groter verskeidenheid ten opsigte van toonkleure gebied (De Villiers, 2007:19). Kwaliteite soos hierdie het die oorsprong van die klaviertrio meegebring.

- Die gebruik van idiomatiese materiaal

Idiomatiese skryfwyses is reeds gedurende die vroeë agtiende eeu algemeen in musiek gebruik. Gedurende hierdie tydperk is die strykkwartet dikwels as medium waardeur idiomatiese materiaal musikale tendense uitgebeeld het, gebruik. Behalwe hiervoor, het die strykkwartet ook reeds ander belangrike aspekte wat later deel van die klaviertrio sou vorm, ingesluit. Alhoewel die strykkwartet nie soos die Baroksonates tot die oorsprong van die klaviertrio gelei het nie, het dit aspekte soos die sonatevorm, die musikale argument asook die gebruik van een instrumentalis per musiekparty bevat. Die skryfwyse en struktuur van die vroeë klaviertrio was dus reeds in die strykkwartet van die vroeë agtiende eeu teenwoordig. Om dié rede vind sommige musici die wording van die klaviertrio tydsaam.

Die vroeë klaviertrio van die agtiende eeu was ook op die gebruik van idiomatiese materiaal aangewese. In hierdie kamermusiekgenre het al drie instrumente 'n stem van hul eie wat deel van die oorhoofse musikale gesprek vorm. Hierdie skryfwyse het die gelykheid van die individuele instrumente in die klaviertrio moontlik gemaak en terselfdertyd 'n belangrike stem aan die klavier verleen.

- Die veranderende musieksmaak in Europa

Die veranderende musikale voorkeur in Europa kan vasgestel word wanneer die musikale tendense van die verskillende stilistiese periodes van die agtiende eeu in oënskou geneem word. So byvoorbeeld het die *Style Galant* wat tot die Klassieke periode gelei het, groter musikale begrip en rede as die laat-Barok nagestreef. Vir die wording van die klaviertrio was dit 'n baie geskikte tendens. 'n Kultuur waarin die klavier al die komplekse rolle van die vorige klawerbordinstrumente kon oorneem, het in die *Style Galant* 'n werklikheid geword en sodoende tot die vorming van die klaviertrio gelei.

5.3 Die sosiale invloed op die klaviertrio van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk

Halpern (1955:235) beweer dat die ontwikkeling van die Europese kamermusiekpraktyk 'n direkte verwantskap met die veranderende sosiale patrone en tendense toon. Omdat sosiale waardes en konsepte kan aanpas en verander, kan 'n samelewing 'n nuwe gestalte aanneem. Die sosiale verhoudings wat in só 'n begrensing ontwikkel, is gewoonlik vir die fondasie van sosiale waardes, standarde en praktyke in die betrokke samelewing verantwoordelik (Persell,1994:642).

Wanneer die sosiale invloed op die klaviertrio van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk nagevors word, sal die sosiale tendense van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk asook die oorheersende gebeure van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk beter begrip word.

- Die sosiale tendense van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk

Die sosiale idees en tendense van Duitsland en Oostenryk het gedurende die agtiende eeu 'n verwantskap met die kamermusiekpraktyk in beide lande getoon. Aangesien die klaviertrio 'n konsep binne die grense van dié praktyk is, het dié instrumentale genre ook 'n verwantskap met die veranderende sosiale aard van beide samelewings getoon. Die sosiale aard van Duitsers en Oostenrykers is gedurende die agtiende eeu hoofsaaklik deur klasseverdeling, godsdiens, ekonomie en geografiese ligging bepaal.

Alhoewel die ontwikkeling van Westerse musiek van verskeie sosiale groepe afhanklik was, het dit gedurende die agtiende eeu eerder op normale sosiale omstandighede berus. Gedurende hierdie tydperk het bevooroordeelde sosiale klasse soos geestelikes en aristokrate beheer oor die ontwikkeling van musiek verloor. Dit is moontlik deur die groeiende middelklas vererger. Die ekonomiese vooruitgang wat middelklasgroepe teweeggebring het, het tot beter omstandighede vir hulle gelei. Die veranderende sosiale aard in Duitsland en Oostenryk het só 'n platform vir ekonomiese groei gedurende die agtiende eeu gebied. In beide samelewings was daar genoegsame ekonomiese vooruitgang om gesonde sosiale omstandighede te verseker.

