

**DIE INTERPRETASIE VAN
J.S. BACH SE B MINEUR-SUITE,
BWV 1067, SOOS VOORGESKRYF IN DIE
2001-UNISA-HOUTBLAASLEERPLANNE**

L VAN DER MERWE
BMusHons

Skripsie voorgelê vir gedeeltelike nakoming van die vereistes
vir die graad MMus
aan die Noordwes-Universiteit,
Potchefstroomkampus

Studieleier : Dr D. Kruger
April 2005



Potchefstroom



**DIE INTERPRETASIE VAN J.S. BACH SE B MINEUR-
SUITE, BWV 1067, SOOS VOORGESKRYF IN DIE
2001-UNISA-HOUTBLAASLEERPLANNE**

L VAN DER MERWE

BMusHons

Skripsie voorgelê vir gedeeltelike nakoming van die vereistes
vir die graad

MMus

aan die Noordwes-Universiteit,
Potchefstroomkampus

Studieleier: Dr D. Kruger

April 2005

Potchefstroom

INHOUDSOPGAWE

1	Hoofstuk 1: Inleiding.....	1
1.1	Probleemstelling.....	1
1.2	Doelstellings.....	4
1.3	Sentrale teoretiese stelling.....	4
1.4	Begrensing.....	4
2	Die karaktereienskappe, uitvoeringspraktyk en spesifieke riglyne vir die interpretasie van die rondeau.....	5
2.1	Die unieke karaktereienskappe van die rondeau.....	5
2.1.1	Die oorsprong van die rondeau.....	5
2.1.2	Die affek van die rondeau.....	6
2.1.3	Hoe is die rondeau gedans?.....	6
2.2	Die algemene historiese uitvoeringspraktyk van die rondeau.....	6
2.2.1	Die tempo en metrum van die rondeau.....	7
2.2.2	Die artikulasie in die rondeau.....	7
2.3	Die interpretasie van die rondeau uit die orkessuite in B mineur (BWV 1067).....	9
2.3.1	Die affek van die rondeau uit die B mineur-suite (BWV 1067).....	9
2.3.2	Tempo van die rondeau (BWV 1067).....	12
2.3.3	Artikulasie van die rondeau uit die B mineur-suite (BWV 1067).....	13
2.3.4	Ornamentasie in die rondeau (BWV 1067).....	15
3	Die karaktereienskappe, uitvoeringspraktyk en spesifieke riglyne vir die interpretasie van die sarabande.....	19
3.1	Die unieke karaktereienskappe van die sarabande.....	19
3.1.1	Die oorsprong en ontwikkeling van die sarabande.....	19
3.1.2	Die affek van die sarabande.....	21
3.1.3	Hoe is die sarabande gedans?.....	22
3.1.4	Die tekstuur, vorm en harmoniese progressie in die sarabande.....	24
3.2	Die algemene historiese uitvoeringspraktyk van die sarabande.....	25
3.2.1	Die tempo van die sarabande.....	25
3.2.2	Die metrum van die sarabande.....	27
3.2.3	Die ritme van die sarabande.....	27
3.2.4	Artikulasie in die sarabande.....	29
3.3	Die interpretasie van die sarabande uit die orkessuite in B mineur (BWV 1067).....	31
3.3.1	Die affek van die sarabande uit die B mineur-suite (BWV 1067).....	31
3.3.2	Tempo van die sarabande (BWV 1067).....	33
3.3.3	Artikulasie in die sarabande (BWV 1067).....	34
3.3.4	Ornamentasie in die sarabande (BWV 1067).....	35
4	Die karaktereienskappe, uitvoeringspraktyk en spesifieke riglyne vir die interpretasie van die bourrée.....	38
4.1	Die unieke karaktereienskappe van die bourrée.....	38
4.1.1	Oorsprong van die bourrée.....	39
4.1.2	Affek van die bourrée.....	39
4.1.3	Hoe is die bourrée gedans?.....	40
4.1.4	Die tekstuur en vorm van die bourrée.....	42
4.2	Die algemene historiese uitvoeringspraktyk van die bourrée.....	42

4.2.1	Tempo van die bourrée.....	42
4.2.2	Metrum van die bourrée.....	43
4.2.3	Die ritme van die bourrée	43
4.2.4	Artikulasie in die bourrée	44
4.3	Die interpretasie van die bourrée I en II uit die orkessuite in B mineur (BWV 1067) (UNISA graad 8 fluit lys B)	47
4.3.1	Affek van die bourrée (BWV 1067)	47
4.3.2	Tempo van die bourrées (BWV 1067)	49
4.3.3	Artikulasie van die bourrées (BWV 1067)	50
4.3.4	Ornamentasie van die bourrées (BWV 1067)	51
5	Die karaktereienskappe, uitvoeringspraktyk en spesifieke riglyne vir die interpretasie van die polonaise.....	53
5.1	Die unieke karaktereienskappe van die polonaise.....	53
5.1.1	Oorsprong van die polonaise.....	53
5.1.2	Hoe is die polonaise gedans?.....	54
5.1.3	Affek van die polonaise.....	54
5.2	Die algemene historiese uitvoeringspraktyk van die polonaise.....	55
5.2.1	Tempo van die polonaise.....	55
5.2.2	Metrum van die polonaise.....	55
5.2.3	Die ritme van die polonaise	55
5.2.4	Artikulasie in die polonaise	56
5.3	Die interpretasie van die polonaise uit die orkessuite in B mineur (BWV 1067).....	57
5.3.1	Die affek van die polonaise uit die B mineur-suite (BWV 1067).....	57
5.3.2	Tempo van die polonaise (BWV 1067)	60
5.3.3	Artikulasie in die polonaise (BWV 1067).....	60
5.3.4	Ornamentasie	61
6	Die karaktereienskappe, uitvoeringspraktyk en spesifieke riglyne vir die interpretasie van die menuet.....	64
6.1	Die unieke karaktereienskappe van die menuet	64
6.1.1	Die oorsprong van die menuet.....	64
6.1.2	Affek van die menuet	65
6.1.3	Hoe is die menuet gedans?	66
6.1.4	Die vorm en tekstuur van die menuet	69
6.2	Die algemene historiese uitvoeringspraktyk van die menuet	69
6.2.1	Die metrum van die menuet.....	69
6.2.2	Die tempo van die menuet.....	70
6.2.3	Die ritme van die menuet.....	73
6.2.4	Artikulasie in die menuet.....	73
6.3	Die interpretasie van die menuet uit die orkessuite in B mineur (BWV 1067).....	75
6.3.1	Affek van die menuet (BWV 1067).....	76
6.3.2	Tempo van die menuet (BWV 1067).....	78
6.3.3	Artikulasie in die menuet (BWV 1067)	78
6.3.4	Ornamentasie in die menuet (BWV 1067)	80
7	Die karaktereienskappe, uitvoeringspraktyk en spesifieke riglyne vir die interpretasie van die badinerie.....	81
7.1	Die unieke karaktereienskappe van die badinerie	81
7.1.1	Die oorsprong van die badinerie	81
7.1.2	Hoe is die badinerie gedans?	81

7.1.3	Die affek van die badinerie.....	82
7.2	Die algemene historiese uitvoeringspraktyk van die badinerie.....	82
7.2.1	Die tempo, metrum en ritme van die badinerie.....	82
7.2.2	Die artikulاسie van die badinerie	82
7.3	Die interpretاسie van die badinerie uit die orkessuite in B mineur (BWV 1067)	82
7.3.1	Affek van die badinerie (BWV 1067)	82
7.3.2	Tempo van die badinerie (BWV 1067)	84
7.3.3	Artikulاسie in die badinerie (BWV 1067).....	85
7.3.4	Ornamentاسie.....	86
8	Samevatting.....	88
Bylae	90
Bronnelys	100

ERKENNINGS

Ek wil graag my opregte dankbaarheid teenoor die volgende mense uitspreek:

- Dr D. Kruger, my studieleier, vir haar ondersteuning, ekstra moeite en tyd, professionele voorbeeld, en vir die geleentheid om so baie by haar te kon leer. Haar entoesiasme en kundigheid het my deurgaans geïnspireer.
- Willie Cloete, vir die professionele taalversorging.
- Hannes Taljaard, vir sy ondersteuning en hulp met die notevoorbeelde.
- Susan van Biljon by Grafiese Dienste, vir die netjiese bladuitleg.
- Juffrou Elmarie (musiekbibliotekaresse), vir haar hulpvaardigheid, vriendelikheid en goeie raad.
- Prof Es Steyn, vir die studieverlof wat sy aan my toegestaan het om hierdie studie af te handel.
- Prof A.L. Combrink, vir haar ondersteuning, die geleentheid wat sy vir my gegee het en die belangstelling in my akademiese ontwikkeling.
- My man, Philip, vir al sy liefde, ondersteuning en raad.
- My ouers, skoonouers, kollegas en vriende wat my ondersteun het.
- Bowenal wil ek die Here dank vir al die seëninge wat ek ontvang het terwyl ek met hierdie studie besig was.

1 HOOFSTUK 1: INLEIDING

Sleuteltermes: Barokuitvoeringspraktyk; Barokdanse; tempo; artikulasie; ornamentasie; affek; fluit; orkessuite in B mineur BWV 1067; UNISA-houtblaas-eksamenleerplanne 2001; J.S. Bach

1.1 PROBLEEMSTELLING

Dansmusiek en musiek wat van danse afgelei is maak 'n groot deel uit van instrumentale Barokmusiek (Palisca, 1991:83). Dansritmes het 'n geweldige invloed op Barokmusiek gehad en was een van die kenmerke van die Barokperiode (Sachs, 1953:281). Die Barokdanse was 'n vertrekpunt vir ritmes en tempi. Volgens Grové (1979:15) word die algemene styl van die hoog-Barok, instrumentaal sowel as vokaal, beskou as 'n uitvloeisel van die dansmatige instrumentale styl van die laat-Renaissance.

Die instrumentale musiek het geleidelik die weg gebaan om die kenmerkende ritmiese en strukturele patrone te skei van danse wat gedans is. Die konsertdanse is herskep in die suite, 'n samevoeging van kontrasterende vorme, ritmes en tempi. Die suite is veral belangrik as die oorsprong van die *sonata da camera* en die simfonie. Die invloed van kenmerkende dansritmes het ook vokale musiek beïnvloed. Baie liedere van die sewentiende en vroeë agtiende eeu is gekomponeer in die patrone van die sarabande en ander danse (Sachs, 1953:282).

Twee beginsels het bygedra tot die ontwikkeling van die suite, eerstens, die groepering van homogene tipes soos dele met 'n tematiese konneksie of samehangende dele uit 'n groter geheel byvoorbeeld 'n ballet of 'n opera en, tweedens, die groepering van kontrasterende tipes soos byvoorbeeld danse. Die Baroksuite het hoofsaaklik as gevolg van laasgenoemde ontstaan. Die danse in die Baroksuite het gewoonlik dieselfde toonsoort en soortgelyke temas, maar daar is steeds kontras tussen die individuele danse (Dorian, 1942:113). Gestileerde danse het elk sy eie metrum, opslagkenmerke, algemene ritmiese en teksturele kenmerke, asook karakteristieke kadensvormings (Grové, 1979:15).

J.S. Bach het ongeveer 40 suites vir soloinstrumente soos klavesimbel, tjello en fluit gekomponeer. Bach het nie sy orkessuites suites genoem nie. Hy het die lywige

inleidingsbeweging, ouverture, as titel gebruik. Nietemin is hierdie werke suites in die ware sin van die woord (Hamoncourt, 1988:180).

Die vier ouvertures, soos Bach dit genoem het, of orkessuites BWV 1066-1069 (nr. 1 in C majeur, nr. 2 in B mineur, nr. 3 in D majeur en nr. 4 in D majeur) is waarskynlik gekomponeer tydens Bach se dienstydperk by Prins Leopold in Köthen (1717-1723). Little en Jenne (2001: Appendix A) meen dat die B mineur-suite tussen 1738 en 1739 gekomponeer is. Die prins het 'n orkes met agtien spelers tot Bach se beskikking gestel. Die ouvertures is stelle danse met 'n inleiding in die Franse ouverture-styl (Sandved, 1954:101). Volgens Dart (1954:95) is die vier orkessuites van J.S. Bach al vier in die Franse styl.

Dit is belangrik dat die uitvoerder moet weet wat die funksie van die danse is. Die vraag is of dit musiek is wat dien as begeleiding vir 'n dans en of dit onafhanklike instrumentale musiek met 'n eie *raison d'être* is (Dorian, 1942:110).

Outeurs verskil oor die funksie van werke met danstitels. Volgens Dorian (1942:113) was J.S. Bach se danse getrou aan die aard en oorspronklike karakter van die danse. Daarom behoort Bach se suites hivolgens uitgevoer te word soos werklike danse. Hamoncourt meen dat die werke wat in J.S. Bach se suites voorgekom het, afgelei is van tradisionele vorme, maar omdat dit alreeds verander het in vrye konsertbewegings, was dit slegs losweg verwant aan hulle tradisionele prototipes. Die titels van die danse dien hoofsaaklik om die oorsprong van elke danstipe te identifiseer. Daarom moet dit in gedagte gehou word dat die tempo en karakter van elke beweging maklik aangepas kan word, hoewel dit steeds sekere unieke karaktereienskappe van die tradisionele danse behou (Hamoncourt, 1988:183).

Cyr (1992:42) noem dat nie alle bewegings wat danstitels het, bedoel is as begeleiding vir danse nie, maar dat die karakter en die atmosfeer wat met die dans geassosieer word in die meeste gevalle behoue gebly het.

Dit is soms moeilik vir die uitvoerder om te weet in watter mate J.S. Bach se danse met die tradisionele danstipes ooreenstem. Hierdie danse en musiek wat van danse afgelei is, maak 'n groot deel uit van die voorgeskrewe Barokwerke in die UNISA-houtblaasleerplanne. Die praktyk toon aan dat die onderrig en uitvoering van hierdie

danse soms problematies is. Die Barokdanse is ook histories verwyderd; ons sal daarom nooit weet presies hoe die danse geklink het of gedans is nie. Met die eerste oogopslag is daar min, of geen, konvensionele aanduidings in die musiek wat riglyne gee ten opsigte van interpretasie. Dit is egter wel moontlik om verder ondersoek in te stel na historiese uitvoeringspraktyke aangesien daar 'n groot verskeidenheid inligtingsbronne is wat kennis oor die karakter en uitvoeringsaspekte van elke Barokdans genoegsaam kan toelig.

Agtiende-eeuse bronne wat inligting oor Barokdanse gee, sluit teoretiese geskrifte, voorwoorde tot komposisies, ornamentasie tabelle, joernale en dagboeke, persoonlike verslae, kunswerke en historiese instrumente in (Brown, 1989:10; Neumann, 1967:315). Twee voorbeelde van agtiende-eeuse bronne wat die karakter van danse bespreek, is Quantz se *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752) en Mattheson se *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Volgens Neumann (1967:316) poog die historiese uitvoeringspraktyk om hierdie bronne korrek aan te wend. Die historiese uitvoeringspraktyk het ook aanleiding gegee tot die Engelse vertalings van bogenoemde bronne. (Sien Reilly en Harriss.)

Die vraag ontstaan dus: Hoe kan die danse uit die orkessuite in B mineur BWV 1067 vir fluit en strykkorke wat in die UNISA-houtblaasleerplanne voorkom in die lig van die historiese uitvoeringspraktyk geïnterpreteer word?

Vrae wat hieruit voortspruit:

- Wat is die karaktereienskappe van die danse in die B mineur-suite?
- Wat is die algemene historiese uitvoeringspraktyk ten opsigte van tempo, artikulasie, ornamentasie en affek wat riglyne gee ten opsigte van die interpretasie van die danse in die B mineur-suite?
- Hoe kan die algemene historiese uitvoeringspraktyk toegepas word op die danse in die B mineur-suite vir fluit en orke wat in die UNISA-houtblaasleerplanne voorkom?

1.2 DOELSTELLINGS

Die hoofdoelstelling is om in die lig van die historiese uitvoeringspraktyk te bepaal hoe die Barokdanse uit die B mineur-orkessuite (BWV 1067), soos deur UNISA vir dwarsfluit voorgeskryf is, geïnterpreteer kan word.

Die subdoelstellings van hierdie studie is om:

- die unieke karaktereienskappe van die mees algemene Barokdanse, soos dit voorkom in die B mineur-suite, duidelik te beskryf;
- aan te toon wat die algemene historiese uitvoeringspraktyk by spesifieke Barokdanse is;
- die inligting toe te pas op danse uit die B mineur-suite soos dit in die 2001-UNISA-fluitleerplanne voorgeskryf is.

1.3 SENTRALE TEORETIESE STELLING

Om die doel van histories ingeligte uitvoering van Barokdanse te verwesenlik, moet uitvoerders agtiende-eeuse bronne raadpleeg, kritiseer, evalueer en interpreteer ten einde beter keuses oor interpretasie te kan maak (Lawson & Stowell, 1999:17). In hierdie studie word die interpretasie van die danse vanuit die historiese uitvoeringspraktyk benader.

1.4 BEGRENSING

Hierdie studie word beperk tot Barokdanse uit die Orkessuite in B mineur, BWV 1067 vir fluit en strykorkes deur J.S. Bach wat voorgeskryf is deur UNISA in die 2001-houtblaasleerplanne. Hierdie suite is gekies omdat die rondeau en menuet vir graad 5 fluit, lys B en die sarabande, bourrée I en II, polonaise en double en badinerie vir graad 8 fluit, lys B voorgeskryf is. Dit is 'n goeie verteenwoordiging van 'n verskeidenheid oorspronklike Barokdanse deur J.S. Bach wat in die UNISA-houtblaasleerplanne voorkom.

HOOFSTUK 2

2 DIE KARAKTEREIEKAPPE, UITVOERINGSAPRAKTYK EN SPESIFIEKE RIGLYNE VIR DIE INTERPRETASIE VAN DIE RONDEAU

Otterman en Smit (2000:210) beskryf die rondeau as 'n danslied in die Baroktydperk met 'n refrein. Dit kan ook 'n instrumentale werk wees. Gustafson (1986a:716) noem dat die rondeau 'n instrumentale werk is wat afgelei is van die dertiende- en veertiende-eeuse liedtipe wat soms met dans gepaardgegaan het en deur die troebadoere gekultiveer is.

2.1 DIE UNIEKE KARAKTEREIEKAPPE VAN DIE RONDEAU

Aan die einde van 2.1 en 2.2 illustreer voorbeeld 1 die unieke karaktereiekkappe van die rondeau.

Marpurg¹ (1970:27) definieer die rondeau as volg: 'n Mens begin deur die eerste deel, wat die rondeau genoem word, twee maal te speel voordat jy aanbeweeg na die eerste koeplet. Nadat die eerste koeplet een maal gespeel is, word die rondeau herhaal. Hierna word die tweede koeplet gespeel en dit word afgeëindig deur die rondeau. Türk² (1982:391) maak soortgelyke opmerkings. Hy noem dat die hooftema herhaal word na elke koeplet, waarvan daar drie of meer in 'n rondeau kan voorkom (voorbeeld 1). Die hooftema is nie altyd in dieselfde toonsoort nie. Die vormskema is dus ABACADA, ensovoorts. Mather en Karns (1987:91) beskryf rondeau-vorm as vier verskillende koeplette: twee refreinkoeplette en twee kontrasterende koeplette.

2.1.1 Die oorsprong van die rondeau

Die rondeau is 'n musikale vorm wat veral in die sewentiende en agtiende eeu populêr was (Veilhan, 1979:91). Volgens Mattheson³ (1981:461) is Psalm 136 niks anders as 'n rondeau nie. Luther noem dit 'n vaste vorm van gebed, 'n "litanie". Die psalm besing God se goedheid. Alle litanieë is gebede, maar nie alle rondeaus is

¹ "Anleitung zum Clavierspielen" – 1755

² "Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen" – 1789

³ "Der vollkommene Capellmeister" – 1739

litanieë nie. Mattheson is onseker of hierdie tipe melodie gereeld vir dans gebruik is, maar meen dat dit wel vir sang en instrumentale concerto's gebruik is.

2.1.2 Die affek van die rondeau

Volgens Mattheson (1981:461) word 'n goeie rondeau gekenmerk deur 'n sekere fermheid, of eerder 'n ferm selfvertroue (voorbeeld 1). Türk (1982:391) noem dat die rondo, rondeau, *Zirkelstück* of lied met 'n refrein 'n sekere komposisie is waarvoor 'n kort hooftema met 'n teer, lewendige of spelerige karakter, die basis is.

2.1.3 Hoe is die rondeau gedans?

Die oudste vorm van koordanse is die sirkeldans wat rondom 'n vuur, 'n put of 'n paal beweeg het. As daar baie dansers was, het 'n tweede en selfs 'n derde sirkel ontstaan (Sachs, 1963:148). Belangrike kenmerke van die sirkeldans was die kettingagtige skakeling van hande en die sywaartse beweging van die danspare in 'n oop of geslote sirkel.

Die *branle*, wat deur die Engelse *round* genoem is, het sy naam gekry van die ou balanseerbewegings. Verskeie variasies van hierdie bewegings het voorgekom. Aan die hof van Louis XIV het slegs die *branle à mener* en die gavotte behoue gebly (Sachs, 1963:385). Die rondedans is die *branle*, die sirkeldans waar mans en vroue mekaar afwissel (Sachs, 1963:415). Die term *les ronds* verwys na die vroeë sirkeldans waar een of al die dansers kloksgewys of antikloksgewys beweeg (Sachs, 1963:423). In die Baroktydperk was die rondeau 'n eenvoudige refreinvorm wat gewoonlik in dansbewegings gebruik is (Gustafson, 1986a:717).

2.2 DIE ALGEMENE HISTORIESE UITVOERINGSPRAKTYK VAN DIE RONDEAU

Die term *rondeau* word ook soms alleen gebruik, maar het nie implikasies vir die tempo, metrum of tekstuur nie. Chaconnes, passacailles, gavottes, sarabandes en menuette het in rondeau-vorm voorgekom (Gustafson, 1986a:717).

2.2.1 Die tempo en metrum van die rondeau

Leclair⁴ (Veilhan, 1979:91) wys daarop dat twee rondeaus wat saamhoort in dieselfde tempo gespeel moet word, en dat daar onderskeid getref kan word deur die manier van speel sonder om vinniger te speel.

'n Rondeau het óf 'n reëlmatige óf 'n onreëlmatige metrum (Mattheson, 1981:461). Vroeë rondeaus kom meestal in gemengde metrums voor, maar latere rondeaus is selde in gemengde metrums gekomponeer. Soos reeds hierbo genoem, het die titel *rondeau* geen spesifieke implikasies vir metrum nie.

Volgens Quantz⁵ (1985:291) word 'n rondeau redelik rustig gespeel en kom 'n polsslag, in alla breve, op ongeveer elke tweede kwartnoot voor (voorbeeld1). Die klem val dus op die eerste en derde polsslake. Quantz (1985:292) gee 'n tempo-aanduiding vir die rondeau, naamlik 80 vir 'n halfnoot. Hierdie tempo-aanduiding is gebaseer op die menslike hartklop van die agtiende eeu. Quantz gaan uit van die veronderstelling dat daar 80 hartkloppe in 'n minuut is. Dit stem ooreen met Maelzel se uitvinding, 'n halwe eeu later, wat ons vandag ken as metronoom-aanduidings (Dorian, 1942:115).

2.2.2 Die artikulasie in die rondeau

Die rustige tempo en halfnootpolsslag is faktore wat die artikulasie van die rondeau sal beïnvloed (Quantz, 1985:291). Die halfnootpolsslake sal saamgegroepeer word en om die rustiger atmosfeer te skep, kan daar meestal legato gespeel word, maar steeds met die beklemtoning van die polsslake. Aangesien chaconnes, passacailles, gavottes, sarabandes en menuette in rondeau-vorm voorkom, hang die artikulasie af van watter dans in rondeau-vorm is (Gustafson, 1986a:717).

⁴ "Fourth book of sonatas for the violin" – 1738

⁵ "Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen" – 1752

Voorbeeld 1

Pierre Danican Philidor (1681-1731), suite nr. 6 in G majeur, Marche, Rondeau
(Uit: Hortus Musicus, vol. 255, p 4-5)

Suite Nr. 6 G-dur/in G major

Marche Pierre Danican Philidor
Rondeau (1681-1731)

Flauto traverso I (Oboe, Violino I)
Flauto traverso II (Oboe, Violino II)
Basso continuo

*) Siehe Vorwort / See Preface.

2.3 DIE INTERPRETASIE VAN DIE RONDEAU UIT DIE ORKESSTUITE IN B MINEUR (BWV 1067)

Die rondeau uit die B mineur-suite, BWV 1067, wat deur UNISA vir graad 5 fluit, lys B, voorgeskryf is, is 'n ware gavotte in styl en inhoud (Little & Jenne, 2001:220).

