

**DIE UITVOERING VAN
BAROKKLAWERBORDWERKE OP DIE KLAVIER**

W.G. DE VILLIERS B.Mus UVLM

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

Studieleier: Prof. D. Kruger

2007

Potchefstroomkampus

Abstract

The performance of Baroque keyboard works on the piano

When Baroque keyboard works are performed on the piano, some pianists try to imitate the sound of the harpsichord and clavichord. Others try to avoid this by applying performance practices of the Romantic period to Baroque keyboard works, for the sake of musical expression. The aim of this study is to determine which alterations can be made to the performance of Baroque keyboard works on the piano to ensure a musically expressive, yet stylistically acceptable result.

The following aspects are investigated:

- The production and quality of sound, as well as technique of playing at the harpsichord, clavichord and piano. The possibilities of musical expression at these instruments are also compared.
- The manner of accomplishing musical expression within a Baroque keyboard work, in terms of appropriate tempo, dynamics and articulation.
- The extent to which the sound qualities of the piano can be utilised when performing Baroque keyboard works on the piano.

This study proves that the alterations made to the performance of Baroque keyboard works on the piano can be of such nature that the unique sound possibilities of the piano are utilised, but that the performance still corresponds to Baroque performance practice.

Key terms: Baroque performance practice, Baroque keyboard works, musical expression, harpsichord, clavichord, piano.

Sleuteltermen: Barokuitvoeringspraktijk, Barokklawerbordwerke, muzikale uitdrukking, klavesimbel, klavichord, klavier.

Bedankings

Hiermee spreek ek graag my opregte dank teenoor die volgende persone uit:

- Prof. Daleen Kruger, vir haar waardevolle insig en raad as studieleier.
- Die personeel van die Musiekbiblioteek, me. Elmarie Maree en me. Janie Lamprecht, vir hulp met die opspoor van tersaaklike inligting.
- My broer, Dawid, vir die tegniese versorging van die skripsie.
- My ouers, vir hul ondersteuning en aanmoediging, asook my pa, Jan de Villiers, vir die taalversorging.

Bo alles, ons Skepper, wat my met krag en gesondheid geseën het om hierdie studie deur te voer.

Inhoudsopgawe

Hoofstuk 1: Inleiding

1.1 Probleemstelling	1
1.2 Doelstellings	3
1.2.1 Algemene doelstelling	3
1.2.2 Spesifieke doelwitte	3
1.3 Sentrale teoretiese argument	4
1.4 Begrensing	4
1.5 Sleutelterme	4

Hoofstuk 2: Die eienskappe van die klavesimbel, klavichord en klavier

2.1 Die eienskappe van die klavesimbel	5
2.1.1 Klankproduksie by die klavesimbel	5
2.1.2 Klankeienskappe van die klavesimbel	7
2.1.3 Speeltegnieke by die klavesimbel	8
2.1.4 Uitdrukking op die klavesimbel	8
2.2 Die eienskappe van die klavichord	10
2.2.1 Klankproduksie by die klavichord	10
2.2.2 Klankeienskappe van die klavichord	11
2.2.3 Speeltegnieke by die klavichord	12
2.2.4 Buitengewone effekte ten opsigte van uitdrukking op die klavichord	12
2.3 Die eienskappe van die klavier	13
2.3.1 Klankproduksie by die klavier	13
2.3.2 Klankeienskappe van die klavier	15

2.3.3 Speeltegnieke by die klavier	16
2.3.4 Uitdrukking op die klavier	17
2.4 Gevolgtrekking	19
Hoofstuk 3: Musikale uitdrukking by Barokklawerbordwerke	
3.1 Uitdrukking in musiek	20
3.2 Interpretasie van die genoteerde teks	20
3.3. Middele van musikale uitdrukking	21
3.3.1 Bepaling van die tempo van 'n Barokklawerbordwerk	21
3.3.1.1 Tempo-aanduidings by Barokklawerbordwerke	22
3.3.1.2 Die tydmaatteken van die werk	23
3.3.1.3 Die nootwaardes binne die werk	26
3.3.1.4 Danstipes	31
3.3.2 Bepaling van die dinamiek van 'n Barokklawerbordwerk	32
3.3.2.1 Strukturele dinamiek in Barokklawerbordwerke	33
3.3.2.2 Infleksionele dinamiek in Barokklawerbordwerke	34
3.3.2.3 Die tempo van 'n werk se invloed op dinamiek	35
3.3.3 Bepaling van die artikulasie binne 'n Barokklawerbordwerk	36
3.3.3.1 Die effek van artikulasie	37
3.3.3.2 Riglyne ten opsigte van artikulasie	39
3.3.3.2.1 Intervalle	39
3.3.3.2.2 Harmonieë	40
3.3.3.2.3 Polsslae	40
3.4 Gevolgtrekking	43

Hoofstuk 4: Benutting van die klankeienskappe van die klavier	
4.1 Titels van werke wat op 'n spesifieke instrument dui	44
4.2 Bepaling van die geskikte instrument vir 'n Barokklawerbordwerk	45
4.3 Benutting van die klavier se dinamiese omvang	46
4.3.1 Die dinamiese omvang by 'n klavichordwerk	46
4.3.2 Die dinamiese omvang by 'n klavesimbelwerk	47
4.3.3 Nabootsing van die klavesimbel se registers op die klavier	49
4.4 Benutting van die klavier se pedale	52
4.4.1 Benutting van die demperpedaal	52
4.4.1.1 Gebruik van die demperpedaal vir <i>legato</i> -spel	52
4.4.1.2 Gebruik van die demperpedaal vir die verryking van toonkleur	54
4.4.2 Benutting van die <i>una corda</i> -pedaal	56
4.4.3 Benutting van die <i>sostenuto</i> -pedaal	56
4.5 Artikulasie, frasiering en versierings in Barokklawerbordwerke op die klavier	58
4.5.1 Artikulasie	58
4.5.2 Frasiering	59
4.5.2.1 Opslagmate en sinkope	60
4.5.2.2 Sugmotiewe	61
4.5.3 Versierings	61
4.6 Gevolgtrekking	63
Hoofstuk 5: Samevatting	64
Bronnelys	67

Hoofstuk 1

Inleiding

1.1 Probleemstelling

Sedert die vroeë negentiende eeu het uitvoerders Barokwerke herontdek. Tog het hulle meestal geen poging aangewend om met die uitvoering van die werke 'n ooreenkoms met Barokuitvoeringspraktyk te bereik nie (Haskell, 1996:15). Terselfdertyd was daar vir die uitvoering van Barokklawerbordwerke 'n oplewing in die vervaardiging van klavesimbels en klavichords. Sommige van dié instrumente is volgens die formaat van instrumente wat in die Baroktydperk gebruik is, gebou, maar die meeste ander het bykomstighede gehad wat vir hulle nadele moes kompenseer (Haskell, 1996:24). Dit was eers teen die begin van die twintigste eeu dat uitvoerders die stilisties aanvaarbare uitvoering van Barokklawerbordwerke begin oorweeg het (Haskell, 1996:175).

Tans het pianiste verskeie uiteenlopende menings oor die stilisties aanvaarbare uitvoering van Barokklawerbordwerke op die klavier. Sommige probeer om die klankresultate wat op die klavesimbel en klavichord verkry kan word, na te boots en andere probeer om dit juis te vermy (Bodky, 1960:1). Selfs musikoloë kan nie tot 'n vergelyk kom oor watter menings die stilisties aanvaarbare uitvoering van Barokklawerbordwerke op die klavier sal verseker nie (Sherman, 2000:1).

Die doel by die uitvoering van 'n komposisie is om dit in terme van musikale uitdrukking te benader ten einde 'n oortuigende uitvoering te verseker (Cyr, 1992:23). Sedert die Klassieke en Romantiese tydperke het pianiste ter wille van musikale uitdrukking uitvoeringspraktyke van hierdie tydperke by die uitvoering van Barokklawerbordwerke begin gebruik (Bodky, 1960:14). Sommige hedendaagse pianiste het ook dikwels die gewoonte om Barokklawerbordwerke te verromantiseer.

Musiek wat volgens die uitvoeringspraktyke van die tydperk waarin dit gekomponeer is, uitgevoer word, sal musikaal uitdrukkingvol en betekenisvol wees. Vanuit hierdie standpunt het die oorspronklike instrumente waarop die werke uitgevoer is, 'n

voorsprong bo latere (en ook hedendaagse) instrumente. By die uitvoering van klawerbordwerke uit die Baroktydperk, sal die klavesimbel en klavichord dus 'n voorsprong hê bo die hedendaagse klavier (Badura-Skoda, 1995:170).

Weens die feit dat 'n klavesimbel of klavichord selde beskikbaar is, word Barokklawerbordwerke volgens konvensie op die klavier uitgevoer. Hoewel die klavier nie uit die Baroktydperk dateer nie, behoort dit moontlik te wees om Barokklawerbordwerke steeds stilisties aanvaarbaar daarop uit te voer om te voorkom dat die musikale uitdrukking daarvan verlore gaan.

Musikale uitdrukking sluit volgens Donington (1973:16) geskikte tempo, dinamiek, *timbre* en artikulasie in. Gedurende die Baroktydperk het komponiste selde in hulle oorspronklike manuskripte enige voorskrifte vir hierdie middele van musikale uitdrukking aangedui. Die rede daarvoor was dat daar vertrouwe geplaas is in die uitvoerder se musikale oordeel omdat hulle op die hoogte was van die uitvoeringspraktyke van hulle tyd (Harich-Schneider, 1954:28).

Met verloop van tyd is die manuskripte van Barokklawerbordwerke herhaaldelik uitgegee. Twee soorte uitgawes het ontstaan: die *Urtext*-uitgawes, waarin die oorspronklike manuskripte so akkuraat moontlik weergegee word, en geredigeerde uitgawes met tempo-, dinamiek- en artikulasie-aanduidings wat vanselfsprekend deur die bepaalde uitgewer bygevoeg is en dus nie noodwendig stilisties korrek is nie (Badura-Skoda, 1995:191). Albei soorte uitgawes kan tot onsekerheid by die uitvoerder lei oor die keuse van tempo, dinamiek en artikulasie ten einde die bepaalde werk musikaal uitdrukkingvol uit te voer. Navorsing oor Barokuitvoeringspraktyk kan wel van hulp wees om hierdie onsekerheid op te klaar.

Aangesien daar 'n groot verskil van *timbre* en toonsterkte by die klavesimbel, klavichord en klavier bestaan, is dit by die uitvoering van Barokklawerbordwerke op die klavier dan veral dié middele van musikale uitdrukking wat aangepas behoort te word sodat dit nie te ver verwyderd is van die resultate wat op die klavesimbel en klavichord verkry word nie (Badura-Skoda, 1995:183). J.S. Bach het byvoorbeeld in die voorwoord tot sy twee- en driestemmige invensies gemeld dat hierdie werke as studies gebruik moet word om 'n *cantabile*-aanslag te bemeester (Bodky, 1960:27). Vir *cantabile*-aanslag is die klavier 'n

geskikte instrument aangesien die meganisme daarvan op verskillende aanslagtypes reageer. Daarby het die klavier soveel meer moontlikhede ten opsigte van dinamiek en *timbre* as die outentieke instrumente (Sumner, 1966:53).

Die vraag ontstaan dus tot watter mate die klavier se moontlikhede benut kan word sonder om die stilisties aanvaarbare uitvoering van Barokklawerbordwerke prys te gee.

Vrae wat hieruit voortspruit, is:

- Wat is die klavesimbel, klavichord en klavier se klankeienskappe ten opsigte van musikale uitdrukking?
- Hoe word musikale uitdrukking binne 'n Barokklawerbordwerk verkry?
- Tot watter mate kan die klankeienskappe van die klavier by die uitvoering van Barokklawerbordwerke benut word?

1.2 Doelstellings

1.2.1 Algemene doelstelling

Om te bepaal watter aanpassings by die uitvoering van Barokklawerbordwerke op die klavier gemaak kan word om 'n musikaal uitdrukkingvolle, dog stilisties aanvaarbare resultaat te verkry.

1.2.2 Spesifieke doelwitte

- Om die klankeienskappe van die klavesimbel, klavichord en klavier ten opsigte van musikale uitdrukking te vergelyk.
- Om vas te stel hoe musikale uitdrukking in 'n Barokklawerbordwerk verkry word.
- Om die mate waartoe die klankeienskappe van die klavier by die uitvoering van 'n Barokklawerbordwerk benut kan word, te bepaal.

1.3 Sentrale teoretiese argument

Die aanpassings op die klavier by die uitvoering van Barokklawerbordwerke kan van sodanige aard wees dat die unieke klankeienskappe van die klavierklank benut word, maar dat die uitvoering ooreenstem met Barokuitvoeringspraktyk.

1.4 Begrensing

Die uittreksels uit die Barokklawerbordwerke sal tot die werke van J.S. Bach beperk word.

1.5 Sleutelsterme

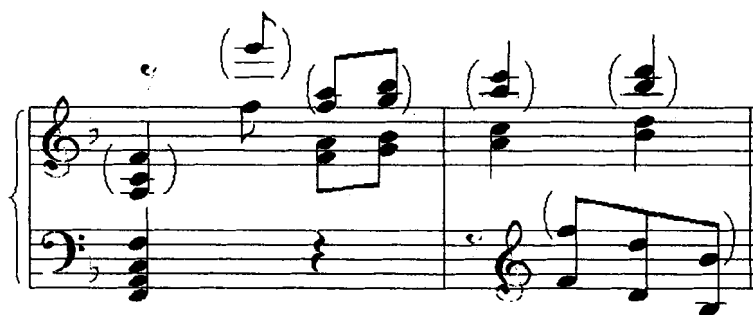
Barokuitvoeringspraktyk, Barokklawerbordwerke, musikale uitdrukking, klavesimbel, klavichord, klavier.

Wanneer die klavier afgedruk word, beweeg die stoter opwaarts en die plektrum pluk die snaar wat dan vibreer. Wanneer die klavier gelos word, beweeg die stoter terug na sy oorspronklike posisie. Wanneer die plektrum weer die snaar bereik, draai die tong (met behulp van die spil) effens sywaarts sodat die plektrum nie die snaar weer pluk nie, maar verby die snaar beweeg en keer dan terug na sy oorspronklike posisie. As die klavier weer sy oorspronklike posisie bereik, rus die demper op die snaar om die vibrasie te laat ophou (Russel, 1979:14). Die snaarvibrasie hou dus dadelik op as die klavier heeltemal opgelig het.

Daar is gewoonlik twee stelle snare (die 8'-registers) wat dieselfde toonhoogtes, elk met 'n verskillende toonkleur, voortbring. Soms is daar 'n stel snare wat al die toonhoogtes 'n oktaaf hoër (die 4'-register) voortbring en 'n stel snare wat al die toonhoogtes 'n oktaaf laer (die 16'-register) voortbring, hoewel laasgenoemde eers ná die Baroktydperk voorgekom het. Die 16'-, 8'- en 4'-registers is ontleen aan die ooreenkomstige registers van die orrel, waar die langste pyp van elke register onderskeidelik sestien, agt en vier voet lank is. Die 8'-registers bring die normale toonhoogte (soos wat dit op die klavier voorkom) voort en die 16'- en 4'-registers die toonhoogtes respektiewelik 'n oktaaf laer en hoër voort (Bodky, 1960:6). Die verskillende toonhoogtes van die registers bring mee dat by die afdruk van 'n klavier meer as een toonhoogte voortgebring word, afhangende van watter registers gebruik word. 'n Werk klink dan nie noodwendig soos dit genoteer is nie. Voorbeeld 2 toon die verskil tussen hoe die eerste beweging van J.S. Bach se Italiaanse Concerto (BWV 971) met 'n 8'-register en met 8'- en 4'-register uitgevoer sou word. Die note in hakies toon die toonhoogtes wat deur die 4'-register voortgebring word, met ander woorde hoe die werk in laasgenoemde geval sou klink.

Voorbeeld 2

Italiaanse Concerto (eerste beweging) BWV 971 — mate 1 en 2



(Bodky, 1960:12)

Vir elke stel snare is daar 'n stel stoters. Deur middel van registertrekknoppe kan elke stel stoters vorentoe getrek word (sodat hulle op die klawers se agterkante rus) om 'n bepaalde stel snare te pluk, afhangende van watter registers die speler wil gebruik (Bodky, 1960:6). 'n Ekstra stel stoters, met plektra wat die snare baie naby aan die juk (waaroor hulle gespan is) pluk, kan ook voorkom. Dit produseer 'n toonkleur soortgelyk aan dié van 'n luit en word die luitregister genoem (Russel, 1979:15).

Gedurende J.S. Bach se komposisietydperk het elkeen van die twee manuele 'n 8'-register gehad. Die boonste manuaal het 'n luitregister en die onderste manuaal 'n 4'-register gehad (Badura-Skoda, 1995:152). Die onderste manuaal kan ook effens na binne geskuif word, sodat al die stoters reg onder dié van die boonste manuaal val. As 'n klavier op die onderste manuaal afgedruk word, lig die stoter van die onderste manuaal en die stoter van die ooreenstemmende klavier op die boonste manuaal op, sodat die snare wat op albei manuele gebruik word, gepluk word. Sodoende word 'n koppeling van die boonste na die onderste manuaal verkry. Vir hierdie koppelingsmeganisme moet albei hande gebruik word, maar vir al die ander registertrekknoppe is slegs een hand nodig (Bodky, 1960:7). Koppeling kan dus nie tydens spel plaasvind nie.