- Die oorheersende gebeure van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk Alhoewel verskeie gebeure Duitsland en Oostenryk gedurende die agtiende eeu beïnvloed het, was die sosiale invloed wat die Franse en Industriële Revolusies op die klaviertrio van die agtiende eeu in Duitsland en Oostenryk uitgeoefen het, die belangrikste. Al het beide revolusies elders ontstaan, het dit 'n kragtige uitwerking op Duitse en Oostenrykse denkwyses afgedwing.

Die vroeë klaviertrio van die agtiende eeu was op die gebruik van idiomatiese materiaal aangewese. Al drie instrumente is ewe belangrik in die oorhoofse musikale gesprek. Hierdie skryfwyse het die gelykheid van die individuele instrumente in die klaviertrio moontlik gemaak en terselfdertyd 'n belangrike stem aan die klavier verleen.

Die Franse Revolusie het die moontlikheid van vryheid, gelykwaardigheid en broederskap daargestel. Hierdie sosiale waardes word ook in die individuele partye van die vroeë klaviertrio gevind.

Die Industriële Revolusie het die ontwikkeling van instrumente, veral die klavier, bevorder.

Die afleiding kan dus gemaak word dat die ontwikkeling van die vroeë klaviertrio deur die ontwikkeling van die klavier in Duitsland en Oostenryk, die ontwikkeling van die

klaviertriostruktuur asook die veranderende sosiale omstandighede van Duitsers en Oostenrykers beïnvloed was. Alhoewel dié drie aspekte afsonderlik ontwikkel het, het dit gewenste omstandighede vir die ontwikkeling van die vroeë klaviertrio geskep.

BIBLIOGRAFIE

- ADLAM, D. 2005. The fortepiano from Silbermann to Pleyel. *Early music*, 33(4):734-738, Nov.
- ANON. 2009. Chamber music.
[http://www.classical.com/classical.cfm?music=instrumentInfo§ion=ChamberMusic&title=About%20Chamber%20Music](http://www.classical.com/classical.cfm?music=instrumentInfo§ion=ChamberMusic&title>About%20Chamber%20Music) Date of access: 29 Sep. 2010.
- ANON. 2010a. Bartolomeo Cristofori. <http://www.answers.com/topic/bartolomeo-cristofori> Date of access: 15 Sep 2010.
- ANON. 2010b. Gottfried Silbermann: master organ-builder of the German baroque.
<http://www.baroque-music.org/silbeng.html> Date of access: 20 Sep. 2010.
- APEL, W. 1969. Harvard dictionary of music. 2nd ed. London: Heinemann Educational Books. 935 p.
- BAINES, A. 1961. Musical instruments through the ages. London: Faber and Faber. 344 p.
- BALDWIN, D.A. 1971. Money and power. *The journal of politics*, 33(3):678-614, Aug.
- BLANNING, T.C.W. 1996. The Oxford illustrated history of modern Europe. New York: Oxford University Press.
- BLOM, E. 1954a. Grove's dictionary of music and musicians. Vol. II. 5th ed. London: Macmillan. 996 p.
- BLOM, E. 1954b. Grove's dictionary of music and musicians. Vol. VII. 5th ed. London: Macmillan. 1016 p.

BOYDEN, D.D. 1963. *An introduction to music*. New York: Alfred A. Knopf.

BRUCE, S. 1997. The pervasive world-view: religion in pre-modern Britain. *British journal of sociology*, 48(4):667-680, Dec.

CAIRNS, T. 1976. *The old regime and the revolution*. Cambridge: Cambridge University Press. 96 p.

CASCOIGNE, B. 2001. *History of Germany*.

<http://www.historyworld.net/wrldhis/PlainTextHistories.asp?groupid=2800&HistoryID=a62>rack=pthc> Date of access: 21 Oct. 2010.

CHAFFIN, L.W. 2010. Review of music history: classic (1750-1820).

<http://www.lcsproductions.net/MusHistRev/Outlines/1750-1820.html> Date of access: 11 Oct. 2010.

CLOSSON, E. 1947. *History of the piano*. London: Paul Eck Publishers. 168 p.

COLE, M. 1998. *The pianoforte in the classical era*. Oxford: Clarendon Press. 398 p.

COWIE, L.W. 1963. *Eighteenth century Europe*. London: G. Bell and Sons. 397 p.

