

**'n Ondersoek na vingersettingpraktyke van J. S. Bach  
se tydgenote en die toepassing daarvan op sy  
klawerbordwerke**

**Isabelle Louise van Rensburg**

**September 2011**

**'n Ondersoek na vingersettingpraktyke van J. S. Bach  
se tydgenote en die toepassing daarvan op sy  
klawerbordwerke**

**deur**

**Isabelle Louise van Rensburg**

**'n Mini-verhandeling voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die  
vereistes vir die graad**

**MMus (Uitvoerende Kuns)**

**In die Departement Musiek van die**

**UNIVERSITEIT VAN PRETORIA  
FAKULTEIT GEESTESWETENSKAPPE**

**STUDIELEIER: Prof W D Viljoen**

**September 2011**

**'n Onderzoek na vingersettingspraktyke van J. S. Bach  
se tydgenote en die toepassing daarvan op sy  
klawerbordwerke**

**Isabelle Louise van Rensburg**

**September 2011**

**'n Onderzoek na vingersettingspraktyke van J. S. Bach se tydgenote en die  
toepassing daarvan op sy klawerbordwerke**

Voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad  
MMus (Uitvoerende Kuns)

I. L. van Rensburg

Departement Musiek  
Universiteit van Pretoria

Studieleier: Prof WD Viljoen

September 2011

## Kontakbesonderhede

Naam :I. L. Van Rensburg  
Studente nommer :24088562  
Departement :Musiek  
Studieleier :Professor WD Viljoen  
Adres :Chantelle Park 36  
T-aansluiting van Avian en Baltimore straat  
Pierre van Ryneveld  
Selfoonnommer :084 516 9551  
E-pos :[isabellevanrensburg@yahoo.com](mailto:isabellevanrensburg@yahoo.com)

## Samevatting

Hierdie studie ondersoek die vingersettings wat Johann Sebastian Bach moontlik gebruik het. Die meeste klawerbordspelers speel een of ander tyd in hul lewe 'n komposisie van J. S. Bach. Aangesien Bach min inligting oor vingersettings in sy komposisies nagelaat het, bemoeilik dit die taak van die klawerbordspeler om 'n histories korrekte uitvoering van 'n bepaalde komposisie te lewer. As gevolg hiervan word navorsers genoop om ander bronne te raadpleeg wat kan lei tot 'n beter insig oor sy vingersettingpraktyke. Die bronne naaste aan Bach, dit wil sê sy leerlinge, tydgenote en Bach self verskaf die mees objektiewe inligting oor die aanvaarbare gebruik van vingersettings tydens Bach se leeftyd.

Tydens hierdie ondersoek na historiese vingersettingspraktyke is bevind dat dit verskil van die huidige. Vingersettings vir 'n komposisie is gekies sodat die nodige artikulasie, ritme en frasing daardeur aangehelp en vergemaklik word. Verskillende lande het verskillende reëls oor die gebruik van vingersettings. Dit sou wenslik wees om, sover prakties moontlik, vingersettings vir 'n komposisie van Bach te probeer gebruik soos hy dit in daardie periode sou gedoen het.

Die *Applicatio* (BWV 994) en *Præambulum* (BWV 930) is die enigste twee komposisies met vingersettings van Bach self. Dit is egter vir die beginner klawerbord-student geskryf en as gevolg hiervan is dit moeilik om vingersettings volgens Bach se praktyke te bepaal vir sy latere en meer gevorderde werke. Vingersettings in hierdie twee komposisies bewys egter dat Bach vroeë vingersettingspraktyke as kind geleer het en dit steeds as geldige vingersettings beskou het.

In die agtiende eeu in Duitsland het 'n beduidende groep amateur-musikante ontstaan wat onderrig oor die bespeling van die klawerbord benodig het. As gevolg hiervan is verskeie handboeke deur verskillende klawerbordspelers gepubliseer (Soderlund 2006:121). 'n Studie hiervan gee insig oor aanvaarbare vingersettingspraktyke en metodes van die tyd. Aangesien dit tydens Bach se leeftyd in Duitsland in gebruik is, is

dit heel waarskynlik dat Bach in aanraking gekom het met klawerbordmetodes soos in die handboeke beskryf en moontlik self daarvan vir sy eie spel gebruik het.

Twee verskillende strominge by die gebruik van vingersettings word aangetref tydens Bach se leeftyd, een meer konserwatief, die ander meer progressief. Albei strominge se gebruik van vingersettings is steeds konserwatief in vergelyking met moderne klawerbordspel. Teen die laat agtiende eeu word daar egter wel 'n meer progressiewe gebruik van vingersettings aangetref.

Bach het soms van sy leerlinge verwag om sy musiek te kopieer en in sommige van die gekopieerde komposisies was vingersettings ingeskryf deur sy leerlinge. Vingersettings in hierdie komposisies kan as 'n riglyn dien van die vingersettings wat Bach self gebruik het.

Uit hierdie studie is dit duidelik dat daar nie met sekerheid vingersettings volgens Bach se praktyke bepaal kan word nie aangesien min inligting van Bach self kom. Dit is egter moontlik om sekere algemene riglyne daar te stel. Die gevolgtrekking van hierdie studie is dat die vingersettings van Bach reeds heelwat ooreenstem met moderne vingersettingspraktyke, maar dat sekere historiese praktyke steeds 'n plek gehad het.

## **Sleutelterme**

J. S. Bach

Klawerbord

Historiese uitvoeringspraktyke

Vingersettings

Barok

Konserwatief

Progressief

Tydgenote

Duim

Aanslag

Toonlere

Vingerkruising



## Summary

This study investigates the fingering which Johann Sebastian Bach could possibly have used. Some time or another in the life of most keyboard players, they play a composition of J.S. Bach. Since Bach left little information about fingering in his compositions, it makes it difficult for the keyboard player to give an historically correct performance of a particular composition. This results in researchers being forced to consult other sources which may give them more insight into Bach's fingering practices. The sources closest to Bach, i.e. his pupils, contemporaries and Bach himself, supply the most objective information regarding the acceptable use of fingering during Bach's lifetime.

During this investigation into historic fingering practices it became evident that they differ from current practices. Fingering for a composition was chosen in order to assist and simplify the required articulation, rhythm and phrasing. Different countries have different rules for the use of fingering practices. It would be desirable to use the actual fingering in a Bach composition that he would have used in his time, if at all practical.

The *Applicatio* (BWV 994) and *Præambulum* (BWV 930) are the only two compositions that include Bach's own fingering. However, they were written for beginner keyboard players and therefore it is difficult to determine what fingering Bach would have required in his later and more advanced works. Fingering in these two compositions, however, show that Bach's earlier fingering practices would have been learnt in his childhood and that he must still have regarded them as relevant.

In the eighteenth century, a significant group of amateur musicians in Germany needed instruction on playing the keyboard. As a result a variety of manuals were published by different keyboard players (Soderlund 2006:121). A study of these gives insight into acceptable fingering practices and methods of this period. As these were used in Germany during Bach's lifetime, it is probable that he came in contact with keyboard methods described in the manuals and probably used them himself.

Two different approaches to fingering practices, one more conservative, and another more progressive, were used during Bach's lifetime. Both approaches to fingering are still conservative in comparison with modern keyboard playing. Towards the end of the eighteenth century, however, a more progressive use of fingering came into being.

Bach sometimes required his students to copy his compositions, and fingering was included in some of the students' copies. These finger settings can be used as a guideline to those that Bach would have used himself.

It can be deduced from this study that it is not possible to state with any certainty what fingerings were actually used by Bach, as little information came from Bach himself. It is, however, possible to present certain general guidelines. This study concludes that the fingering of Bach's was in keeping with modern practices, but that certain historical practices were also in use.

## Inhoud

<b>1.</b>	<b>Hoofstuk 1: Inleiding</b>	<b>1</b>
1.1.	Agtergrond en motivering vir die studie	1
1.2.	Probleemstelling	2
1.3.	Doel van die studie	3
<b>2.</b>	<b>Hoofstuk 2: 'n Kort oorsig van vingersettingspraktyke in Duitsland voor Bach c. 1600-1680</b>	<b>4</b>
2.1.	Inleiding	4
2.2.	Die organisering van vingers op sterk en swak polse	5
2.3.	Vingerkruising en vingersettings vir toonlere	7
2.4.	Vingersettings vir intervalle	13
2.5.	Die wisseling van vingers op herhaalde note	15
2.6.	Die gebruik van dieselfde vingersettings vir sekwense	16
2.7.	Opsomming	17
<b>3.</b>	<b>Hoofstuk 3: Vingersettingspraktyke van tydgenootlike bronne in Duitsland en Frankryk c. 1680-1750</b>	<b>19</b>
3.1.	Inleiding	19
3.2.	Aanslag	20
3.3.	Die organisering van vingers op sterk en swak polse	21
3.4.	Vingersettings vir toonlere	23
3.4.1.	Vingerkruising	23
3.4.2.	Die deursetting van die duim	45
3.5.	Vingersettings vir intervalle	51
3.5.1.	Vingersettings vir opeenvolgende terts-intervalle	57
3.5.2.	Vingersettings vir opeenvolgende sekst-intervalle	62

3.6.	Vingersettings vir akkoorde	63
3.7.	Vingersettings vir trillers	64
3.8.	Vingerwisseling op 'n klavier wat reeds afgedruk is	66
3.9.	Die wisseling van vingers op herhaalde note	70
3.10.	Die verdeling van die hande in eenstemmige passassies	73
3.11.	Opsomming van ooreenkomste en verskille	74
<b>4.</b>	<b>Hoofstuk 4: J.S. Bach se vingersettingspraktyke</b>	<b>80</b>
4.1.	Inleiding	80
4.2.	Bach se spel soos gesien in sekondêre bronne	81
4.2.1.	Handposisie	82
4.2.2.	Aanslag	86
4.3.	Komposisies wat Bach van vingersettings voorsien het	88
4.3.1.	Die <i>Applicatio</i>	88
4.3.2.	<i>Praeambulum</i>	91
4.4.	Gekopieerde komposisies van Bach	95
4.4.1.	Vingerkruising	96
4.4.2.	Die deursetting van die duim	103
4.4.3.	Vingerwisseling	109
4.4.4.	Herhaling van dieselfde vinger op opeenvolgende klawers	111
4.4.5.	Die verdeling van die note tussen die hande	117
4.5.	Opsomming	121
<b>5.</b>	<b>Hoofstuk 5: 'n Toepassing van moontlike vingersettings op drie verteenwoordigende klavierbordwerke van J. S. Bach</b>	<b>123</b>
5.1.	'n Samevatting van die vingersettings wat moontlik deur Bach gebruik is	123
5.2.	Weimar: Prelude uit die <i>Prelude en Fuga in A mineur</i> (BWV 543)	124
5.3.	Cöthen: Prelude uit die <i>Prelude en Fuga in D majeur</i> (BWV 850)	128
5.4.	Leipzig: Italiaanse Konsert in F majeur (BWV 971)	130

## 6. Bronnelys

137

## **Sleutelsterme**

J. S. Bach

Klawerbord

Historiese uitvoeringspraktyke

Vingersettings

Barok

Konserwatief

Progressief

Tydgenote

Duim

Aanslag

Toonlere

Vingerkruising

## Samevatting

Hierdie studie ondersoek die vingersettings wat Johann Sebastian Bach (1685-1750) moontlik gebruik het. Die meeste klawerbordspelers speel een of ander tyd in hul lewe 'n komposisie van J. S. Bach. Aangesien Bach min inligting oor vingersettings in sy komposisies nagelaat het, bemoeilik dit die taak van die klawerbordspeler om 'n histories-korrekte uitvoering van 'n bepaalde komposisie te lewer. As gevolg hiervan word navorsers genoop om ander bronne te raadpleeg wat kan lei tot 'n beter insig oor sy vingersettingpraktyke. Die bronne naaste aan Bach, dit wil sê sy leerlinge, tydgenote en Bach self verskaf die mees objektiewe inligting oor die aanvaarbare gebruik van vingersettings tydens Bach se leeftyd.

Tydens hierdie ondersoek na historiese vingersettingpraktyke is bevind dat dit verskil van die huidige. Vingersettings vir 'n komposisie is gekies sodat die nodige artikulasie, ritme en frasing daardeur aangehelp en vergemaklik word. Verskillende lande het verskillende reëls oor die gebruik van vingersettings. Dit sou wenslik wees om, sover prakties moontlik, vingersettings vir 'n komposisie van Bach te probeer gebruik soos hy dit in daardie periode sou gedoen het.

Die *Applicatio* (BWV 994) en *Praeambulum* (BWV 930) is die enigste twee komposisies met vingersettings van Bach self. Dit is egter vir die beginner klawerbord-student geskryf en as gevolg hiervan is dit moeilik om vingersettings volgens Bach se praktyke te bepaal vir sy latere en meer gevorderde werke. Vingersettings in hierdie twee komposisies bewys egter dat Bach vroeë vingersettingpraktyke as kind geleer het en dit steeds as geldige vingersettings beskou het.

In die agtiende eeu in Duitsland het 'n beduidende groep amateur-musikante ontstaan wat onderrig oor die bespeling van die klawerbord benodig het. As gevolg hiervan is verskeie handboeke deur verskillende klawerbordspelers gepubliseer. 'n Studie hiervan gee insig oor aanvaarbare vingersettingpraktyke en metodes van die tyd. Aangesien dit

tydens Bach se leeftyd in Duitsland in gebruik was, is dit heel waarskynlik dat Bach in aanraking gekom het met klawerbordmetodes soos in die handboeke beskryf en moontlik self daarvan vir sy eie spel gebruik het.

Twee verskillende strominge by die gebruik van vingersettings word aangetref tydens Bach se leeftyd, een meer konserwatief, die ander meer progressief. Albei strominge se gebruik van vingersettings is steeds konserwatief in vergelyking met moderne klawerbordspel. Teen die laat agtiende eeu word daar egter wel 'n meer progressiewe gebruik van vingersettings aangetref.

Bach het soms van sy leerlinge verwag om sy musiek te kopieer en in sommige van die gekopieerde komposisies was vingersettings ingeskryf deur sy leerlinge. Vingersettings in hierdie komposisies kan as 'n riglyn dien van die vingersettings wat Bach self gebruik het.