2.3.1 Die affek van die rondeau uit die B mineur-suite (BWV 1067)

Volgens Quantz (1985:123-124) word die affek bepaal deur die toonsoort (majeur of mineur), die groottes van die intervalle, die dissonante, en die affektiewe aanduidings aan die begin van elke werk. Hierdie en bykomende faktore word in elke dans ondersoek om die affek van elke spesifieke dans te bepaal.

2.3.1.1 Toonsoort en affek

Quantz (1985:125) noem dat die mineur-toonsoorte meestal gebruik word vir die uitdrukking van vleierij, melankolie en teerheid. Verder noem hy dat die ander majeure- en mineur-toonsoorte (buiten A mineur, C mineur, D-kruis majeure en F mineur) gebruik word vir aangename, sangerige en arioso-werke (Quantz, 1985:164).

Die toonsoort van hierdie rondeau is B mineur. Volgens Cyr (1992:34) het Charpentier⁶ (ca. 1682) die affek van B mineur beskryf as eensaam, verlate en melankolies. Mattheson⁷ (1713) het B mineur as hartroerend beskou en volgens de LaBorde⁸ (1780) kan dit ook energiek, briljant en somtyds aangenaam en sag wees.

Die rondeau begin en eindig in B mineur. In maat 28 is die rondeau in A majeure. Volgens Wessel (1955:157) is die affektiewe karakter van A majeure sentimenteel, treurig, wanhopig en roekeloos. In maat 35 is die rondeau in F-kruis mineur. Wessel (1955:258) noem dat die affektiewe karakter van F-kruis mineur smagtend, hartseer, verlate en vol haat is. Die affektiewe karakter wat aan die toonaarde van dié rondeau gekoppel kan word, is dus hoofsaaklik hartseer en teer.

⁶ "Règles de composition" – 1682

⁷ "Das neu eröffnete Orchester" – 1713

⁸ "Essai sur la musique ancienne et moderne" – 1780

Konsonante intervale kan rus, tevredenheid, genot, soetheid, uitgelatenheid en heerlijkheid uitdruk (Kruger, 1994:3). Die spronge word afgewissel met tragsgewyse passasies. “Klein intervale kan skoonheid en verwante affekte uitdruk. Tragsgewyse beweging en halwe tone is geskik vir uitdrukking van hartseer.” (Kruger, 1994:3.) Hierdie rondeau se affek is oorwegend treurig.

2.3.1.6 Dissonante, harmoniese progressie, modulاسie en affek

Volgens Quantz (1985:254) maak konsonante die gees rustig terwyl dissonante die siel versteur. Die dissonante is nie op sigself belangrik nie, maar slegs wanneer dit van een dissonant na 'n ander beweeg. Sonder die afwisseling van konsonante en dissonante is dit onmoontlik om die emosies aan te raak. Hoe skerper die dissonansie, hoe meer aangenaam is die oplossing. Dissonansie kan ook spanning soos smagting, opgewondenheid en droefheid opwek (Quantz, 1985:254).

In hierdie rondeau word dissonansie geskep deur die terughoudings in die baslyn in maat 0-1, 1-2, 4-5, 5-6 wat telkens dadelik en natuurlik oplos. Na die dubbelmaatlyn is die harmonie onstabiel vanweë die IV_4^6 in maat 9 en die $i IV_4^6 i$ in maat 10. Die C-herstel in maat 13 versterk die dissonansie wat in die baslyn ontstaan as gevolg van die terughouding. Van maat 28-32 is die toonaard dubbelsinnig. Daar is baie beweging van die tonika na die dominantakkoorde in hierdie rondeau.

Daar is modulاسies na die subdominant, E mineur, toe (maat 14, 15 en eerste polsslag in maat 16) en na die dominant F-kruis mineur toe (maat 36-40). Die modulاسies is na naby verwante toonaarde toe. Die dissonansie in die mineurtoonaard gee die volgende affek: teerheid, soetheid en teer klagtes (Wessel, 1955:132). Die harmonie in die rondeau is redelik eenvoudig en meer konsonant as dissonant. Daar is wel 'n onderton van hartseer wat deur die dissonante veroorsaak word.

2.3.1.7 Begeleiding, instrumentasie en affek

Die suite in B mineur is vir strykkorke en dwarsfluit gekomponeer. Daar is een dwarsfluit, eerste viole, tweede viole, altviole en basso continuo. Die orkes tot J.S. Bach se beskikking het uit ongeveer agtien spelers bestaan.

In die agtiende eeu was strykers die basis van die orkes. Die affekte wat met 'n viool geassosieer word, is vrolik, lewendig, opgewek, ernstig, sag, smagtend, moedeloos, verbaas, soet of stil. Altviole se affek is smagtend en teer, en 'n tjello se affek is swaar en soet. Die dwarsfluit kan verskeie affekte weergee, naamlik soet, aanvaarbaar, melankolies, smagtend, trots, sag, strelend, toegeeflik, innemend en liefdevol (Van Dorsten, 1977:71-72).

In die rondeau speel die strykers en die dwarsfluit feitlik deurgaans. Die uitsondering is mate 9-12 waar die basso continuo nie speel nie, en mate 33-35 waar die altviole en die basso continuo nie speel nie. Die fluitklank dra by tot die melankoliese en trotse affek van hierdie rondeau.

2.3.2 Tempo van die rondeau (BWV 1067)

Die maatsoortteken in hierdie rondeau is alla breve. Die ratio is nie altyd 2:1 nie, maar alla breve was soms een derde vinniger as C (Cyr, 1992:30). Hoewel die titel nie aandui dat hierdie werk 'n gavotte is nie, is daar genoeg aanduidings in die styl en inhoud dat dit wel 'n gavotte is. Volgens Davies (1995:8) gee die volgende skrywers die volgende tempo-aanduidings⁹ vir 'n gavotte in 2 polsslake per maat: M. L'Affilard¹⁰: 120; J.A. de La Chapelle¹¹: 152; L.L. Pajot¹²: 96-97; en H.L. Choquel¹³: 132.

Volgens Mattheson (1981:461) word 'n goeie rondeau gekenmerk deur 'n sekere fermheid of eerder 'n ferm selfvertroue. Türk (1982:391) noem dat die rondo, rondeau, *Zirkelstück* of lied met 'n refrein 'n sekere komposisie is waarvoor 'n kort hoofteema met 'n teer, lewendige of spelerige karakter die basis is. Die tempo moet die ferm, selfversekerde affek uitdruk. 'n Vinnige tempo (maar nie té vinnig nie) sal gepas wees. Gavottes is lewendige danse, maar moet nie histories klink nie (Waxman & Hilton, 1992:30).

Hoewel die toonsoort die affek hartseer maak, het die karakter van die gavotte ook 'n invloed op die tempo. Ten spyte daarvan dat die rondeau teer is, is daar ook

⁹ Om tempo te beskryf is een van twee metodes in die sewentiende en agtiende eeue gebruik. Sommiges soos Quantz gebruik die menslike hartklop en ander soos L'Affilard gebruik verskeie pendulum konstruksies wat baie soos 'n metronoom, met een swaai per polsslag werk (Davies, 1995:7).

¹⁰ "Principes très faciles pour bien apprendre la musique" – 1694-1747.

¹¹ "Les vrais principes de musique" – 1736/37.

¹² "Description et usage d'un métromètre...in Histoire de l'Académie Royale des Sciences" – 1735.

¹³ "La musique rendue sensible par la mécanique – 1759.

skrywers wat gesê het dat die rondeau lewendig moet wees. Die tempo wat die outeur aanbeveel, is tussen 72 en 88 vir 'n halfnoot, met ander woorde twee polsslae per maat. Teen hierdie tempo kan die fermheid en die selfvertroue van die rondeau steeds na vore kom. Daar behoort daarteen gewaak te word om hierdie rondeau te stadig te speel.

2.3.3 Artikulasie van die rondeau uit die B mineur-suite (BWV 1067)

Die artikulasieboogies wat in hierdie rondeau aangedui is, is onder andere vier agstenote, wat legato aangedui is (maat 8, 10, 40 en 42). Butt (1990:219) noem hierdie patroon 1A en dit kom in nege ander vokale alla breve-werke voor. Baie van die artikulasieboë, soos in hierdie rondeau, is in die musiek aangedui. Die funksie van artikulasieboogies is om te aksentueer, stemvoering te verbeter en die algemene kleur van die lyn te gee (Butt, 1990:209). Die terugkeer van die rondeau-tema word telkens aangekondig en uitgelig deur die twee kwartnote onder die artikulasieboog en 'n punt bo die tweede kwartnoot.

Grüß (Butt, 1990:116) beskou die deurlopende staccato-styl as 'n populêre verskynsel in die galante styl wat duidelik sigbaar is in die B mineur-suite, BWV 1067. Die heersende affek is lewendig, teer, ferm selfvertroue met 'n melankoliese ondertoon. Die gavotte het 'n danskarakter en die artikulasie in dansmusiek is oor die algemeen ligter. Ligte artikulasie sal daarom van pas wees.

Hierdie dans is 'n gavotte in rondeau-vorm. Wanneer die eerste twee kwartnote as soepel staccato's gespeel word, met 'n tenuto op die eerste polsslag, sal dit die opslagkwaliteit van die gavotte beklemtoon. Hierdie eerste polsslag moet egter nie te veel beklemtoon word nie, aangesien die musiek 'n halwe maat voor die dans begin. Die oorvleueling van die danspassies en die musiek behoort in balans gehou te word deur nie die eerste of die derde polsslae te veel te beklemtoon nie, aangesien die eerste polsslag van die musiek die tweede polsslag van die danspassies is (Waxman & Hilton, 1992:30).

Wanneer die note in pare saam geartikuleer word volgens die metriese hiërargie, word die gepaste tempo en tweeslagmaat duidelik na vore gebring (Butt, 1990:48). Die polsslag is 'n halfnoot; die agstenote kan dus in pare van vier geartikuleer word –

veral aangesien die tempo vinnig is en die dans steeds elegant, en nie histories nie, moet klink. In mate 8 en 9 is hierdie artikulasiepatrone in die *Urtext* so aangedui.

Die nootwaardes is hoofsaaklik kwartnote, agstenote en halfnote. Die agstenote word meestal non legato uitgevoer omdat dit in die Baroktydperk as die standaardartikulasie beskou is. Daar is egter motiewe wat anders aangedui is, soos in maat 28, en groot spronge, soos in die tema, word telkens geartikuleer.

'n Baie belangrike verandering in artikulasie kom in maat 28 voor. Die vier agstenote word twee-twee saamgegroepeer. Dit gaan saam met die dinamiese verandering. Hierdie tematiese materiaal is ook nie die rondeau-tema nie en word dus vir afwisseling anders geartikuleer. Om die gavotte uit te lig, kan die begin van die frases, wat telkens op die tweede polsslag is, geartikuleer word soos dit in maat 28 aangedui is. Dit is 'n motief wat as voorbeeld dien vir die soortgelyke patrone wat volg. Wanneer die rondeau-tema terugkeer, keer die non legato-artikulasie ook terug.

Die ornamente moet duidelik aangespreek word en die appoggiaturas word telkens legato opgelos. Dit geld vir al die danse in die suite; die enigste verskil is hóé skerp die ornamente aangespreek word. In die sarabande sal die ornamente met 'n sagter tongslag aangespreek word as in die badinerie.

Spesifieke artikulasie vir die strykers, vokale sillabes vir die dwarsfluit en artikulasie vir die ensemble is belangrike faktore by die bepaling van die artikulasie. Dit is belangrik dat die orkes dieselfde artikulasie as die fluit moet gebruik en ook dieselfde affek as die fluit moet reflekteer. Die fluit moet net soos die sanger die musikale lyn slegs breek wanneer asemgehaal word. Ganassi¹⁴ (Butt, 1990:47) het drie artikulasiesillabes, naamlik *te-ke*, *te-re* en *le-re*, gespesifiseer wat verwant is aan die konsonante in spraak. Mersenne¹⁵ (Lawson & Stowell, 1999:50) beveel aan dat die houtblaser die sanger moet naboots deur middel van die artikulasie en beweging van die tong.

¹⁴ "Opera intitulata Fontegara" – 1535.

¹⁵ "Harmonie universelle" – 1636-1637.

Die detail in die musiek mag vergelyk word met retoriese kwaliteite van spraak. Dit was standaardgebruik om note in pare volgens die metriese hiërargie saam te artikuleer. Ganassi (Butt, 1990:48) was ten gunste van sterk-swak-pare, naamlik *te-re*. Quantz was ten gunste van jambiese pare. Na die eerste *tu*-sillabe word die daaropvolgende sterk en swak note *ru-tu* geartikuleer. Dit hou verband met die *notes inégales*-styl. Hotteterre¹⁶ beveel 'n tongslagpatroon aan wat ooreenstem met die af-op-tegniek van strykers (Butt, 1990:48).

Langer note word *te* of *de* geartikuleer, en korter note word geartikuleer met die afwisseling van kombinasies soos *tere*, *dere* en *lere*. Stadiger note wissel *tu* en *ru* af, met *tu* op die hoofpols. Volgens Quantz (1985:74) mag geen passasie met *ru* begin nie, en daarom kom opeenvolgende *tu*'s voor. Quantz (1985:74) beskou ook *tiri* as onmisbaar vir gepunteerde note omdat dit 'n veel skerper en lewendiger karakter weergee as enige ander tongslag. Hierdie tongslag is gepas in matige vinnige passasies omdat die vinnigste note altyd effens onegalig gespeel word (Quantz, 1985:74). Vir vinnige en egalige passasies beveel Quantz (1985:74) *did'll* aan. *Did'll* is die teenoorgestelde van *tiri*. Met *tiri* lê die klem op die tweede sillabe en met *did'll* op die eerste sillabe. *Ti* word na 'n rusteken gebruik vir duidelikheid (Quantz, 1985:81). Om elke noot te artikuleer, is in die agtiende eeu as die norm beskou.

Die speler moet dus bewus wees van die metriese kwaliteit en die patrone wat in die musiek voorkom om gepaste artikulasie te kan kies (Butt, 1990:48).

2.3.4 Ornamentasie in die rondeau (BWV 1067)

2.3.4.1 Die musikale funksie van ornamente bepaal die keuse van ornamente

Wanneer ornamentasie gekies word, is dit belangrik om die musikale funksie van die ornamente in gedagte te hou. Neumann (1978:8) bespreek vyf funksies van ornamente: ornamente kan verbindend, melodies, intensifiserend, harmonies en ritmies wees.

¹⁶ "Principes de la flûte traversière" – 1707.



CPE Bach (1753:51) vind ook vyf funksies van ornamente. Die funksies is om te verbind, nadruk te verleen, te verlewendig, aangenamer te maak, en om die uitdrukking van affek moontlik te maak.

Türk (1982, 229) noem ses funksies vir ornamentasie: ornamente versier die melodie, verlewendig en bring samehang, versterk die uitdrukking van affekte, werk mee om aandag te behou, verleen noodsaaklike variasie en beklemtoon sekere note.

Outeurs uit die agtiende eeu verskil daaroor of die aanwesigheid van ornamente by herhaling en imitasie altyd dieselfde moet wees al dan nie. Die ornamente kan vir eenvormigheid én vir variasie aangewend word. Die uitvoerder moet dus sy musikale oordeel en goeie smaak gebruik (Kruger, 2003:4).

CPE Bach (1753:28) noem dat alle imitasie presies dieselfde moet wees. Hy noem egter ook dat sekwense, wanneer dit versier word, nie deurlopend dieselfde moet wees nie. Quantz (Kruger, 2004:5) waarsku teen oordad en maan die speler om die heersende affek in gedagte te hou by die keuse van ornamente.

2.3.4.2 Die ornamentasie in die rondeau (BWV 1067)

In hierdie rondeau is daar slegs twee appoggiaturas aangedui. Die hoofnote van die appoggiaturas in maat 36 en 44 is telkens halfnote. Volgens Neumann (1978:124) is dit nie bedoel dat die appoggiatura die helfte van die waarde van die lang noot, in hierdie geval 'n kwartnoot, moet kry nie. Hy beskou dit as te lank en nie gepas in J.S. Bach se musiek nie. Die lang appoggiaturas is 'n latere ontwikkeling in die galante styl. Die appoggiatura  kan die volgende waarde kry:  (Neumann, 1978:124).

Dit is die effens langer uitvoering wat pas by die melankoliese affek van die rondeau.

Geen ander ornamentasie as die aangeduide appoggiaturas kom voor nie. Dit beteken egter nie dat daar geen ornamente ingevoeg mag word nie. Die mordent (voorbeeld 2) kan in die herhaling van die eerste deel gebruik word ter wille van variasie en ook om 'n dinamiese aksent op die hoofnoot te plaas, veral omdat die rondeau met 'n opslag begin en die hoofpols dalk nie duidelik genoeg na vore kom nie. Die mordent kan op die halfnote in maat 1, 2, 5 en 6 ingevoeg word wanneer die

eerste deel vir die tweede maal gespeel word. Die mordent begin op die polsslag, op die hoofnoot, en beweeg na die e, 'n heeltoon ondertoe.

Voorbeeld 2

Rondeau: Die uitvoering van die mordente (mate 1 en 2) *Flauto traverso*



Dit word voorgestel dat hierdie mordente slegs drie note het, hoewel meer alternasies kan voorkom (Davies, 1985:50). Die laaste maal wat die rondeau-tema voorkom, kan die mordente op dieselfde manier weer ingevoeg word. Dit word egter nie deur die hele rondeau gedoen nie omdat daar gewaak moet word teen oordad. Dit is ook belangrik dat hierdie mordente redelik stadig en nie te hard uitgevoer word nie sodat dit steeds die melankoliese, dog selfversekerde ferm affek van hierdie rondeau ondersteun.

By die twee belangrikste kadense, aan die einde van die eerste deel en aan die einde van die rondeau, kan daar telkens 'n kort triller (voorbeeld 3) gespeel word. Afsluitingsnote mag aan die einde van 'n kort noot voorkom, mits die volgende noot op 'n sterk polsslag is en een trap hoër is, soos wat wel hier die geval is. Die triller begin met die bohulpnoot omdat dit 'n akkoordnoot is en die noot op die polsslag geskryf is (Davies, 1985:55).

Voorbeeld 3

Rondeau: Kort bohelpnoottrillers (mate 7 en 8) Flauto traverso



HOOFSTUK 3

3 DIE KARAKTEREIEENSKAPPE, UITVOERINGSPRAKTYK EN SPESIFIEKE RIGLYNE VIR DIE INTERPRETASIE VAN DIE SARABANDE

In 1724 kategoriseer Jacques Bonnet¹⁷ (Ranum, 1986:22) die sogenaamde Spaanse sarabande as 'n ongewone ekspressiewe uitsondering tussen die verskeie Franse danse. Otterman en Smit (2000:213) beskryf die sarabande as 'n Barokdansdeel in stadige drieslagmaat. Gustafson (1986d:725-726) noem dat die sarabande 'n antieke danstipe is wat waarskynlik van Spaanse oorsprong is. Dit was op 'n stadium populêr deur die hele Europa. Dit is 'n waardige dans met 'n stabiele tempo en ritme. Dit begin op die eerste polsslag van die maat en is gewoonlik in drieslagmaat.

3.1 DIE UNIEKE KARAKTEREIEENSKAPPE VAN DIE SARABANDE

Aan die einde van 3.1 en 3.2 illustreer voorbeeld 7 die unieke karaktereieenskappe van die sarabande.

3.1.1 Die oorsprong en ontwikkeling van die sarabande

Die beste voorbeeld van 'n vinnige dans wat geleidelik stadiger geword het, is die sarabande. Die dans het waarskynlik in Mexiko of Spanje ontstaan (Little & Jenne, 2001:92; Grové, 1979:18). Türk (1982:396) en later Badura-Skoda (1993:86) noem dat die sarabande oorspronklik 'n Spaanse dans was. Die woord *zarabanda* klink egter ook baie soos die Persiese *sar-band*, wat beteken "wreath for fastening the feminine headdress" (Sachs, 1963:367).

Mattheson (1981:461) noem dat die sarabande drie tipes het, naamlik vir sang, vir spel en om te dans. Little en Jenne (2001:92) meen dat die dans begelei is deur sang en instrumente. Die instrumente wat die sarabande begelei het, was kastanjette, tamboeryne en kitare (Ranum, 1986:22; Mather & Kams, 1987:291).

Marino en Lope de Vega noem beide dat die sarabande en die chaconne dieselfde dans is (Sachs, 1963:369). Net soos in die chaconne het die kitare deurlopende

variasies op 'n reeks harmonieë, in die sarabande, gespeel. Die akkoorde was beklemtoon deur die vurige *rasqueado* ritmes (Little & Jenne, 2001:92).

In 1600 het die sarabande in Europa bekend geword as 'n uitspattige, erotiese, onbetaamlike, suggestiewe en uitlokkende danslied (Harnoncourt, 1988:185; Sachs, 1963:367). Om die sarabande te dans, sing of op te sê het in 1583 'n kriminele oortreding volgens die Spaanse wet geword (Dorian, 1942:120; Sachs, 1963:367).

Teen 1618 kon die sarabande saam met die *tirdión* as 'n komedie in die Spaanse hof gedans word. In 1625 dans die Spanjaarde die sarabande in Parys se hofballet (Sachs, 1963:370). Teen die middel van die sestiende eeu het Lully die sarabande in Frankryk verander tot 'n grasiëuse, afgemete dans. Sedertdien het hierdie dans net meer statig en seremonieel in Frankryk geword, en dit is so oorgeneem deur die Duitse komponiste (Harnoncourt, 1988:186).

Al wat van die onbetaamlike dans oorgebly het, was die drieslagmaat, die kastanjette, die klokkies om die bene en die ekspressiewe gebare van die dansers (Ranum, 1986:22). Die lirieke van die gesonge sarabande het ook geleidelik verander. Die kenmerkende gebalanseerde frases van die 1640's is geleidelik deur meer ongebalanseerde lyne vervang wat deur die Franse digters verkies is (Ranum, 1986:22).

Teen die 1660's het die Spaanse sarabande reeds aangepas by die maniere van die Franse hof. Die sarabande het die sterk, duidelik waarneembare frasering van sy land van oorsprong agtergelaat en die teer frasering van die Franse versstruktuur aangeneem. In hierdie proses het egter niks van hierdie dans se ekspressiwiteit verlore gegaan nie.

In 1671 gee Vader Francois Pomey (Ranum, 1986:24) die volgende definisie van die sarabande in sy Franse en Latynse *Dictionnaire Royal*:

¹⁷ "Histoire générale de la danse sacrée et prophane" – 1724.

SARABANDE. *Saltatio numerosa, quam sarabanda vocant* (a metered dance that they call the sarabande). The sarabande is a passionate dance that originated with the Moors of Grenada and that [sic] the Spanish Inquisition outlawed because it deemed it capable of arousing tender passions, captivating the heart with the eyes, and disturbing the tranquillity of the mind.

Die sarabande behou dus sy sterk Spaanse aksent deur die 1680's. Gesonge sarabandes, veral dié wat bedoel is om dansers te begelei, is gebaseer op die verandering van gebalanseerde na ongebalanseerde frases. Die gebalanseerde frases het gedomineer en het 'n majesteuse en assertiewe onderliggende ritme tot gevolg gehad. Ná 1690 het die meeste gesonge sarabandes slegs op die ongebalanseerde frasering staatgemaak. Die Franse invloed op die sarabande het meer behels as net die verandering in frasering; die dans het teer geword hoewel dit steeds sterk emosies uitgedruk het. Die Franse sarabande het nie alle bande met sy Spaanse herkoms verbreek nie. Dit was steeds passievol, maar is versteek onder 'n lagie Franse vernis (Ranum, 1986:33).

Na 1697 was die sarabande nie meer populêr in die danssale nie. Dit leef egter voort in die teater. Hoeveel hierdie teaterdans van die agtiende eeu in gemeen gehad het met die sosiale dans van die sewentiende eeu is onmoontlik om vas te stel, maar waarskynlik het hierdie danse baie min in gemeen gehad (Sachs, 1963:370).

3.1.2 Die affek van die sarabande

Volgens Mattheson (1981:461) het die sarabande geen ander affek as ambisie nie. Mattheson (1981:461) en Türk (1982:396) sê verder dat die sarabande verskil van die ander danse in dié opsig dat dit meer bombasties is en dat daar geen lopies in voorkom nie sodat die dans sy erns en waardigheid kan behou. Alles wat nietig is, word in die sarabande vermy (Türk, 1982:369).

Dart (1954:116) beskryf die sarabande as majestueus en gebalanseerd. Volgens Badura-Skoda (1993:86) is die karakter van die sarabande 'n sekere grootsheid met die uitdrukking van al die diepsinnige emosies van sublimateit, waardigheid en

majesteit. Rémond de Saint-Mard¹⁸ (Little & Jenne, 2001:94) het geglo dat die sarabande altyd melankolies is en 'n delikate, dog ernstige, teerheid uitdruk. Pomey (Ranum, 1986:24) lê klem op die passievolle aard van die sarabande, en Grové (1979:18) noem dat dit 'n statige dans is.