2.1.2 Klankeienskappe van die klavesimbel

Wanneer 'n snaar deur die plektrum gepluk word, bring dit 'n briljante skerp toonkleur voort. Van Barthold en Buckton (1975:21) meld ook dat die hardheid van die plektrum die toonkleur beïnvloed. Hoe harder die plektrum, hoe skerper die toonkleur. Die registers verskil nie veel in toonintensiteit nie, maar wel ten opsigte van toonkleur. Die 4'-register bring 'n helderder toonkleur en die 16'-register 'n donkerder toonkleur as die 8'-registers voort (Bodky, 1960:6).

Nadat 'n klavier afgedruk is en die plektrum die snaar gepluk het, neem die snaarvibrasies se amplitude af. Die bepaalde toonhoogte se intensiteit neem gevolglik af (Badura-Skoda, 1995:141). Die klavesimbel se klank duur dus nie onbepaald voort nie.

Die spoed waarteen 'n klawer afgedruk word, het geen invloed op die toonintensiteit of toonkleur van die toonhoogte wat voortgebring word nie (Badura-Skoda, 1995:177). Die klavesimbel is dus nie sensitief vir verskillende aanslagtypes nie. Dit beteken dat geleidelike dinamiese veranderinge nie op die klavesimbel verkry kan word nie. Nadat die klawer afgedruk is, kan ook geen verdere invloed op die klank uitgeoefen word nie. Deur die wisseling tussen die twee manuele, elk met 'n verskillende registrasie, word daar eerder variasie in toonkleur as in toonintensiteit verkry (Badura-Skoda, 1995:134).

2.1.3 Speeltegnieke by die klavesimbel

Slegs kneukelaksie is nodig vir klankproduksie by die klavesimbel. Geen gewig van die arm word gebruik om klawers af te druk nie (Harich-Schneider, 1954:11). Die kneukelaksie moet wel vinnig genoeg plaasvind sodat die snare so lank as moontlik vibreer (Badura-Skoda, 1995:113). Eers nadat die plektrum die snaar gepluk het, beweeg die klawer tot heel onder. Derhalwe is enige verdere druk wat op die klawer toegepas word, onnodig. Enige verdere druk sal veroorsaak dat die klawer die nootvloer daaronder opvallend hard tref. Om dit te voorkom, moet die kneukelaksie wissel vanaf aktief (voordat die plektrum die snaar pluk) tot passief. Slegs genoeg druk om die klawer vir die duurt van die toonhoogte onder te hou, is dan nodig (Harich-Schneider, 1954:11).

Nadat 'n klawer vir die volle duurt van die toonhoogte afgedruk is, ontspan die vinger nie net bloot om die klawer opwaarts te laat beweeg nie, maar lig pertinent op, sodat die klawer kan oplig. Die rede daarvoor is dat die klavesimbel se meganisme nie vinnig genoeg sal terugval as die vinger bloot ontspan word nie. Die plektrum wat van die snaar afgly, sal opvallend hoorbaar wees (Badura-Skoda, 1995:186). Die vinger wat sopas 'n klawer afgedruk het, lig dus op dieselfde oomblik op as wat die volgende klawer afgedruk word.

2.1.4 Uitdrukking op die klavesimbel

Aangesien die klavesimbel nie tot geleidelike dinamiese veranderinge in staat is nie, word uitdrukking deur artikulasie verkry. Daar word van die beginsel van ekstrinsieke en intrinsieke nootwaardes gebruik gemaak. Dit word soos volg deur Walther in sy

Musikalisches Lexicon (1732:507) uiteengesit: Die ekstrinsieke nootwaardes is die geskrewe nootwaardes en die intrinsieke nootwaardes is die presiese lengte wat elkeen klink. Laasgenoemde is dan nie noodwendig die volle lengte van die geskrewe nootwaarde nie. Die deel van die ekstrinsieke nootwaarde wat nie deur die intrinsieke nootwaarde in beslag geneem word nie, is stiltes tussenin (*silence d'articulation*). Hoe groter die stilte, hoe groter effek van 'n aksent kry die daaropvolgende toonhoogte. Die effek van beklemtoning kan dus steeds verkry word deur minder prominente note effens te verkort en note wat swaartepunte in frases is, effens te verleng of 'n agogiese aksent te gee.

Wanneer 'n *legato*-boog tussen twee note aangedui word, sal die vinger eers oplig nádat die volgende klavier afgedruk is. Sodoende word die eerste noot se intrinsieke waarde verleng. Weens die feit dat snaarvibrasie ophou wanneer die klavier sy oorspronklike posisie bereik het, is dit dus moontlik om *legato*-spel op die klavesimbel te verkry (Badura-Skoda, 1995:187).

By *non-legato* en *staccato* word die klawers op dieselfde manier as by *legato* afgedruk, maar die vingers lig die klawers vroeër op om sodoende die note se intrinsieke waarde te verkort. Die bepaalde klavier is dus alreeds opgelig en die snaar is al gedemp wanneer die volgende klavier afwaarts gedruk word (Harich-Schneider, 1954:17). Tussen twee herhaalde note moet die klavier heeltemal oplig na die eerste noot, sodat die demper die snaar kan demp voordat die klavier weer afgedruk word (Russel, 1979:15).

Versierings wat uit kort nootwaardes bestaan, soos mordente, kan ook 'n noot wat 'n swaartepunt in 'n frase vorm, beklemtoon (Badura-Skoda, 1995:130). Aangesien die klavesimbel se klank, soos reeds vermeld, nie onbepaald voortduur nie, kan versierings ook gebruik word om baie lang nootwaardes se intensiteit te laat voortduur (Badura-Skoda, 1995:141). Hierdie effek moet wel oordeelkundig gebruik word sodat die *cantabile*-karakter van 'n melodiese lyn nie verlore sal gaan nie (Bach, 1974:80). Soos reeds gemeld, sal die snaar so lank as moontlik vibreer en die toonhoogte nie te veel in intensiteit afneem nie, mits die klavier met voldoende hoeveelheid spoed afgedruk word en sal 'n oormaat versierings ter wille van voortduur van toonintensiteit onnodig wees.

By 'n lang triller kan die effek van 'n *crescendo* verkry word as dit stadiger begin en daarna effens versnel deur meer note in die totale nootwaarde in te pas as wat aanvanklik ingepas sou word (Badura-Skoda, 1995:437).

Akkoorde in *arpeggio*-vorm kan ook swaartepunte versier en dus aksentueer. Dit is veral effektief wanneer die hoeveelheid akkoordnote meer is as die voorafgaande aantal stemme en die akkoordnote vinnig na mekaar gespeel word. Sodoende word 'n *forte*-effek verkry. Aangesien die note ná mekaar klink, word die tydperk wat die akkoord voortduur ook verleng in geval van 'n lang nootwaarde (Quantz, 1985:259). Badura-Skoda (1995:453) stel dat hoe vinniger die *arpeggio* se nootwaardes na mekaar klink, hoe meer van 'n *forte*-effek word verkry.

Deur van die beginsel van ekstrinsieke en intrinsieke nootwaardes, asook van versierings en akkoorde in *arpeggio*-formaat, gebruik te maak, kan daar ten spyte van die klavesimbel se nadele steeds uitdrukking verkry word.

2.2 Die eienskappe van die klavichord

2.2.1 Klankproduksie by die klavichord

Voorbeeld 3 toon die meganisme van die klavichord.

Voorbeeld 3



(Russel 1979:22)

Wanneer die klawer afgedruk word, beweeg die metaaltangente opwaarts en tref die snaar van onder af. Die tangente bly in kontak met die snaar totdat dit terugval wanneer die klawer oplig (Russel 1979:22).

Die feit dat die tangent van metaal is, bring mee dat dit nie die vibrasies van die snaar stopsit tydens kontak met die snaar nie (Van Barthold & Buckton, 1975:21). Wanneer die tangent die snaar tref, verdeel dit die snaar in twee dele. Die deel regs van die tangent vibreer, maar die deel links daarvan vibreer nie aangesien die demper enige vibrasie verhoed. Wanneer die klavier opgelig word en die tangent terugval, beïnvloed die demper die hele snaar en die vibrasie word dadelik stopgesit. Die toonhoogte wat voortgebring word, hang af van die vibrerende lengte van die snaar aan die regterkant. Hoe korter die vibrerende lengte, hoe hoër die toonhoogte (Russel 1979:22).

Vibrerende lengtes van snare in plaas van snare van verskillende lengtes het dus verskillende toonhoogtes voortgebring, derhalwe kan een bepaalde snaar gebruik word om meer as een toonhoogte voort te bring. Sommige van die vroeë klavichords was geriggel: die tangente van twee aangrensende klaviers het dieselfde snaar geslaan. Dit was moontlik by vroeë Barokklavierbordwerke aangesien akkoorde wat intervalle van 'n tweede bevat selde gebruik is en toonaarde meestal net tot drie molle of kruise beperk was. Ongeriggelde klavichords het vir elke klavier twee snare (Russel, 1979:24).

Sommige klavichords het 'n pataleon-register. Die dempers word van die snare gelig sodat die hele snaar vibreer wanneer die tangent die snaar tref en die snaar aanhou vibreer nadat die tangent teruggeval het (Russel, 1979:24).

2.2.2 Klankeienskappe van die klavichord

Die klavichord het volgens Badura-Skoda (1995:155) 'n delikate, soet toonkleur. Aangesien elke snaar op die punt van sy vibrerende lengte getref word, sluit die vibrasies van die snaar al die botone van die bepaalde toonhoogte in. Die houtkonstruksie van die klavichord versterk die toonintensiteit van die vibrasie. Tog is die klavichord, in vergelyking met die klavesimbel se skerp, briljante toonintensiteit, nie tot 'n hoë toonintensiteit in staat nie. Die rede hiervoor is volgens Russel (1979:22) dat die tangent gedurende die kort afstand van die opwaartse beweging daarvan, nie veel spoed kan bereik nie. Om die toonintensiteit van die klavichord te versterk, is daar vir elke klavier twee snare en in die onderste oktaaf is selfs 'n derde snaar wat 'n oktaaf hoër klink, per klavier bygevoeg.

Hoe vinniger die klavier afgedruk word, hoe vinniger sal die tangent die snaar tref en hoe hoër sal die toonintensiteit wees. Die klavier is dus sensitief vir verskillende aanslagtypes en in staat tot geleidelike dinamiese veranderinge, hoewel binne 'n beperkte omvang — van ongeveer *pp* tot *mf* (Bodky, 1960:12).

2.2.3 Speeltegnieke by die klavier

By die klavier is, net soos by die klavesimbel, slegs vingeraksie nodig. Die spoed waarteen hierdie aksie op die klavier plaasvind, bepaal die dinamiese vlakke en kontoure wat verkry word (Bodky, 1960:10).

2.2.4 Buitengewone effekte ten opsigte van uitdrukking op die klavier

Soos reeds gemeld, is die tangent in kontak met die vibrerende snaar vir die volle duurte van die toonhoogte. Die speler het dus, anders as by die klavesimbel, nadat die klavier afgedruk is, beheer oor die toonhoogte wat pas voortgebring is. Deur afwisselend meer en minder druk op die klavier toe te pas word dienooreenkomstig 'n styging en daling in toonhoogte verkry, aangesien die bepaalde snaar se spanning afwisselend toe- en afneem. Dit is die *Bebung*-effek (Ferguson, 1975:5). C.P.E. Bach (1774:156) het dit soos volg in *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* aangedui:



'n *Vibrato*-effek kan ook op die klavier verkry word deur die klavier afwisselend links en regs te beweeg nadat dit afgedruk is (Sumner, 1966:13).

Weens die verskil in klankproduksie by die klavesimbel en klavier is laasgenoemde die sensitiefste, maar het 'n baie kleiner dinamiese spektrum as die klavesimbel. Dit sal dus moeilik hoorbaar in 'n konsertsaal wees. Dit bring mee dat die klavier hoofsaaklik as oefeninstrument gebruik word (Ferguson, 1975:5).

Volgens Sumner (1966:77) het die boonste sestig klawers elk drie staalsnare, die middelste vyftien klawers elk twee staalsnare en die onderste dertien klawers elk slegs een koperbedekte staalsnaar. Hierdie groter hoeveelheid snare per toonhoogte asook die verdikking daarvan is om so 'n hoog moontlike toonintensiteit te verkry. By die klavier is daar ter wille van hoër toonintensiteit dus voortgebou op die beginsel wat by die klavichord gebruik is. Die onderste dertien koperbedekte snare kruis diagonaal bo-oor die res van die snare. As een van die onderste snare dan vibreer, stimuleer hierdie vibrasies die snare wat met die bepaalde toonhoogte se botone ooreenstem om ook te vibreer (Sumner, 1966:73).

Behalwe die meganisme is die pedale die belangrikste onderskeid van die klavier van die klavesimbel en klavichord. Daar is drie, naamlik die demperpedaal, *una corda* en die *sostenuto*-pedaal.

Wanneer die demperpedaal getrap word, lig al die snare se dempers op, sodat elke snaar die potensiaal het om onbeperk te kan vibreer, selfs nadat die klavier gelos word. Dit maak *legato*-spel moontlik waar dit vir die hande onmoontlik is. Hoewel dit die funksie is waarvoor die demperpedaal die meeste aangewend word, is die eintlike funksie daarvan om die toonkleur te "verryk" en die toonsterkte te laat toeneem (Banowetz, 1985:12).

Wanneer die *una corda*-pedaal getrap word, skuif die klawers en hamers na regs, sodat slegs twee van die drie snare (of in die lae register, een van die twee snare) geslaan word. Die toonkleur is dan effens "yler", maar die snare wat wel geslaan word, stimuleer die een wat nie geslaan word nie om te vibreer. As die *una corda*-pedaal half getrap word, word al die snare steeds geslaan, maar met die sagter dele van die hamer se vilt, tussende verharde groewe wat al ontstaan het waar die hamer die snare gewoonlik tref. Die kontakperiode tussen die hamer en snare is dan langer, sodat 'n ronder toonkleur voortgebring word en die slaan van die hamer teen die snare minder opvallend is (Banowetz, 1985:110).

Wanneer die *sostenuto*-pedaal afwaarts getrap word, word die dempers wat op daardie oomblik van die snare afgelig is, steeds gelig gehou, sodat die bepaalde snare vrylik kan aanhou vibreer, al word die klawers opgelig. Sodoende kan 'n pedaalpunt oor ander

harmonieë aangehou word. Die betrokke klawers moet eers afgedruk word sodat die dempers kan lig en dan word die *sostenuto*-pedaal getrap. Dié pedaal kan ook nie terselfdertyd as die demperpedaal getrap word nie, anders word al die dempers gelig gehou. Die demperpedaal kan wel steeds gebruik word terwyl die *sostenuto*-pedaal afgetrap is (Banowetz, 1985:91).

Die pedale funksioneer dus as die klavier se "registers" aangesien hulle 'n invloed op die toonsterkte en *timbre* van die klavier het.

2.3.2 Klankeienskappe van die klavier

Nadat 'n klawer afgedruk is en die hamer die snaar geslaan het, neem die snaarvibrasies se amplitude af. Die bepaalde toonhoogte se intensiteit neem gevolglik af (Matthay, 1964:10). Die klavier se klank duur (sonder gebruik van die demperpedaal) dus nie onbepaald voort nie en die speler het dus (soos by die klavesimbel) geen verdere beheer daarvoor nadat die klawer afgedruk is nie.

Om 'n sterker toonhoogte voort te bring, moet die snaar vinnig vibreer, derhalwe moet die klawer vinnig afgedruk word (Matthay, 1964:7). By die klavier het die spoed waarteen die klawer afgedruk word, net soos by die klavichord, 'n invloed op die toonintensiteit. Die klavier is dus sensitief vir verskillende aanslagtipies en in staat tot geleidelike dinamiese veranderinge. Gedurende die afwaartse beweging van die klawer, bereik die hamer reeds die snaar. By hierdie "punt" moet die klawer die maksimum spoed waarteen dit afbeweeg, bereik. Sodoende word ook die hoogste toonintensiteit wat die bepaalde spoed moontlik maak, verkry (Gät, 1965:28).

Hoe vinniger die hamer die snaar tref, hoe meer botone is van onder af waarneembaar. Hoe hoër die toonsterkte dus is, hoe meer botone is hoorbaar. Derhalwe het 'n laer toonsterkte waar minder botone hoorbaar is, 'n ronder toonkleur en 'n hoër toonsterkte waar meer botone hoorbaar is, 'n skerper toonkleur. Hoe hoër die toonsterkte is, hoe gouer neem die sterkte daarvan af. Hoër toonhoogtes se toonsterkte neem ook gouer af as dié van laer toonhoogtes. Die laer botone sterf eerste weg, terwyl die hoër botone langer hoorbaar is — dít verklaar waarom 'n lang nootwaarde in toonsterkte afneem (Gät, 1965:13).