Uit hierdie studie is dit duidelik dat daar nie met sekerheid vingersettings volgens Bach se praktyke bepaal kan word nie aangesien min inligting van Bach self kom. Dit is egter moontlik om sekere algemene riglyne daar te stel. Die gevolgtrekking van hierdie studie is dat die vingersettings van Bach reeds heelwat ooreenstem met moderne vingersettingpraktyke, maar dat sekere historiese praktyke steeds 'n plek gehad het.



## Summary

This study investigates the fingering which Johann Sebastian Bach could possibly have used. Some time or another in the life of most keyboard players, they play a composition of J.S. Bach. Since Bach left little information about fingering in his compositions, it makes it difficult for the keyboard player to give an historically correct performance of a particular composition. This results in researchers being forced to consult other sources which may give them more insight into Bach's fingering practices. The sources closest to Bach, i.e. his pupils, contemporaries and Bach himself, supply the most objective information regarding the acceptable use of fingering during Bach's lifetime.

During this investigation into historic fingering practices it became evident that they differ from current practices. Fingering for a composition was chosen in order to assist and simplify the required articulation, rhythm and phrasing. Different countries have different rules for the use of fingering practices. It would be desirable to use the actual fingering in a Bach composition that he would have used in his time, if at all practical.

The *Applicatio* (BWV 994) and *Praeambulum* (BWV 930) are the only two compositions that include Bach's own fingering. However, they were written for beginner keyboard players and therefore it is difficult to determine what fingering Bach would have required in his later and more advanced works. Fingering in these two compositions, however, show that Bach's earlier fingering practices would have been learnt in his childhood and that he must still have regarded them as relevant.

In the eighteenth century, a significant group of amateur musicians in Germany needed instruction on playing the keyboard. As a result a variety of manuals were published by different keyboard players. A study of these gives insight into acceptable fingering practices and methods of this period. As these were used in Germany during Bach's

lifetime, it is probable that he came in contact with keyboard methods described in the manuals and probably used them himself.

Two different approaches to fingering practices, one more conservative, and another more progressive, were used during Bach's lifetime. Both approaches to fingering are still conservative in comparison with modern keyboard playing. Towards the end of the eighteenth century, however, a more progressive use of fingering came into being.

Bach sometimes required his students to copy his compositions, and fingering was included in some of the students' copies. These fingering systems can be used as a guideline to those that Bach would have used himself.

It can be deduced from this study that it is not possible to state with any certainty what fingerings were actually used by Bach, as little information came from Bach himself. It is, however, possible to present certain general guidelines. This study concludes that the fingering of Bach's was in keeping with modern practices, but that certain historical practices were also in use.

## Inhoud

<b>1.</b>	<b>Hoofstuk 1: Inleiding</b>	<b>1</b>
1.1.	Agtergrond en motivering vir die studie	1
1.2.	Probleemstelling	2
1.3.	Doel van die studie	3
<b>2.</b>	<b>Hoofstuk 2: 'n Kort oorsig van vingersettingpraktyke in Duitsland voor Bach c. 1600-1680</b>	<b>4</b>
2.1.	Inleiding	4
2.2.	Die organisering van vingers op sterk en swak polse	5
2.3.	Vingerkruising en vingersettings vir toonlere	7
2.4.	Vingersettings vir intervalle	13
2.5.	Die wisseling van vingers op herhaalde note	15
2.6.	Die gebruik van dieselfde vingersettings vir sekwense	16
2.7.	Opsomming	17
<b>3.</b>	<b>Hoofstuk 3: Vingersettingpraktyke van tydgenootlike bronne in Duitsland en Frankryk c. 1680-1750</b>	<b>19</b>
3.1.	Inleiding	19
3.2.	Aanslag	20
3.3.	Die organisering van vingers op sterk en swak polse	21
3.4.	Vingersettings vir toonlere	23
3.4.1.	Vingerkruising	23
3.4.2.	Die deursetting van die duim	45
3.5.	Vingersettings vir intervalle	51
3.5.1.	Vingersettings vir opeenvolgende terts-intervalle	57

3.5.2. Vingersettings vir opeenvolgende sekst-intervalle	62
3.6. Vingersettings vir akkoorde	63
3.7. Vingersettings vir trillers	64
3.8. Vingerwisseling op 'n klavier wat reeds afgedruk is	66
3.9. Die wisseling van vingers op herhaalde note	70
3.10. Die verdeling van die hande in eenstemmige passassies	73
3.11. Opsomming van ooreenkomste en verskille	74
<b>4. Hoofstuk 4: J. S. Bach se vingersettingpraktyke</b>	<b>80</b>
4.1. Inleiding	80
4.2. Bach se spel soos gesien in sekondêre bronne	81
4.2.1. Handposisie	82
4.2.2. Aanslag	86
4.3. Komposisies wat Bach van vingersettings voorsien het	88
4.3.1. Die <i>Applicatio</i> (BWV 994)	88
4.3.2. <i>Praeambulum</i> (BWV 930)	91
4.4. Gekopieerde komposisies van Bach	95
4.4.1. Vingerkruising	96
4.4.2. Die deursetting van die duim	103
4.4.3. Vingerwisseling	109
4.4.4. Herhaling van dieselfde vinger op opeenvolgende klaviers	111
4.4.5. Die verdeling van die note tussen die hande	117
4.5. Opsomming	121
<b>5. Hoofstuk 5: 'n Toepassing van moontlike vingersettings op drie verteenwoordigende klavierbordwerke van J. S. Bach</b>	<b>123</b>
5.1. 'n Samevatting van die vingersettings wat moontlik deur Bach gebruik is	123
5.2. Weimar: Prelude uit die <i>Prelude en Fuga in A mineur</i> (BWV 543)	124

5.3.	Cöthen: Prelude uit die <i>Prelude en Fuga in D majeur</i> (BWV 850)	128
5.4.	Leipzig: Italiaanse Konsert in F majeur (BWV 971)	130
<b>6.</b>	<b>Bronnelys</b>	<b>137</b>

## Hoofstuk 1

### Inleiding

#### 1.1 Agtergrond en motivering vir die studie

Elke klawerbordspeler speel een of ander tyd van sy lewe 'n werk van Johann Sebastian Bach (1685-1750). As klawerbordspeler vorm die komposisies van J. S. Bach 'n belangrike deel van my repertorium. By die aanleer van 'n nuwe werk is een van die eerste take om vingersettings uit te werk. Tydens 'n ondersoek na historiese vingersettings het die skrywer gevind dat tegnieke en vingersettingspraktyke verskil van vandag. Vingersettingspraktyke van Bach is 'n afdeling waaroor baie nagevors is, maar min toegepas is. Bach se werke word uitgegee volgens die oorspronklike vorm daarvan (met geen aanduidings van Bach) of uitgegee volgens praktyke wat ooreenstem met vandag se moderne tegnieke.

Ten spyte van die feit dat Bach se musiek relevant bly in elke historiese fase, verander die interpretasie en benadering tot sy komposisies deur die eeue na sy dood as gevolg van veranderende uitvoeringspraktyke (Butt ed. 1997: 203, 223). In die afgelope 30 jaar word daar al meer ondersoek ingestel na historiese klawerbordpraktyke wat lei tot nuwe beskikbare inligting oor die histories-korrekte uitvoering van Bach se komposisies.

Uitvoeringspraktyke aangedui deur die komponis, word deesdae as vanselfsprekend aanvaar. Die komponis se voorstelle lei gewoonlik tot 'n beter en makliker uitvoering van sy werk. Tydens die uitvoering van 'n Bach-komposisie word daar van die musikant verwag om 'n kennis te hê van die historiese uitvoeringspraktyke en die toepassing daarvan. Nuwe ontwikkeling en onlangse navorsing moet in aanmerking geneem word omdat dit nie meer moontlik is om Bach se komposisies uit te voer sonder die nodige kennis van historiese uitvoeringspraktyke nie.

## 1.2 Probleemstelling

Bach se komposisies word na baie eeue steeds uitgevoer. Bundels wat moontlik deur hom as pedagogiese bronne gebruik is (die *Orgelbüchlein* en *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*), bevat nie veel inligting rakende uitvoeringspraktyke nie. In laasgenoemde bundel is daar slegs twee werke waarvoor Bach vingersettings gegee het: die *Applicatio* (BWV 994) en *Praeambulum* (BWV 930). Bach was duidelik nie bewus van die impak wat sy komposisies eeue na sy dood sou laat nie.

Daar is alreeds nagevors oor die uitvoeringspraktyke van Bach en 'n groot hoeveelheid inligting is maklik bekombaar. Ten spyte hiervan bestaan daar weinig komposisies van Bach waar uitvoeringspraktyke, met spesifieke verwysing na vingersettings, in oorstemming met die gebruike van die tyd toegepas word. Die probleem waarby die musikant te staan kom, is watter uitgawes van Bach se musiek gebruik kan word om dit korrek te interpreteer volgens die historiese praktyke. Wat kan dien as 'n riglyn by die kies van vingersettings volgens Bach se vingersettingspraktyke?

As gevolg van die feit dat Bach nie veel inligting rakende vingersettingspraktyke nagelaat het nie, word navorsers genoodsaak om inligting via die sirkel rondom Bach te verkry. Uit hierdie probleemstelling spruit die vraag: Op watter manier kan die ondersoek na J. S. Bach se tydgenote 'n bydrae lewer tot 'n beter begrip van sy vingersettingspraktyke tydens die toepassing daarvan? In hierdie mini-verhandeling gaan die skrywer bogenoemde vraag probeer beantwoord en die kennis bekom daaruit gebruik om 'n moontlike toepassing van vingersettingspraktyke volgens die gebruike van die tyd op Bach se klawerbordkomposisies te maak.

Inligting in hierdie mini-verhandeling is nie direk van Bach self nie en daarom sal navorsers nooit verseker weet wat Bach se vingersettingspraktyke was nie. Aangesien die onderwerp oor uitvoeringspraktyke van Bach 'n ewigdurende debat is (en vir nog lank sal wees), kan inligting in hierdie mini-verhandeling slegs die skrywer se subjektiewe interpretasie daarvan wees.

### **1.3 Doel van die studie**

Die doel van hierdie studie is die ondersoek na moontlike vingersettingspraktyke van Bach. Inligting in die studie sal toegepas word deur vingersettings in ooreenstemming met die gebruike van die tyd aan klawerkomposisies van Bach te verskaf. Die toepassing van die studie is gemik op Bach se orrelwerke alhoewel sy klawerbordmusiek ook bestudeer sal word om by die doel van die studie uit te kom. Hierdie studie is bedoel vir orreliste alhoewel pianiste ook daarby sal kan baat vind. Die skrywer vertrou dat hierdie mini-verhandeling deur klawerbordmusikante bestudeer sal word en dien as 'n wegwysers by die kies van vingersettings vir komposisies van Bach.



## Hoofstuk 2

### 'n Kort opsomming van vingersettingspraktyke voor J. S. Bach c.1600-1680

#### 2.1 Inleiding

Hierdie hoofstuk dien slegs as 'n kort opsomming van vingersettingspraktyke in Italië, Frankryk, Spanje, Engeland en Duitsland vanaf c. 1600 tot en met 1680. Die organisering van die vingers op sterk en swak maatslae was 'n belangrike aspek van vroeë vingersettingspraktyke en in elke land word verskillende vingers op die sterk of swak maatslae gebruik. Onderskeid moet gemaak word tussen die verskillende skole of lande waar vingersettings van mekaar verskil omdat elke land hul eie reëls ten opsigte van vingersettings het.

Volgens van Oortmerssen (2002:24) was die lengte van die klawers in die sestiende en sewentiende eeue korter in vergelyking met vandag. Dit het 'n gevolglike uitwerking op die keuse van vingersettings gehad omdat moderne vingersettingspraktyke soos vingerwisseling en die onderdeursit van die duim nie op klawerborde van hierdie tydperk moontlik sou wees nie.

Die volgende komponiste publiseer komposisies of handboeke waarin vingersettings voorkom in die tydperk tussen 1600-1680:

- Christian Erbach (1573-1633) se *Ricercar* verskyn in 'n Duitse manuskrip (c. 1600).
- Adriano Banchieri (1568-1634) publiseer *L'organo Suonarino* (1611).
- Samuel Scheidt (1587-1654) publiseer *Tabulatura Nova* (1624).
- Francisco Correa de Arauxo (1584-1654) publiseer *Libro de tientos y discursos* (1626).
- Copenhage Tabulature word gepubliseer in Duitsland (1626).

- *Priscilla Bunbury's Virginal Book* word gepubliseer in Engeland (tussen 1635 en 1640).
- *Lynar Al* Manuskrip word gepubliseer (1640) waarin komposisies met vingersettings deur Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) voorkom.
- *Helmstedt Manuskript* word in Duitsland gepubliseer (1641).
- Heinrich Scheidemann (c. 1595-1663) se komposisies met vingersettings (1650).
- Lorenza Penna (1613-1693) publiseer *Li Primi Albori Musicali* (1665).
- Guillaume-Gabriel Nivers (c. 1623-1714) publiseer *Livre d'orgue* (1665).
- André Raison (voor 1650-1719) publiseer *Livres d'orgue* (1668).
- Bartolomeo Bismantova publiseer *Compendio Musicale* (1677).

Alhoewel Elias Nicolaus Ammerbach (c.1530-1597) se *Orgel oder Instrument Tabulatur* (1571/1583) en Girolamo Diruta (c. 1554-1610) se *Il Transivano dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, & Istromenti da penna* (1593) voor 1600 gepubliseer is, word dit ook vir bespreking in hierdie hoofstuk bygevoeg om die volgende redes:

- Lohmann (1982:140) is van mening dat J. S. Bach 'n kopie van Ammerbach se handboek besit het. Ammerbach se vingersettings kon dus moontlik 'n invloed op Bach se vingersettingspraktyke gehad het.
- Diruta se handboek is volgens Soderlund (2006:68) die volledigste Italiaanse bron. Vingersettings van die ander Italiaanse bronne (Bismantova, Penna en Banchieri) stem nie altyd ooreen met dié van Diruta nie. Volgens Soderlund (2006:76) is dit 'n bewys dat nie slegs Diruta se vingersettingspraktyke in gebruik in Italië was nie.