Komponiste het geleidelik begin om die sarabande as 'n stadige cantabile-beweging te gebruik, en by Bach neem die beweging soms 'n geestelike karakter aan, soos byvoorbeeld in die Franse suites (Waxman & Hilton, 1992:44; Badura-Skoda, 1993:86).

3.1.3 Hoe is die sarabande gedans?

Die danser het, net soos 'n redenaar, drie doelwitte met die sarabande, naamlik om te oorreed, aan te raak en te behaag (Ranum, 1986:25). Oorreding vind hoofsaaklik plaas deur die danser se postuur, gebare en gesigsuitdrukkings. Die danser raak mense se emosies aan deur die passievolle ritmes, en behaag die toeskouers deur die reëlmatigheid van die frases en die sensitiewe gebalanseerde ruspunte (Ranum, 1986:25).

Die sarabande van die Barokperiode is 'n aangehoue dans, maar nie uiters stadig nie. Dit is in drieslagmaat en die tweede polsslag kry gereeld die ritmiese klem, omdat dit effens langer is, soos byvoorbeeld 'n gepunteerde kwartnoot in 3/4 of 'n gepunteerde halfnoot op die tweede polsslag in 3/2 (voorbeeld 4).

¹⁸ "Réflexions sur l'opéra" – 1741/1742.

Voorbeeld 4

Gepunteerde kwartnoot in 3/4 en gepunteerde halfnoot in 3/2 (Little & Jenne, 2001:93; Waxman & Hilton, 1992:48)

The image displays two systems of musical notation for dance steps. Each system consists of a treble and bass staff with a corresponding diagram below. The first system includes 'tems de courante' and 'pas de bourée' with fingerings L, R, L, R, L, R. The second system includes 'tems de courante' and 'pas coupé (2 mvts)' with fingerings L, R, L, R.

Sarabanda

Broadly $\text{♩} = 72$

J.S. BACH
[1685 - 1750]

The image shows the musical notation for J.S. Bach's Sarabanda in G minor, BWV 25. It features a treble and bass staff with fingerings and dynamics like *mf*. The tempo is marked 'Broadly' with a quarter note equal to 72 beats per minute.

Volgens Waxman en Hilton (1992:44), Little en Jenne (2001:92), en Mather en Karns (1987:295) is daar nie spesifieke spesiale sarabande-passies nie, maar algemene danspassiewoordeskat word gebruik waar die klem op die tweede polsslag na vore kan kom, soos:

- met 'n glybeweging op die tweede polsslag;
- met 'n baie stadige sirkelbeweging wat die been maak van voor na die kant gedurende die tweede polsslag;
- met 'n halwe *pirouette* op albei bene op die tweede polsslag en
- met die afwesigheid van beweging, 'n rus op die tweede polsslag.

Bogenoemde passies word saam met ander passies gebruik waar 'n tree gegee word op elke polsslag.

Suggesties van die passievolle voorlopers van die sarabande kom soms nog in die bewegings voor wanneer uitvoerders tergende huiweringe gebruik of 'n verwagte beweging uitstel of wanneer die passies in dubbeltempo uitgevoer word met die herhaling (Little & Jenne, 2001:94). Daar is twee herhalings in die sarabande (Frotcher, 1980:7).

Choreografieë begin soms met 'n viermaatdansfrase met redelike rustige passies in die eerste twee mate. Die derde maat is gewoonlik meer aktief met vinniger passies, spronge of draaie. Waxman en Hilton (1992:44) noem dat die sarabande bestaan het uit glybewegings en dat grasiouse spronge in die sarabande kan voorkom. Wanneer twee persone dans, land hulle in 'n maat op die eerste en derde polsslag en die tweede polsslag kry 'n rustiger beweging. Die spronge is glad nie hoog nie en die landing moet sag en beheers wees om die aangehoue kwaliteit van die dans te behou (Waxman & Hilton, 1992:44). Die frase eindig met die rustigste passie, gewoonlik 'n *temps de courante* (Mather & Karns, 1987:295).

3.1.4 Die tekstuur, vorm en harmoniese progressie in die sarabande

Die tekstuur van die sarabandes van die laat-Barok is hoofsaaklik homofonies (voorbeeld 7), hoewel imitasie tussen die stemme soms 'n herhaling of 'n rondeau-koeplet bekendgestel het. 'n Sarabande in tweeledige vorm kan op 'n *petite reprise*

eindig. Hierdie herhalings word soms ryklik versier en uitgeskryf en in die *airs de cour*-style gespeel (Mather & Karns, 1987:291).

Sarabande-kitaarbegeleidings is in vroeë kitaarboeke op die volgende harmoniese progressie gebaseer: I, IV,I, V. Die meeste sarabandes word af, af, op met die regterhand op die kitaar gespeel. Die begeleidingspatrone het 'n sterk-sterk-swak-effek op die polsslag. Hierdie harmoniese progressie en speeltegniek het ook geleidelik verander. Teen 1636 het Martin (Mather & Karns, 1987:291) met die volgende progressie begin: i, V, i, iv; en hy het "opwaarts" gespeel op die tweede polsslag. Teen 1646 gaan Calvi (Mather & Karns, 1987:291) steeds verder en gebruik hy 'n agtmaat-progressie met ander harmonieë en die af-op-af-speelpatroon.

3.2 DIE ALGEMENE HISTORIESE UITVOERINGSPRAKTYK VAN DIE SARABANDE

3.2.1 Die tempo van die sarabande

As gevolg van die metamorfose wat die sarabande ondergaan het, is daar volgens Sachs (1963:371) teenstrydige verwysings na tempo. G.B. Bassani¹⁹ vereis presto en prestissimo; Johann Kuhnau (1689) beveel aan dat die sarabande stadig/langsam geneem moet word; Schmicerer²⁰ merk die sarabande Adagio è staccato; Quantz (1756) laat elke kwartnoot een telling (MM²¹ 80 per kwartnoot) tel en die Fransman Copan²² prys die sarabande se vrolike en liefdevolle beweging. Davies (1995a:8) gee die volgende tempi uit Barokbronne vir 'n sarabande: M. L'Affilard²³ in 3/2: 72-90, in 3/4: 86-88, in 6/4: 133; J.A. de La Chappelle²⁴: 63; en L.L. Pajot²⁵: 73-78 vir 'n polsslag.

¹⁹ "Baletti, Correnti, Gighe e Sarabande" – 1677.

²⁰ "Zodiacus musicus" – 1698.

²¹ MM (Maelzel-metronoom) word gebruik na die uitvinding van die metronoom in ongeveer 1812 deur Dietrich Nikolaus Winkler (1780-1826) maar dit is vernoem na Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838)(Randel, 1986:489).

²² "Dictionnaire de danse" – 1787.

²³ "Principes très faciles pour bien apprendre la musique" – 1694-1747.

²⁴ "Les vrais principes de musique" – 1736-1737.

²⁵ "Description et usage d'un métromètre...in Histoire de l'Académie Royale des Sciences" – 1735.

Bacilly²⁶ (Mather & Karns, 1987:295) het sarabandes as vinnige danse beskou, maar hy het toegelaat dat die sarabande-liedere stadiger uitgevoer word. Die Italiaanse en Engelse sarabande het dus vir die grootse gedeelte van die sewentiende eeu 'n vinnige en vrolike dans gebly. 'n Paar instrumentale Franse sarabandes van die agtiende eeu se aanduidings was egter steeds vrolik (Mather & Karns, 1987:296).

In die sewentiende en die agtiende eeu het die sarabande een van die matige of stadige (maar steeds elegante) bewegings van die instrumentale suite geword sodat die tempo by die affek van die dans pas (Türk, 1982:396; Veilhan, 1979:92). Teen die einde van die sewentiende eeu was die meeste Franse sarabandes stadig sodat die note vir hulle volle waardes aangehou kan word (Mather & Karns, 1987:296). Die sarabande, waaraan JS Bach geestelike kwaliteite gegee het, het stadiger geword as 'n ekspressiewe instrumentale werk (Waxman & Hilton, 1992:10). Die neiging wat 'n mens het om 'n sarabande met uiterste ekspressie uit te voer, moet getemper word met die onderliggende beweging van die dans (Waxman & Hilton, 1992:44). Volgens Brossard en Freillon-Poncein (Veilhan, 1979:92) is die sarabande slegs 'n menuet met 'n grave, stadige en ernstige karakter in drie stadige maatslae.

Volgens Badura-Skoda (1993:90) word sarabandes deesdae te stadig uitgevoer. In 1705 het L'Affilard (Badura-Skoda, 1993:90) 84 vir 'n kwartnoot as aanduiding gegee vir 'n kalm sarabande. Dit is te vinnig vir Bach se sarabandes. Badura-Skoda stel 'n omvang tussen 48 vir 'n kwartnoot, vir ryklik versierde sarabandes, tot 72 vir 'n kwartnoot, vir eenvoudige sarabandes, voor.

'n Goeie tempo vir 'n sarabande in 3/2 is ongeveer MM 69 vir 'n halfnoot, hoewel sommige dansers nie die moeilike, stadige bewegings van die choreografie teen hierdie tempo sal kan baasraak nie en dit eerder as 'n vinniger dans sal beskou. Die redes om die sarabande stadig uit te voer, het te make met estetika en nie met tegniese aspekte nie; dit is makliker om die dans teen 'n vinniger tempo te dans. Nie alle sarabandes het presies dieselfde tempo nie en agtiende-eeuse skrywers stem saam dat die tempo stadig of selfs baie stadig moet wees (Little & Jenne, 2001:95).

²⁶ "Les trois livres d'airs...augmentez...d'ornement pour la méthode de chanter" – 1668.

3.2.2 Die metrum van die sarabande

Pomey (Ranum, 1986:24) beskou die metrum van die sarabande as so belangrik vir sy unieke karakter dat hy die dans die Latynse naam Saltation numerosa gee. Türk (1982:396), Frotcher²⁷ (1980:7) en Badura-Skoda (1993:86) noem dat die sarabande in 3/2 of 3/4 is en op die hoofpols begin (voorbeeld 7). Mather en Karns (1987:293) bevestig bogenoemde en gaan verder deur te noem dat enkele sarabandes "6/4" gemerk is en ses kwartnootpolsslae het wat in 3+3 gegroepeer is. Mather en Karns (1987:293) gee egter nie 'n voorbeeld van 'n sarabande in 6/4 nie. J.S. Bach se sarabandes is meestal in 3/4 en daar is enkele sarabandes in 3/2, maar nie een in 6/4 nie (Little & Jenne, 2001:Appendix:A).

Die sarabande bestaan uit twee dele, van gewoonlik agt mate elk, wat beide herhaal moet word (voorbeeld 7). Die metriese struktuur van die sarabande (III-2-2) bestaan uit drie kwartnootpolsslae in 'n maat met 'n tydmaatteken van 3/4 (voorbeeld 7). Sommige sarabandes het 3/2 as tydmaatteken gehad, in welke geval die werk met drie halwenootpolsslae per maat beweeg. Die harmoniese veranderinge is hoofsaaklik op die polsslag en die frases bestaan uit vier of agt mate (voorbeeld 7) (Little & Jenne, 2001:95).

3.2.3 Die ritme van die sarabande

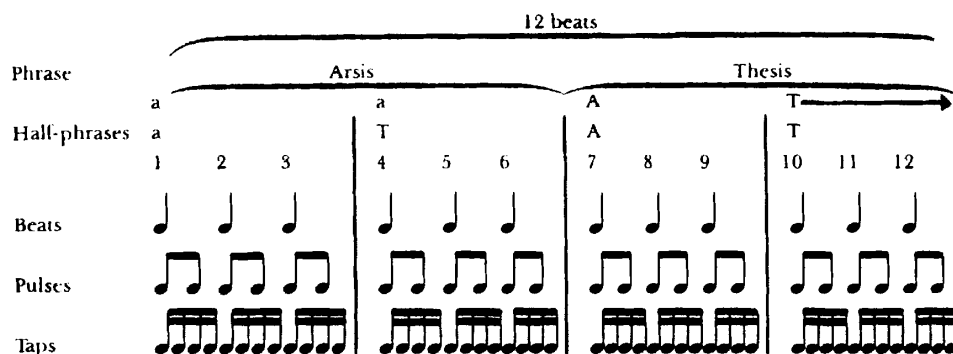
Die unieke ritmiese organisasie van die sarabande het tot gevolg dat die klem gereeld op die tweede polsslag in die maat val as gevolg van sinkope, dit wil sê 'n halwe noot of 'n gepunteerde kwartnoot (Grové, 1979:18). Dit is 'n ongewone verskynsel in drieslagmaat. Die lang noot wat soms op die tweede polsslag voorkom, dra by tot die klem op die tweede polsslag. Wanneer die sarabande gespeel word, kan die tweede polsslag geaksentueer word (Waxman & Hilton, 1992:44). Badura-Skoda (1993:20) noem egter dat die tweede polsslag slegs 'n sekondêre klem kry en dat die eerste polsslag steeds die belangrikste bly. Waxman en Hilton (1992:44) verskil egter van laasgenoemde stelling en noem dat danspassies gebruik word wat die belangrikheid van die tweede polsslag kan reflekteer.

²⁷ "Aufführungspraxis alter Musik" – 1980.

Die sarabande-dansritme (voorbeeld 5) bestaan uit 'n harmonies-ritmiese frase van 12 polsslaeslag (vier mate) en verklein verder wanneer dit in die twaalfde polsslag ingaan. Polsslag 4, 5 en 6 het gewoonlik harmonieë en ritmes wat verseker dat die beweging vorentoe gaan (Little & Jenne, 2001:96). 'n Opslag in 'n sarabande is weliswaar ongewoon, maar nie ongehoord nie. Die opslag verander die ritme en die sin vir balans deurdat 'n jambiese patroon oor die maatlyn voorkom. Die enigste ander dans wat ritmes oor die maatlyn ontgin, is die gavotte. Bach het met verskillende soorte opslae en harmoniese dissonansie geëksperimenteer. Die vryhede en vele moontlikhede in die sarabande moes Bach gefassineer het (Little & Jenne, 2001:99).

Voorbeeld 5

Sarabande-dansritmes (Little & Jenne, 2001:96)

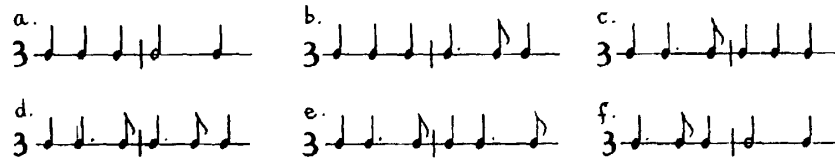


Volgens Mersenne (Mather & Karns, 1987:292-293) het die sarabande met die ritme van 'n *hegemeole* (KKKLK)²⁸ (voorbeeld 6 a&b) beweeg. Die lang noot is telkens 'n gepunteerde halfnoot. Hierna volg twee *antipasts* (KLLK) (voorbeeld 6c&d). Martin (Mather & Karns, 1987:292) se sarabande begin met 'n dubbele jambiese patroon (KLKL) (voorbeeld 6 e) waar die lang note verdeel word in gepunteerde note of eweredige polsslae. Hierdie tweede polsslag kan beklemtoon word deur die lang vokale in die teks of deur hierdie noot te ornamenteer (Mather & Karns, 1987:295).

²⁸ KKKL staan vir kort, kort, kort, lank. Dit dui dus op die duurre van die note. Mather & Karns (1987:291) gebruik die Engels SSSLS vir short, short, short, long, short.

Voorbeeld 6

Sarabande-ritmes, *hegemeole*, *antipasts*, jambiese patroon en dubbele jambiese patroon (Mather & Karns, 1987:293)



Volgens Mersenne (Mather & Karns, 1987:292) kan sarabandes ook die *battement du Mareschal*: KL (die polsslag van die goudsmit) volg. Die begeleidende kitare, tamboeryne of kastanjette kon hierdie ritme (KL) teen die *hegemeoles* (KKKLLK) gespeel het en in *antipasts* (KLLK) (voorbeeld 6c&d) en in dubbele jambiese patrone (KLKL) (voorbeeld 6 e) verdeel het (Mather & Karns, 1987:293).

Volgens Cyr (1992:45) word die agstenote onegalig uitgevoer. Kooiman (1980:48) noem dat, in 3/4, die agste- of sestiendenote *inégaie* gespeel kan word indien die note trapsgewys beweeg. Hoewel agstenote gewoonlik *inégaie* gespeel word, noem Hotteterre (Mather & Karns, 1987:293) dat die agstenote in die baslyn van die sarabandes in die Italiaanse styl as *notes égales* uitgevoer moet word. Kooiman (1980:53) noem ook dat *inegalité* nie van toepassing is wanneer die werk onder sterk Italiaanse invloed is nie.

3.2.4 Artikulasie in die sarabande

Die courante word majestueus uitgevoer en elke kwartnoot word los van mekaar gespeel. 'n Sarabande het dieselfde beweging as die courante, maar die artikulasie word effens meer aangenaam uitgevoer (Quantz, 1985:291). Türk (1982:396) noem dat 'n swaar aanslag gepas is om die affek van die sarabande korrek uit te druk. Mather & Karns (1987:297) bespreek die strykpatrone. Die meeste sarabandes begin met 'n opstryk – dit wil sê anders as die vroeë strumpatrone (af, af, op). Die tweede polsslag van die maat word gewoonlik met 'n sekondêre afstryk of aanslag gespeel. Die mate word in groepe van twee verdeel deur middel van die stryke of tongslag. Vioolkomponiste het gewoonlik 'n paar note in elke twee mate legato gespeel (Mather & Karns, 1987:299).

Waxman & Hilton (1992:44) noem dat die tweede polsslag beklemtoon kan word deur dit langer te speel, die eerste polsslag ligter te artikeleer en die derde polsslag korter te speel as wat genoteer is.

Voorbeeld 7

Johann Pachelbel (1653-1706), Partia VI, Sonate, vierde beweging, Sarabande
(Uit: Hortus Musicus, vol. 56, p16.)

Saraband

The musical score for the Sarabande by Johann Pachelbel is presented in three systems. The first system (measures 1-6) begins with a piano (*p*) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the left hand. The second system (measures 7-11) features a repeat sign and dynamics of mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The third system (measures 12-15) includes a trill (*tr*) and a piano (*p*) dynamic. Fingerings and articulation marks are indicated throughout the score.

3.3 DIE INTERPRETASIE VAN DIE SARABANDE UIT DIE ORKESSEITE IN B MINEUR (BWV 1067)

Hierdie sarabande is voorgeskryf deur UNISA vir graad 8 fluit, lys B.

Indien ons die doubles insluit wat eerder variasies as ornamentasies van die sarabande is, het J.S. Bach meer sarabandes as enige ander danstipe gekomponeer. Oor 'n tydperk van ongeveer drie-en-dertig jaar het Bach met 'n wye verskeidenheid sarabandes geëksperimenteer en dit verfyn (Little & Jenne, 2001:102).

Bach het ook verskeie affekte in sarabandes gebruik. Hy komponeer statige en liriese sarabandes, sarabandes met deurlopende gepunteerde ritmes en sarabandes met 'n marsagtige karakter wat herinner aan die Franse ouverture en *entrée grave*, asook baie sarabandes wat uitgebreide en ingewikkelde gestileerde harmoniese danse is. Slegs een ensemblewerk het 'n sarabande, naamlik die B mineur-suite BWV 1067. In Bach se hande is die sarabande dus in essensie 'n virtuose werk vir 'n solis wat die vryheid het om subtiele uitvoeringstegnieke te gebruik wat nie beskikbaar is in die groter groep nie (Little & Jenne, 2001:102).

Die sarabande van die orkessuite in B mineur se besetting is vir fluit, twee viole, altviool en basso continuo. Die tekstuur is egter vierstemmig omdat die fluit die eerste viool verdubbel. Hierdie werk is nog 'n merkwaardige voorbeeld van hoe kadense vermy word. Daar is slegs twee kadense aan die einde van elke frase. Die kontrapunt is ook ongewoon, en Bach gebruik 'n kanon in die twaalfde tussen die melodie en die bas. Die bogies (wat agstenote meestal in pare van twee saamgroepeer) in die fluit- en vioolparty kan van toepassing gemaak word op die ander stemme – veral in die bas wanneer dit in kanon met die boonste stemme is (Little & Jenne, 1987:113).

3.3.1 Die affek van die sarabande uit die B mineur-suite (BWV 1067).

3.3.1.1 Die toonsoort bepaal die affek

Hierdie spesifieke sarabande begin en eindig ook in B mineur. Soos reeds bespreek in paragraaf 2.3.1.1, het skrywers die volgende affekte aan B mineur gekoppel:

eensaam, verlate, melankolies, hartroerend, energiek, briljant, aangenaam, sag, liedagtig, subliem en mediterend (Cyr, 1992:34).

Die eerste sestien mate eindig in F-kruis mineur. Volgens Wessel (1955:258) is die affektiewe karakter van F-kruis mineur smagtend, hartseer, verlate en vol haat. Die affek van hierdie sarabande is verlate en hartseer.

3.3.1.2 *Danstipes en affek*

Soos reeds bespreek in 3.1.2, is die affekte wat met die danstipe sarabande geassosieer word: ambisieus, majestueus, gebalanseerd, geestelik, groots, subliem, waardig, ernstig, melankolies, delikaat, teer en passievol. Die affek wat die meeste deur skrywers genoem word, is waardigheid. Dié sarabande het 'n melankoliese, teer en passievolle affek. Dit sluit aan by die hartseer affek van die toonsoort.

3.3.1.3 *Metrum, ritme en affek*

Die metrum van hierdie spesifieke sarabande is 3/4. Die affek wat aan 3/4 gekoppel word, is teer, vrolik en lighartig (Van Dorsten, 1977:66). Die metrum ondersteun die teer en gevoelvolle affek.

In die sarabande uit die B mineur-suite kom daar gepunteerde ritmes (mate 1, 4, 5, 8, 13, 15, 17, 18 en 31) asook aangehoue note (mate 2-3, 11-12, 13-14, 14-15, 20-21, 24-25, 26-27, 28 en 30-31) voor. Die aangehoue note is dikwels oor die maatlyn en die gepunteerde note op die tweede polsslag. Die affek van hierdie ritmes is ernstig, majestueus, hartroerend en pateties (Van Dorsten, 1977:67).

3.3.1.4 *Melodiese intervalle en affek*

Die intervalle wat in die eerste frase van die sarabande voorkom, is heeltone, dalende volmaakte vyfdes, heelwat halftone en 'n enkele dalende mineurterts in maat 5. Die dalende volmaakte vyfdes gee 'n dapper en gebiedende affek (Wessel, 1955:87). Al die trapsgewyse beweging en halftone wat in die eerste frase voorkom, dra by tot 'n hartseer affek. Mineurtertse gee uitdrukking aan bedruktheid, treurigheid en weeklag (Kruger, 1994:2). Die intervalle dra dus by tot die hartseer affek van hierdie sarabande.

3.3.1.5 *Dissonante, harmoniese progressie, modulاسie en affek*

Die appoggiaturas in mate 1, 2, 3, 4, 6, 8, 11, 14 en 15 veroorsaak dissonante. Die affektiewe betekenis van hierdie lang appoggiaturas is beminlik, affettuoso, smart, vol liefde en genotvol (Kruger, 1994:2). In die sarabande kom daar meer sekondêre vierklanke en sekondêre dominante voor, soos V^7 in maat 5, V^6_5 in maat 14, iv^7 in maat 3, ii^7 in maat 10 en ii^6_5 in maat 15. Daar kom ook meer tussendominante (maat 8 en maat 6) voor. Die dissonansie in die mineurtoonard gee die volgende affek: teer, soet en klaend (Wessel, 1955:132). Die dissonansie dra by tot die hartroerende affek van hierdie sarabande.

Die eerste deel eindig in F-kruis mineur, die dominant mineur van die tuistonsoort B mineur. Daar is nie vreemde modulاسies na ver verwante toonsoorte nie.

3.3.1.6 *Begeleiding, instrumentasie en affek*

In 2.3.1.5 word die affektiewe karakter van die strykers en die dwarsfluit bespreek. In die sarabande dra die dwarsfluit by tot die melankoliese affek. Die basso continuo klink swaar en soet. Die altviole se affek is teer en die viole klink smagtend. Net soos al die ander faktore dra die instrumente by tot die affek van hierdie sarabande.