Die toonsterkte van die botone in verhouding tot mekaar en dié van die primêre toonhoogte, kan varieer. 'n Verlenging van die oomblik wanneer die hamer teen die snaar slaan, maak die laer botone prominenter waarneembaar. Sodoende word 'n "ronder" toonkleur voortgebring. Daarteenoor, 'n verkorting van hierdie oomblik, maak die hoër botone prominenter waarneembaar, met 'n "skerper" toonkleur (Gât, 1965:12).

Tydens die werking van die klavermeganisme klink daar tesame met die klank wat voortgebring word, sekere geraaselemente wat een of 'n kombinasie van die volgende kan wees (Gât, 1965:16):

- Die klank wat ontstaan wanneer die klawer die nootvloer tref.
- Die hamer wat die snaar tref.
- Die klank wat ontstaan wanneer die vinger die klawer vanuit 'n bepaalde hoogte bokant die klawer tref.

Die geraaselemente word dus tydens die begin van elke toonhoogte voortgebring. Die transiënte van die toonhoogtes, oftewel elkeen se begin en einde (wat tegelyk ook die begin van die volgende toonhoogte is) gaan gepaard met die geraaselemente. Die toonhoogtes word prominent van mekaar onderskei en *legato*-spel word dan benadeel (Gât, 1965:68). Die geraaselemente wat by die klavier voorkom, is soortgelyk aan dié by die klavesimbel en klavichord.

Verder meld Gât (1965:15) ook dat die verhouding van toonintensiteit van twee of meer toonhoogtes wat gelyktydig gespeel word, ook in geheel 'n bepaalde toonkleur tot gevolg het. So sal byvoorbeeld volgens verskeie toonkleure gespeel word afhangende van watter akkoordnoot 'n hoër toonintensiteit as die res het.

2.3.3 Speeltegnieke by die klavier

Ten einde die klavier se klankpalet ten opsigte van dinamiek en toonkleur ten volle te ontgin, is slegs vingersterkte (anders as by die klavesimbel en klavichord) onvoldoende. Die groter komponente van die hefboomstelsel — die arms — se massa of beweging, word gebruik om verskeie dinamiese vlakke en toonkleure voort te bring (Sandor, 1981:7).

Volgens Neuhaus (1980:86) hang die voortbring van 'n bepaalde toonkleur af van 'n kombinasie van drie faktore, naamlik die spoed waarteen die klavier afgedruk word, die grootte van die hefboom (oftewel die hoeveelheid massa) wat gebruik word, asook die hoogte van die vinger bokant die klavier. Die hoeveelheid druk wat op die klavier toegepas word, hang af van die hoogte van waaruit die vinger die klavier tref, asook die spoed waarteen die klavier afgedruk word. Andersins kan die druk wat op 'n klavier toegepas word, afhang van die hoeveelheid massa wat gebruik word om die klavier af te druk, asook die spoed waarteen die klavier afgedruk word. Die klavier se meganisme is dus, soos dié van die klavichord, sensitief vir die hoeveelheid druk wat op die klaviers toegepas word.

2.3.4 Uitdrukking op die klavier

Matthay (1964:43) stel dat 'n ronde, singende toonkleur verkry sal word deur met die arms aan die klaviers in te sak, met ander woorde deur die arms te ontspan. Massa, eerder as spoed, word dus gebruik. 'n Skerp, briljante toonkleur sal verkry word wanneer die klaviers doelbewus "met die arm" gespeel word. In hierdie geval word meer spoed as in die vorige geval gebruik. Verder meld Matthay (1964:79) dat 'n ronde toonkleur verkry word deur platter vingers te gebruik. Platter vingers bring mee dat meer massa gebruik word. Wanneer gekurfdde vingers gebruik word, word 'n skerper toonkleur verkry. Minder massa word in hierdie geval gebruik en spoed speel dus 'n groter rol. Die klavier se meganisme is uiters sensitief vir verskillende aanslagtipies.

Volgens Taylor (1983:15) onderskei die geraaselemente wat tesame met die afdruk van 'n klavier ontstaan, die toonhoogtes prominent van mekaar, wat nadelig vir *legato*-spel is. Derhalwe word volkome *legato* op die klavier verkry as die bepaalde klavier eers oplaag as die volgende klavier afgedruk word en die toonhoogte voortgebring word of selfs daarna. Die toonhoogtes "oorvleuel" dus effens by laasgenoemde geval. Die oorvleueling kan nie te lank wees nie of daar sal afhangende van die betrokke interval dissonante ontstaan.

'n Verskil in toonintensiteit tussen twee bepaalde toonhoogtes sal ook 'n te groot onderskeid tussen hulle tref. Vir volkome *legato* moet daar dus ook gestreef word na so min as moontlik verskil in toonintensiteit tussen toonhoogtes. Soos reeds gemeld, neem

'n toonhoogte se toonintensiteit af nadat die klavier gedruk is. Die volgende toonhoogte se intensiteit moet by die intensiteit wat van die vorige toonhoogte oorgebly het, aansluit, om sodoende die verskil in toonintensiteit te elimineer. Volgens hierdie beginsel word die styging en daling van toonintensiteit volgens die styging en daling van die melodiese kontoure uitgevoer (Newman, 1984:147).

Wanneer die demperpedaal aangewend word om *legato*-spel te bewerkstellig waar dit vir die hande onmoontlik is, kan 'n perfekte *legato* tussen die melodienote en die harmonieë verkry word deur óp elke nuwe harmonie die pedaal te wissel. Sodoende word die dissonante oorvleueling van die verskillende harmonieë en melodienote voorkom. Elke toonhoogte word suiwer waargeneem, sonder dat die toonkleur deur dissonansie oorheers en ontsier word (Banowetz, 1985:18).

Tydens *legato*-spel moet daar vir die volle duurt van die nootwaarde (nadat die klavier afgedruk is en die toonhoogte geklink het) slegs genoeg druk op die klavier toegepas word om die klavier onder te hou, net soos by die klavesimbel en klavichord. As dieselfde hoeveelheid druk daarop toegepas word as wat nodig was om die klavier afwaarts te laat beweeg, ontstaan spanning in die hande (en groter komponente van die hefboomstelsel) wat virtuositeit inhibeer (Taylor, 1983:14).

Anders as by die klavesimbel en klavichord, word *staccato* op die klavier nie deur middel van kneukelaksie verkry nie, aangesien dit nie voldoende spoed by die afdruk van die klavier bewerkstellig nie. 'n Vinnige afwaartse polsaksie of inwaartse armbeweging verskaf die nodige hoeveelheid spoed (Taylor, 1983:16).

Die geraaselemente, maar spesifiek die vingeraksie vanuit 'n bepaalde hoogte, word gebruik om *non-legato*- en *staccato*- artikulasie te verkry. Tog moet daar volgens Gàt (1965:71) by *non-legato*- en *staccato*-spel gewaak word teen te opvallende geraaselemente aangesien dit die duidelikheid van die melodiese lyn bederf.

Tydens 'n *staccato*-passasie moet die klaviers toegelaat word om opwaarts te beweeg deur feitlik saam met die klink van die toonhoogte die druk van die klavier af te haal. Sodoende val die demper vinnig genoeg terug op die snaar om die snaarvibrasie stop te sit (Matthay, 1964:11).

2.4 Gevolgtrekking

Weens die verskil in klankproduksie by die drie instrumente is daar dus 'n verskil in klankeienskappe en die moontlikhede wat elkeen bied.

In vergelyking met die klavesimbel se skerp, briljante toonkleur en die klavichord se soet, delikate toonkleur, toon die klavier 'n groter verskeidenheid ten opsigte van toonkleure. Dit is moontlik omdat die klavier (net soos die klavichord, maar anders as die klavesimbel) sensitief vir verskillende aanslagtypes is. Gevolglik is geleidelike dinamiese verandering slegs op die klavichord en klavier moontlik. Tog het die klavichord 'n kleiner spektrum ten opsigte van toonintensiteit as die klavesimbel en klavier. Soos die klavesimbel, het die ander instrumente ook registers: die klavichord het 'n pantaleon-register en die klavier het pedale. Die klavichord is die enigste van die drie instrumente waar die speler beheer oor die snaar het nadat die klavier afgedruk is, in sodanige mate dat toonhoogteverandering moontlik is. Derhalwe kan 'n toonhoogte langer by die klavichord voortduur (veral met die pantaleon-register) as by die klavesimbel en klavier, waar die wegsterf van toonhoogtes betreklik vinnig plaasvind. Dit kan by die klavier wel deur die demper- en *sostenuto*-pedale voorkom word.

Tog toon die klavier genoeg ooreenkomste met die outentieke instrumente dat Barokklawerbordwerke stilisties aanvaarbaar daarop uitgevoer kan word. Die mate waartoe die klavier se eienskappe in hierdie geval benut kan word, word in Hoofstuk 4 ondersoek.

Hoofstuk 3

Musikale uitdrukking by Barokklawerbordwerke

3.1 Uitdrukking in musiek

Volgens Christiani (1974:11) verleen gedagtes en emosies betekenis aan musiek. Musiek dien weer as 'n medium vir die uitdrukking van gedagtes en gevolglik emosies aan die luisteraars. Verder onderskei Christiani (1974:18) tussen twee soorte uitdrukkings, naamlik emosionele en intellektuele uitdrukking. Emosionele uitdrukking vind spontaan, impulsief en tog opreg plaas, maar sonder dat stilistiese aanvaarbaarheid en fyner besonderhede van die werk in berekening gebring word. Intellektuele uitdrukking vind plaas wanneer die uitvoerder die genoteerde teks analiseer, 'n plan van uitvoering formuleer en dan die werk streng daarvolgens uitvoer.

Soos reeds gemeld, is die middele van musikale uitdrukking die tempo, dinamiek, artikulasie en *timbre* binne 'n bepaalde werk. Dit is met behulp van intellektuele uitdrukking waardeur elk van hierdie eienskappe bepaal en uitgevoer word.

3.2 Interpretasie van die genoteerde teks

Gedurende die Baroktydperk is interpretasie van die teks hoofsaaklik aan die uitvoerders oorgelaat. Middele van musikale uitdrukking is selde in die genoteerde teks aangedui, om sodoende meer ruimte vir spontaniteit te laat. Barokkomponiste het op die uitvoerders staatgemaak om die genoteerde teks slegs as voorstelle vir musikale uitdrukking in die werk te hanteer (Bodky, 1960:1).

Die enkele aanduidings van musikale uitdrukking wat wel in Barokklawerbordwerke voorgekom het (wat dus ook in *Urtext*-uitgawes aangedui is), was volgens Donington (1973:26) inkonsekwent ten opsigte van hulle betekenis en gereeldheid van verskyning. Dit is toe te skryf aan die agtiende-eeuse uitvoerders se goeie stylbegrip binne die periode.

Die eerste geredigeerde uitgawe van J.S. Bach se 48 Preludes en Fugas is in 1837 deur Carl Czerny gepubliseer. Sy aanduidings van musikale uitdrukking was nie stylgetrou nie (Keller, 1976:203). Die verklaring daarvoor is die feit dat Czerny 'n leerling van Beethoven was. Beethoven was skynbaar onbesorg oor die stylgetroue uitvoering van Barokklawerbordwerke en het Czerny dus beïnvloed. Czerny was 'n gesogte klavierpedagoog en sy aanduidings is gevolglik hoog aangeslaan. In reaksie op sy uitgawes het talle ewe foutiewe geredigeerde uitgawes die lig gesien (Schenkman, 1994:13). Die geredigeerde uitgawes van Barokmusiek wat volop aanduidings getoon het, is dus verromantiseerde weergawes van die werke en die stilistiese aanvaarbaarheid daarvan is twyfelagtig (Badura-Skoda, 1995:140). Voorbeelde van sulke uitgawes is dié van Edwin Ashdown, Augener's Edition, Schirmer en Associated Board. Ongeag die soort uitgawe wat gebruik word, moet die uitvoerder steeds self elk van die middele van musikale uitdrukking bepaal.

Vervolgens word die bepaling van elk van hierdie middele van musikale uitdrukking bespreek, soos wat dit gedurende die Baroktydperk bepaal is. Sodoende word 'n raamwerk daargestel waarvolgens die toepassing van hierdie elemente op die klavier bepaal kan word.

3.3 Middele van musikale uitdrukking

3.3.1 Bepaling van die tempo van 'n Barokklawerbordwerk

Die tempo van 'n werk verwys letterlik na die tydsduur waarbinne dit uitgevoer word, met ander woorde die reëlmatigheid waarmee die polsslae van die werk op mekaar volg. Enige tempo is relatief en word bepaal deur die eienskappe van die werk asook die uitvoerder se interpretasie van hierdie eienskappe (Cyr, 1992:29).

Gedurende die Baroktydperk is die tempo van 'n werk bepaal deur die tempo-aanduiding (indien dit sou voorkom), die tydmaatteken en die nootwaardes binne die werk.

3.3.1.1 Tempo-aanduidings by Barokklawerbordwerke

Voor die tweede helfte van die agtiende eeu is tempo-aanduidings nie algemeen gebruik nie (Bodky, 1960:103). Volgens Badura-Skoda (1995:80) is tempo-aanduidings in J.S. Bach se werke 'n uitsondering eerder as 'n reël. Die meeste werke het geen tempo-aanduidings nie, aangesien daar aangeneem is dat die uitvoerder 'n geskikte tempo vir die werk sal aflei vanaf die tydmaatteken en nootwaardes asook titels van bewegings, indien laasgenoemde sou voorkom. Tempo-aanduidings het ook nie noodwendig die tempo van 'n werk aangedui nie, maar eerder die karakter van die werk — waarvan die tempo dus afgelei kan word. *Allegro* het eerder "vrolik" as "vinnig" beteken (Cyr, 1992:31). Soortgelyk beteken *adagio* eerder "gemaklik" as "stadig". Dikwels is *adagio* as 'n kontras met die voorafgaande passasie gebruik of aan die einde van 'n werk, wat tans as *rallentando* bekend staan (Cyr, 1992:38). So sal *vivace* ná 'n *adagio*-passasie binne 'n beweging meestal op *tempo primo* dui. *Presto* is ook as 'n kontras gebruik. Indien passasies wat respektiewelik as *adagio - presto - adagio* aangedui word, voorkom, moet dit eerder as *adagio - più mosso - tempo primo* geïnterpreteer word (Winzenburger, 1972:19).

Johann Joachim Quantz het in sy *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen* (1752:284) voorgestel dat 'n werk binne een van vier basiese tempo-aanduidings kan hoort:

- *allegro assai* (wat ook *allegro di molto* en *presto* insluit)
- *allegretto* (wat ook *allegro ma non tanto*, *non troppo*, *non presto* en *moderato* insluit)
- *adagio cantabile* (wat ook *arioso*, *larghetto*, *soave*, *dolce*, *poco andante*, *affetuoso*, *pomposo*, *maestoso*, *alla siciliana* en *adagio spiritoso* insluit)
- *adagio assai* (wat ook *adagio pesante*, *lento*, *largo assai*, *mesto* en *grave* insluit)

Die addisionele terme tussen hakies dui eerder verskil in karakter as tempo aan. *Allegro assai* is die vinnigste aanduiding en die daaropvolgende drie aanduidings respektiewelik twee maal stadiger as die vorige aanduiding (Quantz, 1985:284).

Die enkele tempo-aanduidings wat volgens Johann Gottfried Walther se *Musikalisches Lexicon* (1732:139) gedurende die Baroktydperk in gebruik was, asook die interpretasie daarvan, word soos volg deur Badura-Skoda (1995:77) uiteengesit:

- *Adagio* — gemaklik, stadig
- *Largo* — baie stadig, asof elke maat uitgerek word
- *Andante* — alle note reëlmatig en duidelik geartikuleer, effens vinniger as *adagio*
- *Allegro* — vrolik, taamlik lewendig, soms vlugtig
- *Vivace* — lewendig
- *Presto* — vinnig

Soms is die terme geïntensifiseer met *assai* of *-issimo* (Badura-Skoda 1995:79).

J.S. Bach het soms van dubbelterminologie gebruik gemaak, byvoorbeeld *allegro e presto* in die G majeur tokkate (BWV 916). Die terme moet dan volgens karakter eerder as tempo (waar die twee terme mekaar sou weerspreek) geïnterpreteer word (Badura-Skoda 1995:76). Die aanduiding beteken in hierdie geval "vrolik" en "vinnig".

Of 'n werk nou oor 'n tempo-aanduiding beskik of nie, is dit noodsaaklik om die tydmaatteken en nootwaardes van 'n werk by die bepaling van die tempo daarvan in berekening te bring.