## **2.2 Die organisering van vingers op sterk en swak polse**

Die primêre doel van artikulasie en aanslag was die organisering van note afhange van hul plasing in 'n maat (Faulkner 1997:13). 'n Groep note was, as gevolg van hul plasing op die sterk of swak polse in 'n maat, as "sterk" of "swak" note geklassifiseer (Newman 1995:85).

Vingersettings is gekies sodat “sterk” vingers op sterk note (*nota buona*) en “swak” vingers op swak note (*nota cattiva*) sou speel (Laukvik 1990:35). Sterk note dui op die note wat op sterk polse voorkom en swak note, die note wat op swak polse voorkom. Laukvik (1990:35) deel die gebruik van sterk en swak vingers op in twee groepe:

- Die tweede en vierde vingers van albei hande was sterk vingers en die derde vinger (soms is die eerste en vyfde vingers hierby ingesluit), 'n swak vinger.
- Die derde vinger was die sterk vinger (soms is die duim en vyfde vinger hierby ingesluit), en die tweede en vierde vingers was swak.

In Italië word die tweede en vierde vingers deur Diruta as die sterk vingers gebruik in teenstelling met Banchieri, Penna en Bismantova wat die derde vinger as die sterk vinger gebruik (Soderlund 2006:82). Diruta dui die sterk en swak polse in sy vingersettings vir toonlere aan deur *B (nota buono)* en *C (nota cattivo)*.

In Duitsland word die tweede en vierde vingers op die sterk pols gebruik deur Ammerbach, Erbach en Scheidt. In die ander Duitse bronne word die derde vinger in die regterhand, maar die tweede vinger van die linkerhand op die pols gebruik (Soderlund 2006:34).

In Frankryk dui Nivers nie aan watter vingers op die sterk of swak polse gebruik word nie. In sy vingersettings vir toonlere word verskillende voorbeelde gegee sodat die tweede of derde vingers van albei hande onderskeidelik op die sterk pols gebruik word (Soderlund 2006:98).

Volgens Soderlund (2006:44) is Arauxo in Spanje, in ooreenstemming met bronne voor hom, van mening dat die derde vinger in die regterhand en die tweede vinger in die linkerhand op sterk polse gespeel moet word. By die speel van toonlere is Arauxo egter nie streng wat die gebruik van spesifieke vingers op beklemtoonde polse behels nie.

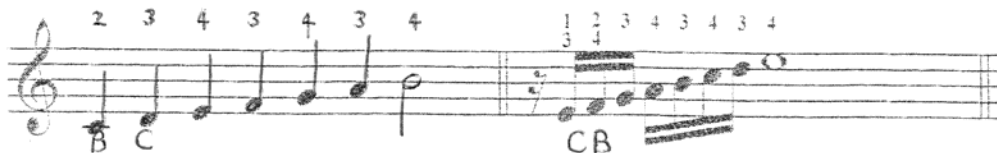
Engelse vingersettings is gekies sodat die derde vinger van die regterhand op die sterk pols sou speel. Die gebruik van die linkerhand se duim op die pols is eie aan die Engelse skool. Soms is die linkerhand se derde vinger in afgaande passassies op die pols gebruik Soderlund (1984:54).

### 2.3 Vingerkruising en vingersettings vir toonlere

Vingerkruising was 'n tegniek wat deurgaans gebruik word in hierdie tydperk. Dit behels die kruis van 'n lang vinger bo-oor 'n kort vinger. Volgens Newmann (1995:82) beweeg die hand dadelik in 'n nuwe handposisie wanneer die vinger van die klavier afgly: "*This is done by 'scratching away' the (third) finger... As the finger retracts, the hand moves to another position*". Die gebruik van vingerkruising en vingers in pare van twee, is 'n kenmerkende eienskap van vingersettings in hierdie tydperk.

Alhoewel verskillende reëls oor die gebruik van sekere vingers op sterk en swak polse by die verskillende skole voorkom, word toonlere in die regterhand deur die onderskeie skole met dieselfde vingersettings gespeel: opgaande met 3-4-3-4 en afgaande met 3-2-3-2. Dit is opmerklik dat daar nie altyd gepaarde vingersettings gebruik word nie, maar dat 'n toonleer soms met 'n viernootgroep begin:

Voorbeeld 2.3.1: Die Italiaanse skool se opgaande toonleer in die regterhand volgens Diruta (Rodgers 1971:102)



Voorbeeld 2.3.2: Die Duitse skool se opgaande toonleer in die regterhand uit die Helmstedt Manuskript, maat 9 (Soderlund 2006:30)



Voorbeeld 2.3.3: Die Franse skool se opgaande toonleer in die regterhand deur Nivers (Soderlund 2006:99)



Voorbeeld 2.3.4: Die Italiaanse skool se afgaande toonleer in die regterhand volgens Diruta (Rodgers 1971:106)



Voorbeeld 2.3.5: Die Duitse skool se afgaande toonleer in die regterhand uit die Helmstedt Manuskript, maat 1 (Soderlund 2006:30)



Dit is opmerklik dat die Spaanse bron Arauxo vingersettings in pare van drie en vier note verskaf. Hy is die enigste bron wat voorbeelde verskaf waar daar nie van gepaarde vingersettings gebruik gemaak word nie. Die opgaande en afgaande toonlere gebruik dieselfde vingersettings:

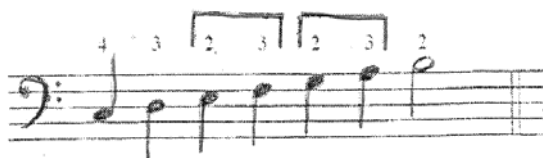
Voorbeeld 2.3.6: Die Spaanse skool se opgaande en afgaande toonleer in die regterhand deur Arauxo (Soderlund 2006:44)



Daar word 'n verskeidenheid van vingersettings gebruik vir toonlere in die linkerhand. Vir die opgaande toonleer kom die volgende vingersettings voor:

- 3-2-3-2... deur die Italianers en sommige Duitsers met die tweede vinger op die pols. Hierdie toonleer word soms begin met die vierde vinger.

Voorbeeld 2.3.7: Die Italiaanse skool se opgaande toonleer in die linkerhand (Rodgers 1971:103)

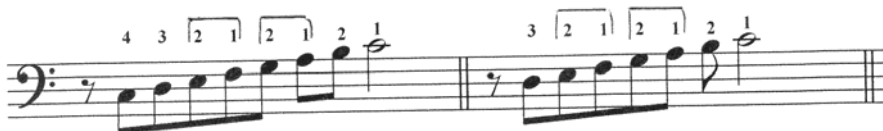


Voorbeeld 2.3.8: Die Duitse skool se opgaande toonleer in die linkerhand deur Erbach, uit *Ricercar*, maat 4 (Soderlund 2006:28)



- 2-1-2-1... deur die Franse, Spaanse, Engelse en sommige Duitsers. In Duitsland word die tweede vinger op die pols gebruik en in Frankryk die tweede of derde vinger. In teenstelling hiermee gebruik die Engelse die duim op die sterk pols. Die toonleer begin soms met 4321... (Franse) of 54321... (Engelse).

Voorbeeld 2.3.9: Die Franse skool se opgaande toonleer in die linkerhand deur Nivers (Soderlund 2006:99)



Let op die herhaalde gebruik van die vierde vinger in die volgende Duitse voorbeeld. Dit veroorsaak dat die tweede vinger deurgaans op die sterk pols sal speel:

Voorbeeld 2.3.10: Die Duitse skool se opgaande toonleer in die linkerhand deur Scheidemann (Soderlund 1980:80)



Let op die herhaalde gebruik van die vyfde vinger uit die volgende Engelse voorbeeld. Dit veroorsaak dat die duim deurgaans op die sterk pols sal speel:

Voorbeeld 2.3.11: Die Engelse skool se opgaande toonleer in die linkerhand uit *Whoop, do me no harm*, maat 23 (Soderlund 2006:54)



Voorbeeld 2.3.12: Die Spaanse skool se opgaande toonleer in die linkerhand deur Arauxo (Soderlund 2006:44)



Die afgaande toonleer in die linkerhand word deur die volgende vingersettings gespeel:

- 2-3-2-3... deur Diruta in Italië en in Duitsland met die tweede vinger op die sterk pols:

Voorbeeld 2.3.13: Die Italiaanse skool (Diruta) se afgaande toonleer in die linkerhand (Rodgers 1971:105)



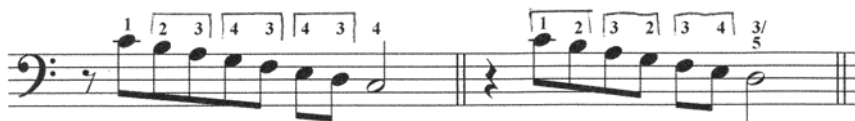


Voorbeeld 2.3.14: Die Duitse skool se afgaande toonleer in die linkerhand uit die Helmstedt Manuskript, maat 2 (Soderlund 2006:30)



- 3-4-3-4 deur die Franse, Spaanse, Engelse en sommige Italiaanse bronne. Die Franse en Engelse bronne begin hierdie toonleer met 1234... In Frankryk word die tweede of derde vinger op die sterk pols aangetref en in Engeland is die derde vinger die sterk vinger:

Voorbeeld 2.3.15: Die Franse skool se afgaande toonleer in die linkerhand deur Nivers (Soderlund 2006:99)



Voorbeeld 2.3.16: Die Engelse skool se afgaande toonleer in die linkerhand uit *Whoop, do me no harm*, maat 21 (Soderlund 2006:54)



Voorbeeld 2.3.17: Die Spaanse skool se afgaande toonleer in die linkerhand deur Arauxo (Soderlund 2006:44)



Dit is weereens opmerklik dat die Spaanse bron Arauxo vingersettings in pare van drie en vier note verskaf. Die opgaande en afgaande toonlere gebruik dieselfde vingersettings:

Voorbeeld 2.3.18: Die Spaanse skool se opgaande en afgaande toonleer in die linkerhand deur Arauxo (Soderlund 2006:44)



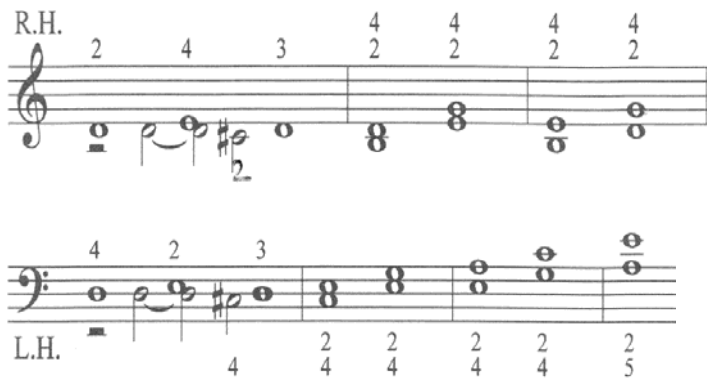
## 2.4 Vingersettings vir intervalle

In Frankryk word die duim dikwels uitgesluit by die speel van intervalle en slegs gebruik by die interval van 'n oktaaf en die interval van 'n sesde in die linkerhand (Soderlund 2006:99). In Italië word dieselfde vingersettings aangetref deur Diruta en Banchieri wat die duim gebruik by intervalle van 'n oktaaf.

Voorbeeld 2.4.1: Die Franse skool se vingersettings vir intervalle deur Nivers (Soderlund 2006:99)

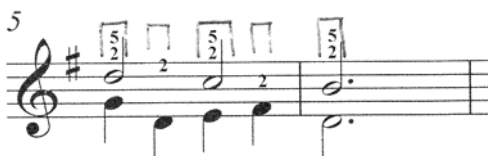


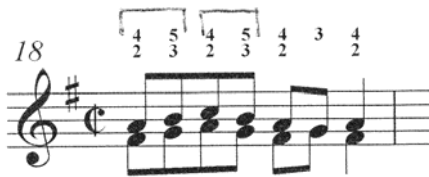
Voorbeeld 2.4.2: Die Italiaanse skool se vingersettings vir intervalle deur Banchieri (Soderlund 2006:77)



Parallele tertse word in die Copenhage Tabulature met 2-4 en 3-5 gespeel en parallelle sesdes met 2-5:

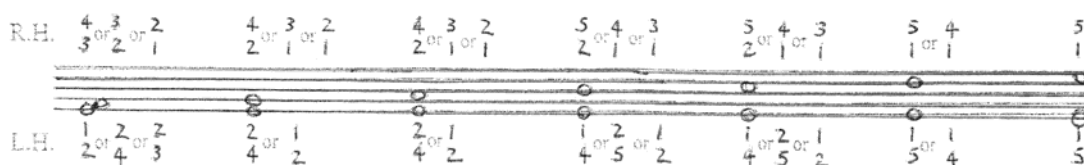
Voorbeeld 2.4.3: Die Duitse skool se vingersettings vir intervalle uit die *Praeludium* in die Copenhage Tabulature, mate 5 en 18 (Soderlund 2006:28)



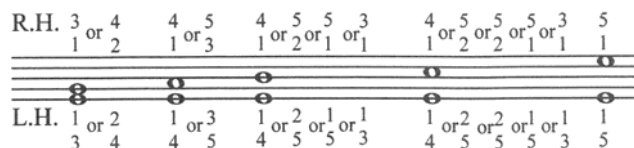


Die deurgaanse gebruik van die duim by intervalle is opmerklik by intervalle in Engeland en Spanje:

Voorbeeld 2.4.4: Die Spaanse skool se vingersettings vir intervalle deur Arauxo (Soderlund 2006:44)



Voorbeeld 2.4.5: Die Engelse skool se vingersettings vir intervalle (Soderlund 2006:52)



## 2.5 Die wisseling van vingers op herhaalde note

Die wisseling van vingers kom voor op herhaalde note deur Scheidt. Let op die gebruik van die sterk vinger in elke hand op die sterk pols:

Voorbeeld 2.5.1: Die Duitse skool se vingersetting op herhaalde note (Soderlund 1984:81)



Voorbeeld 2.5.2: Die Italiaanse skool se vingersetting op herhaalde note uit *Suonata Prima* deur Banchieri, maat 5 (Soderlund 1984:52)



## 2.6 Die gebruik van dieselfde vingersettings vir sekwense

Daar word van dieselfde vingersettings gebruik gemaak in 'n sekwensiële figuur:

Voorbeeld 2.6.1: Die gebruik van dieselfde vingersettings vir sekwense deur Scheidemann (Soderlund 1984:80)



Voorbeeld 2.6.2: Die gebruik van dieselfde vingersettings vir sekwense uit *Toccata di Grado del Secondo Tono* deur Diruta, mate 2-3 en mate 15-16 (Soderlund 1984:43)



## 2.7 Opsomming

In die tydperk vanaf 1600-1680 word 13 bronne gepubliseer waarin vingersettings voorkom in Italië, Duitsland, Frankryk, Spanje en Engeland. Alhoewel die Duitse bron Ammerbach en die Italiaanse bron Diruta se handboeke reeds voor 1600 gepubliseer is, word dit ook vir bespreking bygevoeg. Vingersettings uit hierdie bronne gee 'n breë oorsig van vingersettingspraktyke voor Bach.