DAMEROW, H. 2010. *The enlightenment: modern thought*.

http://faculty.ucc.edu/egh-damerow/the_enlightenment.htm Date of access: 14 Oct. 2010.

DERRY, T.K. & JARMAN, T.L. 1962. *The European world 1870–1961*. London: G. Bell & Sons.

DE VILLIERS, W.G. 2007. *Die uitvoering van Barokklawerbordwerke op die klavier*. Potchefstroom: NWU. (Verhandeling – M.Mus.) 70 p.

- DOLGE, A. 1972. *Pianos and their makers*. New York: Dover. 482 p.
- EHRlich, C. 1990. *The piano: a history*. Oxford: Clarendon Press. 254 p.
- ELLIOT, D.J. 1990. Music as culture: toward multicultural concepts of arts education. *Journal of aesthetic education*, 24(1):147-166, Spring.
- GAINES, J.R. 1883. *The lives of the piano*. New York: Harper & Row. 214 p.
- GILL, D., ed. 1981. *The book of the piano*. Oxford: Phaidon Press Ltd. 288 p.
- GOOD, E.M. 2005. What did Cristofori call his invention? *Early music*, 33(1):95-97.
- GORDON, E.B. 1932. Why not more chamber music? *Music supervisors' journal*, 19(2):31-35, Nov.
- GROUT, D.J. & PALISCA, C.V. 1996. *A history of Western music*. 5th ed. New York: Norton & Company. 862 p.
- GROVER, D.S. 1976. *The piano: it's story from zither to grand*. London: Robert Hale. 223 p.
- GRUBER, H.K. 1978. Music and politics: notes instead of a review. *Tempo – New series*, 126:29-32, Sep.
- HACKETT, L. 1992. The age of enlightenment. http://history-world.org/age_of_enlightenment.htm Date of access: 11 Oct 2010.
- HALPERN, B. 1955. The dynamic elements of culture. *Ethics*, 65(4):235-249, Jul.
- HEATON, B. 2009. A history of the piano, 1157-2007. http://www.uk-piano.org/history/history_1.html Date of access: 10 Oct 2010.

- HESS, A.G. 1953. The transition from harpsichord to piano. *The Galpin Society journal*, 6:75-94, Jul.
- HEYNS, M. 2002. Om te barba. Potchefstroom: [ongepubliseerd]. 295 p.
- HILDEBRANDT, D. 1988. Pianoforte: a social history of the piano. London: Hutchinson. 207 p.
- HINDLEY, G. 1975. The Larousse encyclopedia of music. London: Hamlyn Publishing Group. 576 p.
- HOOKER, R. 1996. The European enlightenment: the industrial revolution. <http://www.wsu.edu/~dee/ENLIGHT/INDUSTRY.HTM> Date of access: 13 Oct 2010.
- KAMIEN, R. 2004. Music: an appreciation. 8th ed. New York: McGraw-Hill. 641 p.
- KENDALL, A. 1980. Music: its story in the West. London: Contact. 256 p.
- KERNMAN, J. 2000. The case of William Byrd (1540-1623). *Music and politics*, 144(3):275-287.
- KING, A.H. 1948. Chamber music. London: Max Parrish. 71 p.
- LATCHAM, M. 1993. The check in some early pianos and the development of piano technique around the turn of the 18th Century. *Early music*, 21(1):29-42, Feb.
- LEEDY, P.D. 2010. Practical research: planning and design. 9th ed. Upper Saddle River, NJ: Merrill. 319 p.
- LOESSER, A. 1955. Men, women and pianos: a social history. London: Victor Gollancz. 654 p.