3.3.1.2 Die tydmaatteken van die werk

Quantz (1985:285) het binne konteks van die vier basiese tempo-aanduidings wat hy bepaal het, die volgende verhoudings tussen die aanduidings bepaal: In 4/4- en 2/4-tydmaat dui passasies van sestiendenote of agtstenoot-triole op *allegro assai*, maar passasies van 32stenote of sestiendenoot-triole op *allegretto*. Derhalwe is sestiendenote in *allegro assai* en 32stenote in *allegretto* presies dieselfde tempo. In saamgestelde tyd word alle nootwaardes twee maal so vinnig gespeel as in enkelvoudige tyd. In 2/2(*Allabreve*)-tydmaat word passasies van agtstenote dus teen dieselfde tempo gespeel as passasies van sestiendedenote in 4/4-tydmaat. In 2/2-tydmaat dui passasies van agtstenote dus op *allegro assai*. In 3/4-tydmaat dui passasies van agtstenote, in 3/8- sestiendenoot-passasies en by 6/8- en 12/8- agtstenoot-passasies op *allegro assai*. As by 3/4- sestiendenoot-passasies, by 3/8-

32stenoot-passasies of by 6/8- en 12/8- sestiendenoot-triole voorkom, dui dit op *allegretto*.

Daar kan dus afgelei word dat binne 'n bepaalde tydmaatteken, 'n werk waarin oorwegend sestiende- en 32stenote voorkom, 'n stadiger tempo vereis as 'n werk waarin oorwegend agtstenote voorkom. Die nootwaardes wat oorwegend in 'n werk gebruik word, asook die kleinste nootwaardes, is dus 'n aanduiding van die basiese tempo van die werk.

Prelude en Fuga 5 uit Bundel 1 (BWV 850) van J.S. Bach se 48 Preludes en Fugas, illustreer hierdie beginsel duidelik (Voorbeeld 5a).^{*} Die prelude is in C-tyd en bestaan feitlik net uit sestiendenoot-lopies. 'n Vinnige tempo, soos *allegro*, word dus geïmpliseer. Die fuga (voorbeeld 5b) is ook in C-tyd, maar die tema begin met 'n 32stenoot-motief wat deurlopend deur die fuga gebruik word. In maat 24 word die 32stenoot-motiewe selfs teenoor mekaar gebruik. Hierdie motief dui aan dat 'n matiger tempo, soos *allegretto*, vir die fuga gekies kan word.

Voorbeeld 5a

Prelude in D majeur BWV 850 — mate 1 en 2

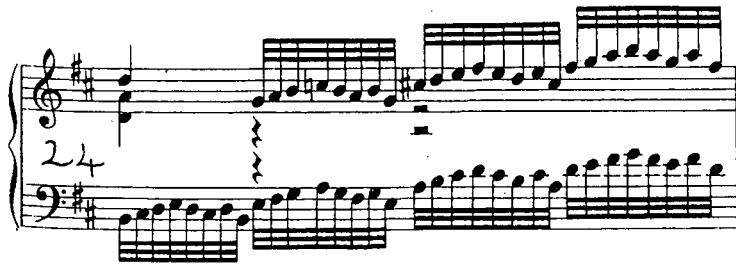


Voorbeeld 5b

Fuga in D majeur BWV 850 — mate 1, 2 en 24



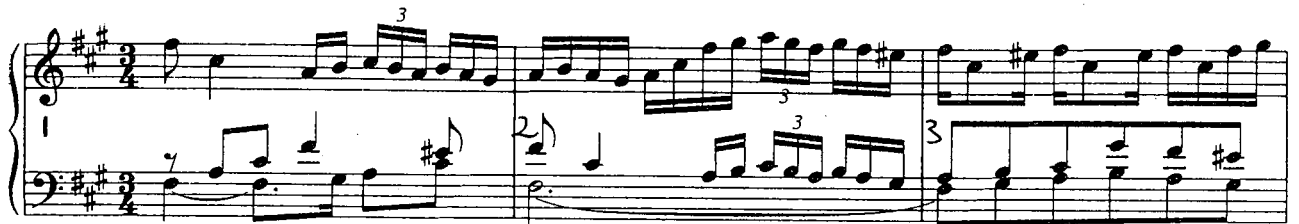
^{*} Voortaan sal die bundelnummer in hakies aangedui word



Prelude 14 (2) BWV 883 is in 3/4-tyd en bevat deurlopend sestiedenisnote, asook triole van sestiedenisnote (voorbeeld 6). 'n Matige tot stadige tempo, soos *andante*, sal vir hierdie prelude geskik wees.

Voorbeeld 6

Prelude in F-kruis mineur BWV 883 — mate 1 tot 5¹



Die derde beweging van die Italiaanse Concerto BWV 971 (voorbeeld 7) is in 2/2-tyd. Daar word van langer nootwaardes (kwart- en halfnote) gebruik gemaak en agtstenootpassasies kom deurlopend voor. Sodoende word 'n vinnige tempo, byvoorbeeld *allegro*, geïmpliseer, hoewel *presto* aangedui word.

Voorbeeld 7

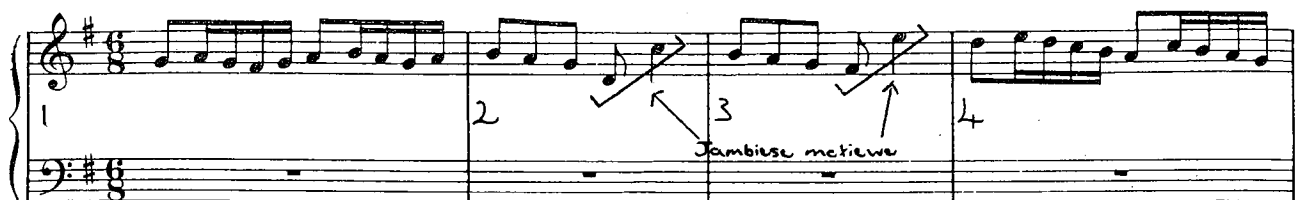
Italiaanse Concerto (derde beweging) BWV 971 — mate 1 tot 4

3. Presto

Volgens Johann Mattheson in *Der vollkommene Capellmeister* (1981:352) stel jambiese motiewe, byvoorbeeld ♩ ♩ ♩ ♩, 'n 'n matige, tog vrolike karakter (*moderately gay, not hasty or running*) voor. Fuga 15 (1) BWV 860 (Voorbeeld 8) het jambiese motiewe in die tema. Die sestiendenootmotiewe dra ook daartoe by dat die tempo nie *allegro assai* kan wees nie, maar eerder *allegretto*.

Voorbeeld 8

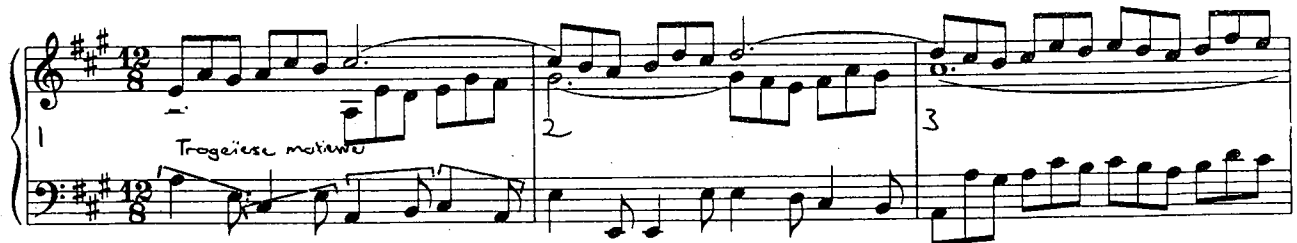
Fuga in G majeur BWV 860 — mate 1 tot 4





Volgens Mattheson (1981:353) het trogeïese motiewe (wat omgekeerde jambiese motiewe is), byvoorbeeld ♩ ♩ ♩ ♩, 'n wiegende, onskuldige (... *lullabies and cradle songs... innocent*) karakter en stel dus 'n matige tempo voor. Prelude 19 (2) BWV 888 (voorbeeld 9) is 'n tipiese *gigue* en die deurlopende agstenote in 12/8-tyd sou op 'n vinnige tempo, soos *allegro assai*, kan dui, maar die ♩ ♩ -motief, wat in die linkerhand voorkom, reduseer die tempo dus tot 'n matiger *allegretto*.

Voorbeeld 9

Prelude in A majeur BWV 888 — mate 1 tot 3







Gepunteerde figure, byvoorbeeld ♩ ♩ of ♩ ♩, stel 'n ernstige, roerende (*serious and pathetic*) karakter voor, maar nie noodwendig 'n vinnige of stadige tempo nie (Quantz,


1985:125). Prelude 13 (2) BWV 882 (voorbeeld 10), bevat  -figure in die linkerhand. Daar kom in die regterhand (mate 1 en 2) 32stenote voor asook sestiennotenpassasies (vanaf maat 4) wat soos reeds vermeld in 3/4-tyd op 'n matiger tempo dui. Maat 3 bevat selfs  -figure vir albei hande.

Voorbeeld 10

Prelude in F-kruis majeur BWV 882 — mate 1 tot 6¹




Quantz (1985:133) stel ook dat vasbeslotenheid (*boldness*) bewerkstellig word as die kleiner nootwaardes op die polsslag val. Figure soos byvoorbeeld  of  (die lombardiese ritme) sal energiekeer wees as  of .

Sugmotiewe, byvoorbeeld , stel volgens Quantz (1985:125) vleiendheid, swaarmoedigheid en teerheid voor (*flattery, melancholy and tenderness*). Sugmotiewe stel ook volgens Bodky (1960:117) swaarmoedigheid voor en dus 'n matige tempo, soos Prelude 12 (2) BWV 881 (voorbeeld 11) aandui. Die sugmotiewe in die regterhand word wel nie met bogies aangedui nie, maar die trapsgewyse beweging dui daarop dat dit sugmotiewe is. Mate 1¹ en 4¹ se kadensiële 6/4-akkoorde en mate 2¹ en 3¹ se terughoudings bevestig die sugmotiewe. 'n Matiger tempo, byvoorbeeld *allegretto*, sal vir die prelude geskik wees.


Voorbeeld 11

Prelude in F mineur BWV 881 — mate 0² tot 4¹

Die anapes-motief,  wat aanvanklik deur die antieke Grieke in marse en slagveldliedere gebruik is, dui op 'n vinnige tempo en is geskik vir feestelike (*merry*) melodieë (Mattheson, 1981:355). Fuga 19 (2) BWV 888 (voorbeeld 12) se tema het anapes-motiewe soos wat mate 1^{3,4}, 3^{1,2} en 5^{3,4} aantoon. 'n Vinnige tempo, byvoorbeeld *allegro assai*, sal vir die fuga geskik wees.

Voorbeeld 12

Fuga in A majeur BWV 888 — mate 1 tot 5

Die daktilus-motief,  , wat die omgekeerde van die anapes-motief is, dui volgens Mattheson (1981:355) nie op 'n spesifieke tempo nie, maar kan na gelang van die tempo 'n ernstige (*serious*) of lighartige (*light-hearted*) karakter aanneem. Fuga 2 (1) BWV 847

(voorbeeld 13) bevat daktilus-motiewe in die tema. Die fuga is in 4/4-tyd en daar kom deurlopend sestiendenote voor, wat dus 'n vinnige tempo, byvoorbeeld *allegro assai* en 'n ligte aanslag, impliseer. Die daktilus-motiewe pas dus in by die lighartige karakter.

Voorbeeld 13

Fuga in C mineur BWV 847 — mate 1 tot 3

Volgens Mattheson (1981:355) stel die molossus-motief, $\underline{\underline{\underline{\text{d}}}} \underline{\underline{\underline{\text{d}}}} \underline{\underline{\underline{\text{d}}}}$, moesaamheid, ernstigheid, hartseer en melancholie (*arduousness, seriousness, sadness and melancholy*) voor. Prelude 8 (1) BWV 853 (voorbeeld 14) illustreer hierdie stelling baie akkuraat in die linkerhand:

Voorbeeld 14

Prelude in E-mol mineur BWV 853 — mate 1 tot 4²

Die spondee-motief, $\underline{\underline{\text{p}}}$ $\underline{\underline{\text{p}}}$, met 'n sprong tussen die twee halfnote, stel volgens Mattheson (1981:350) fatsoenlikheid en ernstigheid (*respectable, serious*) en dus 'n matiger tempo voor, byvoorbeeld *allegretto*. Fuga 23 (2) BWV 892 (voorbeeld 15) se tema bestaan uit spondee-motiewe. Die fuga is in 2/2-tyd en het later deurlopende agtstenote, wat op 'n vinnige tempo byvoorbeeld *allegro assai* dui. Die spondee-motiewe in die tema reduceer dit tot 'n matiger *allegretto*.

Voorbeeld 15

Fuga in B majeur BWV 892 — mate 1 tot 4



3.3.1.4 Danstipes

Danstipes speel 'n rol in die bepaling van die tempo van 'n werk. 'n Bepaalde dans word gekenmerk deur 'n vasgestelde tydmaat, ritmiese figure, frasiering, 'n algemene karakter en dus 'n vasgestelde tempo. Selfs wanneer die bepaalde dans nie genoem word nie, kan hierdie kenmerke van toepassing op 'n werk wees om die tempo van die werk te bepaal (Cyr, 1992:42).

Prelude 7 (2) BWV 876 (voorbeeld 16) het die ritmiese eienskappe van 'n *gigue* en sal dus teen 'n vinnige tempo, byvoorbeeld *allegro assai* gespeel word.

Voorbeeld 16

Prelude in E-mol majeur BWV 876 — mate 1 tot 3



Ritmiese motiewe kan dus ook bydra tot die bepaling van die geskikte tempo van 'n werk. Daar is volgens Hutchins (1980:17) anders as by werke van latere styltydperke,

vir 'n Barokklawerbordwerk nie een spesifieke tempo nie en dat so 'n werk met speling om 'n basiese tempo steeds uitdrukkingvol sal wees. Die hoofkriterium by die bepaling van die tempo van 'n Barokklawerbordwerk, veral as dit kontrapuntal van aard is, is duidelike waarneembaarheid van al die note. Die gekose tempo moet die uitvoerder toelaat om selfs die kleinste nootwaardes sonder gejaagdheid uit te voer (Schiff, 1987:17).

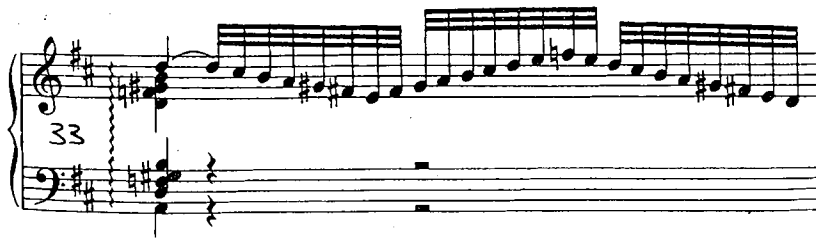
3.3.2 Bepaling van die dinamiek van 'n Barokklawerbordwerk

Crescendo- en *diminuendo*-aanduidings kom nie in Barokklawerbordwerke voor nie. 'n Verdigting of uitdunning van die tekstuur kan respektiewelik *crescendo*'s en *diminuendo*'s voorstel (Badura-Skoda, 1995:140). Voorbeeld 17 toon mate 27 tot 33 van Prelude 5 (1) BWV 850. Al die voorafgaande mate verloop soos die aanvangsmate (voorbeeld 1a). Vanaf maat 27 kom 'n pedaalpunt op die dominant by en vanaf maat 29 twee melodiese lyne. Dit is tekstuurverdigting wat 'n *crescendo* suggereer en opbou tot by maat 30⁴ se melodiese klimaks, hoewel die onderste stem reeds in maat 30³ tot stilstand gekom het en na maat 31 oorgebind is. Dit is tekstuuruitdunning en suggereer 'n *diminuendo*. Maat 32 het weer tekstuurverdigting deur middel van drie stemme oor 'n dominantpedaalpunt en lei na maat 33¹ se klimaks. Die harmoniese spanning van die dominantpedaalpunte dra by tot die suggerering van 'n *crescendo*.

Voorbeeld 17

Prelude in D majeur BWV 850 — mate 27 tot 33

The musical score for Example 17 consists of two systems of staves. The first system contains measures 27, 28, and 29. The second system contains measures 30, 31, and 32. Measure 33 is partially visible at the end of the second system. The score is written in D major (one sharp) and features a dominant pedal point (F#) in the bass line from measure 27 to 33. The texture becomes denser in measures 27-29 and 32, and thinner in measures 30-31.



Binne Barokwerke is daar (ongegag die instrument waarvoor dit gekomponeer is) volgens Ferguson (1963:12) twee soorte dinamiek, naamlik strukturele en infleksionele dinamiek. Strukturele dinamiek onderskei in terme van verskil in toonintensiteit een stemparty van ander stempartye. Infleksionele dinamiek behels die styging en daling van toonintensiteit binne 'n enkele stemparty. Vanselfsprekend kan infleksionele dinamiek dan binne strukturele dinamiek voorkom.