Elke land verskil in die gebruik van sekere vingers op beklemtoonde polse. Die sterk vingers wat op beklemtoonde polse gebruik is, kan in die volgende tabel opgesom word:

Land	Sterk vinger
Italië	2 en 4 (Diruta) of 3
Duitsland	2 en 4 of 3 in die regterhand 2 in die linkerhand
Frankryk	2 of 3
Spanje	3 in die regterhand

	2 in die linkerhand
Engeland	3 in die regterhand 1 of 3 in die linkerhand

Toonlere in die regterhand word deur die onderskeie skole met dieselfde vingersettings gespeel: opgaande met 3-4-3-4 en afgaande met 3-2-3-2. Dit is opmerklik dat die Spaanse bron Arauxo die enigste bron is wat meer moderne vingersettings verskaf in albei hande. In sommige voorbeelde word daar nie van gepaarde vingersettings gebruik gemaak nie.

Daar word 'n verskeidenheid vingersettings gebruik vir toonlere in die linkerhand. Die Italiaanse en sommige Duitse bronne gebruik die kruising van die derde vinger bo-oor die tweede vinger vir die opgaande toonleer in die linkerhand. Die ander Duitse bronne saam met die Franse, Spaanse en Engelse bronne gebruik die kruising van die tweede vinger bo-oor die duim vir hierdie toonleer. Vir die afgaande toonleer in die linkerhand word 2-3-2-3 deur die Duitse en sommige Italiaanse bronne gebruik. Die ander Italiaanse bronne saam met die Franse, Spaanse en Engelse bronne gebruik die kruising van die derde vinger bo-oor die vierde vinger vir hierdie toonleer.

Die volgende punte kan opsommend waargeneem word van vingersettings c. 1600-1680:

- Geen gebruik van vingerwisseling kom voor nie.
- Die wisseling van vingers op herhaalde note kom voor met die “sterk” vinger, volgens elke skool se gebruik, op die sterk pols.
- Parallele tertse word met 2-4 gespeel en parallelle sesdes met 2-5.
- Intervalle in Frankryk en Italië maak minder gebruik van die duim, teenoor intervale in Spanje en Engeland waar die duim meer gebruik word.
- Dieselfde vingersettings word vir sekwensiële figure gebruik.

## Hoofstuk 3

### Vingersettingspraktyke van tydgenootlike bronne in Duitsland en Frankryk c. 1680-1750

#### 3.1 Inleiding

In die agtiende eeu in Duitsland het 'n groeiende groep amateur musikante ontstaan wat onderrig oor die bespeling van die klawerbord benodig het. As gevolg hiervan is verskeie handboeke deur verskillende klawerbordspelers gepubliseer (Soderlund 2006:121). 'n Studie hiervan gee insig oor aanvaarbare vingersettingspraktyke en metodes van die tyd. Aangesien dit tydens Bach se leeftyd in Duitsland in gebruik was, is dit heel waarskynlik dat Bach in aanraking gekom het met klawerbordmetodes soos in die handboeke beskryf en moontlik self daarvan vir sy eie spel gebruik het. Die volgende handboeke is in Duitsland gepubliseer tydens Bach se leeftyd:

- *Brasov Tablature* (1680-1684)
- *Die Kurtzer, jedoch gründlicher Wegweiser, vermittelt welches man aus dem Grund die Kunst, die Orgel recht zu schlagen* (Short but Thorough Guide by Which One May Learn the Art of Playing the Organ Correctly) (1689)
- *Grundrichter Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt* (Basic Instruction in the Musical Art of Musical Four-leaf Clover) (1697) deur Daniel Speer (1636-1707)
- *Manuductio ad organum* (1704) deur Johann Baptist Samber (1654-1717)
- *Kleine General-Bass-Schule* (1735) deur Johann Mattheson (1681-1764)
- *Die auf dem Clavier spielende...Caecilia* (Cecilia teaching at the keyboard) (1738) deur Franz Anton Maichelbeck (1702-1750)
- *Anfangs-Gründe des General-Basses* (1739) deur Lorenz Christoph Mizler (1711-1778)
- *Clavier Anweisung* (1749) deur Phillip Christoph Hartong (1706-1776)



- *Die Kunst das Klavier zu Spielen* (1750) deur Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795)

Alhoewel Francois Couperin (1668-1733) 'n Franse komponis was, sal sy *L'Art de Toucher le Clavecin* (1716) ook in hierdie hoofstuk bespreek word aangesien Marpurg se handboek hoofsaaklik daarop gebaseer is (Soderlund 2006:136), en Carl Phillip Emmanuel Bach (1714-1788) daarna verwys in *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen* (1753). Jean-Phillip Rameau (1683-1764) se *Pièces de Clavecin* (1724) word ook hierby ingevoeg aangesien hy die onderdeursit van die duim voorstel.

Twee verskillende strominge by die gebruik van vingersettings word aangetref tydens Bach se leeftyd: 'n meer konserwatiewe en 'n meer progressiewe gebruik daarvan. Alhoewel beide strome se gebruik van vingersettings steeds konserwatief is in vergelyking met moderne klawerbordspel, word daar wel later 'n meer progressiewe gebruik van vingersettings aangetref. In hierdie hoofstuk sal klawerbordvingersettings vir verskillende tegniese passassies bespreek word vanaf die mees konserwatiewe tot die mees progressiewe gebruik daarvan.

### **3.2 Aanslag**

Die ontwikkeling van vingersettings tot en met die negentiende eeu het gepaard gegaan met die ontwikkeling van die aanslag waarmee die klawerbord gespeel is sowel as die gebruik van toonaarde met meer molle en kruise (Van Oortmerssen 2002:22). In teenstelling met legatospel, was die normale aanslag voor en in J. S. Bach se leeftyd 'n gestruktueerde legato (Troeger 2003:108). Laukvik (1996:29) is van mening dat alle note in vroeë musiek nie die volle waarde gespeel is nie: *“Basically, all unmarked notes in early music must not be held according to their written note value in our playing, but divided into note and rest. With this it does not matter whether a further note or rest follows after the note.”* Alle note is dus verdeel in 'n deel wat klink en 'n deel wat nie klink nie.

Speer se handboek (1697) was die eerste in Duitsland om klawerbord-aanslag te bespreek: “*For this one should show them with the use of both hands a light, full, and short striking on each key.*” (Soderlund 2006:124). Volgens Soderlund (2006:124) word ‘n *non-legato* aanslag hier beskryf. In die *Wegweiser* word die beskrywing van aanslag aan die onderwyser oorgelaat: “*Instruction on how to achieve a proper touch with the use of the fingers, which follows almost automatically from the proper use of the hands, is for the sake of brevity left to the discretion of the teaching masters.*” (Soderlund 2006:127). Deur die korrekte gebruik van albei hande sal die korrekte aanslag dus deur die vingers verkry word. Daar volg egter geen bespreking oor die korrekte gebruik van die hande nie.

Mattheson en Marpurg bespreek dieselfde tipe aanslag by die speel van die klawerbord. Mattheson is in 1735 (Lindley 1980:836) van mening dat geen klawer gespeel mag word voordat die vinger op die vorige klawer nie opgelig het nie. Marpurg (Zehnder 1977 Deel 2:2) gee die term *ordentliches fortgehen* as die beskrywing van hierdie tegniek: “*...which consists of very swiftly raising the finger from the preceding key just shortly before touching the following note.*” (Hays 1976 Vol I, VII:10). Volgens Marpurg was dit die normale aanslag en dus nooit aangedui nie. Soderlund (1980:1) noem dat hierdie aanslag soos legato, met klein gapings tussen elke noot is. Ritchie & Stauffer (2000:172) is van mening dat hierdie aanslag klink soos twee opeenvolgende lang klawers wat so legato as moontlik met slegs een vinger gespeel word.

### **3.3. Die organisering van vingers op sterk en swak polse**

Die term *Quantitas Intrinseca Notarum* word deur Johann Gottfried Walther (1684-1748) in die *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (1732) as beskrywing gebruik waar die lengte van note afhang van hul plasing binne die metrum van ‘n maat. Die note in ‘n maat wat bestaan uit slegs agtstenote, sal nie almal dieselfde lengte hê nie: in ‘n tydmaatteken van vier kwartnootmaatslae sal die eerste, derde, vyfde en sewende note effens langer klink as die res (Zehnder 1977:4).

Voorbeeld 3.3.1: Die lengte van note afhange van hul plasing in 'n maat volgens Walther (Laukvik 1990:31)



Marpurg (Hays 1976 Vol I, V:9) gebruik dieselfde term as Walther en merk dat note wat op die pols voorkom, word langer aangehou as note wat nie op die pols voorkom nie. Van Oortmerssen (2002:23) noem dat elke noot uit twee dele bestaan: die deel wat klink (*tenue*) en die deel wat nie klink nie (*silence d'articulation*). 'n Noot wat op die pols voorkom sal 'n korter *silence d'articulation* hê as 'n noot wat nie op die pols voorkom nie. Deur die lengte van die note te varieer in ooreenstemming met die metrum, word 'n aksent sodoende op die verlangde pols geplaas.

Wanneer vroeë vingersettings reg gebruik word, ontstaan die verskillende lengtes van note dikwels natuurlik. Tydens Bach se leeftyd was hierdie verskynsel 'n belangrike aspek van klavierbordspel (Soderlund 2006: 138). Volgens Laukvik (1996:33) was die hoofdoel van hierdie tipe aanslag om die dinamiese verskille tussen note op sterk en swak polse hoorbaar te maak: *“The primary musical point of this differentiation of non-legato, especially in organ playing, is to create this dynamic difference between good and bad notes, and therefore make the accentuation and grouping of notes audible.”*

Soos gesien in Hoofstuk 2 verskil die gebruik van sekere vingers op sterk en swak polse van ligging en tydperk. In Hoofstuk 3 sal gesien word dat die gebruik van sekere vingers op sterk en swak polse kenmerkend was van bronne in die konserwatiewe stroming. Hierdie tegniek kan duidelik waargeneem word in vingersettings vir toonlere (sien 3.4).

### **3.4 Vingersettings vir toonlere**

Twee verskillende tegnieke by die speel van toonlere is opmerklik. Hierdie twee tegnieke hou ook verband met die twee verskillende strominge wat vingersettings aanbetref:

- Toonlere wat gespeel word met die gebruik van vingerkruising
- Toonlere wat gespeel word met die deursetting van die duim

Toonlere waar vingerkruising aangewend word, is deel van die konserwatiewe stroming, terwyl toonlere waar die deursetting van die duim voorkom, deel is van die progressiewe stroming. Daar is egter nie 'n definitiewe datum wat die einde van die konserwatiewe en die begin van die progressiewe stroming aandui nie, aangesien die ontwikkeling van vingersettings 'n geleidelike progressie toon. Dit kan gesien word in die bespreking hierna wat duidelik toon dat komponiste soos Marpurg en Hartong (wat tot die meer progressiewe stroming behoort steeds van 'n konserwatiewe tegniek soos vingerkruising gebruik maak.

Dit is opmerklik dat vingersettings direk verwant was aan die lengte van die klawers. Die klawers van die klavierbord in die sestiende eeu was volgens Lindley (1980:24) korter in vergelyking met die langer klawers in die agtiende eeu. As gevolg van die korter klawers kon die duim nie veelsydig gebruik word nie. Hierdie stelling is merkbaar in die volgende bespreking oor vingersettings van Bach se tydgenote waar die duim en soms die vyfde vinger nie veel gebruik gehad het aan die einde van die sewentiende eeu nie. In die agtiende eeu is daar meer gebruik gemaak van hierdie vingers.

#### **3.4.1 Vingerkruising**

Aan die einde van die sewentiende eeu is die volgende vingerkruisings algemeen in Duitsland gebruik tydens die speel van 'n toonleer in pare (Troeger:2003:208,209):

- 3-4-3-4 in die regterhand opgaande
- 3-2-3-2 in die regterhand afgaande
- 2-1-2-1 in die linkerhand opgaande
- 3-4-3-4 in die linkerhand afgaande.

Die gebruik van gepaarde vingersettings is kenmerkend tot aan die einde van die sewentiende eeu. Die linkerhand se duim is slegs gebruik vir 'n opgaande toonleer, bv. 2-1-2-1... Dit is opmerklik dat die musiekvoorbeelde waar vingerkruising voorkom, hoofsaaklik in C majeur is en daar kan dus waargeneem word dat hierdie tegniek slegs gebruik is wanneer min of geen kort klawers gespeel moes word.

Alhoewel daar soms onlogiese en ongemaklike vingerkruisings by toonleerspel deur die konserwatiewe stroming waargeneem word, kom daar wel logiese vingersettings ook voor. By die speel van hierdie toonlere het die skrywer agtergekom dat die gemak waarmee gespeel word afhang van watter vingers op die sterk pols gespeel word. Dit is duidelik waarneembaar in die volgende vingersettings vir toonlere.

Logiese vingersettings vir die regterhand opgaande word verskaf deur Couperin (1716) waar die derde vinger bo-oor die vierde vinger kruis met die derde vinger op die pols:

Voorbeeld 3.4.1.1: Logiese vingersettings vir die opgaande toonleer in die regterhand deur Couperin, 1716 (Couperin/ Linde: 19)



Die *Brasov Tabulature* (1680-84), *Wegweiser* (1689) en Samber se handboek (1704) is Duitse bronne voor Couperin waarin onlogiese vingersettings voorkom. In al drie bronne word die tweede en vierde vingers op die pols aangetref. Dit is deur die skrywer self op die klavierbord gespeel en veroorsaak volgens haar 'n *staccato* op die pols (vierde

vinger) omdat die hand regs beweeg sodat die derde vinger betyds op die volgende klavier kan wees. Daar word dus 'n artikulasiebreuk op die sterk pols aangetref wat die speel van hierdie toonleer ongemaklik en moeilik maak teen 'n vinnige tempo. Die vingersettings is ook teenstrydig met die groepering van nootwaardes. Die duim word nie vir die opgaande toonleer in die regterhand gebruik nie en al drie bronne begin met die tweede vinger.