3.3.2 *Tempo van die sarabande (BWV 1067)*

Op sigself impliseer die metrum $3/4$ 'n matige, of selfs vinnige, tempo. Daar is egter ook ander faktore soos toonsoort en tempo-aanduidings wat 'n rol speel (Cyr, 1992:37). Hierdie sarabande is waarskynlik tussen 1717 en 1723 gekomponeer. Soos reeds bespreek in 3.2.1, is agtiende-eeuse bronne dit eens dat die sarabande stadig uitgevoer behoort te word. Franse skrywers stel tempi tussen 63 en 88 hartkloppe per minuut voor. Badura-Skoda (1993:90) noem dat 84 te vinnig is vir 'n Bach-sarabande, en stel tempi tussen 48 en 78 voor.

Op grond van bogenoemde outeurs se aanbevelings, stel die outeur 60 MM vir elke kwartnootpolsslag in $3/4$ vir hierdie sarabande voor.

Die hartseer, passievolle, verlate, melankoliese, teer en hartroerende affek van hierdie sarabande ondersteun die outeur se aanbeveling van 60 MM, wat stadiger is as wat die Franse agtiende-eeuse skrywers aanbeveel het. Bach se sarabandes

was meer geestelik en gewyd as die meeste Franse sarabandes (Waxman & Hilton, 1992:10).

3.3.3 Artikulasie in die sarabande (BWV 1067)


Hierdie sarabande is die stadigste, hartseerste dans in hierdie B mineur-suite (BWV 1067). Die artikulasie sal dus meestal legato wees. Enkele uitsonderings sal vervolgens bespreek word. In Bach se musiek word legato-beweging geassosieer met ekspressiewe affekte, waarvan die meeste in mineur-toonsoorte is (Butt, 1990:113). Die tempo wat die outeur vir hierdie sarabande voorstel, is 60 MM, wat redelik stadig is. Dit dra ook by tot aangehoue note en 'n swaar aanslag.

Die metrum is 3/4, wat teer en gevoelvol is. Dit bevestig ook dat die tongslag meestal sag is, of heeltemal legato is. In 3/4, waar die figuratie meestal in agstenote is, is die artikulasieboë oor 'n halwe polsslag die mees algemene (Butt, 1990:113). Waar die metrum 3/4 is, soos in hierdie sarabande, is die artikulasie matig (Raessel, 1989:56).

Die nootwaardes kan in metriese hiërargie saam geartikuleer word. In mate 7, 9, 10, 12, 14, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 29 en 30 kan die agstenote in pare volgens die kwartnootpolsslag geartikuleer word. Dit is meestal ook so aangedui in die *Urtext* met die uitsondering in maat 12 en 21. Maat 12 en 21 kan egter ook in agstenoopare geartikuleer word. Die melodiese spronge in maat 1-2, 4, 12-13, 17-18, 22, 24, 28 en 29 behoort non legato uitgevoer te word.

In 'n paar gevalle is die spronge ook van die einde van een frase na die begin van 'n volgende frase. Die eindes en begin van frases, asook note oor 'n maatlyn, word selde legato gespeel; daarom sal die begin van elke maat meestal geartikuleer word. Dit is egter steeds deurgaans sagte tongslag wat gebruik moet word. Sommige note kan selfs net met asemdrukking, sonder die tong, aangespreek word.

Dieselfde motiewe kan in al die stemme dieselfde uitgevoer word. Die meeste verskille in artikulasie tussen houtblasers en strykers is eerder as gevolg daarvan dat dit uitgelaat is as wat dit 'n doelbewuste kontras in artikulasiestyl is (Butt, 1990:120). Dit is dan ook waarom voorgestel word dat maat 12 se fluitparty gespeel moet word soos wat dit in die eerste vioolparty aangedui is. Dieselfde geld vir maat 21, waar die



eerste viool soos die fluit kan artikuleer. Waar dieselfde motief geïmiteer word (soos die  in maat 1 wat in die basso continuo geïmiteer word), behoort dieselfde artikulasie gebruik te word om die tematiese materiaal te beklemtoon.





Spesifieke artikulasie vir die strykers, vokale sillabes vir die dwarsfluit en artikulasie vir die ensemble is belangrike faktore by die bepaling van die artikulasie (sien 2.3.3).

3.3.4 Ornamentasie in die sarabande (BWV 1067)

Die musikale funksie van ornamente bepaal die keuse van ornamente (sien 2.3.4.1)

Die klein nootjies aan die begin van die sarabande in hierdie suite is *coulés* en nie appoggiaturas nie (Dart, 1954:95). *Coulé* is 'n versieringsnoot wat daal na die hoofnoot, en *port de voix* 'n versieringsnoot wat stygend na die hoofnoot oplos (Neumann, 1978:47-48).

Die appoggiaturas  in mate 1, 4, 8, 15 en 17 in die sarabande kry die volgende waarde wanneer dit uitgevoer word:  Die appoggiatura kry dus een derde van die waarde van die hoofnoot. Om die appoggiatura twee derdes van die hoofnoot te gee, is volgens Neumann (1978:124) te lank, en was oor die algemeen nie bedoel nie.

Die ander appoggiatura  in maat 6 word  uitgevoer. Ter wille van die melankoliese effek is die langer appoggiatura  teenoor  waarskynlik meer gepas, want in die proses kry die dissonante meer klem, wat die ekspressie verhoog (Neumann, 1978:124).

Die effek van 'n triller wat op die bohelpnoot begin, stem ooreen met die effek van 'n appoggiatura (Davies, 1985:59). In hierdie sarabande kom daar baie appoggiaturas voor wat trillers voorafgaan. In die meeste gevalle dui die appoggiatura slegs aan dat die triller op die bohelpnoot moet begin, soos in mate 8, 14, 15, 17. Waar daar 'n appoggiatura voorkom wat oplos na 'n gepunteerde kwartnoot toe, soos in maat 1, kan dieselfde tipe triller as in mate 8, 14, 15, 17 gebruik word (voorbeeld 8). Die

trillers in mate 1, 8, 14, 15 en 17 is kort trillers. Hierdie kort trillers word gebruik vir kolorering en aksente op kort en lang note, en begin op die polsslag en op die bohulpnoot wat in hierdie sarabande aangedui is met appoggiaturas.

Voorbeeld 8

Sarabande: Kort bohulpnoottrillers (maat 1) Flauto traverso



Vir variasie kan bogenoemde triller (voorbeeld 8) in mate 26 en in maat 30 op die oorgebinde kwartnote voorkom. Hierdie ekstra trillers wat nie aangedui is nie, moet net een maal gespeel word, en nie beide kere nie.

Mate 4, 6 en 11 is almal kort trillers (voorbeeld 9) wat op die bohulpnoot begin. Die triller begin op die bohulpnoot omdat die noot op die polsslag geskryf is en dit 'n harmonienoot is (Davies, 1985:59).

Voorbeeld 9

Sarabande: Kort bohelpnoottriller met appoggiatura (maat 4) Flauto traverso



HOOFSTUK 4

4 DIE KARAKTEREIEKAPPE, UITVOERINGSPRAKTYK EN SPESIFIEKE RIGLYNE VIR DIE INTERPRETASIE VAN DIE BOURRÉE

Otterman en Smit (2000:42) beskryf die bourrée as 'n vinnige dans wat deel uitmaak van die Baroksuite. Gustafson (1986e:103-104) noem dat die bourrée 'n dansstyl soortgelyk aan die gavotte is, maar dat die frases op 'n driekwartopslagmaat in plaas van 'n halwe opslagmaat begin. Die bourrée begin dus soos die rigaudon, maar anders as die gavotte, op die laaste kwartnoot van die opslagmaat. Mattheson (1981:455) sê die volgende oor die verband tussen die bourrée, die gavotte en die rigaudon:

“Besides, the rigaudon is really a mongrel, joined together from the gavotte and bourrée, and might not inappropriately be called a fourfold bourrée.”

4.1 DIE UNIEKE KARAKTEREIEKAPPE VAN DIE BOURRÉE

Aan die einde van 4.1 en 4.2 illustreer voorbeeld 12 die unieke karaktereiekkapke van die bourrée.

Mattheson (1981:454) noem dat die bourrée se melodie vloeiend, egalig, glyend en meer oorgebind is as dié van die gavotte. Die bourrée word hoofsaaklik gedans. Dit word ook in die melismatiese styl gesing. Dit is solied, sterk, gewigtig, maar steeds sag of delikaat – wat meer gepas is vir skuifel, gly en skuif as vir spring en hop.

Rameau-D'Alembert (Veilhan, 1979:72; Waxman & Hilton, 1992:35; Dorian, 1942:130) noem dat die bourrée feitlik dieselfde as die rigaudon is. Die dansbewegings van die bourrée stem ooreen met die bewegings van die gavotte. Die enigste verskil is dat die gavotte vier polsslake het, terwyl die bourrée twee polsslake in 'n maat het en vinniger as die gavotte is (Donington, 1963:328).

Die bourrée se posisie in die suite is tussen die sarabande en die gigue, en is dus die tweede laaste dans (Dorian, 1942:131).

4.1.1 Oorsprong van die bourrée

Verskeie menings bestaan oor waar die bourrée sy naam vandaan gekry het. Volgens Mattheson (1981:454) beteken die woord bourrée "iets wat gevul, opgestop, sterk, gewigtig, en tog sag en delikaat is". Sachs (1963:408) meen egter dat die bourrée nie sy naam gekry van die woord bourrée "a bundle of twigs" nie, maar van bourrir wat beteken "to flap the wings".

Volgens Rousseau (Dorian, 1942:130; Davies 1942:130) en Sachs (1963:408) is dit in die Auvergne waar die dans sy oorsprong het. Daar is twee danse met die naam bourrée, naamlik die koordans en die paardans (Sachs, 1963:408). Dit is 'n landelike dans en is gewoonlik begelei deur doedelsakke of 'n *hurdy-gurdy* in drieslagmaat wat met die opslag begin. Die verandering van 3/8 na 4/8 het in die agtiende eeu plaasgevind. Mather en Karns (1987:216) noem dat die *fleuret* die voorloper van die bourrée is.

In 1565 is die bourrée by 'n hoftees ter ere van Catherine de Medici gedans, maar dit is deur die burgerlikes van Auvergne gedans. Dit is gedans as 'n volksdans en 'n huldeblyk aan 'n provinsie, en nie as 'n sosiale dans of 'n seremoniële hofdans nie (Sachs, 1963:409). Daar word nie weer in die geskrifte van Arbeau, Mersenne, Caroso en Negri melding gemaak van die bourrée nie en 'n mens kan die afleiding maak dat dit 'n volksdans gebly het tot in die sewentiende eeu. Toe begin is om die bourrée in die hof te dans, het die dansers balletuniforms gedra.

4.1.2 Affek van die bourrée

Volgens Mattheson (1981:454) is die ware karakter van die bourrée tevrede, aangenaam, kalm, nie bekommerd nie, effens stadig en ontspanne, maar nie onaangenaam nie. Volgens Türk (1982:393) is die karakter van die bourrée effens geesdriftig en opgeruimd.

Een van die aantreklike eienskappe van die bourrée is die humor in die musiek (Dorian, 1942:130). Die bourrée is 'n vreugdevolle, kragtige en lewendige dans (Harnoncourt, 1988:184). Little en Jenne (2001:35) beskryf die bourrée as vrolik, vreugdevol, en lighartig. Bourrées stel nie die dieptes van die komponis se siel bloot nie, maar gee eerder uiting aan 'n opregte, aristokratiese *joie de vivre*.

4.1.3 Hoe is die bourrée gedans?

Die koordans word deur 'n ry mans en 'n ry vroue (wat vir mekaar kyk) uitgevoer. As 'n paardans word dit in 'n oop styl uitgevoer sonder om aan mekaar te vat. Die mans dans met hul arms omhoog en die dames hou hulle rokke grasiuus vas. Dit is soortgelyk aan die Italiaanse *trescone*. Op die eerste telling van 'n 3/8-ritme, beginnende op die opslag, word die hakke teen mekaar gestamp (Sachs, 1963:409).

Toe die bourrée in die laat sewentiende eeu 'n hofdans geword het, het die danspassies ooreengestem met die passies van die ander kunsdanse van die tyd. Dit het bestaan uit 'n gebuigde tree gevolg deur 'n reguit tree op die tone en 'n sprong op die staande been. Hierdie sprong het soms 'n ongewenste klem veroorsaak en is deur die dames vervang deur 'n gewone tree (Sachs, 1963:410).

Al die danspassies van die Barokwoordeskat kan in die choreografie van die bourrée gebruik word. Hierdie passies sal of in twee halfnote of kwart-, kwart-, halfnoot beweeg. In voorbeeld 10 word die *pas de rigaudon* geïllustreer. Dit is 'n baie ongewone passie met twee spronge en beweging van die bene net van die grond af na die een kant toe. Hierdie passie kom gereeld in die rigaudon en die bourrée voor. Dit neem twee mate om uit te voer (Waxman & Hilton, 1992:35). Ander lewendige passies wat in die bourrée voorkom, is passies soos die *pas de sissonne*, *jettés chassés*, en *glissades*, wat bydra tot die bourrée se reputasie as 'n vinnige dans (Little & Jenne, 2001:36).

Voorbeeld 10

Bourrée: pas de rigaudon (Waxman & Hilton, 1992:35)

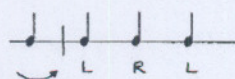


Aan die einde van 'n kadens of halfkadens is die stadigste twee passies in die Barokwoordeskat in die rigaudon en bourrée gebruik. Hoewel hierdie dans lewendig is, moet dit nie in die danssale so vinnig gedans word dat die grasiae verlore gaan nie. In die teater het die bourrée soms 'n landelike geur en kom uitgebreide sekwense van passies binne 'n maat voor, wat dan die tempo in toom hou (Waxman & Hilton, 1992:35).

Die helfte van die passies in die bourrée is *pas de bourrée* (voorbeeld 11), wat beweeg na 'n anapes ritme (KKL). 'n Sekwens van twee of vier van hierdie passie-eenhede is algemeen en skep 'n vloeiende en vinnig bewegende effek. Die sinkopasie in die musiek kom nie in die dansbewegings voor nie en die dans is dus altyd in 'n kruisritme met die musiek wanneer daar sinkopasie ter sprake is (Little & Jenne, 2001:42).

Voorbeeld 11

Bourrée: pas de bourrée (Mather & Karns, 1987:218)



4.1.4 Die tekstuur en vorm van die bourrée

Die tekstuur van die bourrée is homofonies en die vorm is tweeledig (voorbeeld 12). Herhaling van frases, rekapitulاسies, of danse in hulle geheel word soms geornamenteer met verdeling in vinnige note (Mather & Karns, 1987:214).

4.2 DIE ALGEMENE HISTORIESE UITVOERINGSPRAKTYK VAN DIE BOURRÉE

4.2.1 Tempo van die bourrée

Frotcher (1980:2) noem dat die bourrée se karakter ietwat opgewek is en dat dit daarom matig vinnig gespeel moet word sodat dit nie definisie verloor wanneer dit te vinnig gespeel word nie (Waxman & Hilton, 1992:35; Türk, 1982:393). Volgens Quantz (1985:291) is daar een hartklop per maat, met die tempo-aanduiding 80 vir die hele maat (Quantz, 1985:291). Volgens Rousseau²⁹ (Veilhan, 1979:72) is die bourrée in 'n vinnige tweeslagmaat en begin dit met 'n kwartnootopslag en is dit soos die gavotte, maar vinniger (voorbeeld 12) (Harmoncourt, 1988:184; Little & Jenne, 2001:36).

Volgens Masson³⁰ (Mather & Karns, 1987:218) is die bourrée baie vinnig, en Little en Jenne (2001:35) spesifiseer dat die bourrée en die rigaudon dieselfde tempo as die gigue het. Volgens Little en Jenne (2001:35) beskryf die meeste agtiende-eeuse teoretici die tempo van die bourrée as vinnig in vergelyking met die ander Franse Barokdanse. Die edele bourrée wat in die hof gedans is, was egter stadiger, kalmer en meer aangenaam as die nie-aristokratiese of nie-Franse danse van die 1720's en 1730's (Cyr, 1992:42). Sommige spelers voer die bourrée ontsettend vinnig uit, wat die dans beroof van die goed geartikuleerde ritmes wat juis die unieke ritmiese nuanses aan die bourrée gee (Little & Jenne, 2001:37). Hulle voel dat MM 80-88 vir 'n halfnoot nie te stadig is vir die meeste bourrées nie. Dit is egter aansienlik stadiger as wat in die meeste Barokbronne gesuggereer word.

Davies (1995:7) gee die volgende tempi vir die bourrée uit Barokbronne (hierdie tempi geld vir halfnootpolsslae in 2/2): M. L'Affilard: 120; L.L. Pajot: 112-120; en J.J. Quantz: 160. Die polsslagenheid waarmee Quantz werk, is 80 slae per minuut, wat

²⁹ "Dictionnaire de musique" – 1767.

³⁰ "Nouveau traité des règles pour la composition de la musique" – 1697.

baie vinniger is as ons polsslageenheid van 60 slae per minuut. Mather en Karns (1987:218) gee die volgende tempi uit Franse Barokbronne (hierdie tempi geld ook vir halfnootpolsslae in 2/2): Lully: 112; D'Onzembray: 120; en Destouches: 121.

4.2.2 Metrum van die bourrée

Die metrum van die bourrée is op alle vlakke tweeledig (Little & Jenne, 2001:35). Waxman en Hilton (1992:35) asook Donington (1963:328) beskryf die bourrée as 'n vrolike sorgvrye dans in tweeslagmaat (voorbeeld 12). Die polsslag is halfnote en die harmoniese verandering is hoofsaaklik op die polsslag (Little & Jenne, 2001:35).

Daar is min interpretasieprobleme met die bourrée, aangesien dit deur die hele Barokperiode in dieselfde ritmiese vorm voorkom, naamlik 'n vinnige 4/4 – wat eintlik 'n alla breve 2/2 is (Frotcher, 1980:2; Mather & Karns, 1987:216; Cyr, 1992:42; Türk, 1982:393; Davies, 1995:56). Sommige Franse bourrées van die vroeë agtiende eeu is 2/4 gemerk, in welke geval die polsslae kwartnote is en die agstenote 2+2 saamgegroepeer is (Mather & Karns, 1987:216).

4.2.3 Die ritme van die bourrée

Volgens Little en Jenne (2001:35) is die bourrée-ritmies die mees ongekompliseerde dans van al die Franse Barokdanse. Die bourrée-dansritme is 'n ritmies-harmoniese frase van agt polsslae, wat vier mate beslaan (voorbeeld 12). Volgens Mather en Karns (1987:216) is ritmiese patrone in bourrées twee mate lank. Dit word voorafgegaan deur 'n opslag wat gewoonlik uit twee agstenote of 'n kwartnoot bestaan en eindig met 'n vroulike kadens (Türk, 1982:393; Mather & Karns, 1987:216). As gevolg van hierdie opslag, begin die bourrée met 'n vinnige sprong (Harnoncourt, 1988:185).




Die vier openingsmate van die bourrée, wat herhaal word, is die La Savoye genoem en het die volgende ritme gehad: ♪♪♪/ ♪♪♪/ ♪♪♪♪/ ♪♪//.




Anders as hierbo genoem, kan die melodiese ritme van die openingsmate van 'n bourrée verdeel in 'n choreobacchius (LKKLL). Dit is die beweging wat Mersenne met allemandes en gavottes geassosieer het (Mather & Karns, 1987:216). Waar die musiek trapsgewys beweeg, kan *notes inégales* op die agstenote toegepas word, behalwe as die musiek te vinnig is (Davies, 1995:56; Little & Jenne, 2001:42).

4.2.4 Artikulasie in die bourrée

Die bourrée en rigaudon word vrolik uitgevoer en die artikulasie is kort en lig (Quantz, 1985:291; Türk, 1982:393; Frotcher, 1980:2; Mather & Karns 1987:218). Davies (1995:56) stem saam met bogenoemde outeurs dat die bourrée uiters lig gespeel behoort te word.

Hoewel die bourrée meestal baie melodies is, moet dit nie met lang legato-lyne gespeel word nie, maar eerder geartikuleer word. Volgens Davies (1995:56) moet daar 'n redelike sterk aksent op die eerste polsslag van elke maat wees. Goed geplaaaste aksente, staccato-opslae, presiese afeindiging by rustekens, vinnige afeindiging van twee- en drienooffrases, tenuto's op lang note, en die gebruik van die algemene non legato-aanslag is baie belangrik in die goeie uitvoering van die bourrée (Waxman & Hilton, 1992:35).

Die hoofpols (tesis) in die bourrée het die waarde van drie kwartnote – almal op 'n enkele harmonie. Die tesiskwaliteit kom die beste na vore indien al drie polsslae saam gefraseer word (). Die eerste twee kwartnote moet nie gebind en die laaste kwartnoot los gespeel word nie (). Dit is ook nie goed as al drie kwartnote los van mekaar gespeel word nie () (voorbeeld 12 mate 9, 10 en 11).

Trapsgewyse  - en  -ritmes is kenmerke van die bourrée omdat dit die tesis van interne kadense gereeld merk (voorbeeld 12 maat 2) (Little & Jenne, 2001:37). Arsismate bestaan meestal uit dubbele groeperings van note wat, as dit versigtig geartikuleer word, sterk kontras met die tesismate skep. Sinkopasie () is ook kenmerkend van 'n bourrée (voorbeeld 12 maat 6). Die halfnoot kan

geartikuleer word en is soms so deur komponiste aangedui (Little & Jenne, 2001:40). Dit word soms in arismate aangetref om die musiek vorentoe te laat beweeg. Freillon-Poncein beveel 'n spesifieke tongslagpatroon vir die sinkopasie (♩♩♩) aan vir houtblaasspelers: *tu tu ru*. Dit impliseer artikulasie tussen die eerste en die tweede note van die sinkopasie (♩♩♩) (Little & Jenne, 2001:41).

Nog 'n kenmerkende ritme van die bourrée is die oormaat van vinnige anapestiese ritmes (♩♩♩) (voorbeeld 12 maat 7). Dit is lewendige ritmes wat voortstuwend is en wat die musiek ligter maak. Hierdie ritmes is meestal effektief indien dit met 'n aksent op die laaste kwartnoot gespeel word (♩♩♩). Dit geld egter nie indien hierdie patroon deel van sinkopasie is nie; dan sal dit beter wees indien die aksent aan die begin (♩♩♩) gespeel word, veral wanneer die harmonie dieselfde is vir drie note (Little & Jenne, 2001:41).

Die bourrée begin met 'n opslag en om die struktuur duidelik te maak, moet hierdie opslag effens los van die volgende noot wees. Dit geld in die middel van die werk sowel as aan die begin (Little & Jenne, 2001:42).

Mather en Karns (1987:218) bespreek stryke wat leidrade kan gee oor tongslag (sien 4.3.3) en artikulasie. Muffat (Mather & Karns, 1987:218) wissel stryke op die meeste note omdat dit so vinnig is. Montéclair en Dupont (Mather & Karns, 1987:218) gebruik hoofstryke op alle belangrike polsslae. Montéclair speel ook sommige note wat in pare voorkom legato, terwyl Dupont afwisselende stryke vir alle vinnige note gebruik. Hierdie drie vioolpedagoë stem saam dat 'n sekondêre stryk nodig is op die swak, lang noot van 'n vroulike kadens, asook op die begin van die volgende ritmiese tema. Wanneer twee vinnige note 'n nuwe ritmiese tema begin, het Montéclair en Dupont verskillende praktyke. Montéclair wissel stryke, terwyl Dupont sekondêre stryke vir al drie note gebruik (Mather & Karns, 1987:218).

Die volgende tongslae kan van bogenoemde afgelei word: al die note kan non legato aangespreek word met *tu* of *du*. Die hoofpolsse kan beklemtoon word deur *tu* of *ti*. Seker note kan in pare geartikuleer word (*tu, ru, tu, ru*) (voorbeeld 12 maat 5). 'n

Sagte tongslag sal gepas wees op die swak, lang noot van 'n vroulike kadens (voorbeeld 12 maat 12). Vinnige note kan met vinnige enkeltonslag, dubbeltonslag of tripeltonslag gespeel word.

Voorbeeld 12

Christian Friedrich Witt (1660-1716), Suite in F majeur, vierde beweging, Bourrée

(Uit: Hortus Musicus, vol. 99, p6)

BOURÉE

The first system of the musical score for the Bourrée consists of five measures. It features three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (F major), and the time signature is common time (C). The melody in the upper treble clef is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet-like patterns. The lower treble clef provides a steady accompaniment of quarter notes. The grand staff accompaniment includes chords and a bass line with eighth notes.

The second system of the musical score for the Bourrée consists of five measures, continuing from the first system. It maintains the same three-staff structure. The melody continues with similar rhythmic patterns, including some grace notes. The accompaniment remains consistent, providing a harmonic and rhythmic foundation for the piece.

The third system of the musical score for the Bourrée consists of five measures, concluding the piece. The melody and accompaniment continue with the established patterns. The final measure ends with a double bar line, indicating the end of the piece.