3.3.2.1 Strukturele dinamiek in Barokklawerbordwerke

Die opvallendste voorbeeld van strukturele dinamiek is die gebruik van twee manuale van die klavesimbel om die *tutti (repieno)*- en *solo (concertino)*-gedeeltes van *Ritornello*-vorm, soos dit in die *concerto grosso* voorkom (met ander woorde terrasdinamiek), voor te stel. Die terme *forte* en *piano* stel die twee kontrasterende manuale voor. *Forte* vir albei hande stel 'n *tutti*-gedeelte voor en *forte* vir een hand en *piano* vir die ander, stel 'n *solo*-gedeelte voor. *Piano* vir albei hande stel ook 'n *solo*-gedeelte voor (Ferguson, 1963:13). Die Italiaanse Concerto BWV 971 (voorbeeld 18), het manuaalaanduidings waaronder die volgende voorkom: Maat 1 sal *forte* vir albei hande wees, aangesien 'n concerto met 'n *tutti*-gedeelte begin. In maat 30 word aangedui dat die regterhand *forte* en die linkerhand *piano* speel en in maat 67 word aangedui dat albei hande *piano* speel. Hierdie is dus *solo*-gedeeltes.

Voorbeeld 18

Italiaanse Concerto (eerste beweging) BWV 971 — mate 1 tot 4, 30 tot 34 en 67 tot 69¹



Volgens Bodky (1960:89) het die *forte*- en *piano*-aanduidings in J.S. Bach se klawerbordwerke geen ander betekenis gehad as die aanduidings van die twee manuale van die klavesimbel (en die registrasie by elkeen) nie. Die wyse waarop hierdie effek op die klavier verkry word, word in 4.3.2 bespreek.

3.3.2.2 Infleksionele dinamiek in Barokklawerbordwerke

Infleksionele dinamiek word die duidelikste deur die menslike stem voorgestel. C.P.E. Bach (1974:151) stel selfs voor dat uitvoerders van klawerbordwerke die melodiese lyne in die werke moet sing ten einde die melodiese kontoere te ervaar. Soos die melodiese kontoere styg en daal, sal die toonintensiteit ooreenkomstig toe- en afneem om die frase te definieer. Dit is belangrik om die frase se klimaks te bepaal — wat nie noodwendig die hoogste melodienoot is nie (Ferguson, 1963:12). Prelude 11 (2) BWV 880 (voorbeeld 19) se melodiese kontoere binne die eerste frase (maat 1 tot 4) se hoogste noot is wel die G, maar die eintlike punt van aankoms is die B-mol in maat 2¹. Die infleksionele dinamiek van die melodie sal verloop soos aangedui:

Voorbeeld 19

Prelude in F majeur BWV 880 — mate 1 tot 4



Verder wys Ferguson (1963:13) ook daarop dat infleksionele dinamiek in Barokklawerbordwerke binne 'n kleiner dinamiese spektrum plaasvind as werke uit die latere styltydperke.

Behalwe die tipografiese ligging van die melodienote het die polsslae waarop hulle voorkom, asook die harmonieë waarbinne hulle val, ook 'n invloed op hierdie note se toonintensiteit. Note wat op sterk polsslae voorkom, sal eerder swaartepunte of punte van aankoms wees as note wat op swak polsslae of op onderverdelings van polsslae voorkom. Enige noot wat op 'n dissonante harmonie voorkom, sal beklemtoon word sodat die spanning in die daaropvolgende konsonante harmonie sal oplos (Badura-Skoda, 1995:131).

Die eerste swaartepunt in Prelude 11 (voorbeeld 19) is die linkerhand se F in maat 1¹ en die volgende swaartepunt die B-mol in die regterhand in maat 2¹. Die eerste polsslag van elke maat is dan ook die sterk polsslae binne 3/2-tyd. Maat 1 impliseer die tonika-harmonie van F majeur, maar maat 2 die septiem-harmonie (soos aangedui in maat 2¹⁻³) oor die tonika-pedaalpunt. Hierdie dissonante harmonie los in maat 3² op na die konsonante tonika-harmonie. Maat 2 se dissonante harmonie word dus as gevolg van die harmoniese spanning beklemtoon en weens die oplossing van die spanning word die tonika-harmonie in maat 3² nie beklemtoon nie.

3.3.2.3 Die tempo van 'n werk se invloed op dinamiek

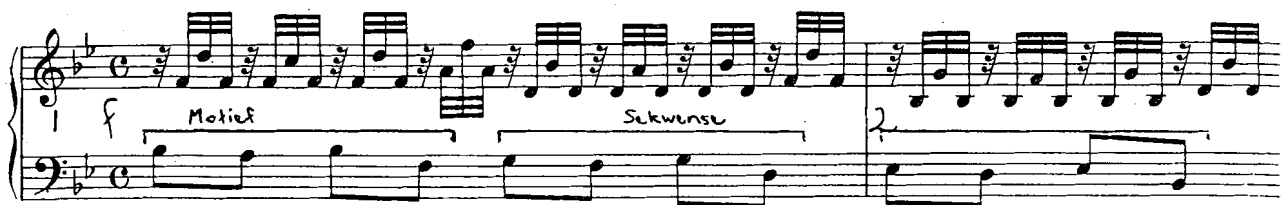
Behalwe die tipografiese en metriese ligging van note asook die harmonieë waaronder hulle val, het tempo ook 'n invloed op die werk se basiese dinamiek.

Die tempo van 'n bepaalde werk kan ook die basiese dinamiek daarvan bepaal. 'n Werk wat teen 'n vinnige tempo gespeel word, sal dus oorwegend hoër dinamiese vlakke hê

as 'n stadige werk (Donington, 1973:291). Prelude 21 (1) BWV 866 (voorbeeld 20a) is in 'n tokkate-agtige styl en dus in 'n vinnige tempo ter wille van die briljante, virtuose karakter daarvan. 'n Hoë dinamiese vlak, soos *forte*, sal dus tot dié karakter bydra. Die dalende sekwense op maat 1¹⁻² sou 'n *diminuendo* kon voorstel, maar steeds binne 'n hoë dinamiese vlak. Fuga 21 (1) (voorbeeld 20b) is in 3/4-tyd en bevat reeds in die tema talle sestiende note. Daar kom deurlopend dan sestiendenote voor. 'n Matige tot stadige tempo is dus vir die fuga geskik en so ook dus 'n laer dinamiese vlak, soos *mezzo-piano*. Sodoende word 'n liriese karakter verkry.

Voorbeeld 20a

Prelude in B-mol majeur BWV 866 — mate 1 tot 2²



Voorbeeld 20b

Fuga in B-mol majeur BWV 866 — mate 1 tot 4








3.3.3 Bepaling van die artikulasie binne 'n Barokklawerbordwerk

Tegnies gesproke is artikulasie die wyse waarop 'n bepaalde toonhoogte na 'n volgende toonhoogte oorgaan - hetsy ononderbroke of met 'n bepaalde lengte van stilte tussenin (Ferguson, 1963:10). Daar word dus teoreties van die reeds vermelde beginsel gebruik gemaak waar daar onderskei word tussen ekstrinsieke en intrinsieke nootwaardes. Vanselfsprekend word dié beginsel veral gebruik by instrumente wat nie tot geleidelike dinamiese veranderinge in staat is nie, byvoorbeeld die klavesimbel en orrel.

Volgens Friedrich Wilhelm Marpurg in *Anleitung zum Clavierspielen* (1970:29) is daar tydens die agtiende eeu drie basiese vorms van artikulasie, naamlik die "normale aanslag" (*ordentliches Fortgehen*), *legato* (*Schleiffen*) en *non-legato* (*Abstossen*). *Legato* en *non-legato* is die teenoorgesteldes van die normale aanslag wat verkry word deur die klavier 'n oomblik voordat die volgende klavier afgedruk word, op te lig. Hierdie aanslag is ook nie aangedui nie, aangesien dit as uitgangspunt gebruik word. Bach (1974:149) is van mening dat *Schleiffen* alle graderings van *legato* (insluitend die *Ueberlegato* wat by *legato*-bogies gebruik word) en *Abstossen* alle graderings van *non-legato* (en dus ook *staccato*) insluit.

3.3.3.1 Die effek van artikulasie

Oorwegende *non-legato*- en *staccato*-spel beklemtoon 'n werk wat in 'n *allegro*-tempo gespeel word se lewendigheid en oorwegende *legato*-spel 'n werk wat in 'n *adagio*-tempo gespeel word, se teerheid. (Bach, 1974:149). Daar kan dus afgelei word dat die oorwegende artikulasie binne 'n werk duidelik is nadat die tempo van die werk bepaal is.

Die ritmiese figure  (of enige soortgelyke gepunteerde figure) kan as  of  gespeel word, maar nie as  nie (Bodky, 1960:219). By hierdie figure word daar dus nie *legato* tussen die hoofpolsse gespeel nie. Volgens Badura-Skoda (1995:99) word die eerste moontlikheid eerder tydens 'n lewendige tempo en die tweede moontlikheid tydens 'n stadiger tempo gebruik. Die -figure in Partita 6 BWV 830 se *Tempo di gavotta* (voorbeeld 21a) sal dus *staccato* gespeel word aangesien die *gavotte* 'n lewendige dans is. Dieselfde figure sal in Partita 5 BWV 829 se *Sarabande* (voorbeeld 21b) *legato* gespeel word aangesien die *Sarabande* 'n statige dans is.

Voorbeeld 21a

Tempo di gavotta (Partita 6) BWV 830 — mate 1 tot 3¹



Voorbeeld 21b

Sarabande (Partita no.5) BWV 829 — mate 0² tot 3



Volgens Quantz (1985:125) dui klein intervalle of enige interval wat *legato* gespeel word, op swarmoedigheid en teerheid (*melancholy and tenderness*). Groter intervalle of enige interval wat *staccato* gespeel word, dui op vrolikheid of moedigheid (*gayity or boldness*). Na gelang van die intervalgroottes en hulle artikulasie (soos wat in 3.3.3.2.1 bespreek sal word) verander die karakter van die werk voortdurend (Quantz, 1985:126). Daar kan dus afgelei word dat intervalgroottes en die artikulasie daarvan, net soos ritmiese motiewe, die karakter en dus ook die tempo van 'n werk bepaal.

Aanvanklik is 'n *legato*-bogie gebruik om *legato*-spel tussen twee of meer note aan te dui. Met tydsverloop is frasering ook deur 'n bogie aangedui. Gevolglik ontstaan onsekerheid oor die betekenis van bogies. Volgens Bodky (1960:205) het die bogies in J.S. Bach se klavierbordwerke *legato*-spel aangedui. Die eerste noot onder die bogie het 'n effens hoër toonintensiteit as die daaropvolgende note. Die bogies oor elke polsslag in Prelude 11 (2) BWV 880 (voorbeeld 22) in mate 1 tot 3 dui dus *legato*-spel en beklemtoning van die hoofpolsse aan en nie dat daar tussen die polsslake gefraseer behoort te word nie.

Voorbeeld 22

Prelude in F BWV 880 — mate 1 tot 3



Deurgangsnote word *legato* in verhouding met hulle voorafgaande en opvolgende note gespeel en appoggiaturas word *legato* met hulle opvolgende note gespeel — hetsy 'n verbindingsbogie aangedui word al dan nie (Bach, 1974:155).

3.3.3.2 Riglyne ten opsigte van artikulasie

Intervalle, harmonieë en polsslae dien as riglyne ten opsigte van die artikulasie wat gebruik behoort te word.

3.3.3.2.1 Intervalle

Badura-Skoda (1995:96) stel dat in J.S. Bach se klavierbordwerke trapsgewyse passasies gewoonlik *legato* en groter intervale en spronge *non-legato* of *staccato* gespeel word. Hierdie stelling moenie te letterlik en rigied geïnterpreteer word nie, aangesien daar uitsonderinge kan voorkom. Die kontinuïteit van 'n melodiese lyn moet so ver moontlik behoue bly (Donington, 1973:284). Derhalwe sal 'n groter interval wat in 'n oorwegend trapsgewyse passasie voorkom, nie noodwendig *non-legato* gespeel word nie. Oktaafspronge en gebroke akkoordpassasies word *non-legato* of *staccato* gespeel (Badura-Skoda, 1995:96). In Prelude 10 (2) BWV 879 (voorbeeld 23) sal die hoofsaaklik trapsgewyse melodie (in die regterhand, maar vanaf maat 3 ook in die linkerhand) *legato* gespeel word. Ter wille van kontinuïteit sal die tert- en verminderde kwintspronge (soos met hakies aangedui) ook *legato* gespeel word. Die septiem- en oktaafspronge (ook met hakies aangedui) sal wel *non-legato* gespeel word.

Voorbeeld 23

Prelude in E mineur BWV 879 — mate 1 tot 7¹



3.3.3.2 Harmonieë

'n Dissonante harmonie sal altyd *legato* na 'n konsonante harmonie oplos (Badura-Skoda, 1995:96). In Prelude 7 (1) BWV 852 (voorbeeld 24) sal die D-mol in maat 1³⁻⁴ *legato* met die C in maat 2¹ wees. Maat 1³⁻⁴ vorm 'n dissonante harmonie (V⁷ van IV in E-mol majeur) wat na 'n konsonante harmonie in maat 2¹⁻² (IV in E-mol majeur) oplos.

Voorbeeld 24

Prelude in E-mol majeur BWV 852 — mate 1 en 2



3.3.3.3 Polsslae

Die opslagmaat van 'n motief word, indien dit slegs uit een noot bestaan, nie *legato* met die volgende maat se eerste pols gespeel nie. Sodoende kry die eerste pols van die maat 'n aksent aangesien dit 'n sterk polsslag is (Bodky, 1960:219). Die opslagmaat se intrinsieke waarde word dus verkort. As die opslagmaat uit meer as een noot bestaan, word hierdie note *legato* met mekaar gespeel aangesien hulle reeds melodiese waarde het, maar die laaste noot word *non-legato* met die eerste sterk pols gespeel. Die laaste noot van die opslagmaat se intrinsieke waarde word dus verkort om die eerste sterk pols te beklemtoon (Troeger, 2003:121). In Fuga 11 (1) BWV 856 (voorbeeld 25a) sal die opslagmaat *non-legato* met maat 1¹ gespeel word, maar by Fuga 11 (2) BWV 880 (voorbeeld 25b) sal die opslagmaat se note *legato* met mekaar en die laaste noot *non-legato* met maat 1¹ gespeel word.

Voorbeeld 25a

Fuga in F majeur BWV 856 — mate 0³ tot 4

A musical score for the first four measures of the Fugue in F major, BWV 856. The score is written for piano in 3/8 time. The right hand starts with a whole note chord (F4, A4, C5) in measure 0, followed by a quarter note G4 in measure 1. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 2, 3, and 4 show the right hand moving up stepwise from G4 to A4, B4, and C5 respectively, while the left hand continues its accompaniment.

Voorbeeld 25b

Fuga in F majeur BWV 880 — mate 1 tot 5

A musical score for the first five measures of the Fugue in F major, BWV 880. The score is written for piano in 6/16 time. The right hand plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 1 through 5 are numbered below the staff.

In gesinkopeerde passasies word die langer gesinkopeerde nootwaarde *non-legato* of *staccato* van die voorafgaande nootwaarde gespeel. Laasgenoemde se intrinsieke waarde word dus verkort. Sodoende kry die gesinkopeerde nootwaarde 'n aksent (Badura-Skoda, 1995:96). By Prelude 10 (2) BWV 879 (voorbeeld 26) sal die beklemtoonde tweede polsslag, wat vanaf maat 37 tot 41 tussen die regterhand en linkerhand alterneer, *non-legato* van die eerste polsslag gespeel word, maar *legato* met dit wat daarop volg.

Voorbeeld 26

Prelude in E mineur BWV 879 — mate 37 tot 43

A musical score for measures 37 to 41 of the Prelude in E minor, BWV 879. The score is written for piano in 3/4 time. The right hand plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 37 through 41 are numbered below the staff. The score shows a change in articulation between the two hands.



Ferguson (1963:12) stel dat 'n werk nie net *legato* of *non-legato* gespeel kan word nie, maar dat 'n balans tussen *legato*, *non-legato* en *staccato* verkry moet word. Ooreenstemmige ritmiese figure moet dieselfde artikulasie hê en kontrasterende figure dan verskillende artikulasie, sodat die motiewe van mekaar onderskei kan word. Op soortgelyke wyse word temas van fugas, die kontramelodieë en episodes dan ook van mekaar onderskei. Weens bepaalde invloede op die artikulasie kan uitsonderings op hierdie reëls voorkom. In Prelude 17 (1) BWV 862 (voorbeeld 27) sal die openingsmotief (in maat 1) soos volg geartikuleer word:

Voorbeeld 27

Prelude in A-mol majeur BWV 862 — maat 1 en 9 tot 11¹



Polsslag 1 se sestiendenote vorm 'n opslagmaat vir die gebroke akkoordfigure in polsslae 2 en 3. Die opslagmaat moet *legato* met die eerste noot van die gebroke akkoordfigure gespeel word, maar die gebroke akkoordfigure dan *staccato*. Deurlopend

sal hierdie motief dan op hierdie wyse geartikuleer word. In kontras daarmee sal die kontramelodie wat in maat 9² begin, dan *legato* gespeel word (voorbeeld 27).