In die *Brasov Tablature* eindig die toonleer met die vyfde vinger:

Voorbeeld 3.4.1.2: Vingersettings vir 'n opgaande toonleer in die regterhand uit die *Brasov Tablature*, 1680-84 (Soderlund 2006:122)

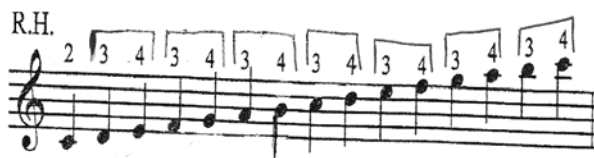


Vingersettings uit die *Wegweiser* eindig nie soos in die *Brasov Tablature* met die vyfde vinger nie. Die vinger wat op die sterk pols gespeel moet word, is onduidelik. Indien die tweede en vierde vingers op die sterk pols speel, sou dit onlogies wees. Soderlund (2006:125) is van mening dat die outeur in die *Wegweiser* hierdie vingersettings belangrik ag veral in 'n vinnige tempo. Indien dit die geval sou wees, sal die derde vinger op die sterk pols gemakliker wees en dit moontlik wees om hierdie toonleer vinnig te kan speel. Hierdie stelling is ook van toepassing op die afgaande toonleer in die regterhand (sien Voorbeeld 3.4.1.9).

Voorbeeld 3.4.1.3: Onlogiese vingersettings vir 'n opgaande toonleer in die regterhand uit die *Wegweiser*, 1689 (Soderlund 2006:125)



Voorbeeld 3.4.1.4: Logiese vingersettings vir 'n opgaande toonleer in die regterhand uit die *Wegweiser*, 1689 (Soderlund 2006:125)



Alhoewel Samber se vingersettings vir hierdie toonleer nie met die vyfde vinger eindig nie, stem dit steeds ooreen met die onlogiese vingersettings in die *Brasov Tabulature* en die *Wegweiser* waar die tweede en vierde vingers op die pols gespeel word:

Voorbeeld 3.4.1.5: Vingersettings vir die opgaande toonleer in die regterhand deur Samber, 1704 (Soderlund 2006:128)



Samber verskaf nog 'n voorbeeld van vingersettings vir hierdie toonleer waarin die ongewone kruising van die korter tweede vinger bo-oor die langer derde vinger

plaasvind. Daarna volg weereens die onlogiese kruising van 3 oor 4 met die vierde vinger op die pols:

Voorbeeld 3.4.1.6: Vingersettings vir die opgaande toonleer in die regterhand deur Samber, 1704 (Soderlund 2006:128)



Dit wil voorkom asof Couperin die logiese vingersettings vir die opgaande toonleer in die regterhand met die derde vinger op die pols verskaf en die Duitse bronne onlogiese vingersettings gebruik met die tweede of vierde vinger op die pols. In die volgende tabel vir die regterhand opgaande kan die vingersettings van die konserwatiewe stroom met mekaar vergelyk word. B (*nota buona*) dui op die sterk pols en C (*nota cattiva*) dui op die swak pols:

Voorbeeld 3.4.1.7: Tabel van gepaarde vingersettings vir die regterhand opgaande:

Bron	B	C	B	C	B	C	B	C	Logies of onlogies	Vinger(s) op sterk pols
<i>Brasov Tabulature</i> (1680-84)	2	3	4	3	4	3	4	5	onlogies	2 en 4
<i>Wegweiser</i> (1989)	2	3	4	3	4	3	4	3	onlogies	2 en 4



Samber (1704)	2	3	4	3	4	3	4		onlogies	2 en 4
Samber (1704)		3	2	3	4	3	4	3	onlogies	2 en 4
Couperin (1716)	1	2	3	4	3	4	3	4	logies	3

Vir die afgaande toonleer in die regterhand word logiese vingersettings in die *Brasov Tabulature*, *Wegweiser* en een van Samber se toonlere aangetref met die derde vinger op die pols. Hierdie toonleer begin met die vierde vinger waarna 3-2-3-2... gebruik word.

Let op die ongewone kruising in mate 3 en 5 in die *Brasov Tabulature* waar die tweede vinger op 'n kort klavier aangetref word en die derde vinger bo-oor moet kruis na die volgende lang klavier. Hierdie kruising veroorsaak ongemak:

Voorbeeld 3.4.1.8: Logiese vingersettings vir die afgaande toonleer in die regterhand uit die *Brasov Tablature*, 1680-84 (Soderlund 2006:122)



Dieselfde vingersettings as in die *Brasov Tabulature* word in die *Wegweiser* aangetref. Dit is nie seker watter vinger op die pols moet speel nie, maar die gebruik van die derde vinger op die pols veroorsaak logiese vingersettings:

Voorbeeld 3.4.1.9: Logiese vingersettings vir 'n afgaande toonleer in die regterhand uit die *Wegweiser*, 1689 (Soderlund 2006:125)



Voorbeeld 3.4.1.10: Logiese vingersettings vir 'n afgaande toonleer in die regterhand deur Samber, 1704 (Soderlund 2006:128)



Alhoewel Samber logiese vingersettings verskaf, is daar ook twee voorbeelde waar onlogiese vingersettings vir hierdie toonleer aangetref word omdat die tweede vinger op die pols gespeel word:

Voorbeeld 3.4.1.11: Onlogiese vingersettings vir 'n afgaande toonleer in die regterhand deur Samber, 1704 (Soderlund 2006:128)



In die volgende voorbeeld deur Couperin word die tweede en vierde vinger vir die afgaande toonleer gebruik, wat onlogiese vingersettings tot gevolg het. Van Oortmerssen (2002:27) is egter van mening dat die derde vinger op die pols gebruik is en dat hierdie afgaande toonleer se vingersettings die uitsondering op die reël was. Indien die derde vinger op die pols gespeel word, is hierdie logiese vingersettings:

Voorbeeld 3.4.1.12: Onlogiese vingersettings vir die afgaande toonleer in die regterhand deur Couperin, 1716 (Couperin/ Linde: 19)



Dit wil voorkom dat wanneer die derde vinger op die sterk pols gebruik word in die regterhand afgaande, logiese vingersettings die gevolg is en wanneer die tweede vinger op die pols gebruik word, onlogiese vingersettings die gevolg is. Die volgende tabel kan opsommend van vingersettings vir die afgaande toonleer in die regterhand waargeneem word:

Voorbeeld 3.4.1.13: 'n Tabel van vingersettings vir die regterhand afgaande:

Bron	B	C	B	C	B	C	B	C	Logies of onlogies	Vinger(s) op sterk pols
<i>Brasov Tabulature</i> (1680-84)		4	3	2	3	2	3	2	logies	3
<i>Wegweiser</i>		4	3	2	3	2	3	2	logies	3

(1989)										
Samber (1704)		4	3	2	3	2	3	2	logies	3
Samber (1704)		3	2	3	2	3	2	3	onlogies	2
Samber (1704)	4	3	2	3	2	3	2		onlogies	2
Couperin	5	4	3	2	3	2	3	2	logies	3

Vir die linkerhand opgaande word die volgende logiese vingersettings aangetref:

- 4-3-2-1-2-1... met die tweede vinger op die sterk pols uit die *Brasov Tabulature* en die *Wegweiser*.
- 4-3-2-3-2... met die derde vinger op die sterk pols deur Samber.

Let op die gebruik van die duim op 'n kort klawer en die gebruik van die duim en vyfde vinger by die interval van 'n oktaaf in maat 8 uit die *Brasov Tablature*:

Voorbeeld 3.4.1.14: Logiese vingersettings vir 'n opgaande toonleer in die linkerhand uit die *Brasov Tablature*, 1680-84 (Soderlund 2006:122)

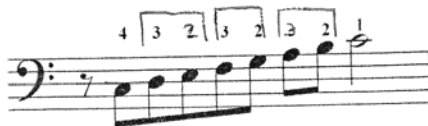


Die vingersettings in die volgende voorbeeld uit die *Wegweiser* is geskryf vir 'n klawerbord met 'n kort-oktaaf: die note C-D-E word met die klawers E-F#-G# gespeel (Soderlund 2006:125).

Voorbeeld 3.4.1.15: Logiese vingersettings vir 'n opgaande toonleer in die linkerhand uit die *Wegweiser*, 1689 (Soderlund 2006:125)



Voorbeeld 3.4.1.16: Logiese vingersettings vir 'n opgaande toonleer in die linkerhand deur Samber, 1704 (Soderlund 2006:128)



In teenstelling met Samber se logiese vingersettings, verskaf hy ook twee voorbeelde waar die vingersettings onlogies en teenstrydig met die groepering van note is. Hierdie vingersettings veroorsaak 'n artikulasiebreuk op die sterk pols en sal as gevolg hiervan nie teen 'n vinnige tempo speelbaar wees nie:

- In die eerste voorbeeld kruis die tweede vinger bo-oor die duim met die duim op die pols.
- In die tweede voorbeeld kruis die derde vinger bo-oor die tweede vinger met die tweede vinger op die sterk pols:

Voorbeeld 3.4.1.17: Onlogiese vingersettings vir 'n opgaande toonleer in die linkerhand deur Samber, 1704 (Soderlund 2006:128)



By die speel van die linkerhand opgaande kruis die tweede vinger bo-oor die duim en wanneer die tweede vinger op die pols gespeel word, is logiese vingersettings die gevolg. Wanneer die duim op die pols gespeel word, is hierdie vingersettings onlogies. Samber gee ook logiese vingersettings waar die derde vinger bo-oor die tweede vinger kruis met die derde vinger op die pols. Dit is opmerklik dat daar nie slegs van gepaarde vingersettings gebruik gemaak word nie, maar die eerste vier note deur vier verskillende vingers gespeel word:

Voorbeeld 3.4.1.18: 'n Tabel met vingersettings vir die linkerhand opgaande:

Bron	B	C	B	C	B	C	B	C	Logies of onlogies	Vinger(s) op sterk pols
<i>Brasov Tabulature</i> (1680-84)	4	3	2	1	2	1	2	1	logies	2 en 4
<i>Wegweiser</i> (1689)	4	3	2	1	2	1	2	1	logies	2 en 4

Samber (1704)		4	3	2	1	2	1	2	onlogies	1 en 3
Samber (1704)		4	3	2	3	2	3	2	logies	3
Samber (1704)		3	2	3	2	3	2	3	onlogies	2

Die volgende vingersettings vir die afgaande toonleer in die linkerhand word in die *Wegweiser* en deur Samber as logies beskou:

- 1-2-3-4-3-4 met die derde vinger op die sterk pols
- 2-3-2-3 met die tweede vinger op die sterk pols

In die *Wegweiser* word daar nie slegs van gepaarde vingersettings gebruik gemaak nie, maar vier verskillende vingers word gebruik vir die eerste vier note. Die laaste drie note is geskryf vir 'n klawerbord met 'n kort oktaaf (sien Voorbeeld 3.4.1.15):

Voorbeeld 3.4.1.19: Logiese vingersettings vir 'n afgaande toonleer in die linkerhand uit die *Wegweiser*, 1689 (Soderlund 2006:125)



Behalwe dat Samber se toonleer met die vyfde vinger eindig, stem dit ooreen met vingersettings in die *Wegweiser*. Die derde vinger is op die pols:

Voorbeeld 3.4.1.20: Logiese vingersettings vir 'n afgaande toonleer in die linkerhand deur Samber (Soderlund 2006:128)



In nog 'n voorbeeld deur Samber kruis die korter tweede vinger bo-oor die langer derde vinger. Alhoewel hierdie 'n ongemaklike kruising is, kan dit steeds teen 'n vinnige tempo gemaklik gespeel word omdat die tweede vinger op die pols is :

Voorbeeld 3.4.1.21: Logiese vingersettings vir 'n afgaande toonleer in die linkerhand deur Samber, 1704 (Soderlund 2006:128)



Drie onlogiese vingersettings vir die afgaande toonleer in die linkerhand kom voor:

- 2-3-4-3-4-3 deur Samber met die vierde vinger op die pols.
- 1-2-3-4-3-4 deur Samber met die vierde vinger op die pols.
- 1-2-3-2-3-2 in die *Brasov Tabulature* met die derde vinger op die pols.

Vingersettings in hierdie drie voorbeelde is onlogies en in teenstelling met die groepering van die nootwaardes:



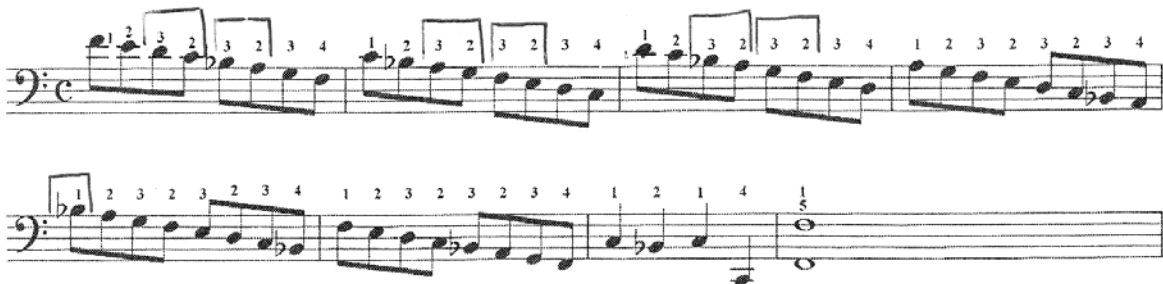
Voorbeeld 3.4.1.22: Onlogiese vingersettings vir 'n afgaande toonleer in die linkerhand deur Samber (Soderlund 2006:128)



Voorbeeld 3.4.1.23: Onlogiese vingersettings vir 'n afgaande toonleer in die linkerhand deur Samber (Soderlund 2006:128)



Voorbeeld 3.4.1.24: Onlogiese vingersettings vir 'n afgaande toonleer in die linkerhand uit die *Brasov Tablature*, 1680-84 (Soderlund 2006:122)



Voorbeeld 3.4.1.25: 'n Tabel met vingersettings vir die afgaande toonleer in die linkerhand:

Bron	B	C	B	C	B	C	B	C	Logies of onlogies	Vinger(s) op sterk pols
<i>Brasov Tabulature</i> (1680-84)	1	2	3	2	3	2	3	4	onlogies	1 en 3
<i>Wegweiser</i> (1689)	1	2	3	4	3	4	3	4	logies	1 en 3
Samber (1704)	2	3	2	3	2	3	4		logies	2
Samber (1704)		1	2	3	2	3	2	3	logies	2
Samber (1704)	2	3	4	3	4	3	4		onlogies	2 en 4
Samber (1704)		1	2	3	4	3	4	3	onlogies	2 en 4
Samber (1704)	1	2	3	4	3	4	5		logies	1 en 3

'n Hele paar jaar later in 1749, word die gebruik van gepaarde vingersettings steeds aangemoedig deur Hartong. Die kruising van 3 oor 4, 3 oor 2, 4 oor 5 en 2 oor 1 moet volgens Hartong goed geoefen word: *"...this kind of scale fingering must be practised diligently up and down the whole compass of the keyboard too, for it can happen that in an unguarded moment the hand will find itself in such a position that another fingering cannot be applied."* (Ahlgrimm 1982:20).