4.3 DIE INTERPRETASIE VAN DIE BOURRÉE I EN II UIT DIE ORKESSUITE IN B MINEUR (BWV 1067) (UNISA GRAAD 8 FLUIT LYS B)

Twintig van JS Bach se werke met die titels bourrée het behoue gebly. Die meeste van hierdie werke bestaan eintlik uit twee kontrasterende bourrées. 'n Mens sou dus kon sê dat die totale getal bourrées eintlik nege-en-twintig is. Dit kom in al vier orkessuites voor, in twee Engelse en twee van die Franse suites vir klawerbord en in twee van die solosuites vir tjello en die partita vir solofluit (Little & Jenne, 2001:44).

Die twee bourrées uit die B mineur-suite BWV 1067 dateer uit die laat 1730's. Beide bourrées is geanker in die bourrée-dansritme, maar kom ook verwyderd van die Franse dansstyl voor. Bach se Italiaanse versierings sluit melodiese en harmoniese sekwense, asook 'n fluitsolo met strykerbegeleiding (Bourrée II in BWV 1067) en 'n ostinaatbas (Bourrée I in BWV 1067) in. Daar kom sinkopasie in die bourrées (BWV 1067) voor, wat 'n verwysing na die tradisionele bourrées is.

4.3.1 Affek van die bourrée (BWV 1067)

4.3.1.1 Die toonsoort bepaal die affek

Die spesifieke bourrées is ook soos die sarabande en rondeau in B mineur (sien paragraaf 2.3.1.1 vir die affektiewe betekenis van B mineur). In maat 11 lyk dit asof daar 'n vinnige modulاسie na E mineur is. Volgens Wessel (1955:258) is die affektiewe karakter van E mineur swaarmoedig, diep, droewig, treurig en wanhopig.

In hierdie geval dra die karakter van die dans meer gewig as die toonsoort. Bourrées is gewoonlik lewendige danse, en daarom pas die beskrywings van Jean Benjamin de LaBorde (Cyr, 1992:34), naamlik energiek en briljant, die beste by die affek van hierdie spesifieke bourrées.

4.3.1.2 Danstipes en affek

Soos reeds bespreek in 4.1.2, is die affekte wat met 'n bourrée geassosieer word humoristies, vreugdevol, lewendig, kragtig, tevrede, aangenaam, kalm, ontspanne, geesdriftig en opgeruimd. Die affek wat deur die meeste skrywers genoem word, is vrolik en lewendig. Hierdie bourrées is veral kragtig, geesdriftig en lewendig.

4.3.1.3 *Metrum en affek*

Die metrum van die bourrée is, net soos die rondeau, in alla breve. Dit beteken daar is vier kwartnote in 'n maat, maar die polsslag is 'n halfnoot (Greenish, 1917:3). Die affek van alla breve is gewigtig en geestelik (Kruger, 1994:4). Quantz (1985:66) noem dat, in alla breve, die halfnote soveel waarde kry soos die kwartnote in 4/4. Alla breve is dus dubbel so vinnig soos 4/4. Die karakter van die bourrées is eerder gewigtig en beslis as geestelik, maar steeds lewendig.

4.3.1.4 *Ritme en affek*

In hierdie bourrées is daar lang note (meestal halfnote wat oorgebind is na 'n agstenoot) en vinnige agstenote. Lang note en vinnige note se affektiewe betekenis is grootsheid, heerlikheid en verhewenheid (Van Dorsten, 1977:67). Dit sluit aan by die kragtige en gewigtige affek wat deur die metrum en die danstipe vasgestel is. As gevolg van die oorgebinde note kom daar sinkopasie voor. Die heerlikheid van die ritme sluit aan by die toonsoort wat 'n briljante affek het.

4.3.1.5 *Melodiese intervalle en affek*

Die bourrées het hoofsaaklik spronge. Die tema begin telkens met 'n opgaande volmaakte vierde wat lewendig en gebiedend is (Kruger, 1994:2). In maat twee is daar 'n majeure sesde wat hartseer klink (Wessel, 1955:88). Quantz (1985:133) sê dat kort note wat trapsgewys of in spronge beweeg, soos majeuretertse, vrolikheid verteenwoordig.

In hierdie bourrées is daar baie majeure- en mineurtertse wat afgewissel word (soos byvoorbeeld in maat 4 en 5). Mineurtertse kan teerheid, vleiery, neerslagtigheid, smartlikheid en droefheid uitdruk (Van Dorsten, 1977:59). Die mineurtertse word egter vinnig afgewissel met majeuretertse, wat dit minder droewig maak. Die stygende volmaakte vierdes is egter die mees prominente intervalle in die tematiese materiaal en dit verleen lewendige en gebiedende affekte aan hierdie bourrées.

4.3.1.6 *Dissonante, harmoniese progressie, modulاسie en affek*

Die harmonieë van die bourrées is eenvoudig. Daar is duidelike ruspeunte in die musiek, wat belangrik is vir die dansstruktuur. Daar is nie modulاسies na ver verwante toonsoorte toe nie. Daar is net 'n verwysing na E mineur, die subdominant,

na die dubbelmaatlyn. Daar is meer konsonante as dissonante in die bourrées. Hierdie bourrées is veral genotvol en uitgelate.

4.3.1.7 Affektiewe aanduidings: tempo en dinamiek

Hier is geen tempo-aanduidings wat riglyne kan gee oor die heersende affek nie. Aan die begin van die tweede bourrée is daar die aanduiding *piano* in die eersteviool- en altvioolparty. In die tweedevioolparty is die aanduiding *doucement*, wat "versigtig, saggies, egalig en liggies" beteken. Die tweede sag, liedagtig en sublieme meditasie is dus baie teer, versigtig, sag, liedagtig en steeds lewendig. Dit skep 'n mooi kontras met die eerste bourrée.

4.3.1.8 Begeleiding, instrumentasie en affek

In 2.3.1.5 word die affektiewe karakter van die strykers en die dwarsfluit bespreek. In die bourrées klink die viole lewendig, opgewek en die dwarsfluit aangenaam en trots. Die basso continuo en die altviole dra by tot die hartseer ondertoon in hierdie bourrées.

4.3.2 Tempo van die bourrées (BWV 1067)

Die maatsoortteken in hierdie bourrées is *alla breve*, wat impliseer dat dit vinniger is as 4/4. Die *alla breve* dui op 'n sorgvrye en vrolike tempo. Die meeste agtiende-eeuse bronne is dit eens dat die bourrée vinnig is in vergelyking met die ander Barokdanse. Barokbronne dui bourrées in 2/2 se tempi tussen 112 en 160 aan. Little en Jenne (2001:37) is egter besorg dat bourrées te vinnig uitgevoer word en dat die definisie en die goed geartikuleerde ritmiese patrone, wat die unieke nuanses van die bourrées is, dan verlore gaan. Little en Jenne (2001:37) voel dat 80-88 vir 'n halfnoot nie te stadig vir 'n bourrée is nie.

Op grond van bogenoemde outeurs se aanbevelings kan 'n tempo van 104 MM per halfnoot aanbeveel word. Dit is nie heeltemal so vinnig soos die aanbevelings van die Barokbronne nie, aangesien Little en Jenne (2001:37) se menings ook in ag geneem word en die polsslagenheid van Quantz vinniger was as die huidige polsslagenheid.

Die affek van hierdie spesifieke bourrées is energiek, briljant, kragtig, geesdriftig, lewendig, gewigtig en gebiedend. Die affekte soos gewigtig en kragtig dra by dat

hierdie bourrées nie heeltemal so vinnig is soos voorgeskryf in sommige Barokbronne nie. Teen 104 MM kan die gebiedende, gewigtige affek van die bourrées steeds duidelik geartikuleer word.

4.3.3 Artikulasie van die bourrées (BWV 1067)

Soos reeds hierbo genoem, is die affek van die bourrées energiek, briljant, kragtig, geesdriftig, lewendig, gewigtig en gebiedend. Die bourrées se unieke karakter hang af van goed geartikuleerde ritmiese patrone. Die artikulasie moet dus deurgaans goed gedefinieer wees.

Die tempo (104 MM), soos voorgestel, is 'n lewendige tempo, en die artikulasie moet dus lig wees. Die metrum is alla breve en dus vinniger en lewendiger as 4/4. In J.S. Bach se musiek is daar minder artikulasieboë in alla breve as in ander metrum. Alla breve word meestal geassosieer met die *stile antico*, waar die vlak van ornamentasie en diminuering veel laer is (Butt, 1990:113).

Die nootwaardes is meestal agstenote, kwartnote en halfnote. Wanneer die agstenote in groepies van vier voorkom, word die tweede en vierde agstenote telkens sagter geartikuleer. Volgens die metriese hiërargie kan die agstenote in pare geartikuleer word. In die eerste bourrée vind dit egter nie plaas nie omdat die artikulasie in die eerste en die tweede bourrée kontrasterend is. In die tweede bourrée kom daar wel agstenote voor wat in pare geartikuleer is (in maat 2).

Ter wille van die ligte artikulasie word die meeste agstenote non legato – wat in die Baroktydperk as die normale artikulasie beskou is – uitgevoer. Die kwartnootopslagmaat is telkens die begin van die nuwe frase. Die kwartnoot- of agstenoteopslag behoort ook non legato uitgevoer te word.

Al die spronge, soos in mate 2, 3, 6, 7, 11 en 14, word staccato uitgevoer. In maat 2 van die tweede bourrée word die sprong ook staccato uitgevoer – al is die sprong in die middel van agstenote wat in pare geartikuleer word. Artikulasieboë in Bach se musiek word geassosieer met die ornamentasie en styl wat inherent is aan figuratiewe musiek, met ander woorde musiek waarin stereotipe versierings of motiewe gebruik word (Butt, 1990:113). Bourrées het stereotipe motiewe, wat unieke nuanses aan die bourrées gee.

In die tweede bourrée is daar goeie voorbeelde van hoe dieselfde motief deurgaans dieselfde geartikuleer word. In maat 1 van die tweede bourrée is daar 'n motief waar die eerste drie agstenote legato gespeel word en die oorblywende vyf agstenote non legato gespeel word. Hierdie selfde motief word in maat 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10 en 11 dieselfde geartikuleer. Dit is 'n uitsondering omdat die artikulasie gewoonlik volgens die metriese hiërargie gegroepeer word. In maat 17, in die eerste bourrée, vind daar imitasie tussen die boonste twee stempartye en die onderste twee stempartye plaas. Die artikulasie bly as gevolg van die imitasie in al die partye dieselfde.

Spesifieke artikulasie vir die strykers, vokale sillabes vir die dwarsfluit en artikulasie vir die ensemble is belangrike faktore by die bepaling van die artikulasie (sien 2.3.3).

4.3.4 Ornamentasie van die bourrées (BWV 1067)

Die musikale funksie van ornamente bepaal die keuse van ornamente (sien 2.3.4.1). In werke soos hierdie bourrées word die *alla breve*-metrum met *stile antico* geassosieer, waar die vlak van ornamentasie laag is. Die besige, vinnige, lewendige, besliste karakter van hierdie bourrées laat nie veel ruimte vir ornamentasie nie.

Die trillers in mate 7, 12 en 11 is baie kort trillers. Hierdie trillers word gebruik vir kolorering en aksente op kwartnote. Die spoed van hierdie trillers is baie kort om aan te pas by die lewendige affek van die bourrées. Die bohelpnoottriller klink hier onmusikaal en die hoofnoottriller pas beter. Dit is duidelik uit ornamentasietabelle dat voor-Bach Duitse komponiste en Italiaanse Barokkomponiste die hoofnoottriller verkies het. Bach het alle style geabsorbeer – Duits, Italiaans en Frans – en hoewel die meeste van sy trillers met die bohelpnoot begin, is daar uitsonderings wat vervolgens bespreek sal word.

Hoofnoottrillers is gewoonlik gepas wanneer die noot 'n non-akkoordnoot is met ander woorde 'n deurgangsnoot, 'n terughouding, wisselnoot of 'n *appoggiatura*. Die trillers in mate 7 en 12 is op deurgangsnote en daarom sal 'n hoofnoottriller gepas wees. Daar word soms na 'n baie kort hoofnoottriller van een reperkussie verwys as 'n "omgekeerde mordent", aangesien dit die spieëlbeeld van 'n mordent is. Dit word ook 'n *Schneller* genoem deur CPE Bach (Davies, 1985:60). Die kort trillers (voorbeeld 13) in mate 7 en 12 is baie kort en vinnige hoofnoottrillers met slegs een reperkussie. Dit kan dus ook *Schneller* genoem word (Davies, 1985:60).

Voorbeeld 13

Bourrée I: Kort hoofnoottriller (Schneller) (mate 7 en 8) Flauto traverso



Die triller aan die einde van die tweede bourrée in die vioolparty is 'n kadensiële triller en sal 'n kort bohelpnoottriller wees (voorbeeld 14). Hierdie triller het nie afsluitingsnote nie omdat dit nie stygend nie, maar dalend oplos.

Voorbeeld 14

Bourrée II: Kort kadensiële triller (mate 11 en 12) Violino I



Geen verdere ornamentasie, buiten die trillers wat aangedui is, word voorgestel nie. Quantz (1985, 335) noem dat die Franse styl gepas is vir danse en dat ornamente nie ingevoeg moet word nie omdat dit reeds deur die komponis ingevoeg is.

HOOFSTUK 5

5 DIE KARAKTEREIEENSKAPPE, UITVOERINGSPRAKTYK EN SPESIFIEKE RIGLYNE VIR DIE INTERPRETASIE VAN DIE POLONAISE

Die polonaise is in enkelvoudige drieslagmaat en het 'n matige tempo (Frotcher, 1980:6). Dit kan ook beskryf word as 'n statige seremoniële prosesie, eerder as 'n dans. Türk (1982:396), Otterman en Smit (2000:194) en Gustafson (1986f:644) beskryf die polonaise as 'n feestelike en nasionale Poolse paardans.

5.1 DIE UNIEKE KARAKTEREIEENSKAPPE VAN DIE POLONAISE

Voorbeeld 15, aan die einde van 5.1 en 5.2, illustreer die unieke karaktereieenskappe van die polonaise.

5.1.1 Oorsprong van die polonaise

Poolse dansmelodieë word sedert 1585 in Duitse dansmusiek aangetref. Die titels van sulke sestiende-eeuse klawerbordtabulature was *polnischer Tanz* en *polacca* (Little & Jenne, 2001:194). Dit is dubbeldanse wat bestaan uit 'n inleiding in 2/4 en 'n afsluiting in 3/4 met dieselfde tema, óf dit bestaan uit 'n inleidingsdans en 'n dans aan die einde op verskillende temas. Die naam *polonaise*, wat verwys na die dans met sy statige glybewegings, is egter eers in 1645 genoem en het verwys na aspekte van Poolse style of het herinner aan outentieke Poolse musiek (Little & Jenne, 2001:194).

Die Poolse naam *polonez* kom waarskynlik van die Franse, hoewel hulle nooit aanklank by die polonaise gevind het nie en dit nie eers in Compan se danswoordeboek voorkom nie (Sachs, 1963:424/7). Volgens Veilhan (1979:88) is die polonaise in 1574 by die kroning (in Krakow) van Henryk III van Anjou bekendgestel en het dit in die agtiende eeu in Duitsland populêr geword.

Dit word gesê dat die polonaise oorspronklik bedoel is vir 'n triomfantlike optog van die ou krygsvegters. Vroue het eers later deel van die dans geword, en toe in aparte pare. Selfs die meer onlangse polonaise was deel van 'n koordans wat gebruik is in seremonies waar die mense gerangskik is in volgorde van ouderdom en waardigheid (Sachs, 1963:425).

Die agtiende-eeuse polonaise het waarskynlik ontstaan uit instrumentale begeleiding tot hierdie seremoniële, aristokratiese en professionele danse (Little & Jenne, 2001:195). Teen die agtiende eeu is talle instrumentale polonaises gekomponeer wat gekenmerk is deur sterk ritmes wat sekere polsslae van die maat beklemtoon het – meestal die hoofpols van die maat (Little & Jenne, 2001:194).

5.1.2 Hoe is die polonaise gedans?

Die polonaise is gewoonlik gespeel wanneer 'n groep feesgangers 'n saal binnekom en hulle plekke ingeneem het vir 'n sosiale geleentheid. Dit begin met 'n beklemtoonde hoofpols wat die openhartigheid en vrye aard van die dans beklemtoon (Harnoncourt, 1982:186).

Feldtenstein beskryf die beweging in die polonaise as wisselende treë, een buiging en twee gewone treë, met die verskil dat die laaste van die gewone treë aan die einde meer soos 'n glybeweging as 'n tree is. Elke passie kry een van die drie kwartnote (Sachs, 1963:426).

Die statige prosesie is onderbreek deurdat die knie hoflik gebuig is voor die dame aan die linkerkant van die heer, en deur allerhande danspatrone uit die antieke koordanse. Adam Mickiewicz (Sachs, 1963:425) vergelyk die polonaise met die beweging van 'n luislang. 'n Spesiale verskynsel was dat die dame gevolg is en die beste danser sy dansmaat moes opgee en die dame van die tweede paartjie ontvang het, totdat die man van die laaste paartjie sonder 'n dansmaat was.

5.1.3 Affek van die polonaise

Mattheson (1981:459) en Türk (1982:396) beskryf die affek van die polonaise as openhartig, vry, plegtig, statig en seremonieel. Volgens Sachs (1963:424) is die affek van die polonaise waardig, sjarmant en majestueus, wat pas by geëerde persone en die monargie.

Die dans kan ook gemaklik gedans word in formele hofklere. Die polonaise word gekenmerk deur 'n poëtiese gevoel en nasionalisme, en gee uitdrukking aan seremoniële waardigheid. Dit gee nie uitdrukking aan passie nie en is ernstig en gepas vir 'n prosesie (Sachs, 1963:425).

5.2 DIE ALGEMENE HISTORIESE UITVOERINGSPRAKTYK VAN DIE POLONAISE

5.2.1 Tempo van die polonaise

In Anjou het die polonaise die karakter van 'n matige dans aangeneem en is dit meestal gevolg deur 'n *double* (Veilhan, 1979:88). Volgens Türk (1982:396) is die ware tempo van 'n polonaise, waarin daar slegs enkele twee-en-dertigstenote voorkom, vinniger as wat dit gewoonlik gespeel word.

Kirnberger (Little & Jenne, 2001:195) beskryf die tempo van die polonaise as tussen die tempo van die sarabande en die menuet. Little en Jenne (2001:195) stem saam dat 'n tempo stadiger as die tempo van 'n menuet redelik is omdat daar baie sestiendenote in polonaises voorkom.

5.2.2 Metrum van die polonaise






Die polonaise is 'n hofdans wat eerder in drieslag as in tweeslag is (Veilhan, 1979:88). Die verandering van tweeslagmaat na drieslagmaat het in die Barokperiode plaasgevind. Mattheson (1981:458) noem dat die polonaise in reëlmatige én in onreëlmatige metrum voorkom. Volgens Türk (1982:396) is die polonaise in 3/4 (voorbeeld 15). Daar is dus drie kwartnootpolsslae in 'n maat (voorbeeld 15 maat 1) (Little & Jenne, 2001:195).

5.2.3 Die ritme van die polonaise

Wanneer die polonaise 'n reëlmatige metrum het, is die ritme hoofsaaklik spondee. By die onreëlmatige metrum verander die spondeeritme na die jambiese ritme toe en by die spondeeritme is daar twee lang note van dieselfde lengte of twee halfnote in 'n maat. Die jambiese ritme is 'n kort en 'n lang ritme soos 'n kwartnoot en 'n halfnoot in een maat (Mattheson, 1981:458).

Die begin van die polonaise is effens vreemd. Dit begin nie met 'n halfnoot in die opmaat soos die gavotte nie en ook nie met die laaste kwartnoot van die metrum soos die bourrée nie, maar dit begin heel kortaf en ongevoelig op die hoofpols in beide tipes (voorbeeld 15) (Mattheson, 1981:459; Little & Jenne, 2001:194). Dit beklemtoon die dans se algehele affek, krag en gespierdheid (Little & Jenne, 2001:194).

Die gebruik van die kenmerkende ritme in die polonaise is 'n onlangse ontwikkeling. Die dans is nie tot die begin van die agtiende eeu bevry van die ou tweeslagmaat van die stil, glyende, inleidingsdans nie. Polonaise-ritmes kan egter al baie vroeg uitgeken word. In die veertiende eeu het die ritme van die *saltarelli* slegs verskil in die opsig dat dit met die opmaat begin (Sachs, 1963:426).

Die kenmerkende polonaise-ritme is in 1698 opgeteken as  in 3/4. By Biagio Marini vind ons  as die polonaise-ritme. Die openingsfiguur , wat die hoofpols lig en elasties maak, word deur Arbeau as 'n drombegeleiding vir die pavane beskryf en is al eeue lank in Spanje bekend, veral in die *seguidilla* (Sachs, 1963:426). Little en Jenne (2001:194) voeg nog  by, wat gebruik is om die hoofpols te beklemtoon en  om 'n vroulike kadens te beklemtoon (voorbeeld 15 maat 12).

5.2.4 Artikulasie in die polonaise

Wanneer die polonaise uitgevoer word met skerp aksente in 'n matige tempo, kan die gees van 'n edele, militêre en seremoniële dans herskep word (Little & Jenne, 2001:198).

Voorbeeld 15

Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), *Les Caracteres des danses*, veertiende beweging, Polonaise

(Uit: *Recueil d'Airs de danse Caractéristiques*, p 14.)

XIV Polonoise



5.3 DIE INTERPRETASIE VAN DIE POLONAISE UIT DIE ORKESSTUITE IN B MINEUR (BWV 1067)

Dié polonaise is voorgeskryf deur UNISA vir graad 8 fluit, lys B.

Die polonaise uit die B mineur-suite (BWV 1067) herroep die seremoniële, maar feestelike, instrumentale dansbegeleiding wat gespeel is in die galerye van die groot ontvangssaal terwyl die geselskap, wat deftig aangetrek was, onder gedans het. 'n Stadige tempo word voorgeskryf deur die insluiting van 'n *double* met geornamenteerde twee-en-dertigstenote.

Artikulasie en ornamentasie van die oorspronklike musiek kan in die *double* gebruik word. Dit sal nie inmeng met die ornamentasie op die fluit nie omdat die omvang van die partye van mekaar onderskei. Hierdie polonaise het 'n majestueuse krag en 'n begeesterde karakter (Little & Jenne, 2001:198).

5.3.1 Die affek van die polonaise uit die B mineur-suite (BWV 1067)

5.3.1.1 Die toonsoort bepaal die affek

Die spesifieke polonaise is ook soos die bourrées, sarabande en rondeau in B mineur. Sien paragraaf 2.3.1.1 (waar die affek van B mineur bespreek word). Die


polonaise eindig skielik in D majeur in maat 4 by die dubbelmaatlyn. Volgens Wessel (1955:258) is die affektiewe karakter van D majeur skerp en moedswillig. Die affek van hierdie spesifieke polonaise is energiek, briljant, skerp en moedswillig. Dit sluit aan by die militêre, seremoniële karakter van die polonaise.

5.3.1.2 Danstipes en affek

Soos reeds bespreek in 5.1.3, is die affek van die polonaise waardig, sjarmant, majestueus, openhartig, vry, plegtig, statig en seremonieel. Hierdie polonaise is veral majestueus en seremonieel.

5.3.1.3 Metrum, ritme en affek

Die metrum van hierdie spesifieke polonaise is 3/4 – net soos die sarabande en menuet. Die affek wat aan 3/4 gekoppel word, is teer, vrolik en lighartig (Kruger, 1994:4). Die skerp gepunteerde ritmes maak dit egter minder teer, vrolik en lighartig.

Soos die meeste polonaises, begin hierdie polonaise ook op die hoofpols en nie met 'n opslag nie. Dit beklemtoon die krag van die dans. Die melodie is vol skerp gepunteerde ritmes wat 'n militêre affek gee. Vroulike kadense kom volop voor (Little & Jenne, 2001:198). In maat 4 en maat 12 kom die kenmerkende  ritmiese patroon voor om telkens die vroulike kadens te beklemtoon.

Die kenmerkende ritme van maat een word aanhoudend gebruik behalwe in die tesimalte. Hierdie herhalende ritme versterk die affek, naamlik musiek wat geskik is vir 'n prosesie (Little & Jenne, 2001:198). Enige stadige gepunteerde ritme gee 'n ernstige affek (Wessel, 1955:180). Die tempo-aanduiding is *lentement* en daarom is die gepunteerde ritmes redelik stadig en skep dit 'n ernstige en majesteuse affek, geskik vir adellikes. Hierdie polonaise word gekenmerk deur sterk ritmes.