3.4 Gevolgtrekking

Wanneer die geskikte tempo, dinamiek, artikulasie en *timbre* van 'n werk bepaal is, word musikale uitdrukking binne die werk verkry. Dit is moontlik om die geskikte tempo van 'n Barokklawerbordwerk te bepaal, wat effektief sal wees ongeag die instrument wat gebruik word. Dit blyk dat die tempo van 'n Barokklawerbordwerk 'n invloed op die dinamiek daarvan en ook die artikulasie binne die werk het. Dinamiek, artikulasie en ritmiese nootwaardes kan die karakter van 'n werk aandui. Laasgenoemde kan dan weer op die tempo van die werk dui. Die vervlegtheid van die middele van musikale uitdrukking se invloed op mekaar is opvallend. Dit is dus ook moontlik om die dinamiek en artikulasie van Barokklawerbordwerke te bepaal, soos dit gedurende die Baroktydperk die gebruik was. Hoewel *timbre* ook een van die middele van musikale uitdrukking is, is dit 'n unieke eienskap van die bepaalde instrument waarop die werk uitgevoer word. Dit kan dus nie soos die ander middele van die genoteerde teks afgelei word nie. Vervolgens sal gepoog word om vas te stel tot watter mate effekte op die klavier toegepas word wanneer Barokklawerbordwerke daarop uitgevoer word.

Hoofstuk 4

Benutting van die klankeienskappe van die klavier

Weens die verskil in klankproduksie by die klavesimbel, klavichord en klavier, sal verskillende klankresultate verkry word as dieselfde werk op elk van hierdie instrumente uitgevoer word. Volgens Bodky (1960:16) sal werke wat vir klavesimbel en klavichord onderskeidelik bedoel is, verskillend op die klavier uitgevoer word. Derhalwe is dit noodsaaklik om te bepaal vir watter instrument 'n Barokklawerbordwerk gekomponeer is, alvorens dit op die klavier uitgevoer word, ten einde die aard van die uitvoering van die werk te bepaal. Die opvallendste aanduiding ten opsigte van die instrument waarop 'n werk uitgevoer moet word, is die titel van die werk, hoewel dit soms steeds vaag blyk te wees.

4.1 Titels van werke wat op 'n spesifieke instrument dui

In die sewentiende en agtiende eeue het die term *klavier* klawerbordinstrument beteken. Daaruit kan afgelei word dat 'n werk wat vir *klavier* geskryf is, dus vir enige klawerbordinstrument bedoel is. Vanaf ongeveer 1750 is die term *klavier* tot die klavichord beperk en die klavesimbel is die *Clavicymbal*, *Flügel* of *Kieflügel* genoem (Kirkpatrick, 1984:9). Ten tye van die vervanging van die klavesimbel en klavichord met die moderne klavier (ten ongeveer 1800) is die klavier, wat uit die *pianoforte* of *fortepiano* ontwikkel het, *klavier* genoem (Bodky, 1960:14). Hierdie instrument is dus die oorgang vanaf die klavesimbel en klavichord na die moderne klavier. Dit is volgens Badura-Skoda (1995:157) nie algemeen in Italië en Duitsland voor ongeveer 1745 gebruik nie, vandaar die rede dat J.S. Bach nie werke spesifiek daarvoor gekomponeer het nie. Dit is dus vanselfsprekend dat die titel *Das Wohltemperierte Klavier* vanaf 1750 heelwat verwarring veroorsaak het ten opsigte van die instrument waarvoor die werke bedoel is.

By die Italiaanse Concerto BWV 971, die Franse Overture BWV 831 en die Goldberg-variasies BWV 988 stel J.S. Bach dat dit op 'n klavesimbel met twee manuele uitgevoer moet word (Kirkpatrick, 1984:9). Die registraandauidings deur middel van die terme *forte* en *piano* vul sy instruksie aan. *Forte* het aangedui dat 'n 8'- en 4'-register, of die

manuaalkoppeling (die onderste manuaal) gebruik moet word, terwyl *piano* aangedui het dat slegs 'n 8'-register (die boonste manuaal) gebruik moet word. As een van die terme in die middel van die notebalk aangedui word, geld dit vir albei hande, andersins kom die terme reg bo of onder die party waartoe dit behoort, voor (Bodky, 1960:27). Sien ook 2.1.1 en 3.3.2.1.

J.S. Bach het die twee- en driestemmige invensies opgedra aan "die liefhebbers van die klawerbordinstrument" (*den Liebhabern des Clavires*). As sy bedoeling was dat daar 'n bepaalde instrument vir elke invensie geskik was, sou hy gestel het dat dit vir "liefhebbers van die klawerbordinstrumente" (*den Liebhabern der Clavir*) was. In die voorwoord meld J.S. Bach dat die invensies as oefeninge gebruik moet word om *cantabile*-aanslag te bemeester. Dit dui daarop dat hierdie werke vir klavichord bedoel is, aangesien *cantabile*-aanslag eerder op laasgenoemde as op die klavesimbel moontlik is (Bodky, 1960:27).

By die Partitas, die Engelse - en die Franse Suites het J.S. Bach geen voorskrifte aangedui ten opsigte van die instrument waarop dit uitgevoer moet word nie (Kirkpatrick, 1984:9). By hierdie werke, net soos by *Das Wohltemperierte Klavier*, is dit dus noodsaaklik om te bepaal of die bepaalde werk op die klavesimbel of die klavichord uitgevoer moet te word na aanleiding van die mate waartoe die werk uitvoerbaar is binne die tegniese moontlikhede van elk van die twee instrumente (Bodky, 1960:30).

4.2 Bepaling van die geskikte instrument vir 'n Barokklawerbordwerk

Die klavichord is vanweë sy beperkte dinamiese omvang hoofsaaklik as oefeninstrument gebruik. Die klank daarvan sal moeilik hoorbaar in 'n konsertsaal wees, wat die klavichord dus nie 'n geskikte konsertinstrument maak nie (sien 2.2.4). Die klavesimbel, wat 'n groter dinamiese spektrum het, is dus 'n geskikter konsertinstrument. Volgens Kirkpatrick (1984:41) is die klavesimbel se toonkleur helder genoeg vir die uitvoering van Barokklawerbordwerke deurdad die onderskeie stempartye duidelik waarneembaar is. By werke waar daar nie gespesifiseer word of dit vir die klavesimbel of klavichord bedoel is nie, sal dit dus nie 'n verkeerde keuse wees om dit op die klavesimbel uit te voer nie. Kirkpatrick (1984:44) staaf hierdie benadering deur te meld dat by hierdie werke die melodie, harmonie en ritme eerder van belang is as die instrument waarop dit uitgevoer

word en dat dié eienskappe van die werk betekenisvol sal wees ongeag die instrument van uitvoering. Verder meld Kirkpatrick (1984:41) dat J.S. Bach dikwels deur middel van klawerbordwerke ander orkestrale instrumente voorgestel het, byvoorbeeld in Prelude 5 (2) BWV 874 (voorbeeld 28). Die gebroke tonika-akkoord (maat 1² - 2¹) stel koperblasers voor en die linkerhand se tonika-oktaaf (maat 1¹) asook die I-I^{6/4}-V⁷-I-progressie (mate 2² - 3¹) stel pouke voor.

Voorbeeld 28

Prelude in D majeur BWV 874 — mate 1 - 3¹

The image shows a musical score for the first three measures of the Prelude in D major, BWV 874. The score is in 12/8 time and D major. The right hand plays a melodic line, and the left hand plays a bass line. A bracket labeled 'Gebroke tonika-akkoord' spans measures 1 and 2. Below the staff, Roman numerals are indicated: I, I, I^{6/4}, V⁷, I.

Nadat die geskikte instrument vir die uitvoering van 'n bepaalde werk bepaal is, kan afgelei word tot watter mate die klankeienskappe van die klavier benut kan word as die werk daarop uitgevoer word.

4.3 Benutting van die klavier se dinamiese omvang

Volgens Kochevitsky (1972a:36) word die klavesimbel en klavichord se dinamiese omvang in berekening gebring wanneer 'n werk vir een van die twee instrumente op die klavier uitgevoer word.

4.3.1 Die dinamiese omvang by 'n klavichordwerk

Die klavichord het, soos reeds vermeld, 'n beperkte dinamiese omvang wat moeilik in 'n groter ruimte hoorbaar sal wees. Derhalwe moet daar by die uitvoering van 'n klavichordwerk op die klavier 'n groter dinamiese spektrum gehandhaaf word. Aangesien die klavier net soos die klavichord in staat is tot geleidelike dinamiese veranderinge, word daar wel van hierdie klankeienskap van die klavier gebruik gemaak (Troeger, 2003:40).

By Tweestemmige Invensie 4 BWV 775 (voorbeeld 29) sal die volgende dinamiek dus gebruik kan word:

Voorbeeld 29

Tweestemmige Invensie 4 in D mineur BWV 775 — mate 1 tot 5

The musical score shows five measures of music. The right hand starts with a melodic line in D minor, marked *mf*. The left hand enters in the second measure with a supporting line, also marked *mf*. The dynamics fluctuate, with a *f* marking in the fourth measure and another *mf* in the fifth. Slurs and measure numbers (1-5) are used to delineate the phrasing.

4.3.2 Die dinamiese omvang by 'n klavesimbelwerk

Soos reeds vermeld, is die klavesimbel nie tot infleksionele dinamiek in staat nie, maar slegs deur middel van manueelwisseling en registerverandering tot strukturele dinamiek. By die uitvoering van 'n klavesimbelwerk op die klavier moet daar volgens Kochevitsky (1972a:36) duidelik onderskei word tussen dinamiese vlakke van die verskillende dele of stempartye. Tog moet daar volgens Dumm (1978:35) nie binne elke deel of stempartye slegs een toonsterkte gehandhaaf word nie. Binne die bepaalde dinamiese vlak kan infleksionele dinamiek volgens die frasekontoere voorkom. Aangesien infleksionele dinamiek by die Barok-klankideaal ingesluit is en een van die klavier se prominentste klankeienskappe is, sal die weglating daarvan by die uitvoering van 'n werk, die werk van enige musikale progressie ontnem (Troeger, 2003:40). Badura-Skoda (1995:133) waarsku wel dat infleksionele dinamiek nie oordryf moet word deur twee onderskeie dinamiese vlakke deur middel van 'n *crescendo* of *diminuendo* met mekaar te verbind nie. In so 'n geval sou die terrasse na kontoere verander word en sal strukturele dinamiek verlore gaan (sien ook 4.1). Verder meld Badura-Skoda (1995:137) dat 'n melodielyn in 'n klavesimbelwerk *cantabile* op die klavier gespeel kan word.

Voorbeeld 30 toon die Italiaanse Concerto (BWV 971) se eerste *solo*-gedeelte. *Piano* (die boonste manueel) word vir die linkerhand aangedui en *forte* (die onderste manueel) vir die regterhand se *cantabile*-melodie. Aangesien die linkerhand die melodie begelei, kan dit ook *piano* op die klavier gespeel word. Die melodie word dan nie noodwendig

forte gespeel nie, maar wel *cantabile*. Die dinamiese infleksies volgens die frase-kontoere sal byvoorbeeld soos volg gebruik kan word:

Voorbeeld 30

Italiaanse Concerto (eerste beweging) BWV 971 — mate 30 tot 34



Pianiste probeer soms om die klavesimbel op die klavier na te boots deur oordrewe *forte* en aggressief te speel, sodat elke noot se botone duidelik waarneembaar moet wees om die register se volume na te boots. Die klawers word dus te vinnig afgedruk en veroorsaak dan die prominente tref teen die nootvloer. Hierdie perkussiewe klank kom ook nie in tegnies korrekte klavesimbelspel voor nie en is dus stilisties onaanvaarbaar in hierdie geval. Wat pianiste wel in berekening moet bring, is die feit dat die outentieke instrumente 'n helderder, maar sagter, klank as die klavier gehad het. Oordrewe *forte* word dus nie gebruik as klavesimbelwerke op die klavier uitgevoer word nie (Badura-Skoda, 1995:184).

Vanselfsprekend sal hierdie beginsel ook van toepassing op klavichordwerke wees. Ongeag die aanvanklike instrument van uitvoering word infleksionele dinamiek op die klavier gebruik as Barokklawerbordwerke daarop uitgevoer word. Aangesien die klavichord, soos reeds vermeld, tot geleidelike dinamiese veranderinge in staat is, kan strukturele dinamiek ook op die klavichord voortgebring word. Ongeag die aanvanklike instrumente van uitvoering, word strukturele dinamiek ook op die klavier gebruik.

Soos reeds gemeld (in 2.1.2 en 2.2.2) is die klavesimbel se toonkleur briljant en dié van die klavichord soet. Volgens Troeger (2003:40) behoort daar by klavesimbel- en klavichordwerke oor die algemeen respektiewelik 'n briljante of soet toonkleur op die klavier gehandhaaf word. Verder meld Troeger (2003:96) dat daar in geval van tekstuurverdigting en -uitdunning (wat, soos in 3.3.2 gemeld, respektiewelik *crescendo*


en *diminuendo* voorstel) ook op die klavier *crescendo* en *diminuendo* uitgevoer behoort te word.

4.3.3 Nabootsing van die klavesimbel se registers op die klavier

Vanweë die feit dat die klavier nie registers het wat toonhoogte beïnvloed nie, sal die teks presies weergegee word soos dit genoteer is (vergelyk 2.1.1 Voorbeeld 2). Bodky (1960:96) stel dat daar op die klavier slegs die "raamwerk" weergegee word wanneer dele van 'n klavesimbelwerk wat 4'- of 16'-registers bevat (wat respektiewelik toonhoogtes 'n oktaaf hoër en laer voortbring) daarop uitgevoer word.

Volgens Troeger (2003:43) moet die pianis daarna streef om die dinamiese vlakke wat die registers sou voortbring, na te boots. Waar *forte* en *piano* in geval van die klavesimbel registers aangedui het, kan die pianis hulle as dinamiese aanduidings interpreteer.

Kochevitsky (1972a:36) voeg ook by dat die pianis nie oktaafverdubbelings moet toepas nie. As oktawe op die klavesimbel deur middel van registers voortgebring word, word die gespeelde toonhoogte in geheel as 'n enkele toonhoogte ervaar. Wanneer oktawe gespeel word, word dit (veral in vergelyking met die voorafgaande mate) baie prominent as oktawe ervaar. Hierdie verdubbelings beïnvloed die polifoniese tekstuur en veroorsaak foutiewe artikulasie en frasering.

Mate 183 tot 192 van die Italiaanse Concerto (BWV 971) se eerste beweging word in voorbeeld 31 getoon. Die uitgewer, Hans von Bülow, stel in die Edwin Ashdown-uitgawe voor dat die linkerhand in oktawe gespeel moet word. Dit sal die korrekte artikulasie (soos wat wel vanaf maat 183 tot 186 aangedui word) beïnvloed. Die -figure in mate 183 tot 186 se linkerhand sal dan nie *legato* uitgevoer kan word nie en so-ook nie die sestiededenoot-passasies die linkerhand van in mate 187 en 188 nie. Laasgenoemde passasie sou dan *non-legato* wees, soos die uitgewer aandui.

Voorbeeld 31

Italiaanse Concerto (eerste beweging) BWV 971 — mate 183 tot 192

Musical score for Example 31, measures 183 to 192. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system covers measures 183 to 187. The second system covers measures 188 to 192. The score includes dynamic markings such as *marcato*, *con sva ad lib.*, *cres.*, *non legato*, *f*, *poco allargando*, and *ff*. Measure numbers 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, and 192 are indicated above the notes.

In die oorspronklike manuskrip (soos weergegee deur *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*) kom geen van bogenoemde aanduidings voor nie (voorbeeld 32). Die laaste dinamiese aanduiding wat voorgekom het, is *forte* vir albei hande. Op die klavesimbel sou 8'- en 4'-registers gebruik kon word. Hierdie registrasie word dan tot die einde van die beweging gebruik. Vanaf maat 183 sal daar dan nie registerverandering plaasvind nie, derhalwe is daar geen rede om oktaafverdubbelings vanaf maat 183 te gebruik nie.

Voorbeeld 32

Italiaanse Concerto (eerste beweging) BWV 971 — mate 183 tot 192

Musical score for Example 32, measures 183 to 186. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system covers measures 183 to 185. The second system covers measures 186. The score includes measure numbers 183, 184, 185, and 186 indicated below the notes.