Die volgende voorbeeld deur Hartong maak gebruik van gepaarde vingersettings. Let op die toonsoortteken: slegs een voorbeeld is in B-mol majeur wat met twee kort

klawers gespeel word. Die ander voorbeelde is in C majeur en geen kort klawers word gebruik nie. Die volgende gepaarde vingersettings word deur Hartong gebruik:

- 3-4-3-4 in die regterhand opgaande en die linkerhand afgaande
- 4-5-4-5 in die regterhand opgaande en die linkerhand afgaande
- 3-2-3-2 in die regterhand afgaande en die linkerhand opgaande
- 2-1-2-1 in die regterhand afgaande en die linkerhand opgaande

Hierdie vingersettings is deurgaans konsekwent en logies met 'n lang vinger wat bo-oor 'n kort vinger kruis. Let op die gebruik van die regterhand se duim op 'n kort klawer in voorbeeld c).

Voorbeeld 3.4.1.18: Gepaarde vingersettings deur Hartong (Ahlgrimm 1982:20, 21)



In die volgende *Mennuet* deur Hartung word die bogenoemde gepaarde vingerkruisings toegepas:

- In die eerste maat word 2-1-2-1 in 'n afgaande passassie gebruik met die duim op die sterk pols.
- In die tweede maat word 4-5-4-5 in 'n opgaande passassie gebruik.

Voorbeeld 3.4.1.19: Gepaarde vingersettings deur Hartung uit die *Mennuet*, (Lindley 1980:196)



'n Resensie in 1731 deur Lorenz Christoph Mizler (1711-1778) in die *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* is volgens Soderlund (2006:127) 'n bewys dat klawerbordvingersettings besig was om verandering te ondergaan. Mizler was nie beïndruk met die gebruik van vingersettings in die nuwe uitgawe van die *Wegweiser* nie aangesien die gebruik daarvan nie die speel van J. S. Bach se Partitas moontlik sou maak nie: "Anyone who does not know how to use his fingers better than this will scarcely be able to learn to play at the keyboard the Partitas of our famous Herr Bach of Leipzig." (Soderlund 2006:127). Mizler was 'n leerling van Bach (Kruger 1989:111).

Volgens Meyer (1987:9) is Mizler se vingersettings vir toonlere van belang aangesien dit die eerste Duitse verhandeling is wat vingersettings verskaf aan werke met meer toonsoorttekens. Alhoewel die vingersettings in die volgende voorbeeld in C-kruis majeure steeds as konserwatief beskou word in vergelyking met vandag se moderne praktyke, word 'n progressie waargeneem deurdat al vyf die vingers gebruik word en daar nie van gepaarde vingersettings gebruik gemaak word nie. Die toonleer word in twee viernootgroepe verdeel: 5-4-3-2 en 4-3-2-1. Die kruising van die vierde vinger bo-oor die tweede vinger vind hier plaas:

Voorbeeld 3.4.1.20: Mizler se vingersettings vir toonlere, 1739 (Meyer 1987:9)



Die verdeling van 'n toonleer in twee viernootgroepe is alreeds voorafgegaan deur Samber in 1704 en Maichelbeck in 1738. In die volgende voorbeeld deur Samber word die regterhand afgaande met 4-3-2-1-4-3-2-1, en die linkerhand afgaande met 1-2-3-4-1-2-3-4 gespeel. In hierdie voorbeeld verskil die nootgroepering en aksente:

Voorbeeld 3.4.1.21: Toonlere met vingersettings opgedeel in twee viernootgroepe deur Samber, 1704 (Soderlund 2006:128)



In teenstelling met Samber stem Maichelbeck se vingersettings ooreen met die groepering van nootwaardes en aksente:

Voorbeeld 3.4.1.22: Vingersettings vir toonlere deur Maichelbeck, 1738 (Soderlund 2006:131)



L. H. 4 3 2 1 4 3 2 1 1 2 3 4 1 2 3 4  
 R.H. 1 2 3 4 1 2 3 4 4 3 2 1 4 3 2 1

Dit is nie duidelik of die deursetting van die duim in hierdie voorbeeld gebruik sou word nie. Volgens Soderlund (2006:131) sou 'n laterale beweging plaasvind met 'n klein breukie aan die einde van elke viernootgroep.

In Frankryk kan die progressiewe gebruik van vingersettings vir toonlere waargeneem word deur Couperin. Hy verskaf vingersettings vir die toonleer in A majeur wat ooreenstem met Mizler se vingersettings uitgegee in 1739. Hierdie toonleer word in twee viernootgroepe verdeel: 1-2-3-4 en 2-3-4-5. Dit is nie duidelik of die kruising van die tweede vinger bo-oor die vierde vinger plaasvind, en of 'n laterale handverskuiwing plaasvind nie:

Voorbeeld 3.4.1.23: Vingersettings vir 'n toonleer in A majeur deur Couperin, 1716 (Couperin 1716/1969:19)



R. H. 1 2 3 4 | 2 3 4 5 |  
 5 | 5 4 3 2 | 4 3 2 1 |

In die volgende voorbeeld uit Couperin se *Quatrième Prélude* word daar in een maat vingersettings vir 'n toonleer in F majeur verskaf. Alhoewel hier steeds paarvingersettings voorkom, is die verdeling van die toonleer in twee groepe, 5-4-3-2 en 3-2-1 'n bewys van progressiewe keuses in vingersettings. Let op die gebruik van die vyfde vinger op 'n kort klavier:

Voorbeeld 3.4.1.24: Vingersettings vir 'n afgaande toonleer in die regterhand uit *Quatrième Prélude*, maat 18, deur Couperin, 1716 (Couperin 1716/1969:30)



Uit dieselfde *Prelude* deur Couperin kom vingersettings vir die afgaande toonleer in die linkerhand voor. Hierdie toonleer is in F majeur en word ook opgedeel in twee groepe: 1-2-3-4 en 3-4-5. Hierdie is weereens paarvingersettings in effek, maar die duim en vyfde vingers word ingesluit by die speel van hierdie afgaande passasie:

Voorbeeld 3.4.1.25: Vingersettings vir 'n afgaande toonleer in die linkerhand uit *Quatrième Prélude*, maat 18, deur Couperin (Couperin 1716/1969:30)



Hartung maak ook gebruik van die verdeling van 'n toonleer in twee nootgroepe: 1-2-3-4-5 en 3-4-5. In die volgende vingersettings kruis die derde vinger bo-oor die vyfde

vinger in die opgaande toonleer in die regterhand in vyf verskillende toonsoorte. Geen gepaarde vingersettings kom voor nie:

- In C#-majeur kruis die derde vinger bo-oor die vyfde vinger op 'n kort klawer. Die duim en vyfde vinger word op kort klawers aangewend.
- In E-mol majeure en A-mol majeure kruis die derde vinger na 'n lang klawer bo-oor die derde vinger op 'n kort klawer. Let weereens op die gebruik van die duim en vyfde vinger op 'n kort klawer.
- In F majeure en B-mol majeure kruis die derde vinger bo-oor die vyfde vinger op lang klawers. Let op die gebruik van die duim en vyfde vingers op kort klawers in B-mol majeure.

Voorbeeld 3.4.1.26: Vingersettings deur Hartong, 1749 (Ahlgriem 1982:19)





Volgens Soderlund (2006:135) is Marpurg 'n belangrike bron vir uitvoeringspraktyke tydens Bach se leeftyd aangesien hy die Bach-familie goed geken het en direk deur hul klawerbordspel en idees beïnvloed is. In die inleiding tot *Die Kunst das Klavier zu Spielen* (1750) noem hy dat Bach 'n invloed op hom gehad het: “*Since I have also consulted other writers and have spoken with some virtuosi – in particular, with our famous Bach – about some points...*” (Hays 1976:2).

Volgens Marpurg (Hays 1976:3) mag 'n langer vinger bo-oor 'n korter vinger, en 'n korter vinger onderdeur 'n langer vinger geplaas word. Die omgekeerde hiervan is nie toelaatbaar nie. Wanneer hierdie kruising plaasvind, moet daar met die minste beweging dadelik terugbeweeg word na die vyfvinger-handposisie: “*As soon as the finger crossing its way over or under another barely touches its key, then the hand must immediately, and with (only) the least movement (possible) pull back into its natural position and shape.*” (Hays 1976:3).

Marpurg verskaf die volgende reëls oor verskillende vingerkruisings:

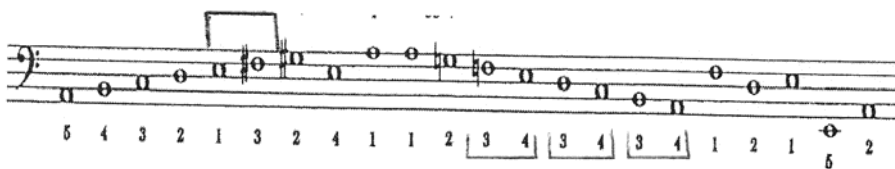
- Die kruising van 3 oor 4 in albei hande mag slegs op lang klawers gebruik word (Hays 1976:5). Hierdie kruising geld vir 'n opgaande passassie in die regterhand en 'n afgaande passassie in die linkerhand.
- Die kruising van die vyfde vinger bo-oor die duim of die duim onderdeur die vyfde vinger moet vermy word (Hays 1976:5).
- Die kruising van 'n lang vinger bo-oor die vyfde vinger is toelaatbaar wanneer halftone gespeel word en na spronge (Hays 1976:5).
- Die kruising van die vyfde vinger onderdeur 'n lang vinger mag slegs gebeur by die speel van halftone en na spronge indien nodig (Hays 1976:6).
- Alhoewel Hartong die kruising van die vierde vinger bo-oor die vyfde vinger toelaat, mag dit volgens Marpurg nie gebruik word nie (Hays 1976:6).
- Die vingersettings 2-3-4-5-2-3-4-5 of 5-4-3-2-5-4-3-2 by toonleerspel mag slegs in sekere gevalle gebruik word (Hays 1976:6).
- Die langer vingers kan nie onderdeur mekaar kruis nie (Hays 1976:7).

- Die kruising van die tweede en vierde vingers oor mekaar is ongemaklik. Die vingersettings 1-2-3-4-2-3-4-5 by toonleerspel mag slegs in noodgevalle gebruik word (Hays 1976:7). Hierdie vingersettings word egter deur Couperin (sien 3.4.1.22) en Mizler (sien 3.4.1.19) aanbeveel by toonleerspel.
- Die kruising van die derde vinger bo-oor die tweede vinger is slegs toelaatbaar op lang klawers (Hays 1976:8). Hierdie vingersettings kan gebruik word by 'n afgaande toonleer in die regterhand en 'n opgaande toonleer in die linkerhand.
- Die kruising van die tweede vinger bo-oor die derde vinger is ontoelaatbaar (Hays 1976:8). Hierdie vingersettings is van toepassing tydens die speel van 'n opgaande toonleer in die regterhand en 'n afgaande toonleer in die linkerhand.

### 3.4.2 Die deursetting van die duim

Kort na die verskyning van Couperin se handboek (1716) in Frankryk, stel Rameau in 1724 die tegniek van die duim wat onderdeur 'n vinger beweeg voor: "...one has only to accustom one's self to passing finger 1 under any other finger, and passing one of the other fingers over number 1. This manner is excellent, especially when there are sharps and flats to play." (Williams 1994:149). Volgens Lister (1987:35) was Rameau die voorloper van hierdie meer moderne benadering tot vingersettings. In die volgende voorbeeld deur Rameau kruis die derde vinger bo-oor die duim waar kort klawers gebruik word. Rameau maak steeds van gepaarde vingersettings en vingerkruising gebruik.

Voorbeeld 3.4.2.1: Die deursetting van die duim deur Rameau (Lindley 1980:197)



Die “nuwe” gebruik van die duim behels die draai van die duim onderdeur ‘n lang vinger, of die beweging van ‘n lang vinger bo-oor die duim. Hierdie tegniek hou verband met die komponering van werke in toonsoorte met meer kort klawers. Die gebruik van vingerkruising en gepaarde vingersettings sou nie voldoende wees in komposisies of toonlere waar meer kort klawers voorkom nie (Van Oortmerssen 1986: inleiding). Ongemaklike spel sou veroorsaak word om byvoorbeeld A-mol majeur met 3-4-3-4 te speel in die regterhand, of E majeur met 2-1-2-1 in die linkerhand. Die rede hiervoor is dat die kruising van vingers op die dunner kort klawers moeilik en ongemaklik is.