5.3.1.4 Melodiese intervale en affek

Die mees prominente interval, wat deel is van die tematiese materiaal, is die eerste interval van die tema, naamlik die stygende majeur derde. Stygende majeur derdes het 'n vrolike, lieflike, energieke, lewendige en gebiedende affek (Wessel, 1955:87). In hierdie polonaise is die affek veral gebiedend, wat aansluit by die militêre en seremoniële affek wat deur die ritmes, danstipe en toonsoort vasgestel is.

5.3.1.5 Dissonante, harmoniese progressie, modulatie en affek

Die harmonieë van die polonaise en die *double* is dieselfde. Die appoggiaturas in maat 1, 6 en 11 veroorsaak dissonante. Daar kom ook tussendominante, V/III-III (maat 3-4) $\text{iii}^{\text{o}6} / \text{vii} - \text{vii}$ (maat 5-6), $\text{vii}^6_5 / \text{IV} - \text{IV}$ (maat 10-11) voor. Die dissonante wek opgewondenheid op en dra by tot die seremoniële affek van die polonaise.

5.3.1.6 Affektiewe aanduidings: tempo en dinamiek

Die polonaise is die enigste dans in dié suite wat 'n affektiewe-aanduiding, naamlik *lentement* het. Quantz (1985:231) beskryf *lento* as melankolies. In Wessel (1955:191) se tabel noem hy dat *lento* "treurend, lyding en klaend" beteken.

Daar is baie interessante dinamiese aanduidings in die polonaise. In die tweede maat is daar die aanduiding *piano* en in die daaropvolgende maat, *forte*. Die tematiese materiaal lyk soos 'n herhaling van die eerste twee polsslae en 'n omkering van die laaste polsslag. Dit gee dus 'n eggo-effek. Die *forte*-maat is skielik in die majeure. Dit is duidelik dat J.S. Bach hierdie skielike modulatie wou beklemtoon. Dit dra by tot die besliste, kragtige statigheid van die polonaise. Dieselfde dinamiese patroon kom in maat 10 en 11 voor. Dit is weereens 'n eggo-effek en hierdie keer word akkoord IV-V, wat 'n sterk progressiewe progressie is, met die *forte* beklemtoon.

In die *double* word die melodie, wat nou in die baslyn is, *piano* gemerk. Die versierings – hoewel dit nie tematiese materiaal is nie – is dus belangriker as die melodie. Dieselfde eggo en dinamiese patrone behoort in die baslyn uitgedruk te word.

5.3.1.7 Begeleiding, instrumentasie en affek

In 2.3.1.5 word die affektiewe betekenis van die strykers en die dwarsfluit bespreek. In die polonaise klink die dwarsfluit trots. Die viole se affek is opgewek en ernstig. In die *double* speel die basso continuo en die dwarsfluit alleen. Die affek van die *double* kontrasteer met die polonaise as gevolg van die verandering in instrumentasie. Die tjello klink swaarmoedig en soet. Die dwarsfluit klink ook soet, smagend, innemend en liefdevol. Die *double* is meer strelend as die polonaise.

5.3.2 Tempo van die polonaise (BWV 1067)

Die tempo-aanduiding aan die begin van die werk, naamlik *lentement*, is die heel belangrikste faktor in die bepaling van die tempo vir hierdie polonaise (sien 5.3.1.6). Quantz beveel 40MM vir 'n kwartnoot in 3/4 aan waar die tempo-aanduiding *lento* is. Die metrum is 3/4 en impliseer dat die tempo teer, vrolik, lighartig, maar matig, moet wees.

Soos reeds bespreek in 5.2.1, is die polonaise 'n matige dans, wat volgens Türk (1982:396) te vinnig gespeel word. Daar kom baie sestiendenote en selfs twee-entertigstenote in die *double* voor; daarom kan die tempo stadiger as 'n menuet, maar vinniger as 'n sarabande, wees. Die tempo van 'n menuet is tussen 70 en 160 en die tempo van 'n sarabande is tussen 63 en 88 (Davies, 1995:8). Die tempo tussenin vir 'n polonaise is dus ongeveer 95 MM vir elke kwartnoot. Die *lentement*-aanduiding moet egter ook nog in ag geneem word en daarom kan 'n tempo van tussen 56 en 60MM aanbeveel word.


5.3.3 Artikulasie in die polonaise (BWV 1067)

In J.S. Bach se musiek is die funksie van staccato's om die musiek helderder en duideliker, polsslae ligter en note korter te maak, eerder as om dit te interpreteer. Die staccato's word nie met die ornamentasie in die musiek geassosieer nie (Butt, 1990:210).

Die aanbevelings wat Quantz (1985:231) maak ten opsigte van artikulasie by *lento*, is matigheid in die toon en die langste, rustigste en swaarste, mees aangehoue artikulasie.

Die heersende affek van die polonaise is majestueus. Vir die statige, ernstige, klaende, seremoniële en militêre affek moet die artikulasie skerp geaksentueer en gewigtig uitgevoer word. Die metrum is 3/4, wat teer en gevoelvol is. Die polonaise se karakter is egter seremonieel en daar is matige staccato's aangedui. Waar die metrum 3/4 is, is die artikulasie matig (Raessel, 1989:56). Daar is baie agste- en sestiendenote, wat tot gevolg het dat die artikulasie ligter is.

Die majeuretertssprong in die tema word telkens staccato gespeel. Die gebroke akkoordopening van die *double* word ook non legato gespeel. Die tema word deurgaans dieselfde in al die stemme uitgevoer. Agstenote wat trapsgewys afgaande is word ook staccato gespeel.

Die begin van elke frase word deur middel van skerp artikulasie uitgelig. Hier is duidelike viermaatfrases in hierdie polonaise. Na elke halfnoot is die begin van die volgende frase en die terugkeer van die goed gedefinieerde en geartikuleerde polonaise-ritme, naamlik .

Die skielike modulاسie na die verwante majeure word beklemtoon deurdat die afgaande agstenote staccato gespeel word. Hierdie afgaande staccato-note beklemtoon ook die kadens aan die einde van die frase. Spesifieke artikulasie vir die strykers, vokale sillabes vir die dwarsfluit en artikulasie vir die ensemble is belangrike faktore by die bepaling van die artikulasie (sien 2.3.3).

5.3.4 Ornamentasie

Die musikale funksie van ornamente bepaal die keuse van ornamente (sien 2.3.4.1).

Daar kan 'n triller op die derde polsslag in maat 1 ingevoeg word. Die triller begin op die bohulpnoot, wat aangedui is as 'n appoggiatura, met afsluitingsnote wat reeds aangedui is (voorbeeld 16). Dieselfde tipe triller kan in maat 7 uitgevoer word. Wanneer die polonaise-tema in maat 9 terugkeer, word dieselfde trillers as in maat 1 ingevoeg. In die sekvens in maat 10 word die ornamentasie, ter wille van variasie, egter nie herhaal nie.

Voorbeeld 16

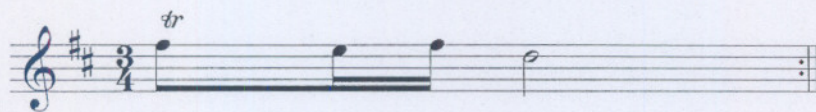
Polonaise: Lang triller (mate 1 en 2) Flauto traverso



Die kadensiële trillers in mate 4 en 12 begin op die bohulpnoot en die afsluitingsnote is ingeskryf (voorbeeld 17).

Voorbeeld 17

Polonaise: Kadensiële triller (maat 4) Flauto traverso



Die triller in maat 6 het 'n deurgangsfunksie en daarom word dit vinnig, kort en op die hoofnoot uitgevoer. Dit kan ook 'n *Schneller* genoem word (voorbeeld 18). Die appoggiatura in voorbeeld 18 en in maat 11 word kort uitgevoer om die majestueuse affek van die polonaise te ondersteun.

Voorbeeld 18

Polonaise: Schneller (maat 6) Flauto traverso



In die *double* behoort die tjello dieselfde ornamentasie as die fluit toe te pas omdat die tjello nou die melodiese tematiese materiaal het. Daar gaan dus in maat 1 van die *double* 'n appoggiatura en 'n triller ingevoeg word sodat dit soos voorbeeld 16 klink. Die *double* is reeds ryklik versier en daar word daarom geen verdere ornamentasie in die fluitparty bygevoeg nie.

HOOFSTUK 6

6 DIE KARAKTEREIEKSKAPPE, UITVOERINGSPRAKTYK EN SPESIFIEKE RIGLYNE VIR DIE INTERPRETASIE VAN DIE MENUET

Frotcher (1980:5) en Otterman en Smit (2000:158) beskryf die menuet as elegant en deftig, met formele eenvoud in drieslagmaat, veral in die agtiende eeu. Gustafson (1986g:497) noem dat die menuet dié danstipe is wat die grootse merk op musiek gelaat het. Dit het begin as 'n landelike dans in Frankryk. Teen die tweede helfte van die sewentiende eeu is die dans verfyn en aan die howe gedans. Na ongeveer 1790 het die menuet se gewildheid in Europa getaan.

6.1 DIE UNIEKE KARAKTEREIEKSKAPPE VAN DIE MENUET

Voorbeeld 21, aan die einde van 6.1 en 6.2, illustreer die unieke karaktereiekskappe van die menuet.

6.1.1 Die oorsprong van die menuet

Die bekendste en populêrste hofdans was ongetwyfeld die menuet, en gedurende die heerskappy van Louis XIV is dit gereeld aan die hof asook in ballette gedans (Anderson, 1974:27; Davies, 1996:55; Little & Jenne, 2001:62). Mattheson (1981:451) noem dat die menuet vir spel, sang en dans gebruik is.

Gestileerde menuette is gereeld gehoor in aristokratiese solo- en ensemblemusiek van die laat sewentiende eeu. Lully was die eerste om dit in sy operas te gebruik. Sy teaterwerke bevat twee-en-negentig menuette wat gekomponeer is as begeleiding vir danse vir sy ballette en ander verhoogwerke van die 1660's tot en met sy dood in 1687 (Little & Jenne, 2001:62).

In die sewentiende eeu is die menuet as gepas vir die aristokrasie beskou, maar dit was oorspronklik 'n baie vrolike, lewendige en dartelende volksdans, met sy oorsprong in Poitou, 'n streek in Suidwes-Frankryk (Veilhan, 1979:81; Harnoncourt, 1988:185; Davies, 1995:55). As 'n kunsdans is die menuet 'n ontwikkeling van die courante (Sachs, 1963:405). Aan die einde van die sewentiende eeu het die menuet die courante vervang as die mees populêre dans. Die Duitse dansmeester Taubert

het die menuet die “kleinsussie” van die courante genoem en dit ook met die *passepied* geassosieer (Mather & Karns, 1987:269).

Volgens Donington (1963:332) het die menuet min in gemeen met die *Branle de Poitou*, maar meer in gemeen met die *galliard* – waaruit die menuet waarskynlik ontwikkel het. Mather & Karns (1987:268) verskil egter van Donington en beskou die *branle à mener de Poitou* en die *branle double de Poitou* as die menuet se voorlopers. Hierdie danse het die vroeë menuette se ritmiese temas, formele strukture, passies en vloerpatrone geantisipeer.

Skrywers verskil oor die oorsprong van die term *menuet*. Sommige skrywers meen dat die naam van die dans van *pas menu* af kom, wat "klein" beteken en verwys na die klein passies van die menuet. Daar word so vroeg as in die vyftiende eeu melding gemaak van die *pas menu*. Ander skrywers meen egter dat die woord *menuet* van die Franse werkwoord *mener* kom, wat beteken "om leiding te neem" en dus van die *branle à mener de Poitou* afkomstig is (Mather & Karns, 1987:268). Little en Jenne (2001:62) meen dat die menuet sy oorsprong in die aristokratiese omstandighede van die Franse hof van die 1660's gehad het.

Volgens Mather en Karns (1987:268) het die vroeë menuette 'n Spaanse geur gehad. Du Manoir het die lede van die Academy of Dance in 1664 toegesprek en gekla dat die verskille tussen die *sarabande* en die menuet nie noukeurig uitgevoer word nie. Manoir se klagte ten spyt het baie menuette steeds die *hegemeoles*-ritmes (KKKLLK) wat met die *sarabande* geassosieer is.

Teen die vroeë agtiende eeu is menuette regdeur die hele Europa as sosiale danse geniet – selfs in Bach se Duitsland (Little & Jenne, 2001:63). Baie instruksie is gewy aan die onderrig van die menuet (Sachs, 1963:405). Teen 1752 skryf 'n Fransman, Jean Lecointe: "The minuet is in fashion everywhere: they dance it both at court and in the city: it is used all over Europe" (Little & Jenne, 2001:63).

6.1.2 Affek van die menuet

Volgens Mattheson (1981:451) het die menuet geen ander affek as matige vrolikheid nie. Türk (1982:395) noem dat die menuet 'n baie bekende dans met 'n edele en

bekoorlike karakter is. Die menuet is 'n goeie voorbeeld van die *stile simple* wat bekendgestel is met die opkoms van Louis XIV (Sachs, 1963:405).

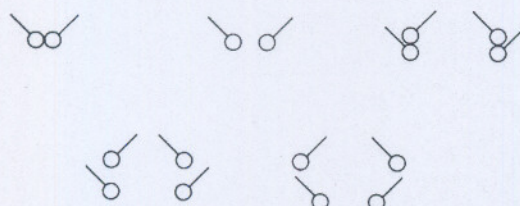
Die menuet is 'n waardige dans met sjarme en grasia (Grové, 1979:20). Dit is 'n dans met teruggehoue lewendigheid – 'n afsydige maar galante dans. Volgens Badura-Skoda (1993:86) is die karakter van die menuet betaamlik, matige vrolikheid met edele eenvoud sonder om voor te gee.

6.1.3 Hoe is die menuet gedans?

Die menuet is in oop pare gedans. Toeskouers en dansmaats is gesaluer met seremoniële buigings. In die menuet word gedans met klein treetjies en glypassies na regs en links, vorentoe en agtertoe, in kwartdraaie, na mekaar toe en weg van mekaar af, soekend en vermydend. Of die menuet nou op die verhoog, aan die hof of in salonne gedans is: dit het balletpassies bevat en het gebruik gemaak van die uitdraai van die voete asook die vyf posisies van die voete (Anderson, 1974:27) (voorbeeld 19).

Voorbeeld 19

Menuet : Die vyf voetposisies (Little & Jenne, 2001:7)



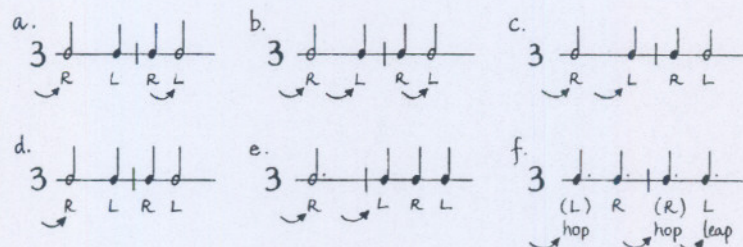
Die menuet is 'n verfynde en stylvolle hofmaakdansspel. Dit is verfyn en deursigtig, maar nie kunsmatig nie. Die dans volg 'n duidelike lyn en die bewegings, soos die musiek, was eenvoudig en ekonomies. Daar is nie danspassies geïmproviseer of versier nie en die postuur was reguit en gebalanseerd (Sachs, 1963:405). Waxman en Hilton (1992:19) verskil egter van Sachs (1963:405) en noem dat daar wel danspassies geïmproviseer is in die menuet, hoewel eenvoud 'n vereiste was. Little en Jenne (2001:72) noem dat uitbreidings en versierings in die begeleiding van die menuet geïmproviseer is, waarskynlik as gevolg van die behoefte aan meer musiek om die lang sosiale dans te begelei. Bach maak baie gebruik van sulke uitbreidings om die ekspressiewe moontlikhede van die menuet te ontgin, terwyl hy steeds die elegansie van die hofdans behou (Little & Jenne, 2001: 72).

'n Sekere eenvormigheid het voorgekom in die passies van die menuet. Dit het bestaan uit twee gebuigde treë en twee reguit treë. Elkeen van hierdie groepies van vier passies neem twee 3/4-mate en dit begin altyd met die regtervoet (Little & Jenne, 2001:64; Davies, 1995:55). Byna alle menuette begin met 'n herhaalde agtmaatfrase. Volgens die reël is die tweede deel agt of sestien mate lank. Die eerste agtmaatfrase bestaan gewoonlik uit 'n eenheid met twee mate, nog twee mate en 'n viermaat-eenheid met 'n hemiool. Daar is soms 'n soortgelyke hemiool by ander kadenspunte (Davies, 1995:55). Die menuet bestaan dus uit twee dele van agt mate elk wat beide herhaal word. Die hoofsesuur is in die middel van elke seksie (Badura-Skoda, 1993:86).

Volgens Mather en Karns (1987:273) is die belangrikste passie van die menuet die *pas de menuet*. Hierdie passie begin altyd met die regtervoet en die passies is altyd lank, kort, kort, lank (a van voorbeeld 20). Die *pas de menuet* en *fleuret* het dieselfde voetwerk, maar ander tydsbrekening, naamlik: lank, kort, kort, kort (e in voorbeeld 20). Nog 'n menuet-passie is die *pas de menuet à trois mouvement* (menuet-passie met drie bewegings). Hierdie passie bestaan uit twee *demi-coupés* en twee looppassies, maar met verskillende ritmes, en met 'n klein sprongetjie op die finale passie. 'n Derde tipe ritme kom in die *contretemps de menuet* voor (die menuet-hop) wat bestaan uit 'n hop op die linkervoet op die eerste telling, 'n sagte neerplasing van die regtervoet op telling drie, 'n hop op die regtervoet op telling vier en 'n sprong op die linkervoet op telling 6.

Voorbeeld 20

Menuet: *pas de menuet* en *fleuret* (Mather & Karns, 1987:273)



Hierdie lewendiger ritme met spronge is vir variasie gebruik en is soms ingevoeg in die plek van die normale menuet-treepassies (Little & Jenne, 2001:64). Die kruisritme kom baie meer na vore wanneer die dansers die *contretemps de menuet* doen. Die basiese ritmes van die sosiale dans bestaan uit 'n passie-eenheid wat twee mate

lank is, met vier treë, meestal in verskeie kruisritmes met die musiek (Little & Jenne, 2001:64).

Nog 'n tipe verhouding kom in die frasering voor. Die Z-figuur-vloerplan neem twaalf mate van die musiek en aangesien die menuet-musiek meestal uit agtmaatfrases bestaan, gebeur dit soms dat die musiek en die dans nie gelyk aan die einde van die frases kom nie – wat tot aangename spanning lei wat aan die einde opgelos word. Die uitvoerder van die musiek moet bewus wees van hierdie subtiele nuanses wat 'n belangrike kwaliteit in die menuet is. 'n Begrip van hierdie verhoudinge sal die musikant help om die tempo en die styl van 'n spesifieke menuet te bepaal (Little & Jenne, 2001:64).

'n Goeie uitvoering van die menuet word gekenmerk deur eenvoudige bewegings, gemak, selfversekerdheid en goeie balans. Dansers moet ook 'n goeie sin vir ritme hê, aangesien die passies en die musiek 'n kruisritme veroorsaak. Die agtiende-eeuse hofdansers het hulle gewigte in koördinasie met hulle arms, en hulle hande in 'n kruisritme met hulle voete gedans. Die konstante herhaling gee die dans 'n hipnotiese krag onder die kalm en vrolik voorkoms.

In die menuet kyk dansers feitlik deurgaans na mekaar. Dit is anders as die meeste van die ander Barokdanse. Dit is hierdie intense en onophoudelike kontak tussen die dansers wat veroorsaak het dat die menuet vergelyk is met 'n hofmaakritueel. Slegs die man gebruik sy arms gedurende die menuet. Hy maak 'n lae en ontspanne beweging gedurende die Z-patroon. Die dame rus slegs haar hande op haar rok. Little en Jenne (2001:64) noem egter dat die klimaks van die menuet is wanneer beide die man en die vrou hulle arms oophou.

Een stel menuet-passies word gedans op twee mate musiek, wat 'n kruisritme tot gevolg het. Die menuet begin altyd met die regterbeen. Vroeër was daar 'n klein sprongetjie aan die einde van die passie. Anders as wat die geval is met ander Barokdanse, word daar 'n bietjie improvisasie toegelaat met die dans van die menuet. Die S- of die Z-figuur mag soveel keer herhaal word as wat die heer dit verkies, en die dans kan nogal lank word. Van musikante kan dus verwag word om die musiek drie of selfs vier maal te herhaal. Die meeste dansmeesters is dit eens dat hoe eenvoudiger die menuet gehou word, hoe meer smaakvol kom dit voor. Daar is meer

uitgebreide menuette wat gechoreografeer is vir die teater (Waxman & Hilton, 1992:19).

6.1.4 Die vorm en tekstuur van die menuet

Die meeste menuette is in tweeledige vorm (voorbeeld 21), en enkeles is in rondeau-vorm. Feitlik alle menuette het 'n homofoniese tekstuur (voorbeeld 21). Ornamente kan stereotipe ornamente, ornamente in die vokale styl of redelike deurlopende vinnige note wees. Indien sestiendenote voorkom, is dit gewoonlik ornamenteel. Indien *notes inégales* voorkom, is dit op die agstenote (Little & Jenne, 2001:70).

Menuette kom soms in groepe van twee of meer voor (voorbeeld 21) (Mather & Karns, 1987:269). Die menuet-musiek van die vroeë agtiende eeu het gebalanseerde frases en 'n duidelike sin vir rym, of 'n vraag met 'n verwagte antwoord. In hierdie opsig is die menuet soortgelyk aan die gavotte, maar die gavotte is in tweeslagmaat, met frases wat voor die eerste maatlyn begin. Die frases begin aan die begin van die maat en by uitsondering met 'n opslag (Little & Jenne, 2001: 66). Die viermaatfrases word soms bymekaargehou deur die gebruik van die hemiole in mate 2 en 3, en sinkopasie kom ook gereeld voor (Little & Jenne, 2001:70).

Die viermaatfrase word gewoonlik gebalanseer of beantwoord deur 'n tweede viermaatfrase, wat nog meer 'n gevoel van aankoms in die agste maat het (voorbeeld 21). Feitlik al die frases in die menuette bestaan uit veelvoudige viermaatfrases. Onewe aantal mate kom selde voor. Die melodieë van die menuette beweeg gewoonlik trapsgewys en vermy groot spronge. Hierdie melodiese dissipline sou gou uitgedien geraak het, maar die sinkopasies, hemiole en ander ritmiese nuanses het gesorg vir die nodige variasies (Little & Jenne, 2001: 70).

6.2 DIE ALGEMENE HISTORIESE UITVOERINGS PRAKTYK VAN DIE MENUET

6.2.1 Die metrum van die menuet

Volgens Brossard³¹ (Veilhan, 1979:81) behoort die menuet, as gevolg van Italiaanse invloed, met 3/8 of 6/8 aangedui te word, wat altyd baie vrolik is, maar 3/4 is die algemene gebruik (Mather & Karns, 1987:270). Türk (1982:395), Cyr (1992:44), en

³¹ "Dictionnaire de musique" – 1703.

Badura-Skoda (1993:86) noem ook dat die menuet in 3/4 is en selde in 3/8 (voorbeeld 21).

Bacquoy-Guédon³², Loulié³³ en Choquel³⁴ (Veilhan, 1979:82; Dorian, 1942:124; Davies, 1995:7) benadruk dat slegs elke tweede maat beklemtoon moet word en dat die menuet in 6/4 gedans moet word. Waxman en Hilton (1992:20) stem saam met bogenoemde outeurs dat die menuet gespeel moet word sodat twee mate telkens saamgegroepeer word en dit klink of die musiek in ses polsslae geskryf is. Die outeurs wys dus daarop dat hoewel die menuet in drieslag geskryf word, dit in tweeslag uitgevoer moet word. Daar is dus 'n verskil tussen die statige dansbewegings van die menuet en die lewendige karakter van die musiek. Die tempo is baie vinnig indien dit in drieslag geneem word en matig wanneer dit in tweeslag geneem word (Veilhan, 1979:82).

Dit stem ook ooreen met hoe dansmeesters van die periode die menuet gedirigeer het, naamlik om die arm af te beweeg op die sterk maat, en op te beweeg op die volgende maat, die swak maat (Little & Jenne, 2001:69).

Dit was nie in teenstelling met wat die musikante gedoen het nie, maar het slegs beklemtoon hoe die dansers gedink het, naamlik dat hulle mate dubbel so lank as die mate in die musiek was. Die maat is beskou as een polsslag. Dansers het dus die menuet in 6/4 gedink, hoewel dit in 3/4 geskryf is (Little & Jenne, 2001:68).

Mather en Karns (1987:270) noem egter dat min Franse komponiste menuette in saamgestelde tweeslag geskryf het omdat daar ritmiese konflik tussen die passies en die lirieke was. Die agstenote in die menuet word beskou as kloppe, die kwartnote as pulse en die maat as een slag of polsslag (Little & Jenne, 2001:68).