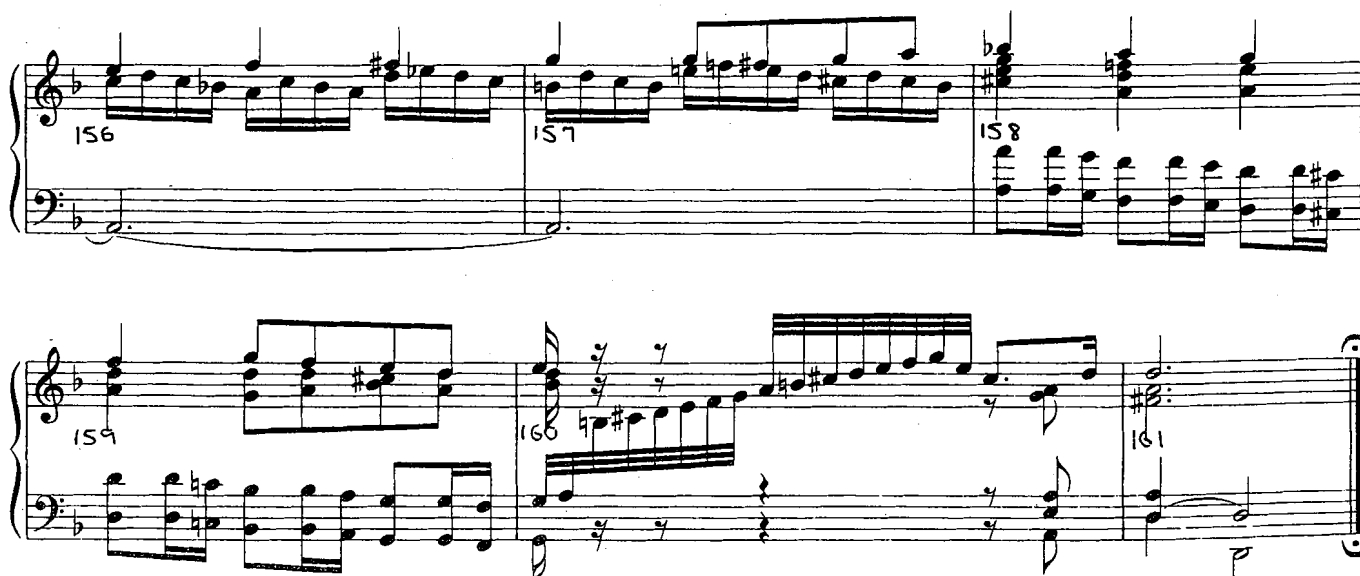


Die enigste klavesimbelwerk van J.S. Bach waarin genoteerde oktawe voorkom, is die Chromatiese Fantasia en Fuga (BWV 903). Dit dien as bewys dat J.S. Bach oktawe aangedui het waar hy dit verlang het (Dumm, 1978:38).

Voorbeeld 33 toon mate 156 tot 161 van die Chromatiese Fantasia en Fuga BWV 903, waar die oktaafpassasies vanaf maat 158 in die linkerhand voorkom. Die oktaafpassasies vorm die skakel van vanaf mate 156 en 157 se dunner tekstuur tot die klimaks in maat 160¹ en skep dus die effek van 'n *crescendo*. Die oktawe vorm ook 'n balans met die akkoorde van die regterhand.

Voorbeeld 33

Chromatiese Fantasia en Fuga BWV 903 — mate 156 tot 161



4.4 Benutting van die klavier se pedale

Baie pianiste is van mening dat pedaalgebruik ontoelaatbaar is as Barokklawerbordwerke op die klavier uitgevoer word, aangesien hierdie fasiliteite nie by die klavesimbel en klavichord voorgekom het nie (Banowetz, 1985:110). Volgens Badura-Skoda (1995:175) is die pedale die klavier se registers en die enigste plaasvervaarders vir die klavesimbel se registers. Om die klavier se klankkwaliteit ten volle te benut, behoort die pedale gebruik te word by die uitvoering van Barokklawerbordwerke.

4.4.1 Benutting van die demperpedaal

Verkeerde gebruik van die demperpedaal ontstaan hoofsaaklik by Barokklawerbordwerke weens die volgende twee teenpole: Die negentiende-eeuse gebruik daarvan en die klankideaal van die Baroktydperk. Sedert die negentiende eeu is die demperpedaal se primêre funksie om toonhoogtes vir 'n onbepaalde lengte te laat voortduur. Gedurende die Baroktydperk was die ideaal dat al die stempartye duidelik van mekaar onderskei kon word ten opsigte van artikulasie en frasiering. Gevolglik is Barokklawerbordwerke op die klavier óf sonder enige gebruik van die demperpedaal uitgevoer óf met 'n oormaat daarvan. Wanneer Barokklawerbordwerke op die klavier uitgevoer word, is die demperpedaal nie nodig om toonhoogtes onbepaald te laat voortduur nie, maar wel vir *legato*-spel en verryking van toonkleur (Banowetz, 1985:125).

4.4.1.1 Gebruik van die demperpedaal vir *legato*-spel

Waar *legato*-spel vereis word, moet die pianis sover moontlik *legato*-spel deur vingersetting nastreef, soos wat by uitvoerders op die klavesimbel en klavichord die geval was. Waar *legato*-spel vir die vingers alleen onmoontlik is, word die demperpedaal gebruik. Hierdie probleem ontstaan dikwels by herhaalde note of akkoorde, weens die klavier se diep nootvloer. Nadat die noot of akkoord gespeel is, word die demperpedaal getrap en weer opgelig by die herhaling van die noot of akkoord. Sodoende word die tydsduur wat die dempers van die snare afgelig is tot die minimum beperk, anders sal 'n merkbare verskil in toonkleur waargeneem word (Banowetz, 1985:126).

By Prelude 22 (1) BWV 867 (voorbeeld 34) sal pedaalgebruik dus soos volg plaasvind ter wille van die herhaalde note wat in albei hande voorkom:

Voorbeeld 34

Prelude in B-mol majeur BWV 867 — mate 1 en 2

Riefling (1962:34) waarsku dat die demperpedaal by *legato*-spel gereeld genoeg gewissel moet word om te verseker dat die stempartye duidelik onderskeibaar is ten opsigte van toonhoogtes, ritmes, artikulasie en frasering. Indien daar nie voldoende hoeveelheid pedaalwisseling plaasvind nie, sal die toonhoogtes oorvleuel. Kochevitsky (1972a:37) sluit hierby aan deur te stel dat agtereenvolgende toonhoogtes so min as moontlik met mekaar moet oorvleuel, selfs al sou hulle nie 'n dissonante interval vorm nie of selfs tot dieselfde harmonie behoort nie.

Om oorvleueling van toonhoogtes in die boonste twee stemme van Prelude 22 (1) BWV 867 (voorbeeld 34) te voorkom, word die demperpedaal dus by maat 1^{1,3} en 2^{1,3} se sestiendenote opgelig en weer by maat 1^{2,4} en 2^{2,4} afgetrap.

Oormatige oorvleueling van toonhoogtes kan ook voorkom word deur die demperpedaal slegs effens afwaarts te trap sodat die dempers skaars van die snare afgelig is, met ander woorde, deur half-demperpedaal te gebruik. Wanneer wisseling plaasvind, word 'n korter vertikale omvang gedek en dit neem dus minder tyd in beslag om die toonhoogte te laat ophou klink. Half-demperpedaal is nuttig wanneer die wisseling binne bestek van 'n kort nootwaarde moet plaasvind, asook om laer toonhoogtes (waar die langer snaar se vibrasies langer neem om te demp) betyds te laat ophou klink (Polkow, 1988:13).

Voorbeeld 35 toon weereens Prelude 22 (1) BWV 867, maat 19 en 20¹. Die pedaalwisseling sal steeds op dieselfde beginsel as aan die begin daarvan plaasvind, maar by maat 19³⁻⁴ en 20¹ sal die demperpedaal slegs effens afwaarts getrap word. Sodoende word die E-mol en F in die linkerhand (wat deur langer snare voortgebring word) betyds gedemp. Sodoende word oormatige oorvleueling in die twee boonste stemme (maat 19³ tot 20¹) ook voorkom.

Voorbeeld 35

Prelude in B-mol majeur BWV 867 — mate 19 tot 20¹

4.4.1.2 Gebruik van die demperpedaal vir die verryking van toonkleur

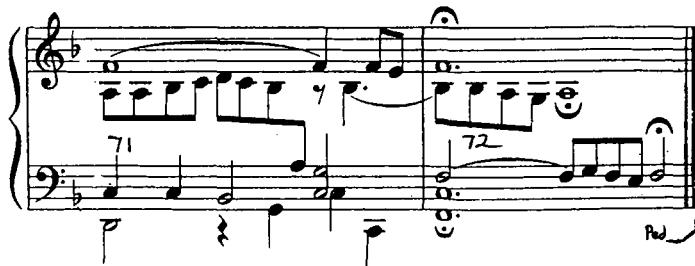
Volgens Banowetz (1985:126) kan die demperpedaal by melodiese lyne gebruik word om die toonkleur te verryk deurdat die botone duidelik hoorbaar is en sodoende *cantabile*-spel verseker. Dit is veral van waarde by langer nootwaardes om die toonintensiteit daarvan so lank as moontlik te behou voordat dit afneem.

Die feit dat die klavesimbel en klavichord se snare ophou vibreer wanneer die klawers na hulle aanvanklike posisie teruggekeer het, moet ook in berekening gebring word. Die klavier se dempers laat die snare reeds ophou vibreer wanneer die klavier nog nie eens na sy aanvanklike posisie teruggekeer het nie. Deur by kadense die dempers met behulp van die pedaal geleideliker op die snare te laat sak, kan vir hierdie nadeel van die klavier gekompenseer word en sal die snare nie so skielik ophou vibreer nie (Badura-Skoda, 1995:175).

In maat 72³ van Prelude 11 (2) BWV 880, voorbeeld 36, kan die demperpedaal getrap word. Sodoende kan die tonika-akkoord se toonintensiteit langer voortduur ter wille van die *fermata*. Deur die demperpedaal dan geleidelik op te lig, sal die snare dan geleidelik ophou vibreer.

Voorbeeld 36

Prelude in F majeur BWV 880 — mate 71 en 72

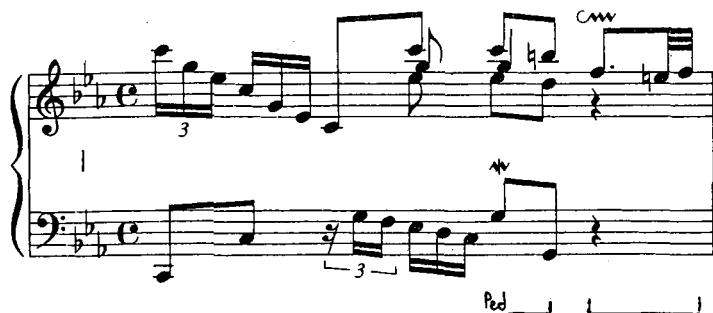


Volgens Banowetz (1985:127) kan die demperpedaal by note wat versier word en by die eerste note van 'n sugmotief gebruik word om sodoende deur middel van die verrykte toonkleur die bepaalde noot te beklemtoon. Riefling (1962:27) waarsku dat die onderskeie note van die versiering nie inmekaar moet vloei en die versiering sodoende "ondeursigtig" word nie. Deur half-demperpedaal te gebruik, kan hierdie gevaar voorkom word.

Voorbeeld 37 toon die aanvang van die Fantasie in C mineur, BWV 906. Die demperpedaal kan op die versierde sugmotief in maat 1³ gebruik word, asook op die daaropvolgende versiering in die regterhand.

Voorbeeld 37

Fantasie in C mineur BWV 906 — maat 1



By akkoorde wat ter wille van verlengde toonintensiteit in *arpeggio*-formaat is, kan die demperpedaal ook weens hierdie rede gebruik word, soos voorbeeld 36, Fuga 2 (2) BWV 871, maat 28 aantoon (Riefling, 1962:37):

Voorbeeld 38

Fuga in C mineur BWV 871 — mate 27 en 28

4.4.2 Benutting van die *una corda*-pedaal

Aangesien die *una corda*-pedaal 'n "yler" toonkleur bewerkstellig, kan dit ook as 'n register gebruik word in gevalle waar registerverandering of manuaalwisseling in 'n klavesimbelwerk sou plaasvind (Banowetz, 1985:128). In die geval van nabootsing van manuaalwisseling is dit vanselfsprekend slegs moontlik wanneer albei hande na 'n ander manuaal sou skuif. Vir herhalings van die tweeledige danse in suites, asook tussen die onderskeie danse, by eggo's en motiefherhalings waar afwisseling van toonkleur benodig word, kan die *una corda*-pedaal dus gebruik word.

4.4.3 Benutting van die *sostenuto*-pedaal

Die *sostenuto*-pedaal kan gebruik word om lang nootwaardes wat pedaalpunte is, aan te hou waar dit nie binne die hande se strekkingsomvang val nie of waar die demperpedaal andersins 'n inmekaarvloei van stempartye sou veroorsaak (Banowetz, 1985:128).

Voorbeeld 39 toon Fuga 20 (1) BWV 865. Vanaf maat 83³ tot 87⁴ is daar 'n pedaalpunt op A. Die klavesimbel en klavichord sou nie 'n toonhoogte vir so lank kon laat voortduur nie, tensy dit op elke maat op die eerste polsslag weer gespeel word. In geval van die klavier kan die *sostenuto*-pedaal gebruik word om die pedaalpunt te laat voortduur. Op maat 80² kan die A afgedruk word (stadig genoeg dat die hamer slegs die snaar bereik,

maar nie tref nie) waarna die *sostenuto*-pedaal afgetrap word voor die A opgelig word. Teen maat 83³ word die A gespeel. Met die laaste akkoord in maat 87³ kan die demperpedaal steeds gebruik word om die akkoord se toonintensiteit te laat voortduur en geleidelik te laat ophou. Direk ná die demperpedaal getrap is, kan die *sostenuto*-pedaal by maat 87³⁻⁴ gelig word (Banowetz, 1985:128).

Voorbeeld 39

Fuga in A mineur BWV 865 — mate 79 tot 87

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, and 87 are clearly marked. Pedal markings include 'S-Ped' (sostenuto) and 'Ped' (damper). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Die klavier se pedale word dus aangewend om *legato* te bewerkstellig waar dit vir die hande alleen onmoontlik is, toonkleur te verryk of te verander, toonintensiteit te behou, snaarvibrasies geleidelik te demp en 'n pedaalpunt te handhaaf. Die pedaalgebruik moet akkuraat genoeg wees dat stempartye nie inmekaarvloei nie en die duidelikheid van artikulasie, frasering en versierings nie in die slag bly nie. Die vraag ontstaan wel of laasgenoemde drie elemente volgens dieselfde beginsels op die klavier plaas sal vind as wat gedurende die Baroktydperk op die klavesimbel en klavichord die geval was.

4.5 Artikulasie, frasering en versierings in Barokklawerbordwerke op die klavier

4.5.1 Artikulasie

Gedurende die negentiende eeu is *legato*-spel deur pianiste as uitgangspunt gebruik. Wanneer hulle Barokklawerbordwerke op die klavier uitgevoer het, is al die pianistiese tegnieke wat tydens die Romantiek in gebruik was, insluitende *legato*-spel, op dié werke toegepas (Ganz, 1976:4).

In teenreaksie op hierdie benadering het pianiste gedurende die twintigste eeu begin om Barokklawerbordwerke slegs *non-legato* en selfs *staccato* uit te voer. Volgens Schiff (1987:17) is geen van die twee uiterstes stilisties aanvaarbaar nie en artikulasie wat gedurende die Baroktydperk in gebruik was (soos bespreek in 3.3.3.2), behoort ook gebruik te word wanneer Barokklawerbordwerke op die klavier uitgevoer word.

Montparker (1984:16) is van mening dat pianiste geneig is om te dink dat hulle die klavesimbel naboots deur *staccato* te speel. Wat hulle nie in berekening bring nie, is die feit dat die klavesimbel wel tot *legato* in staat is en hierdie vorm van artikulasie dus ook ter wille van stilistiese aanvaarbaarheid gebruik moet word. Die artikulasie wat by Prelude 10 (2) BWV 879 (voorbeeld 23) gebruik is, is dus stilisties aanvaarbaar wanneer dit op die klavier uitgevoer word.

4.5.2 Frasering

Ter wille van duidelike frasering sal artikulasie op die klavier wel van die Barokartikulasie verskil. Volgens Kochevitsky (1972b:29) eindig die subfrases en frases in Barokklawerbordwerke meestal op sterk polsslae, met ander woorde manlike kadense, wat as aankomspunte uitgevoer moet word. Soos reeds gemeld, word op die klavesimbel 'n minder prominente noot se intrinsieke waarde effens verkort om sodoende in 'n *non-legato*-verhouding met die volgende noot wat prominent is, te staan. Sodoende word die prominente noot beklemtoon.

Prelude 10 (2) BWV 879 (voorbeeld 40) se frases (soos met fraseboë aangedui) eindig op die eerste polsslae van die mate en is dus aankomspunte en prominente note. Die note direk voor die aankomspunte (op die tweede helftes van die derde polsslae) is dus minder prominent en derhalwe sal hulle intrinsieke waarde op die klavesimbel verkort word (soos aangedui) om die punte van aankoms te beklemtoon.

Voorbeeld 40

Prelude in E mineur BWV 879 — mate 5 tot 9

By die klavier (en ook die klavichord) wat tot geleidelike dinamiese veranderinge in staat is, is dit nie nodig om hierdie tegniek te gebruik nie. Die minder prominente noot word *legato* met die prominente noot gespeel. Die prominente noot staan dan wel in 'n *non-legato*-verhouding met die daaropvolgende noot. Sodoende word die einde van die frase en die begin van 'n nuwe frase aangedui (Elder, 1985:8). Kochevitsky (1972b:29) meld dat daar in so 'n geval 'n *crescendo* na die aankomspunt moet plaasvind om die minder prominente noot van die aankomspunt te onderskei. Deur die aankomspunt met 'n *diminuendo* te benader, skep die kadens dan die indruk van 'n vroulike kadens (soos wat dikwels in die Klassieke tydperk voorgekom het) en is dus stilisties onaanvaarbaar.