- MANGSEN, S. 1995. The 'sonate da camera' before Corelli. *Music & letters*, 76(1):19-31, Feb.
- MARSHALL, G. 1998. Middle class. http://www.encyclopedia.com/topic/Middle_class.aspx#3-1088:middleclass-full Date of access: 6 Dec. 2010.
- MARTIN, H. 1988. Britain since 1700: the rise of industry. London: Macmillan Education. 267 p.
- MONTANARI, G. 1991. Bartolomeo Cristofori: a list and historical survey of his instruments. *Early music*, 19(3):383-396, Aug.
- MORRIS, S. 1987. The development of the piano trio during the eighteenth century. Cape Town: University of Cape Town. 154 p.
- NEUPERT, J.C. 2010. Neupert fortepiano after Gottfried Silbermann. http://www.jc-neupert.de/e/instr_2/silber_ham.htm Date of access: 20 Sep. 2010.
- PARAKILAS, J. 1999. Piano roles. New Haven, CT: Yale University Press. 461 p.
- PARRISH, C. 1941. The influence of the piano on keyboard technique in the eighteenth century. *Bulletin of the American Musicological Society*, 5:15-16, Aug.
- PARRISH, C. 1948. Haydn and the piano. *Journal of the American Musicological Society*, 1(3):27-34, Autumn.
- PAULY, R.G. 1973. Music in the classic period. 2nd ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. 206 p.
- PERSELL, C.H. 1994. Taking society seriously. *Sociological forum*, 9(4):641-657, Dec.

- POLITOSKE, D.T. 1974. *Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. 497 p.
- POLLENS, S. 2002. Gatti-Kraus piano action ascribed to Bartolomeo Cristofori. *The Galpin Society journal*, 55:269-278, Apr.
- RATNER, L.G. 1966. *Music: the listener's art*. 2nd ed. New York: McGraw-Hill. 463 p.
- ROSEN, R. 1971. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Viking Press. 467 p.
- ROWEN, R.H. 1949. *Early chamber music*. New York: King's Crown Press. 188 p.
- ROWLAND, D., ed. 1998. *The Cambridge companion to the piano*. Cambridge: Cambridge University Press. 244 p.
- SADIE, S. & LATHAM, A. 1993. *The Cambridge music guide*. Cambridge: Cambridge University Press. 544 p.
- SARTORIUS, M. 2010. *Baroque music: historical and geographical context*. <http://www.baroquemusic.org/barcomp.html#IT> Date of access: 24 Oct 2010.
- SCHOLES, P.A. 1947. *The Oxford companion to music*. 7th ed. London: Oxford University Press. 1145 p.
- SCHOTT, H. 1985. From harpsichord to pianoforte: a chronology and commentary. *Early music*, 13(1):28-38, Feb.
- SELFRIIDGE-FIELD, E. 2005. The invention of the fortepiano as intellectual history. *Early music*, 33(1):81-94.
- SUMNER, W.L. 1966. *The pianoforte*. London: Macdonald. 221 p.

- SUTHERLAND, D. 1996. The early pianoforte. *Early music*, 24(2):340-342, May.
- SMALLMAN, B. 1990. The piano trio. Oxford: Clarendon Press. 230 p.
- SMITH, T.A. 1996. The baroque ideal.
<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/baroqueideal.html> Date of access: 30 Sep. 2010.
- TEAL, K.J. 2004. The sonata in the baroque and classical periods.
<http://www.svsu.edu/flutee/Sonatas.html> Date of access: 18 Oct 2010.
- THOMPSON, O., ed. 1964. The international cyclopedia of music and musicians. 9th ed. London: Dent & Sons. 2476 p.
- TUAN, Y. 2002. Community, society, and the individual. *Geographical review*, 92(3):307-318, Jul.
- ULRICH, H. & PISK, P.A. 1963. A history of music and musical style. London: Rupert Hart-Davis. 696 p.
- VAN BARTHOLD, K. & BUCKTON, D. 1975. The story of the piano. London: British Broadcasting Corporation. 109 p.
- WAINWRIGHT, D. 1975. The piano makers. London: Hutchinson. 192 p.
- WESTRUP, J. & HARRISON, F.L.I. 1984. Collins encyclopedia of music. London: Chancellor Press. 608 p.
- YOUNG, P.M. 1974. A concise history of music. London: Ernest Benn. 167 p.
- YOUNG, B.J. 1987. Geography and politics. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 12(4):391-397, 24 Apr.

Filename: Skripsie20.doc
Directory: G:\Meesterskripsie\FINAAL
Template: C:\Users\gubler\AppData\Roaming\Microsoft\Templates\Normal.dotm
Title: Voorgestelde titel
Subject:
Author: Menning
Keywords:
Comments:
Creation Date: 13 April 2011 11:58:00
Change Number: 15
Last Saved On: 23 August 2011 12:26:00
Last Saved By: Music
Total Editing Time: 300 Minutes
Last Printed On: 23 August 2011 13:13:00
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 86
Number of Words: 21 575 (approx.)
Number of Characters: 122 984 (approx.)