6.2.2 Die tempo van die menuet

Die oorweldigende gewildheid van die menuet word weerspieël in 'n wye verskeidenheid verslae oor die tempo van die menuet – sommige daarvan in konflik

³² “Méthode pour exercer l’oreille à la mesure dans l’art de la danse” – 1778.

³³ “Eléments ou principes de musique” – 1696.

³⁴ “La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre facilement la musique soi-même” – 1759.

met mekaar. Dit is dus beter om nie een bron alleen te vertrou nie (Little & Jenne, 2001:63).

Saint-Lambert (Veilhan, 1979:82) en Davies (1995:7) voel dat die tradisionele menuet in een telling per maat geneem moet word omdat dit so vinnig is. Talbot (1690), Brossard (1703) en Masson (1701) is dit eens dat die menuet 'n baie vinnige dans is (Donington, 1963:333). Die hartklopaanduiding is 160 vir 'n kwartnoot (Quantz, 1985:291-292). Quantz (1985:291) sê duidelik: "A minuet is played springily ... with a pulse beat on two crotchets". Die polsslageenheid van die menuet was dus halfnote en dit is moontlik dat Quantz se 160 eerder na 3/2 of 6/4 verwys as na 3/4 (Davies, 1995:7).

Brossard en Rousseau (Donington, 1963:333) maak onderskeid tussen die menuet wat in die hof gedans is ('n statige en elegante dans) en die menuet van die teater (begeesterd en vinnig). Waxman en Hilton (1992:10) noem egter dat daar vinniger én stadiger menuette in sowel die hof as die teater was.

Teen 1790 was 'n tempo van 140-180 per polsslag normaal. Die menuet het stadiger geword, aangesien dit nie meer gedans is nie (Davies, 1995:7). Selfs as hofdans was dit aanvanklik vinnig en vrolik, maar met die verfyning het dit geleidelik stadiger geword. 'n Sekere Saint-Simon gee 'n verklaring vir hierdie verskynsel: die bejaarde koning Louis XIV het 'n dekreet uitgevaardig wat bepaal het dat die menuet stadiger gespeel moes word omdat hy nie meer vinniger kon dans nie. Dit het die praktyk geword deur die hele Frankryk (Harmoncourt, 1988:185). Dit is dus belangrik om die musikale konteks en periode in ag te neem. Dit was egter eers in die tweede helfte van die agtiende eeu dat die tempo stadiger geword het (Veilhan, 1979:82).

Rousseau 1751-65 (Donington, 1963:333) stem nie saam met Brossard dat die menuet 'n vinnige dans is nie en sê dat die menuet edele eenvoud het en ernstig is. Frotcher (1980:5) noem ook dat die menuet eerder ontspanne en rustig as vinnig is. Hy noem ook dat die menuet die minste vrolik van al die danse is.

Little en Jenne (2001:67) stem egter nie saam met bogenoemde argument dat die menuet geleideliker stadiger geword het nie. Little en Jenne (2001:67) noem dat die menuet, in vergelyking met ander danse in drieslagmaat van die vroeë agtiende eeu, soos die sarabande en die courante, 'n lewendige en vinnige dans was. Hulle

argumenteer verder dat, selfs al het die tempo konstant gebly, dit as stadiger waargeneem sou word in verhouding tot die nuwer, vinniger danse in drieslagmaat, soos die Ländler en die Duitse wals.

Volgens Waxman en Hilton (1992:20) en Türk (1982:395) is die mees algemene fout om die menuet te vinnig te speel. Türk noem dat daar wel vinnige en stadige menuette bestaan, maar dat menuette oor die algemeen in 'n matige tempo uitgevoer moet word. Die menuet se grasia en elegansie kom die beste na vore in 'n matige tempo. Türk (1982:395) noem ook dat die menuet matig vinnig en aangenaam gespeel moet word.

Die hofmenuet van die laat agtiende eeu is vandag die bekendste menuet-tipe. Dit is waarskynlik waarom baie moderne musici en dansers traag is om die lewendige tempi van die vroeë menuette te aanvaar (Mather & Karns, 1987:277). Little en Jenne (2001:69) meen dat 'n tempo vinniger as 42-46 MM per gepunteerde halfnoot nie die duidelike uitvoering van die vinnige harmoniese ritme, kruisritmes, hemiole en sinkopasie in die musiek sal toelaat nie.

Barokbronne (Davies, 1995:7; Mather & Karns, 1987:275) gee die volgende tempi vir die menuet (vir gepunteerde halfnote):

- L'Affilard 1694-1747: 70-74 vir 'n maat
- Pajot 1735: 70 vir 'n maat
- La Chapelle 1736: 64 vir 'n maat of 126 per polsslag
 - Mather en Karns (1987:274) verskil van Davies en gee La Chapelle se aanduiding as 43 en noem dat hy die statige hofdans geantisipeer het.
- Dr. François-Nicholas Marquet³⁵ 1747: 60
 - Marquet meen dat 'n gesonde hart teen die tempo van 'n menuet-maat klop (Mather & Karns, 1987:275).
- Choquel 1759: 77
 - Volgens Mather en Karns (1987:275) het Choquel die baie vinnige menuette van Beethoven se scherzi geantisipeer.

³⁵ In 'n mediese traktaat – 1747

6.2.3 Die ritme van die menuet

As gevolg van die affek van die menuet, is die vinnigste note in die dans agstenote. Gedurende die middel van die agtiende eeu vertoon die menuet 'n interessante ritmiese abnormaliteit. Die musiek was in 3/4 gekomponeer, maar die algemene passies was in lang treë telkens oor 'n halfnoot. In kort: die menuet-danser het die 3/4-metrum van die melodie in 'n hemiool-3/2 uitgevoer. Die menuet was nie die enigste hemiooldans nie, maar wel die enigste wat die aandag van teoretici getrek het (Sachs, 1953:286). Eenvoudige, maar sjarmante, kruisritmes vind plaas tussen die passies en die musiek (Little & Jenne, 2001:64). *Notes inégales* kan op die trapsgewyse agstenote voorkom en is kenmerkend van menuette in die Franse styl (Little & Jenne, 2001:71).

Grové (1979:19) maak melding van twee tipes menuette:

1. die langsaam bewegende tipe wat hoofsaaklik uit kwartnote bestaan, met onderverdeelde notewaardes hier en daar en
2. die tipe wat meer ritmiese beweeglikheid en verskeidenheid bevat.

Volgens Mersenne is die *branle double de Poitou* gekenmerk deur die jambiese ritme (KL). Die *branle à mener de Poitou* is gekenmerk deur die *paeon*-ritmes (LKKK of KKKL). Verskeie kombinasies van die jambiese (KL) en die teenoorgestelde *trogée*-ritmes (LK) en die twee vorme van die *paeon*-ritmes (LKKK en KKKL) kom in menuette voor. Baie menuet-temas begin met *antipast*-ritmes (KLLK) en dansers dans op die *choriamb*-ritmes (KLLK) of op die eerste *paeon*-ritmes (LKKK). Baie menuet-liedere begin met *hegemoles*, die verdeling van die vierde *paeon*-ritme (KKKL) (Mather & Kams, 1987:270).

6.2.4 Artikulasie in die menuet

Die menuet word met spronge uitgevoer. Die kwartnote word beklemtoon met 'n effens swaar, maar steeds kort, aanslag. Die polsslag is in halfnote en kom op elke tweede kwartnoot voor (Quantz, 1985:291-292). Wat Quantz (1985:291) waarskynlik bedoel, is dat 'n menuet in 3/4 eerder met 'n 3/2-gevoel, oor twee mate, gespeel behoort te word. In die menuet word elke tweede en derde polsslag in 'n maat liggies gespeel (Badura-Skoda, 1993:20).

Mattheson (1981:452) sê dat, indien 'n menuet 'n goeie melodie het, die beklemtoning, aksente en vraagtekens duidelik waargeneem kan word. Die meetkundige verhoudinge van vier mate is baie belangrik in die melodieë wat gevul is met beweging, en verleen aan die melodieë die korrekte vorm en metriese struktuur.

Tot in die laat 1730's het voorbeelde uit vioolmetodes getoon dat primêre stryke op al die hoofpolsse voorgekom het. Hierdie stryke het mate in pare van twee saamgegroepeer. Die stryke van Muffat en Dupont is in beginsel dieselfde. Hulle verdeel 'n sekondêre stryk om die tweede en derde kwartnote in die eerste twee mate te speel sodat die tweede maat met 'n primêre stryk begin kan word. Indien nodig, hervat hulle die strykstok sodat die begin van elke nuwe paar mate met 'n primêre stryk begin kan word. Hierdie artikulasie beklemtoon die dansers se geligte passies aan die begin van elke twee mate. Die stryke van Montéclair verskil egter van bogenoemde twee outeurs s'n. Na drie kwartnote in die eerste maat word 'n primêre stryk gebruik vir die tweede hoofpols. In alle pedagogievoorbeelde word stryke vir opeenvolgende vinnige note gewissel (Mather & Karns, 1987:278).

Die enigste houtblaassillabes wat gespesifiseer is vir 'n spesifieke karakterdans is Freillon-Poncein s'n vir een maat van 'n menuet waar die sillabes die vinnige note van slegte/swak tot goeie/sterk note groepeer (Mather & Karns, 1987:278).

Die gesinkopeerde ritmes wat in menuette voorkom, behoort geartikuleer te word. Dit beteken dat 'n klein tydspasie tussen die note gelos moet word. In die ewegetalmate word al drie polsslae saamgegroepeer sodat die afwisseling van arsis en tesis deurlopend voorkom. Dit beklemtoon ook die vloei van die musiek (Little & Jenne, 2001:71).

Voorbeeld 21

Georg Philipp Telemann (1681-1767), Kleine Suite (D-Dur) für fünfstimmiges Streichorchester, vierde en vyfde bewegings, Menuet I

(Uit: Hortus Musicus, vol. 107, p 16.)

Menuet I alternat.

The musical score is written for five staves in D major (one sharp) and 3/4 time. It is titled 'Menuet I alternat.'. The score includes a first ending and a second ending. Circled numbers 1, 5, 10, and 15 mark specific measures. Trills (tr) are indicated above notes in measures 1, 5, and 15. The piece ends with a repeat sign and first and second endings.

6.3 DIE INTERPRETASIE VAN DIE MENUET UIT DIE ORKESSUITE IN B MINEUR (BWV 1067)

Die menuet uit die B mineur-suite is voorgeskryf vir graad 5 fluit, lys B.

Bach het agt-en-twintig werke met die titels *menuet* gekomponeer. Die meeste bestaan uit twee opmekaarvolgende menuette wat terugkeer na die eerste menuet. Die twee menuette kontrasteer gewoonlik in styl, tekstuur, instrumentasie en toonsoort. In vier stalle is die tweede menuet "trio" gemerk. In die meeste van Bach se menuette bestaan die tekstuur uit twee of drie stemme oor 'n baslyn. Die metriese en frasestrukture is identies aan die Franse menuette. Almal behalwe een menuet bestaan uit viermaatfrase-eenhede. Die eerste strofe bestaan gewoonlik uit agt of meer mate. Bach se menuette behou gewoonlik 'n kalm, elegante karakter met melodiese eenvoud en subtiele ritmiese nuanses (Little & Jenne, 2001: 73).

Die enkele menuet van BWV 1067 het 'n vierstemmige tekstuur met die fluit wat koloristies aangewend word om die boonste strykerparty te verdubbel. Wanneer hierdie menuet teen 'n danstempo geneem word en die gevarieerde groepering van legato-agstenote duidelik geprojekteer word, straal hierdie werk grasia en sjarme uit. Die klassieke verhouding is geskik vir die danspassies van die menuet. Daar is ook geen rede om daaraan te twyfel dat dit wel as dansbegeleiding kon dien nie (Little & Jenne, 2001:82).

6.3.1 Affek van die menuet (BWV 1067)

6.3.1.1 Die toonsoort bepaal die affek

Die spesifieke menuet begin en eindig ook soos die polonaise, bourrées, sarabande en rondeau in B mineur. Sien paragraaf 2.3.1.1 waar die affek van B mineur bespreek word.

Van maat 11 tot 20 is die menuet in D majeur. Volgens Wessel (1955:258) is die affektiewe karakter van D majeur skerp, opsetlik, eiewys en moedswillig. Die affek van hierdie menuet is briljant, eensaam, eiewys, sjarmant en elegant (Cyr, 1992:34).


6.3.1.2 Danstipes en affek

Hierdie spesifieke menuet is 'n tipiese menuet, en dit is 'n elegante dans wat matig vrolik met 'n melankoliese onderton is.

6.3.1.3 Metrum en affek

Die metrum van hierdie spesifieke menuet, net soos die sarabande en polonaise, is 3/4. Die affek wat aan 3/4 gekoppel word, is teer, vrolik en lighartig (Kruger, 1994:4).

6.3.1.4 Ritme en affek

Die ritmes in hierdie menuet bestaan uit agstenote, gepunteerde halfnote en kwartnote. Die begin van elke agt mate (mate 1 en 2, 9 en 10 en 17 en 18) het telkens die volgende ritme: 

Hierdie ritme gee duidelik die dansgevoel dat daar klem op elke tweede maat is. Hierdie ritmiese patroon het ook tot gevolg dat daar nie swaar beklemtoning op elke maat is nie, maar dat dit eerder meer grasiuus en sjarmant is. Die opeenvolging van lang note en vinniger note skep ook 'n effek van grootsheid en heerlijkheid (Van Dorsten, 1977:67).

6.3.1.5 Melodiese intervalle en affek

Die intervalle dra by tot die sagte, teer, klaende en grasiuuse affek van hierdie menuet. In hierdie menuet word die trapsgewyse beweging telkens met 'n sprong afgewissel. Die tema begin met 'n opgaande majeure tweede, 'n stygende halftoon, 'n stygende majeure terts en 'n stygende volmaakte vierde in die eerste maat. Heelwat volmaakte vierdes kom voor (maat 1, 6, 7, 9, 11, 14, 19 en 23). Die affektiewe waarde van stygende volmaakte vierdes is lewendige uitdrukking en gebiedend. Daar is ook vergrote vierdes in mate 5 en 13, wat 'n aarselende affek het.

Twee mineur sewendes kom in mate 17 en 22 voor. Die affektiewe waarde van mineur sewendes is smekend. Verder is daar baie heeltone en halftone in hierdie menuet. Trapsgewyse beweging en halwe tone is geskik vir uitdrukking van hartseer (Kruger, 1994:2). Elke frase eindig met 'n dalende halftoon of 'n heeltone. Dit gee 'n sugtende, klaende affek.

6.3.1.6 Dissonante, harmoniese progressie, modulاسie en affek

Daar kom heelwat lang appoggiaturas in hierdie menuet voor (mate 2, 8, 10, 12, 18, 20 en 23). Lang appoggiaturas se affek is beminlik, affettuoso, smart, liefde en genot (Kruger, 1994:2). Die harmonie in die menuet is eenvoudig. Daar kom baie tonika- en dominantakkoorde voor en daar is 'n modulاسie na die verwante majeure, D majeure, in mate 11-20. Die harmonie ondersteun die struktuur deurdat daar aan die einde van elke vier mate 'n duidelik kadens is.

B mineur: Mt 3	V ⁷	Mt 4	i	Mt 7	i	Mt 8	V
D majeure: Mt 11	V ⁶	Mt 12	l	Mt 15	V	Mt 16	l
D majeure: Mt 19	V ⁷	Mt 20	l	B mineur: Mt 23	V	Mt 24	i

Die appoggiaturas dra by tot die hartseer affek, en die duidelike harmoniese struktuur gee die menuet 'n elegante en grasiouse gevoel.

6.3.1.7 *Begeleiding, instrumentasie en affek*

In 2.3.1.5 word die affektiewe betekenis van die strykers en die dwarsfluit bespreek. In die menuet klink die dwarsfluit soet, melankolies, strelend, innemend en liefdevol. Die eerste viole speel ook die melodie en het 'n soet, smagtende en matig vrolike affek.

6.3.2 Tempo van die menuet (BWV 1067)

Die maatsoortteken is 3/4 en impliseer 'n matige tempo. Die kleinste nootwaarde is agstenote, wat beteken dat hierdie menuet met gemak redelik vinnig gespeel kan word. Soos reeds genoem in 6.2.2, is daar verskillende menings oor die tempo van 'n menuet. Volgens Little en Jenne (2001:67) is die mees gepaste karakter vir Bach se tyd gematigde vrolikheid en kalmte as 'n refleksie van die edele, elegante Franse styl (Little & Jenne, 2001:67).

Little en Jenne (2001:69) meen dat 'n tempo vinniger as 42-46 MM per gepunteerde halfnoot nie die duidelike uitvoering van die vinnige harmoniese ritme, kruisritmes, hemiole en sinkopasie in die musiek sal toelaat nie (Little & Jenne, 2001:69). Verskeie Barokbronne (sien 6.2.2) gee tempo-aanduidings vir die menuet. Die tempo-aanduidings is tussen 42 en 77 vir 'n maat – 'n gepunteerde halfnoot.

Die affek kan beter uitgedruk word teen 'n matige tempo met net een polsslag per maat sodat die menuet eerder 'n 6/4-gevoel as 'n 3/4-gevoel kry. Die outeur beveel 144 MM per kwartnoot of 48 per maat aan. Dit is steeds aan die stadige kant volgens die Barokbronne.

6.3.3 Artikulasie in die menuet (BWV 1067)

Die artikulasiepatroon wat die meeste in hierdie menuet voorkom, is die vier agstenote waarvan die eerste drie agstenote legato is en die laaste agstenoot geartikuleer word. Butt (1990:22) noem hierdie patroon 1B en meen verder dat dit in twaalf ander vokalewerke in 3/4 voorkom. Hoewel dit nie volgens die metriese hiërargie is nie, is dit wat Bach doelbewus aangedui het. Hierdie patroon kom ook in


die tweede bourréé voor. Die artikulasieboë wat in hierdie vinniger beweging voorkom, het te doen met die ritmiese dryfkrag van die musiek (Butt, 1990:114).

Die struktuur van hierdie menuet maak dit geskik vir die danspassies; dit kon dus gedien het as dansbegeleiding. Artikulasie in danse is gewoonlik ligter as in fugas, kerkmusiek en deurgekomponeerde sonates (Raessler, 1989:56). Die groepering van agstenote in maat 3 en 23 dra ook by tot die grasiëuse affek.

Wanneer die gevarieerde groepering van legato-agstenote, afgewissel met staccato-agstenote, duidelik geartikuleer word, kom die affek van sjarme en grasië goed na vore. Die voorgestelde tempo (MM 144 per kwartnoot) is redelik vinnig en die artikulasie sal dan ook redelik lig wees.

Die metrum is 3/4, maar dit is belangrik om te onthou dat die danspassies in 6/4 gedans word en die hoofpols dus op elke tweede maat is. Die 6/4-gevoel kan ook uitgelig word deur die eerste polsslag in elke tweede maat skerper aan te spreek en te aksentueer. Die 3/4-metrum impliseer 'n matige aanslag (Raessler, 1989:56). Die kleinste nootwaarde in hierdie menuet is agstenote. Die artikulasie is dus matig.

Melodiese spronge en intervalle bepaal die artikulasie. Die spronge in die basso continuo (in mate 1, 4, 5, 6, 8, 13, 14, 17, 19, 21 en 23) word non legato uitgevoer. Hierdie korter note in die bas is telkens in die eerste maat wat die hoofpols in 6/4 bevat. Die non legato-spronge beklemtoon die dansmatigheid van hierdie menuet.

Die opgaande -patroon word in al die stemme deur die hele menuet dieselfde geartikuleer. Die eerste drie agstenote word legato gespeel en die laaste agstenoot en kwartnoot word staccato gespeel. Die ornamente moet duidelik aangespreek word. Al die appoggiaturas in mate 2, 8, 10, 12, 18, 20 en 23 los legato op.

Hier is duidelike viermaatfrases wat deur die artikulasie uitgelig en beklemtoon kan word. Die einde van elke frase word sagter geartikuleer en die begin van elke frase word geaksentueer. Spesifieke artikulasie vir die strykers, vokale sillabes vir die dwarsfluit en artikulasie vir die ensemble is belangrike faktore by die bepaling van die artikulasie (sien 2.3.3).

6.3.4 Ornamentasie in die menuet (BWV 1067)

Die musikale funksie van ornamente bepaal die keuse van ornamente (sien 2.3.4.1)

Volgens Türk (1982:396) word die menuet sonder versierings uitgevoer. J.S. Bach het egter 'n hele aantal appoggiaturas (in mate 2, 8, 10, 12, 18, 20 en 23) aangedui.

Die meeste appoggiaturas (♭♩.) kan die volgende waarde kry: ♯♩♩ (Neumann, 1978:124). Die appoggiatura in maat 23 (♭♩.) kan die volgende waarde kry: ♯♩ (Neumann, 1978:124).

Die triller in maat 4 en 15 is albei baie kort en vinnig en het 'n deurgangsfunksie. Hierdie is dus hoofnottrillers en kan ook *Schneller* (die spieëlbeeld van 'n mordent) genoem word (sien voorbeeld 13 en 18).

Om die kadens aan die einde van die menuet te versier, kan kort versierings soos *Schneller* ingevoeg word (Neumann, 1978:467) (voorbeeld 22).

Voorbeeld 22

Menuet: Die versiering van die slotkadens (mate 23 en 24) *Flauto traverso*



HOOFSTUK 7

7 DIE KARAKTEREIEKAPPE, UITVOERINGS- SPESIFIEKE RIGLYNE VIR DIE INTERPRETASIE VAN DIE BADINERIE

Otterman en Smit (2000:32) beskryf die badinerie as 'n vinnige deel in 2/4 in die Baroksuite. Gustafson (1986c:65) noem dat badinerie of *badinage* "spelerigheid" beteken.

7.1 DIE UNIEKE KARAKTEREIEKAPPE VAN DIE BADINERIE

Daar kom min badineries in die agtiende eeu voor. Een so 'n voorbeeld is volgens Schwandt (1980:10) Telemann se *badinage*, wat hy *très vite* gemerk het. Hierdie *badinage* is gebaseer op gavotte ritmes en illustreer dus nie die unieke kenmerke van die badinerie nie.

7.1.1 Die oorsprong van die badinerie

Die orkessuite het baie karakterstukke bevat. Dit het voorgekom sodat die elemente van programmusiek, wat tot dusver slegs in hoë uitsondering voorgekom het, vrylik in kunsmusiek kon ontvou. Verskeie tipes imitasie het plek ingeneem as suitebewegings. Dit sluit klokkies wat lui, trompetgeskal, asmatiese gekreun, geselsery, die gekloek van hennie, kattermaai en ander in. Die badinerie en die *rejouissance* was veral populêre name vir sulke tipe bewegings. *Rejouissance* beteken "vreugdevol en vrolik", en kom in ouvertures voor (Harnoncourt, 1988:187).

Ander sinonieme vir badinerie is *badinage*, *badine*. Dit is Frans vir "goedgesinde grappigheid". Die badinerie is 'n speelse dans wat die karakter het dat dit voorgee om skaam te wees. Dit was 'n beskrywende titel asook 'n kategorie in die agtiende-eeuse suites en kom voor in Bach, Telemann en Claude-Bénigne Balbastre se komposisies.

7.1.2 Hoe is die badinerie gedans?

Dit is 'n karakterstuk wat in die suite voorgekom het (Gustafson, 1986c:65) en is nie gedans nie!

7.1.3 Die affek van die badinerie

Die affek is humoristies, grappig en word met gekseerdery geassosieer.

7.2 DIE ALGEMENE HISTORIESE UITVOERINGSPRAKTYK VAN DIE BADINERIE

7.2.1 Die tempo, metrum en ritme van die badinerie

Die term badinerie impliseer geen spesifieke ritmiese kenmerke nie (Gustafson, 1986c:65). Om die skertsende affek oor te dra, is die tempo van die badinerie vinnig en lewendig.

7.2.2 Die artikulasie van die badinerie

Die term badinerie impliseer 'n ligte karakter (Gustafson, 1986c:65).

7.3 DIE INTERPRETASIE VAN DIE BADINERIE UIT DIE ORKESSUITE IN B MINEUR (BWV 1067)

Hierdie badinerie is voorgeskryf deur UNISA vir graad 8 fluit in lys B, asook vir graad 7 altsaksofoon in lys B.

7.3.1 Affek van die badinerie (BWV 1067)

7.3.1.1 Die toonsoort bepaal die affek

Die spesifieke badinerie begin en eindig ook soos die menuet, polonaise, bourrées, sarabande en rondeau is in B mineur. Sien paragraaf 2.3.1.1 waar die affek van B mineur bespreek word. Hierdie badinerie is hoofsaaklik energiek en briljant.