Voorbeeld 41 dui weereens Prelude 10 (2) se frases aan. Die minder prominente note op die tweede helftes van die derde polsslae word *legato* met die aankomspunte gespeel en laasgenoemde se intrinsieke waarde word (soos aangedui) verkort om in 'n *non-legato*-verhouding met die begin van die volgende frases te staan. Die *crescendo*'s onderskei die punt van aankoms van die minder prominente noot.

Voorbeeld 41

Prelude in E mineur BWV 879 — mate 5 tot 9



Weens die feit dat die klavichord en klavier tot geleidelike dinamiese veranderinge in staat is, verskil die wyse waarop frasing daarop plaasvind, dus van dié op die klavesimbel. Hieruit kan dus afgelei word hoe die benadering van opslagmate, sinkope en sugmotiewe op die klavichord en klavier van die benadering daarvan op die klavesimbel sal verskil.

4.5.2.1 Opslagmate en sinkope

Opslagmate en sinkope sal op die klavesimbel benader word soos bespreek in 3.3.3.2.3. Op die klavichord en klavier kan die eerste maat se sterk pols (wat prominent is) bloot teen 'n hoër toonintensiteit as die opslagmaat (wat minder prominent is) gespeel word (Troeger, 2003:121). By sinkope sal dieselfde benadering gevolg word. Op die klavichord en klavier word die gesinkopeerde nootwaarde (wat prominent is) teen 'n hoër toonintensiteit as die voorafgaande (minder prominente) noot gespeel. Op die klavichord en klavier is dit dus onnodig om die opslagmaat of minder prominente noot voor 'n gesinkopeerde noot se intrinsieke waarde te verkort ten einde die eerste sterk pols of die gesinkopeerde noot te beklemtoon. Dit is wel geregverdig om die minder prominente noot se intrinsieke waarde te verkort wanneer daar 'n groot interval tussen dié noot en die daaropvolgende (prominente) noot is, soos wat by Prelude 10 (2) BWV

879 mate 37 tot 41 (voorbeeld 23) die geval is. Sodoende word die beginsels van Barokartikulasie by intervalle (3.3.3.2.1) nagevolg, hoewel die prominente note steeds 'n hoër toonintensiteit as die minder prominente note kan hê, aangesien dit moontlik is om dit op die klavichord en klavier te verkry.

4.5.2.2 Sugmotiewe

By sugmotiewe sal die omgekeerde plaasvind. Soos reeds vermeld, moet die eerste noot onder die *legato*-bogie 'n hoër toonintensiteit as die daaropvolgende noot hê. Op die klavesimbel kan die effek verkry word soos bespreek in 2.1.4. Ganz (1976:6) stel dat dit op die klavier (en dus ook op die klavichord) op dieselfde wyse moet plaasvind. Op die klavichord en klavier kan die effek net versterk word deur die laaste noot teen 'n laer toonintensiteit as die voorafgaande noot te speel.

Die wyse waarop opslagmate, sinkope en sugmotiewe op die klavier benader word, stem dus ooreen met die wyse waarop dit op die klavichord plaasvind, maar verskil wel van die wyse waarop dit op die klavesimbel plaasvind.

4.5.3 Versierings

Daar word tydens klavesimbelspel ook van versierings gebruik gemaak om swaartepunte en hoogtepunte in frases te beklemtoon (sien 2.1.4).

Voorbeeld 42 toon Prelude 6 (2) BWV 875. In die linkerhand word die eerste sterk pols in maat 1 asook die swaartepunte in maat 2³ en 3³ deur middel van mordente versier, om sodoende aksente te verkry.

Voorbeeld 42

Prelude in D mineur BWV 875 — mate 1 tot 3



Infleksionele dinamiek vind in die Baroktydperk binne 'n kleiner dinamiese spektrum plaas as werke van latere stylydperke (sien 3.3.2.2). Oordrewe *crescendo* en *diminuendo* sal dus nie gebruik word nie. Dit sal op die klavier stilisties meer aanvaarbaar wees wanneer swaartepunte deur middel van 'n kleiner *crescendo* benader word en versier word, as wanneer die swaartepunt deur 'n groter *crescendo* benader word, maar nie versier word nie (voorbeeld 43).

Voorbeeld 43

Prelude in D mineur BWV 875 — mate 1 tot 3



Om lang nootwaardes se toonintensiteit te laat voortduur, word op die klavesimbel van versierings gebruik gemaak wat stadiger begin en dan versnel om die effek van 'n *crescendo* te verkry (sien 2.1.4).

Voorbeeld 44 toon Prelude 16 (1) BWV 861. Die heelnoot G in die regterhand van maat 1 se toonintensiteit bly konstant deur dit met 'n triller te versier. Deur die triller te versnel, kan die effek van 'n *crescendo* verkry word.

Voorbeeld 44

Prelude in G mineur BWV 861 — maat 1



Aangesien die klavier se toonintensiteit nie onbepaald voortduur nie, kan die beginsel ook in hierdie geval toegepas word. 'n *Crescendo* kan dan ook by die lang triller uitgevoer word en dus is dit onnodig om stadiger te begin en dan te versnel. Alternatiewelik kan die triller op laasgenoemde wyse uitgevoer word en 'n *crescendo* kan in die linkerhand uitgevoer word.

Die gebruik van versierings op die klavier behoort op dieselfde wyse gehandhaaf te word as wat op die klavesimbel die geval is. Sodoende word 'n ooreenkoms met Barokuitvoeringspraktyk verkry en is die uitvoering dus stilisties aanvaarbaar (Polkow, 1988:13).

4.6. Gevolgtrekking

Wanneer Barokklawerbordwerke op die klavier uitgevoer word, moet die eienskappe van die outentieke instrumente in berekening gebring word, hoewel hierdie eienskappe nie noodwendig nageboots moet word nie (Troeger, 2003:39). Die klavier se eienskappe moet op hulle beurt wel benut word, maar nie in oordrewe vorm aangewend word en sodoende te ver verwyder word van die eienskappe van die outentieke instrumente nie (Kirkpatrick, 1984:45).

Hoofstuk 5

Samevatting

Tans bestaan daar omstredenheid oor die stilisties aanvaarbare uitvoering van Barokklawerbordwerke op die klavier. Sommige pianiste probeer die klankresultate van die klavesimbel en klavichord naboots, terwyl andere dit probeer vermy deur Barokklawerbordwerke te verromantiseer.

Aangesien klankproduksie by die klavesimbel, klavichord en klavier verskillend plaasvind, sal hierdie instrumente se klankeienskappe ten opsigte van musikale uitdrukking (dinamiek en *timbre*) ook verskil. Die klavesimbel het 'n skerp, briljante toonkleur en het ook registers wat verskillende toonhoogtes en -kleure voortbring, hoewel infleksionele dinamiek nie moontlik is nie. Die klavichord se toonkleur is delikaat en soet en infleksionele dinamiek is moontlik. Die klavier kan 'n verskeidenheid toonkleure voortbring, het 'n groter dinamiese spektrum as die outentieke instrumente en is tot infleksionele dinamiek in staat. Gevolglik het die drie instrumente ook verskillende speeltegnieke en die wyses waarop musikale uitdrukking op elkeen verkry word, verskil. Derhalwe behoort een instrument nie ten opsigte van speeltegnieke en musikale uitdrukking op 'n ander nageboots te word nie, hoewel sommige middele van musikale uitdrukking, soos dit in die Baroktydperk voorgekom het, wel op die klavier nageboots kan word.

Hierdie middele kan van die genoteerde teks afgelei word, ongeag die uitgawe wat gebruik word. Die tempo van 'n werk kan van die aanduiding (wat, indien dit sou voorkom, eerder as 'n karakteraanduiding geïnterpreteer moet word) afgelei word. Verder word tempo van die tydmaatteken en oorwegende of kleinste nootwaardes afgelei. Laasgenoemde drie kenmerke van 'n werk dui ook op die aanslag wat vereis word. Ritmiese patrone en danstipes dui op 'n bepaalde karakter en dus op 'n bepaalde tempo.

'n Werk se basiese tempo kan ook op die dinamiek wat oorwegend gebruik word, dui. Strukturele en infleksionele dinamiek kom voor, waarvan eersgenoemde

laasgenoemde kan omvat. Tekstuurverdigting en -uitdunning in Barokklawerbordwerke stel respektiewelik *crescendo* en *diminuendo* voor.

Strukturele en infleksionele dinamiek sal voorkom ongeag die aanvanklike instrument waarvoor die werk gekomponeer is. Oordrewe *forte* sal ook nie gebruik word nie. By klavichordwerke sal op die klavier 'n hoër dinamiese spektrum gehandhaaf word en by klavesimbelwerke sal die volume van die registers nageboots kan word. Die klavier se pedale word ook wel aangewend vir *legato*-spel, voortduur van toonhoogtes asook die geleidelike ophou daarvan en toonkleurverandering. Ter wille van duidelike waarneembaarheid van toonhoogtes word half-demperpedaal dikwels gebruik.

As 'n werk vir klavesimbel of klavichord gekomponeer is, sal op die klavier respektiewelik oorwegend 'n briljante of 'n soet toonkleur gebruik word. By werke waar daar aanvanklik geen aanduiding van 'n instrument was nie, was dit eerder die melodie, harmonie en ritme as die instrument wat van belang was. Ander orkestrale instrumente is dikwels in klawerbordwerke nageboots.

Artikulasie word volgens interalle, harmonieë en polsslae bepaal. Die basiese tempo bepaal ook die artikulasie wat oorwegend gebruik word. In die Baroktydperk het drie basiese soorte aanslagtypes voorgekom, naamlik *Schleiffen*, *ordentliches Fortgehen* en *Abstossen*. Intervalgroottes en artikulasie het ook op 'n bepaalde karakter gedui wat weereens op 'n bepaalde tempo kan dui. Die toonaard van 'n werk kan ook 'n karakter- en tempo-aanduiding wees, maar is in hierdie studie buite rekening gelaat, weens die uiteenlopende menings van teoretici oor die karakter van elke toonsoort.

Behalwe by frasiering sal artikulasie op die klavier volgens dieselfde beginsels as in die Baroktydperk plaasvind. Frasiering, opslagmate en sinkope vind by die klavier soos by die klavichord (maar anders as by die klavesimbel) plaas. Versierings sal op die klavier ook volgens dieselfde beginsels as in die Baroktydperk uitgevoer word, hoewel *crescendo* of *diminuendo* daarmee saam gebruik sal word.

Die klavier bevat dus genoeg oorvleuelende eienskappe van die klavesimbel en klavichord asook 'n aantal addisionele eienskappe wat dit 'n geskikte instrument maak om Barokklawerbordwerke vanuit 'n historiese benadering op uit te voer. As die

klankeienskappe van die outentieke instrumente asook die musikale uitdrukking by Barokklawerbordwerke in berekening gebring word, kan die klavier se klankeienskappe op sodanige wyse benut word dat Barokklawerbordwerke stilisties aanvaarbaar daarop uitgevoer kan word.

Bronnelys

BACH, C.P.E. 1749. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Uit Duits vertaal deur William J. Mitchell. London: Eulenberg. 449 p.

BADURA-SKODA, P. 1995. Interpreting Bach at the keyboard. Oxford: Clarendon Press. 573 p.

BANOWETZ, J. 1985. The pianist's guide to pedaling. Bloomington: Indiana University Press. 309 p.

BODKY, E. 1960. The interpretation of Bach's keyboard works. Cambridge: Harvard University Press. 421 p.

CHRISTIANI, A.F. 1974. The principles of expression in pianoforte playing. New York: Da Capo Press. 303 p.

CYR, M. 1992. Performing Baroque music. Portland: Amadeus Press. 254 p.

DONINGTON, R. 1973. A performer's guide to Baroque music. London: Faber and Faber. 320 p.

DUMM, R. 1978. Playing Bach on the modern piano. *Clavier*, 17(1):33-38, Jan.

ELDER, D. 1985. Interpreting Bach: an interview with Walter Frey. *Clavier*, 24(3):5-11, Mar.

FERGUSON, H. 1963. Style and interpretation: an anthology of 16th to 19th century keyboard music. Vol. 1. London: Oxford University Press. 63 p.

FERGUSON, H. 1975. Keyboard interpretation. London: Oxford University Press. 211 p.

GANZ, B. 1976. Problems of articulation in Baroque music at the piano or the organ. *Bach*, 7(2):3-13, Apr.

- GÄT, J. 1965. The technique of piano playing. London: Collets. 283 p.
- HARICH-SCHNEIDER, E. 1954. The harpsichord: an introduction to technique, style and historical sources. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 70 p.
- HASKELL, H. 1996. The early music revival: a history. New York: Dover. 232 p.
- HUTCHINS, F.K. 1980. Common sense in performing Baroque music. *Clavier*, 19(2):17-19, Feb.
- KELLER, H. 1976. The Well-Tempered Clavier by Johann Sebastian Bach. London: Allen & Unwin. 207 p.
- KIRKPATRICK, R. 1984. Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier: a performer's discourse of method. New Haven: Yale University Press. 132 p.
- KIRNBERGER, J.P. 1968. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Vol. 2. 2de uitg. Hildesheim: Georg Olms Verlag. 422 p.
- KOCHEVITSKY, G.A. 1972a. Performing Bach's keyboard music: the choice of an instrument. *Bach*, 3(2):33-37, Apr.
- KOCHEVITSKY, G.A. 1972b. Performing Bach's keyboard music: phrasing. *Bach*, 3(4):28-32, Oct.
- MARPURG, F.W. 1970. Anleitung zum Clavierspielen. 2de uitg. Hildesheim: Georg Olms Verlag. 102 p.
- MATTHAY, T. 1964. The visible and invisible of pianoforte technique. London: Oxford University Press. 328 p.
- MATTHESON, J. 1739. Der vollkommene Capellmeister. Uit Duits vertaal deur Ernest Charles Harriss. Michigan: UMI Research Press. 920 p.

- MONTPARKER, C. 1984. A visit with Igor Kipnis. *Clavier*, 23(10):14-18, Oct.
- NEUHAUS, H. 1980. The art of piano playing. London: Barry & Jenkins. 407 p.
- NEWMAN, W.S. 1984. The pianist's problems. 4th ed. New York: Da Capo Press. 210 p.
- POLKOW, D. 1988. Anthony Newman comes of age. *Clavier*, 27(2):8-13, Feb.
- QUANTZ, J.J. 1985. Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen. Uit Duits vertaal deur Edward R. Reilly. 2nd ed. New York: Macmillan. 412 p.
- RIEFLING, R. 1962. Piano pedalling. Uit Noorweegs vertaal deur Kathleen Dale. London: Oxford University Press. 69 p.
- RUSSEL, R. 1979. The harpsichord and clavichord. 2nd ed. London: Faber & Faber. 208 p.
- SANDOR, G. 1981. On piano playing. New York: Macmillan. 240 p.
- SCHENKMAN, W. 1994. New perspectives on Bach's Well-Tempered Clavier. *Clavier*, 33(3):12-17, Mar.
- SCHIFF, A. 1987. Interpreting Bach's preludes and fugues. *Clavier*, 26(3):15-18, Mar.
- SHERMAN, B.D. 2000. Performing Bach's Well-Tempered Clavier: modern harpsichordists, Gustav Leonhardt and the "48". [Web:] <http://www.bsherman.org/WTC.html> [Datum van gebruik: 24 Jun. 2006].
- SUMNER, W.L. 1966. The pianoforte. London: MacDonald. 221 p.
- TAYLOR, K. 1983. Principles of piano technique and interpretation. 2nd ed. Borrough Green: Novello. 161 p.

TROEGER, R. 2003. *Playing Bach on the keyboard: a practical guide*. Pompton Plains: Amadeus Press. 306 p.

VAN BARTHOLD, K. & BUCKTON, D. 1975. *The story of the piano*. London: British Broadcasting Corporation. 109 p.

WALTHER, J.G. 1732. *Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. 659 p.

WINZENBURGER, W.P. 1972. *Meter and tempo indications in music of the early Baroque*. *Bach*, 3(1):13-21, Jan.

Partiture

BACH, J.S. 1915. *The Italian Concerto*. London: Ashdown.

BACH, J.S. 1970. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie V: Band 3. Kassel: Bärenreiter.

BACH, J.S. 1976. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie V: Band 1. Kassel: Bärenreiter.

BACH, J.S. 1977. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie V: Band 2. Kassel: Bärenreiter.

BACH, J.S. 1989. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie V: Band 6.1. Kassel: Bärenreiter.

BACH, J.S. 1995. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie V: Band 6.2. Kassel: Bärenreiter.

BACH, J.S. 1999. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie V: Band 9.2. Kassel: Bärenreiter.