Volgens Newmann (1995:84) moes die tegniek waar die duim onderdeur die vingers beweeg in selektiewe plekke aangewend word aangesien daar ‘n aksent deur hierdie gebruik van die duim gemaak word op vroeë klawerbordinstrumente. Uit die inligting in hierdie hoofstuk is dit duidelik dat beide die deursetting van die duim saam met gepaarde vingersettings deur klawerbordspelers in hierdie tydperk gebruik is. Hierdie tegniek word in die volgende persone se handboeke aangetref:

- Maichelbeck (1738)
- Mizler (1739)
- Hartong (1749)
- Marpurg (1750)

Die volgende afgaande toonleer in die linkerhand van Maichelbeck stem ooreen met moderne vingersettingspraktyke. Die duim beweeg onderdeur die derde vinger om sodoende ‘n nuwe vyfvinger-handposisie te verkry:

Voorbeeld 3.4.2.2: Vingersettings vir ‘n afgaande toonleer deur Maichelbeck (Ahlgrimm 1982:53)



In die volgende twee voorbeelde deur Mizler, word die volgende opgemerk:

- die toonleer in die linkerhand in C majeur stem ooreen met moderne vingersettings waar die derde vinger bo-oor die duim geplaas word.
- die afgaande toonleer in die regterhand in G majeur word met moderne vingersettings gespeel waar die derde vinger bo-oor die duim geplaas word.
- In die laaste maat word die helfte van 'n toonleer in G majeur opgaande gespeel en die deursetting van die duim kom voor.

Voorbeeld 3.4.2.3: Mizler se vingersettings vir toonlere (Meyer 1987:9)



Hartung noem dat toonlere met al vyf die vingers in albei hande gespeel moes word en sy vingersettings vir toonlere bewys dit. Die klawerbordspeler moes volgens Hartong gewoon raak aan vingerkruising en die deursettings van die duim by toonleerspel: *“Now we have almost fifty keys before us – these are to be played with ten fingers. It is imperative that one become accustomed not only to striking the fingers next to each other, but also to climbing with longer fingers over shorter ones, and crawling along with the thumb under the long fingers.”* (Soderlund 2006:134).

In Hartong se klawerbordmetode sou die beginner-klawerbordspeler van die begin af die deursetting van die duim aangeleer het en nie slegs van vingerkruising gebruik gemaak het om die vyfvinger-handposisie te verander nie (Lister 1987:36). Hartong verkies dat die deursettings van die duim eerder as vingerkruising gebruik moes word:

*“Many of the scales which we have indicated to be played with the thumb passing under can be played with the middle finger crossing over instead... But since it is easier for the shortest finger, the thumb, to pass under than it is for the middle finger to cross over other fingers which are not much shorter than it, we rightly prefer the first and fifth manners.” (Ahlgrimm 1982:20).*

Hartung se eerste en vyfde voorbeeld handel oor die deursetting van die duim soos in die volgende twee voorbeelde. Die afgaande toonleer in die regterhand word met 5-4-3-2-1-3-2-1 gespeel en hierdie vingersettings is geskik vir ses verskillende toonsoorte (Ahlgrimm 1982:20). Let op die gebruik van die duim en vyfde vingers op kort klawers in F-kruis majeure:

Voorbeeld 3.4.2.4: Vingersettings vir afgaande toonlere in die regterhand deur Hartong (Ahlgrimm 1982:19)



Afgaande toonlere in die linkerhand moes in alle toonsoorte met 1-2-3-1-2-3-4-5 gespeel word (Ahlgrimm 1982:20). In toonsoorte wat op 'n kort klawer begin, sou die duim en vyfde vingers op kort klawers speel en die deursetting van die duim soms op 'n kort klawer geskied.

Voorbeeld 3.4.2.5: Vingersettings vir afgaande toonlere in die linkerhand deur Hartung (Ahlgrimm 1982:20)



Opgaande toonlere in die linkerhand moes met 54321 321 gespeel word in alle toonsoorte. Hartung noem dat dit nie moeilik was om E-mol majeur en A-mol majeur ook met dieselfde vingersettings te speel nie. Ten spyte hiervan gee hy alternatiewe vingersettings vir hierdie twee opgaande toonlere naamlik, 4-3-2-1-4-3-2-1 (Ahlgrimm 1982:20). Die vingersettings in E-mol majeur veroorsaak dat die duim en die oorsit van die vierde vinger op kort klawers geskied:

Voorbeeld 3.4.2.6: Opgaande toonlere in die linkerhand deur Hartung (Ahlgrimm 1982:20)



Marpurg gee vingersettings vir toonlere waar die duim onderdeur 2, 3 en 4 beweeg, en 4, 3 en 2 bo-oor die duim (Hays 1976: I - 3). Hy gee dan ook voorbeelde hiervan in alle toonsoorte. Marpurg se vingersettings vir toonlere stem ooreen met die van Hartung. Waar Hartung dikwels die duim en vyfde vingers op kort klawers gebruik (in toonsoorte wat op 'n kort klavier begin en eindig), is dit egter nie die geval by Marpurg nie. Marpurg gebruik die duim slegs op lang klawers. Die volgende toonlere is voorbeelde waar vingersettings verskil van Hartung. Opgaande en afgaande toonlere stem ooreen met mekaar:

Voorbeeld 3.4.2.7: B-mol majeur



Voorbeeld 3.4.2.8: A-mol majeur



Voorbeeld 3.4.2.9: E-mol majeur



Voorbeeld 3.4.2.10: F-kruis majeur



Voorbeeld 3.4.2.11: D-mol majeur



Opsommend kan waargeneem word dat die gebruik van gepaarde vingersettings en vingerkruising in toonlere 'n belangrike tegniek was aan die einde van die sewentiende eeu. Die gebruik van hierdie tegnieke word veral waargeneem in die *Brasov Tabulature*, *Wegweiser*, *Speer*, *Samber* en *Couperin* se handboeke. Hierdie vingersettings is kenmerkend van komponiste in die konserwatiewe stroming. Vingersettings vir toonlere in hierdie stroming word as logies en onlogies geklassifiseer afhangende van watter vinger op die pols gebruik word. Opmerklik is die gebruik van hoofsaaklik die toonsoort C majeur waarin geen kort klawers voorkom nie, vir die gebruik van paarvingersettings en vingerkruising. Geleidelike progressie word getoon deur *Samber*, *Maichelbeck*, *Mizler* en *Couperin* wat nie slegs van gepaarde vingersettings gebruik maak nie. Toonlere waar die deursetting van die duim voorkom, vorm deel van die progressiewe stroming. Komponiste wat aan die progressiewe stroming behoort, soos *Hartong* en *Marpurg*, maak steeds van vingerkruising en gepaarde vingersettings gebruik. Hierdie tegniek word egter deur hierdie twee komponiste aangewend in toonsoorte met min of geen kort klawers. Die deursetting van die duim word meer gebruik in toonsoorte waar meer kort klawers voorkom.

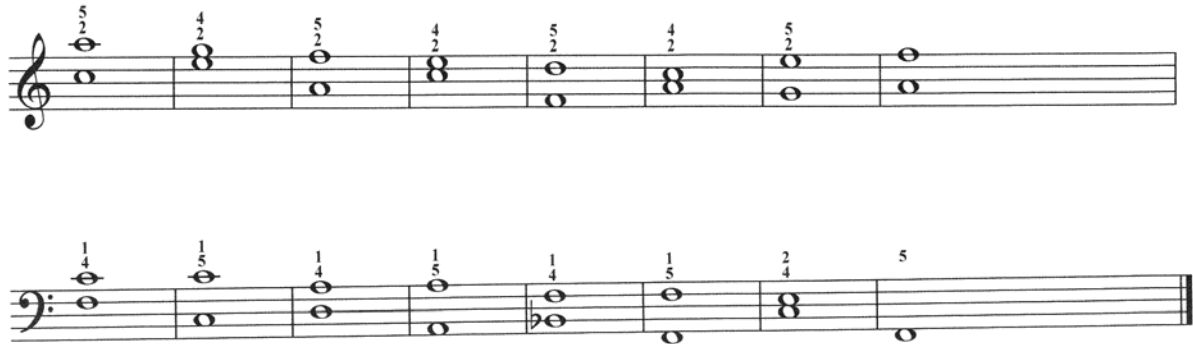
### **3.5 Vingersettings vir intervalle**

Konserwatiewe vingersettings word aan die einde van die sewentiende eeu vir die speel van intervalle aangetref. Dit is, soos toonlere, hoofsaaklik met die tweede, derde en vierde vingers gespeel. Dit is opmerklik dat die gebruik van die duim in die linkerhand dikwels aangetref word.

In die *Brasov Tablature* word tert-intervalle in albei hande met 2-4 gespeel en intervalle groter as 'n kwint word met 2-5 in albei hande gespeel. In die linkerhand word 1-4 vir intervalle van 'n kwint gespeel en 1-5 vir intervalle van 'n oktaaf:

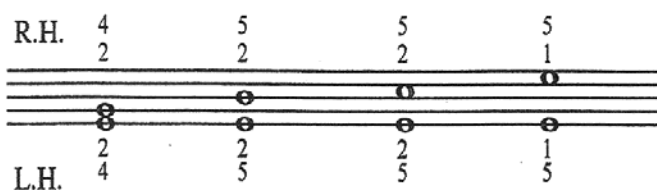


Voorbeeld 3.5.1: Die speel van intervalle uit die *Brasov Tablature* (Soderlund 2006:122)



Speer se intervalle vir die regterhand is dieselfde as in die *Brasov Tablature*. Albei hande speel dieselfde vingersettings vir intervalle van dieselfde grootte. Intervalle van 'n sekst word met 2-5 gespeel en die duim en vyfde vinger word in albei hande gebruik by intervalle van 'n oktaaf:

Voorbeeld 3.5.2: Vingersettings vir intervalle deur Speer (Soderlund 2006:124)



Vingersettings vir intervalle uit die *Wegweiser* stem ooreen met dié van Speer. In die linkerhand word 1-4 as 'n ekstra moontlikheid gegee vir intervalle van 'n sesde en 'n oktaaf (Soderlund 2006: 129). In teenstelling met die *Brasov Tablature* en Speer se vingersettings vir intervalle, word die duim in die *Wegweiser* nie slegs gebruik by intervalle van 'n oktaaf nie.

Voorbeeld 3.5.3: Vingersettings vir intervalle uit die *Wegweiser* (Soderlund 2006:125)

R.H. 4 5 5 5  
 2 2 2 1  
 L.H. 2 2 2 1 1  
 4 5 5 or 4 5 or 4

Vingersettings vir intervalle deur Samber stem ooreen met dié in die *Wegweiser* (Soderlund 2006:129).

Maichelbeck se vingersettings vir intervalle stem ooreen met bogenoemde bronne. 'n Meer progressiewe gebruik hiervan word egter aangetref aangesien al vyf die vingers aangewend word en meer moontlikhede as vroeër verskaf word (Soderlund 2006:131). 'n Merkwaardige verandering is die gebruik van 1-3 by tertse-tervals in die regterhand. Die duim word meer as vroeër aangewend vir die speel van intervalle.

Voorbeeld 3.5.4: Vingersettings vir intervalle deur Maichelbeck (Soderlund 2006:131)

R.H. 4 3 4 5 5 4 5 5 5 5  
 2 or 1 1 or 2 or 1 1 or 2 or 1 1 1

Die volgende voorbeeld is 'n oefening vir die linkerhand deur Hartong. In hierdie voorbeeld word twee aangrensende vingers, 3 en 4 gebruik vir die speel van 'n tertse-interval. Die gebruik van hierdie aangrensende vingers veroorsaak 'n vloeiende lyn teenoor die gebruik van 3-5 wat 'n artikulasiebreuk sou veroorsaak:

Voorbeeld 3.5.5: Die gebruik van twee aangrensende vingers vir terts-intervalle in die linkerhand (Ahlgimm 1982:53)



In die volgende voorbeeld deur Hartong word 1-3 vir 'n terts-interval gebruik. Die interval van 'n oktaaf word met 1-5 gespeel:

Voorbeeld 3.5.6: Vingersettings vir intervale in die linkerhand deur Hartong (Ahlgimm 1982:53)



Marpurg verskaf verskillende reëls vir die speel van verskillende groottes intervale. Volgens hom is daar verskillende vingersettings wat gebruik kan word, afhangende van die lengte van die klavierbordspeler se vingers (Hays 1987: II-1).

Tydens die speel van 'n majeur en mineur tweede kan enige twee aangrensende vingers gebruik word. Soos gesien in die volgende voorbeeld, sal dit in sekere gevalle nodig wees om 'n aangrensende vinger weg te laat (Hays 1987:II-2). In die eerste voorbeeld is legatospel moontlik, maar in die tweede en derde voorbeeld veroorsaak die vingersettings 'n breuk:

Voorbeeld 3.5.7: Die speel van 'n sekunde-interval deur Marpurg (Hays 1987:II-2)



Intervalle van 'n vergrote tweede kry dieselfde vingersettings as tertse-intervalle (Hays 1976:II-2). Marpurg noem dat intervale van 'n tertse met twee vingers gespeel moes word, waarvan die aangrensende vinger weggelaat word. Wanneer twee aangrensende vingers gebruik word vir die interval van 'n tertse, is dit beter om 1-2 of 4-5 in albei hande te gebruik. Wanneer albei note op kort klawers voorkom, kan 2-3 gebruik word. Dikwels is die speler verplig om 'n tertse-interval met 1-4 te speel sodat dit wat volg gemakliker is (Hays 1976: II-3). In die eerste voorbeeld word vingersettings gebruik wat ooreenstem met moderne vingersettingspraktyke. Die derde voorbeeld gebruik nie dieselfde vingersettings as die eerste voorbeeld nie om die gebruik van die duim en vyfde vinger op 'n kort klawer te vermy:

Voorbeeld 3.5.8: Vingersettings vir die speel van tertse-intervalle deur Marpurg (Hays 1976: II-3)





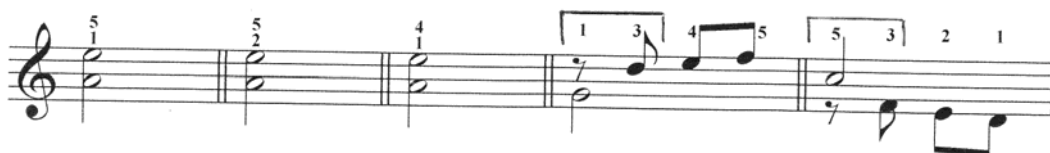
Intervalle van 'n kwart, kwint en sekst word in albei hande met 1-4 of 2-5 gespeel. In uitsonderlike gevalle mag kwart-intervalle met 1-5, 3-5, 1-3 of 2-4 gespeel word (Hays 1976:II-4). Die vingersettings in die volgende voorbeeld stem ooreen met moderne praktyke. Die vingersettings word bepaal deur die ander stem se melodie se kontoer:

Voorbeeld 3.5.9: Vingersettings vir kwart-intervalle deur Marpurg (Hays 1976:II-4)



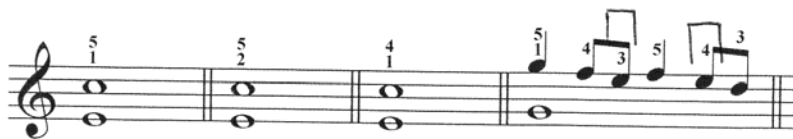
Intervalle van 'n kwint mag ook met 1-5 en in uitsonderlike gevalle met 1-3 of 3-5 gespeel word (Hays 1976:II-5).