Na die dubbelmaatlyn is die toonaard onstabiel en is daar verwysings na F-kruis mineur (smagtend, hartseer, verlate en vol haat) in maat 17, E mineur (denkend, swarmoedig, droewig, treurig en wanhopig) in maat 20, en D majeure (skerp en moedswillig) in maat 21-29 (Wessel, 1955:258). Die karakter van dié badinerie is egter vrolik, vol humor, energiek en briljant.

7.3.1.2 Danstipes en affek

Hierdie spesifieke badinerie is spelerig, pret, humoristies, ligsinnig en tergend.

7.3.1.7 Affektiewe aanduidings: Tempo en dinamiek

Hier is geen tempo-aanduidings wat riglyne kan gee oor die heersende affek nie. Hier is egter 'n paar dinamiese aanduidings in. Maat 18 – piano: hierdie passasie is 'n onstabiele passasie en dien as 'n brugpassasie terug na die tema. Maat 20 – forte: in hierdie maat keer die eerste tema terug en word deur die dinamiek beklemtoon. Maat 36 – piano: hierdie piano sal help om die komende forte te beklemtoon. Maat 38 – forte: die forte beklemtoon die finale kadens.

Die afwisseling van piano en forte beklemtoon die lig en skadu's van die Barokmusiek. Dit dra ook by tot die lewendige, vrolike en skertsende karakter van hierdie badinerie.

7.3.1.8 Begeleiding, instrumentasie en affek

In 2.3.1.5 word die affekte van die verskillende instrumente bespreek. Die affek van die dwarsfluit in die badinerie is aangenaam, trots, innemend en liefdevol. Die viole dra by tot die vrolike, lewendige en opgewekte affek van die badinerie.

7.3.2 Tempo van die badinerie (BWV 1067)

Om die skertsende affek oor te dra, kan die tempo baie vinnig wees. Die outeur stel enige tempo tussen 112 en 132 vir 'n kwartnoot voor.

Die kleinste nootwaarde is twee-en-dertigstenote en die maatsoortteken vir die Badinerie is 2/4. J.S. Bach se gebruik van 2/4 is veral interessant omdat die maatsoortteken 'n nuwe uitvinding in sy tyd was en dit nie sommer maar net sonder enige betekenis gebruik sou word nie (Williams, 1993:613). In 1770 beskryf Kirnberger dat 2/4 soos alla breve, maar net ligter en meer spelerig, is (Williams, 1993:614). 2/4 word soms gevind in die ligter danse aan die einde van ouverture-suites soos hier die geval is.

In 2/4 is beide van die polsslae sterk. Dit gee die kenmerkende karakter aan 2/4. In 1713 sê Mattheson oor 2/4 dat dit 'n baie gewilde beweging is en dat dit amper vanself sangerige werke produseer (Williams, 1993:615). Nog 'n belangrike kenmerk van 2/4 vir Bach is dat die samestelling van die frases korter is as die frases van C (4/4). Williams (1993:620) se opinie is ook dat Bach slegs 2/4 gebruik het wanneer


hy in een of ander Italiaanse styl gekomponeer het. 2/4 beteken twee polsslae, en vir hierdie twee polsslae om die nodige effek te gee, moet die polsslae bestendig, standvastig en ferm wees. Daarom sal 'n uitermate vinnige tempo nie gepas wees nie.

Al wat ons van die badinerie weet, is dat dit 'n tipe imitasie is wat as 'n beweging in die danssuite voorkom. Die betekenis van *badinage*, naamlik "spelerige, skertsende en grappige kommentaar", gee 'n aanduiding dat die tempo vrolik en lewendig moet wees. Die affek dra by tot die vinnige tempo.

7.3.3 Artikulasie in die badinerie (BWV 1067)

Volgens Quantz (Wessel, 1955:180) moet hoppende note, wat vreugde suggereer, los van mekaar gespeel word. Die staccato's wat deur Bach in hierdie badinerie aangedui is, help om die polsslae ligter en korter te maak en is eerder ter wille van duidelikheid as vir ornamentasie of interpretasie (Butt, 1990:209).

Die skertsende affek bepaal dat die artikulasie baie lig en kort moet wees. Die agstenote in die begeleiding is deurlopend as staccato-note aangedui. Die badinerie sal net vrolik wees indien dit vinnig, lig en lewendig gespeel word. Die metrum is 2/4, en volgens Raessler (1989:56) is dit 'n aanduiding dat die artikulasie baie lig moet wees.

Die gebroke akkoorde in die tema en die -patroon het 'n komiese affek en moet lig geartikuleer word (sien 7.3.1.4). Al die spronge word staccato uitgevoer. Dit is slegs die halftone van maat 12-13, 13-14, 24-25, 25-26 en die trapsgewyse twee-entertigstenoot-lopies in mate 33, 34 en 38 wat legato uitgevoer word omdat dit die kleinste intervalle is en die leitoon-tonikafunksie beklemtoon moet word.

Die motiewe soos in mate 12-13, 13-14, 24-25, 25-26 word deurgaans dieselfde geartikuleer. Die duidelike aanspraak van die ornamente is van groot belang omdat dit die estetiese werking bepaal. Die trillers, veral in vinnige werke, moet skoon begin word. Hier is ook dikwels sprake van toonrepetisie (Kruger, 2003:6).




“It is a general rule that there must be a slight separation between the appoggiatura and the note that precedes it, particularly if both are on the same pitch, so that the appoggiatura can be heard distinctly.” (Quantz, 1985:73-74.) Quantz (1985:73) noem ook dat die artikulasie waarmee die appoggiatura aangestoot word, afhang van die tipe tongslag van die voorafgaande noot. ’n Appoggiatura in die badinerie gaan dus skerper geartikuleer word as ’n appoggiatura in die sarabande.

Hierdie badinerie begin op ’n kwartnootopslag. Elke frase begin dus met ’n opslag, en deur die opslag duidelik te definieer deur middel van die artikulasie word die frasestruktuur uitgelig. Die harmoniese en melodiese progressies beïnvloed die artikulasie. ’n Goeie voorbeeld waar die harmoniese en melodiese progressie die artikulasie beïnvloed, is in mate 12, 13, 14, 24, 25 en 26 waar die uitsondering, naamlik legato, oor ’n maatlyn voorkom. Dit is waarskynlik om die leitoon-tonikabeweging in die boonste stem te beklemtoon.

Spesifieke artikulasie vir die strykers, vokale sillabes vir die dwarsfluit en artikulasie vir die ensemble is belangrike faktore by die bepaling van die artikulasie (sien 2.3.3).

7.3.4 Ornamentasie

Die musikale funksie van ornamente bepaal die keuse van ornamente (sien 2.3.4.1). Die ornamente in die badinerie dra by tot die skertsende affek en is daarom almal baie kort. Dit word gebruik vir kolorering en aksente op terughoudings en deurgangsnote. Die meeste trillers in hierdie badinerie is op terughoudings (mate 8, 10, 30 en 32). Omdat hierdie note non-akkoordnote is, kan die hoofnoottriller met slegs een reperkussie gebruik word (sien voorbeelde 12 en 17). Die ander trillers in mate 15 en 27 het deurgangsfunksies en kan daarom ook as kort hoofnoottrillers uitgevoer word. Hierdie trillers kan ook *Schneller* genoem word.

Die appoggiaturas in mate 33 en 40 () kan die volgende waarde kry: . Dit is die kort opsie wat Neumann (1978:124) gee en wat gepas sal wees om die vrolike karakter uit te druk. Die appoggiatura op die laaste noot kan die laaste keer, met die herhaling, stadiger gespeel word:  om die kadens te beklemtoon.

Hierdie badinerie beweeg so vinnig dat daar nie ruimte vir verdere versierings is nie. Dit is ook belangrik dat die melodiese lyn nie deur die ornamentasie vertroebel moet word nie.

HOOFSTUK 8

8 SAMEVATTING

Die danse in die B mineur-suite is onafhanklike instrumentale musiek, maar dit is so dansmatig dat sommige van die danse, soos die menuet, wel as begeleiding vir die danspassies kon dien. Die titel *rondeau* verwys egter eerder na die vorm as dat die dans kenmerke van die primitiewe *rondeau* het. Die danstitels gee duidelike riglyne oor die atmosfeer en karakter van die dans, hoewel daar ook ander faktore soos toonsoort, intervalle, dissonante, tempo-aanduidings en instrumentasie is wat leidrade gee oor die heersende affek. Die interpretasie van die danse word grootliks deur die heersende affek bepaal.

'n Karaktereienskap van die *rondeau* is die terugkerende tema, en 'n karaktereienskap van die *gavotte* is die opslagmaat. 'n *Gavotte* se affek is jubelende vreugde, 'n *rondeau* se affek is vrolik en lewendig, en die toonsoort B mineur is hartseer. Daarom behoort die tempo tussen 72 en 88 vir 'n halfnoot te wees sodat die tweeslagmaat steeds duidelik bly en dit nie soos vierslagmaat voel nie. Hoewel non legato die standaardartikulasie in die Baroktydperk was, kan die agstenote in pare van vier saamgegroepeer word om die tweeslagmaat te beklemtoon. Die *rondeau*-tema word uitgelig deur die artikulasie van twee kwartnote onder een artikulasieboog. Die ornamentasie in die *rondeau* is meestal aangedui. 'n Paar mordente kan, ter wille van afwisseling en om die hoofpols te beklemtoon, op die halfnote in die *rondeau*-tema ingevoeg word.

Die *sarabande* is van Spaanse oorsprong en was vroeër 'n onbetaamlike en vinnige dans. In Bach se tyd was die *sarabande* egter ekspressief, melankolies, waardig, ernstig en selfs geestelik. Die tempo van die *sarabande* is stadig en gewigtig om sodoende die melankoliese affek te bewerkstellig. Die mees aangehoue en swaarste aanslag is gepaste artikulasie vir dié *sarabande*. Die unieke ritmiese organisasie van die *sarabande* het tot gevolg dat die klem gereeld op die tweede polsslag in die maat val. Die tweede polsslag behoort deur middel van artikulasie geaksentueer te word.

Die bourré is 'n kragtige, vreugdevolle en lewendige volksdans wat matig vinnig uitgevoer behoort te word. Die goed gedefinieerde artikulasie verleen aan die bourré sy unieke karakter. Die metrum is tweeslagmaat, wat die artikulasie ligter maak en in halfnootpolsslae saamgroepeer. Daar kom enkele *Schneller* en 'n kadensiële bohulpnoottriller voor. Die lewendige affek maak bykomende ornamentasie oorbodig.

Dié polonaise is 'n statige, seremoniële en militêre Poolse dans met adellike sjarme in enkelvoudige drieslagmaat met 'n stadige tempo-aanduiding (*lentement*), die enigste tempo-aanduiding in die B mineur-suite. Die artikulasie behoort skerp te wees om die kenmerkende polonaise-ritme, wat op die polsslag begin, te beklemtoon. Die appoggiaturas en die afsluitingsnote gee leidrade dat trillers op sommige van die gepunteerde agstenote op die derde polsslag ingevoeg kan word. Daar kom ook kadensiële trillers, *Schneller* en kort appoggiaturas voor om die majestueuse affek van die polonaise te beklemtoon.

Die *double* van die polonaise is die dans waar die rol wat instrumentasie op affek speel die duidelikste na vore kom. In die *double* is dit slegs die melodiese basso continuo (luit, teorbé, harp, lirone, sister, spinet, chitarrina, pandora en soortgelyke instrumente) wat saam met die fluit speel (Arnold, 1961:68). Die tjello was vir orkesmusiek die vanselfsprekende keuse (Donington, 1963:269). Die tjello gee 'n swaarmoedige en soet affek aan die *double*.

Bach se menuette behou gewoonlik 'n kalm, elegante, matig vrolike karakter met melodiese eenvoud en subtiele ritmiese nuanses. Daar behoort net een polsslag per maat te wees en die menuet moet eerder 'n 6/4-gevoel kry as 'n 3/4-gevoel. Hierdie menuet het 'n melankoliese ondertoon vanweë die B mineur-toonsoort. Om die affek van sjarme en grasiae goed na vore te bring, behoort die gevarieerde groepering van legato-agstenote, afgewissel met staccato-agstenote, duidelik geartikuleer te word. Die appoggiaturas in die menuet word lank uitgevoer om die melankoliese ondertoon te ondersteun. Die trillers het meestal deurgangsfunksies en word dus as *Schneller* uitgevoer. Die kadens kan deur *Schneller* versier word.

Dié badinerie is 'n grappige, skertsende, tergende karakterstuk wat in die B mineur-suite voorkom. Die affek is vrolik en lewendig en daarom word die artikulasie so lig

as moontlik uitgevoer en is die tempo baie vinnig. Die trillers is non-akkoordnote en word daarom kort en vinnig as *Schneller* uitgevoer.

Die oneindige aantal reëls kan soms die inherente speelsheid van die Baroktydperk onderdruk. Barokmusiek moet die luisteraars meesleur en emosioneel raak. Artikulasie, ornamentasie, tempo en artikulasie was deel van die omvang van tegnieke om dit te bewerkstellig (Brown & Sadie, 1989:17).

Soos dit in hierdie studie duidelik geword het, kan die historiese bronne lig werp op die interpretasie (affek, tempo, artikulasie en ornamentasie) van die Barokdanse in die B mineur-suite. Daar is egter nog ruimte vir verdere studie oor al die ander Barokdanse wat vir ander houtblaasinstrumente en in ander grade deur UNISA voorgeskryf word. Die historiese uitvoeringspraktyk van Barokdanse wat vir instrumente wat nie Barokinstrumente is nie (soos klarinet en saksofoon) verwerk word, kan nog onder die loep geneem word. Die betroubaarheid van uitgawes is 'n verdere belangrike kwessie met betrekking tot die interpretasie van Barokdanse wat nog ondersoek kan word.

BYLAE

ORKESsuite NR 2, BWV 1067 IN B MINEUR

J.S. BACH (1685-1750)

Rondeau 72-88 *MMP*
non legato

Flauto traverso
Violino I
Violino II
Viola
Continuo

b; terughoudings

7 tr

1A

IV_4^6 IV_4^6 i IV_4^6 i

14

20 e: i V vi V i non legato

terughoudings

27

Verandering in artikulasie aangeduid

33

A:

39

f#:

46

non legato keer terug

tr

Sarabande 60 Min *non legato*

Flauto traverso

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

8 *tr* *non legato* *iv7* *V7 i vii⁴/_{iv} iv*

17 *V²/_{Viib} viib* *b: ii⁷ f#:* *V₅* *ii₅* *V* *I*

25 *tr* *tr* *tr* *tr*

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features intricate melodic lines with various accidentals and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

II *kontrasterende artikulasie met Bourée I*

↑ paartikulasie aangedui

p

doucement

p

Second system of musical notation, starting with a section marked 'II' and 'kontrasterende artikulasie met Bourée I'. It includes performance instructions like 'p' and 'doucement'. The notation shows a contrast in articulation with the previous section, indicated by the handwritten note '↑ paartikulasie aangedui'. Fingerings are also present.

7

tr

kadeusie^{te} triller

Third system of musical notation, starting with a section marked '7'. It includes a circled 'tr' and the instruction 'kadeusie te triller'. The notation continues with complex melodic lines and fingerings.

Bourée I da capo

Polonaise 56-60 MM \downarrow
Lentement tr

Flauto traverso *tr* *Schwelet*

Violino I *tr*

Violino II *tr*

Viola *simile* *simile*

Continuo *moderato e staccato* *p* *f*

majeur tertis

6 6 6 # 6 # 5 5 # 6 6 6 6 7 6 6 5 # 6 # 6

b: *O:* *iii°/vii* *vii*

7 *tr* *b: V/III* *III* *nie triller*

6 6 6 # 6 6 6 # 6 6 6 5 7 # 6 6 5

vii°/IV *IV* *V* *b:*

Double

senza Violone *tr*

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

p *p* *f* *tr*

System 1 of the musical score. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody begins with a series of eighth notes, followed by a measure marked with a '5' above it, indicating a quintuplet. The bass clef staff contains a bass line starting with a measure marked with a '6' above it, followed by several measures with notes and a trill marked 'tr'.

System 2 of the musical score. The treble clef staff continues the melody with a series of eighth notes and a measure marked with a '7' above it. The bass clef staff continues the bass line with notes and a trill marked 'tr'.

System 3 of the musical score. The treble clef staff shows a first ending (1.) and a second ending (2.). The bass clef staff continues the bass line with notes and a trill marked 'tr'.

p *f* Polonaise ab initio

Menuet

144 MHI p.
48 MHI

Flauto traverso

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

Velocitate
Vivace

Schneller

gracioso

non legato

b:

V⁷ i

i V

9

Schneller

6 # 6 6 . 6 6 6 . 6 7 6 4 6 7

D: V^b I

V I

17

gracioso

7 # 6 6 . 7 6 7 6 . 7 5 6 2 6 4 #

V⁷ V⁶ V⁷ I

b:

i⁶ i⁴ V i

17 tonika drieklank

23

f *e:* V_1 D:ii V_5^6 V_4^6 V_2^6 I_6

Schneller

29

35

I $\text{I}_4^6 \text{I}_4^6 \text{D:V}_5^6$

BRONNELYS

- ANON. 1986. Metronome. (*In The new Harvard dictionary of music*, 489-490.) Edited by D. Randel. Cambridge : Harvard University Press.
- ANDERSON, J. 1974. Dance. New York : Newsweek Books.
- ARNOLD, F.T. 1961. The art of accompaniment from a Thorough-Bass. London : Holland Press.
- BADURA-SKODA, P. 1993. Interpreting Bach at the keyboard. Oxford : Oxford University Press.
- BACH, C.P.E. 1753. Essay on the true art of playing keyboard instruments. Translated and edited by W.J. Mitchell. London : Eulenburg.
- BACH, J.S. 1967. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Vier Ouvertüren (Orchestersuiten) Serie: VII: Orchesterwerke. Band 1. Herausgegeben von H. Besseler. Basel : Bärenreiter.
- BROWN, H.M. & SADIE, S., eds. 1989. Performance practice: music after 1600. New York : Norton.
- BUTT, J. 1990. Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J.S. Bach. Cambridge : Cambridge University Press.
- CYR, M. 1992. Performing Baroque music. Portland : Amadeus Press.
- DART, T. 1954. The interpretation of music. London : Hutchinson.
- DAVIES, M. 1995a. Swinging dances: a rough guide to playing baroque dances – Part 1: the tempo. *The recorder magazine*, 15(1):7-8.
- DAVIES, M. 1995b. Swinging dances: a rough guide to playing baroque dances – Part 2: a practical guide. *The recorder magazine*, 15(2):54-59.
- DAVIES, R.E. 1985. The Organist's manual. New York : W.W. Norton.
- DE MILLE, A. 1963. The book of the dance. London : Paul Hamlyn.
- DONINGTON, R. 1963. The interpretation of early music. London : Faber & Faber.
- DORIAN, F. 1942. The history of music in performance. New York : Norton.
- FROTCHER, G. 1980. Aufführungspraxis alter Musik. Uit Duits na Afrikaans vertaal deur D. Kruger. Wilhelmshaven : Heinrichschofen Verlag.
- GREENISH, A.J. 1917. Dictionary of musical terms. London : Joseph Williams.
- GROVÉ, S. 1979. Danstipes in die kerkkantates van Johann Sebastian Bach. *Musicus*, 7(1):15-24.
- GUSTAFSON, B. 1986a. Rondeau. (*In The new Harvard dictionary of music*, 716-717.) Edited by D. Randel. Cambridge : Harvard University Press.

- GUSTAFSON, B. 1986b. Suite. (*In The new Harvard dictionary of music*, 813-815.) Edited by D. Randel. Cambridge : Harvard University Press.
- GUSTAFSON, B. 1986c. Badinerie. (*In The new Harvard dictionary of music*, 65.) Edited by D. Randel. Cambridge : Harvard University Press.
- GUSTAFSON, B. 1986d. Sarabande. (*In The new Harvard dictionary of music*, 725-726.) Edited by D. Randel. Cambridge : Harvard University Press.
- GUSTAFSON, B. 1986e. Bourrée. (*In The new Harvard dictionary of music*, 103-104.) Edited by D. Randel. Cambridge : Harvard University Press.
- GUSTAFSON, B. 1986f. Polonaise. (*In The new Harvard dictionary of music*, 644.) Edited by D. Randel. Cambridge : Harvard University Press.
- GUSTAFSON, B. 1986g. Minuet. (*In The new Harvard dictionary of music*, 497.) Edited by D. Randel. Cambridge : Harvard University Press.
- HARNONCOURT, N. 1988. Baroque music today: music as speech: ways to a new understanding of music. Wilshire : Amadeus Press.
- KIRNBERGER, J.P. 1777. Recueil d'Airs de danse Caractéristiques. Berlin : au grand Magazin de musique et aux Adresfes ordinaires.
- KOOIMAN, E. 1980. Inegaliteit in de klassieke Franse Muziek. *Het Orgel*, 2:46-58.
- KRUGER, D. 1994. Aanvullende aantekeninge. Die Barokperiode: die affekteleer. (Ongepubliseerd.)
- KRUGER, D. 2003. Interpretasie van Barokmusiek. Klasaantekeninge en leeswerk. (Ongepubliseerd.)
- LAWSON, C. & STOWELL, R. 1999. The historical performance of music: an introduction. Cambridge : Cambridge University Press.
- LITTLE, M. & JENNE, N. 2001. Dance and the music of J.S. Bach. Bloomington, Ind. : Indiana University Press.
- MARPURG, F.W. 1970. Anleitung zum Clavierspielen. Hildesheim : Georg Olms.
- MATHER, B.B. & KARNS, D.M. 1987. Dance rhythms of the French Baroque: a handbook for performance. Bloomington, Ind. : Indiana University Press.
- MATTHESON, J. 1981. Der vollkommene Capellmeister. Translated by E.C. Harriss. Berlin : Research Press.
- NEUMANN, F. 1978. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music: with special emphasis on J.S. Bach. Princeton, N.J. : Princeton University Press.
- OTTERMAN, R. & SMIT, M., red. 2000. Suid-Afrikaanse musiekwoordeboek. Kaapstad : Pharos.

- PACHELBEL, J. 1966. Triosuiten für zwei Violinen und Basso continuo. Herausgegeben von F. Zobeley. Hortus Musicus, vol. 56. Kassel : Bärenreiter.
- PHILIDOR, P.D. 1989. Suite Nr. 6 G-dur für zwei Querflöten (Oboen, Violinen) und Basso continuo. Herausgegeben von U. Thieme. Hortus Musicus, vol. 255. Kassel : Bärenreiter.
- QUANTZ, J.J. 1985. On playing the flute. Translated by E.R. Reilly. New York : Schirmer.
- RAESSLER, D.M. 1989. Türk, touch and slurring: finding a rationale. *Early music*, XVII:55-59, Feb.
- RANUM, P. 1986. Audible rhetoric and mute rhetoric: the 17th-century French sarabande. *Early music*, 14(1):22-39, Feb.
- SACHS, C. 1953. Rhythm and tempo. New York : Norton.
- SACHS, C. 1963. World history of the dance. New York : Norton.
- SANDVED, K.B., ed. 1954. The world of music. London : Waverley Book Company.
- SCHWANDT, E. 1980. Badinage, badinerie. (*In The new Grove dictionary of music and musicians*, 10.) Vol. 2. Edited by S. Sadie. London : Macmillan.
- TELEMANN, G.P. 1953. Kleine Suite D-Dur für fünfstimmiges Streichorchester. Herausgegeben von H. Höckner. Hortus Musicus, vol. 107. Kassel : Bärenreiter.
- TELEMANN, G.P. 1961. Suite g-Moll für Violine und Basso continuo. Herausgegeben von W. Lebermann. Hortus Musicus, vol. 175. Kassel : Bärenreiter.
- TÜRK, D.G. 1982. School of Clavier playing. London : University of Nebraska Press.
- VAN DORSTEN, E. 1977. Die affekteleer. Potchefstroom : PU vir CHO. (Skripsie – BMusHons)
- VEILHAN, J.C. 1979. The rules of musical interpretation in the Baroque era. Paris : Leduc. 95 p.
- WAXMAN, D. & HILTON, H. 1992. A dance pageant: Renaissance and Baroque keyboard dances. Boston : ECS Publishing.
- WESSEL, F.T. 1955. The Affektenlehre in the eighteenth century. Bloomington, Ind. : Indiana University. (Thesis – DPhil)
- WILLIAMS, P. 1993. Two case studies in performance practice and the details of notation: J.S. Bach and 2/4 time. *Early music*, 21(4):613-622, Nov.

WITT, C.F. 1952. Suite in F-Dur für drei Blockflöten (Geigen) und Basso continuo.
Herausgegeben von W. Heinrich. Hortus Musicus, vol. 99. Kassel :
Bärenreiter.