Voorbeeld 3.5.10: Vingersettings vir kwint-intervalle (Hays 1976:II-5)



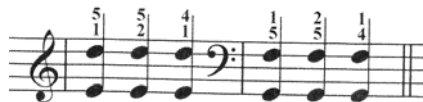
Sekst-intervalle word met dieselfde vingersettings as kwint-intervalle gespeel (Hays 1976:II-5). In uitsonderlike gevalle, soos getoon in die volgende voorbeeld, word hierdie interval met 1-3 of 1-4 gespeel (Hays 1976:II-5):

Voorbeeld 3.5.11: Vingersettings vir sekst-intervalle (Hays 1976:II-5)



'n Interval van 'n septiem word met 1-5 gespeel. Wanneer die klawerbordspeler lang vingers het, mag 2-5 of 1-4 ook gebruik word (Hays 1976:II-6). Die gebruik van veral 2-5 vir hierdie interval is nie geskik vir 'n persoon met klein hande nie:

Voorbeeld 3.5.12: Vingersettings vir septiem-intervalle (Hays 1976:II-6)

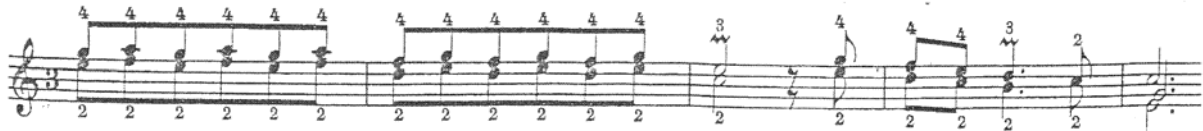


Intervalle van 'n oktaaf word met 1-5 op lang en kort klawers gespeel (Hays 1976:II-7).

### 3.5.1 Vingersettings vir opeenvolgende terts-intervalle

Couperin (1716) merk op dat die metode vir die speel van opeenvolgende terts-intervalle met slegs 2-4 of slegs 3-5 nie legatospel moontlik maak nie. Couperin noem dit die "ou manier" vir die speel van opeenvolgende terts-intervalle (Couperin 1716/1969:19).

Voorbeeld 3.5.1.1: Vingersettings vir dubbelnoot-tertse deur Couperin: die “ou manier”, (Couperin 1716/1969:19)



Couperin noem dat 2-4 en 3-5, die “nuwe” manier was om dubbelnoot-tertse te speel (Linde 1716/1969:20). Hierdie vingersettings is duidelik ’n poging om weg te breek van slegs *non-legato* spel. In die volgende voorbeeld word die tertse hoofsaaklik met 2-4 en 3-5 gespeel. Daar word twee keer van 1-3 gebruik gemaak en een keer van 2-3.

Voorbeeld 3.5.1.2: Vingersettings vir dubbelnoot-tertse deur Couperin: die “nuwe manier”, (Couperin 1716/1969:20)



Alhoewel die volgende voorbeeld moeilik is om deurgaans legato te speel, klink dit meer legato as die vingersettings in vb. 3.6.1.1:





Voorbeeld 3.5.1.5: Vingersettings deur Hartung vir terts-intervalle (Soderlund 2006:134)



In die volgende *Menuet* deur Hartung word 1-3, 2-4 en 3-5 gebruik vir die speel van dubbelnoot-tertse. Die duim en vyfde vingers word op kort klawers aangetref:

Voorbeeld 3.5.1.6: Dubbelnoot-tertse, uit die *Menuet* deur Hartung, mate 1-3 en 9-13 (Ahlgrimm 1982:48)



Mate 9-13



Volgens Marpurg mag opgaande en afgaande terts-intervalle in 'n vinnige tempo met dieselfde vingers gespeel word. Wanneer 'n kort klawer deel is van die passasie sal dit

nodig wees om die vingersettings te verander om daarby aan te pas (Hays 1976:II-4). Hierdie vingersettings stem ooreen met die “ou manier” vir die speel van dubbelnoottertse, soos genoem deur Couperin.

Voorbeeld 3.5.1.7: Die speel van opeenvolgende tertse-intervalle (Soderlund 2006:138)



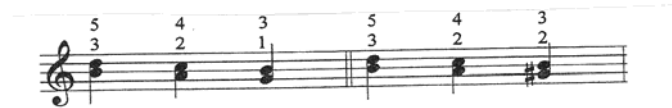
Marpurg verkies bogenoemde vingersettings vir die speel van tertse-intervalle namekaar in ‘n vinnige tempo. Hy noem ook dat die vingers om die beurt omgeruil moet word indien die komponis bogies insit (Hays 1976:II-4). In die volgende voorbeeld word 1-3, 2-4 en 3-5 gebruik vir ‘n opeenvolging van tertse-intervalle. Geen kort klawers kom voor nie:

Voorbeeld 3.5.1.8: Vingersettings vir opeenvolgende tertse-intervalle deur Marpurg (Ahlgrimm 1982:48)

D.16.183

Indien ‘n kort klawer deel is van ‘n opeenvolging van tertse-intervalle, word twee aangrensende vingers gebruik (Soderlund 2006:138). Dit toon dat die gebruik van die duim op ‘n kort klawer vermy word:

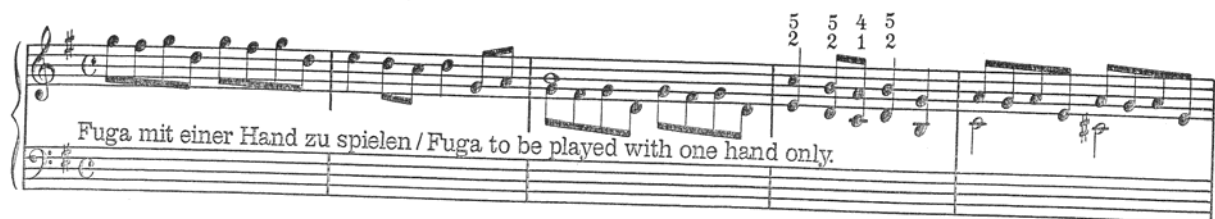
Voorbeeld 3.5.1.9: Die speel van tert-intervalle waarvan die kort klawers deel is (Soderlund 2006:138)



### 3.5.2 Vingersettings vir opeenvolgende sekst-intervalle

Uit Hartung se Fuga wat slegs met een hand gespeel word, kom 'n opeenvolging van sekst-intervalle voor. In albei hande word 1-4 en 2-5 gebruik.

Voorbeeld 3.5.2.1: Sekst-intervalle deur Hartong (Ahlgrimm 1982:54)


 Musical notation for Example 3.5.2.1. It shows a single melodic line on a treble clef staff. The piece is titled "Fuga mit einer Hand zu spielen / Fuga to be played with one hand only." The notation includes a sequence of sixths with fingerings: 5-2, 5-2, 4-1, 5-2.

Vir die opeenvolging van sekst-intervalle word 2-5 deur Marpurg gebruik indien daar slegs op lang klawers gespeel word en indien die komponis nie bogies geplaas het nie. Volgens Marpurg is dit altyd beter om die intervalle in so 'n geval los van mekaar te speel (Hays 1976:II-6):

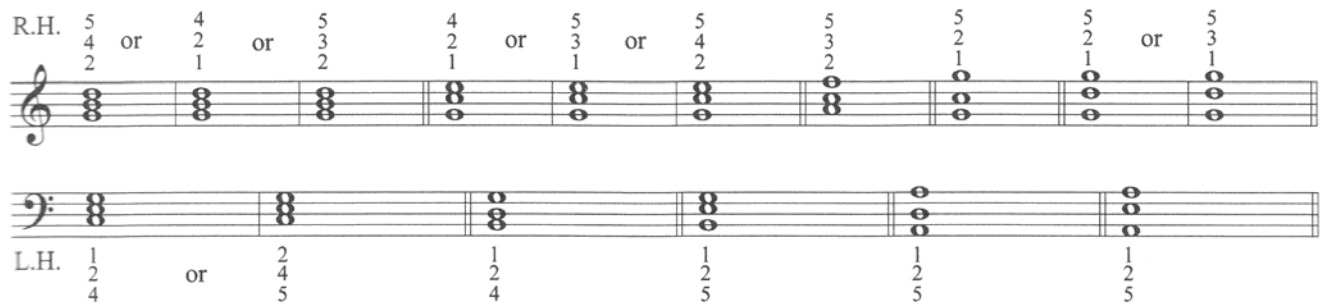
Voorbeeld 3.5.2.2: Die speel van opeenvolgende sekst-intervalle (Soderlund 2006:138)


 Musical notation for Example 3.5.2.2. It shows a single melodic line on a treble clef staff. The notation consists of a sequence of sixths with fingerings: 5-2, 5-2, 5-2, 5-2, 5-2, 5-2, 5-2, 5-2.

### 3.6 Vingersettings vir akkoorde

Soos gesien in die volgende voorbeeld, word daar 'n verskeidenheid van vingersettings vir akkoorde deur Samber verskaf. Al vyf die vingers word in die regterhand gebruik en in die linkerhand word die derde vinger uitgesluit. Die gebruik van 1-3-5 by drieklanke in grondposisie kom nie voor nie en die tweede vinger word in plaas van die duim gebruik:

Voorbeeld 3.6.1: Vingersettings vir akkoorde deur Samber (Soderlund 2006:129)



R.H. 5 or 4 or 5 4 or 5 or 5 5 5 5 or 5  
 4 2 or 2 3 2 3 or 4 3 2 2 1 2 1 or 3 1  
 2 1 or 2 1 or 2 1 or 2 1 or 2 1 or 2 1

L.H. 1 or 2 1 1 1 1 1 1  
 2 4 2 2 2 2 2  
 4 5 4 5 5 5 5

Hartung gee vingersettings vir gebroke-akkoordfigure waar die regterhand met 2-4-5 en die linkerhand met 5-2-1 of 4-2-1 gespeel word. Die duim word nie in die regterhand gebruik nie. Gemakliker spel sou die gevolg wees indien die regterhand eerder met 1-3-5 gespeel sou word. Dit sou egter veroorsaak dat die duim op 'n kort klavier speel soos in die aangeduide mate:

Voorbeeld 3.6.2: Vingersettings vir akkoorde deur Hartung (Ahlgimm 1982:30)



R.H. 5 4 2 5 4 2 (1) (1)  
 L.H. 5 2 1 4 2 1 (1)

Marpurg gee 'n verskeidenheid vingersettings vir akkoorde waarin al vyf die vingers gebruik word. Hy verdeel die vingersettings vir akkoorde op in die omvang van 'n vierde, vyfde, sesde, sewende, en oktaaf (Hays 1976: II-8). Volgens Soderlund (2006:138) word die vierde vinger tydens die speel van akkoorde meer deur Marpurg gebruik as deur ander komponiste van die tyd. In die volgende voorbeeld word 'n herhaalde gebruik van dieselfde vinger aangetref:

Voorbeeld 3.6.3: Vingersettings vir akkoorde deur Marpurg (Hays 1976:II-8)



### 3.7 Vingersettings vir trillers

Die vingersettings vir trillers uit die *Wegweiser* is volgens Soderlund (2006:129) standaardvingersettings in Duitsland tydens Bach se leeftyd. 'n Verskeidenheid vingersettings word aangetref. In die regterhand word 3-4 of 2-3 en in die linkerhand 1-2, 1-3 of 3-4 gebruik (Soderlund 2006:126). Hieruit blyk dit dat in meeste gevalle, die derde vinger teenwoordig is. In die voorbeeld vir die linkerhand word die duim op 'n kort klavier gebruik. Dit is interessant dat 2-3 in die regterhand gebruik word, maar nie in die linkerhand nie:

Voorbeeld 3.7.1: Vingersettings vir trillers uit die *Wegweiser* (Soderlund 2006:126, 127)



Couperin noem dat trillers met enige vingers gespeel moet kan word. Hy laat egter die keuse van vingersettings vir trillers oor aan die onderwyser aangesien nie alle klawerbordspelers dieselfde vingersterkte het nie: *“It would be very useful if young pupils could be taught to play trills with all fingers. But this is partly a matter of natural ability; some pupils have more strength and freedom of movement in some fingers than in others. Therefore, the choice (of fingering) must be left to the teacher”* (Couperin 1716/1969:17). Hierdie is inderdaad ’n insiggewende opmerking deur Couperin, wat sekerlik vandag steeds geldig is. Ten spyte van hierdie opmerking noem Couperin dat in die meeste gevalle, trillers in die regterhand met 2-3 of 3-4 en in die linkerhand met 1-2 of 2-3 gespeel word. Alhoewel 2-3 nie in die *Wegweiser* aanbeveel word vir die speel van ’n triller in die linkerhand nie, stem die res van Couperin se vingersettings ooreen met dié in die *Wegweiser*.

Hartung was ook van mening dat trillers deur alle vingers gespeel moet word:

*...contains some trills that must, in part be executed by the two outmost fingers. This is the only way. It will certainly not suit many organists to trill with these smallest fingers (especially in the left hand) since these are the only ones they do not exercise...one should not hesitate at all to allow the beginner to strike diligently with all finger pairs.”* (Lister 1987:36,37).

In die *Adagio* uit die *Clavier Anweisung* waarsku Hartung dat slegs die vierde en vyfde vinger gepas sal wees vir die triller. Hy moedig hierdeur klawerbordspelers aan om met verskillende pare vingers te kan tril:

Voorbeeld 3.7.2: *Adagio* deur Hartung, mate 4,5,10,11 (Soderlund 2006:135)



The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and starts at measure 4. It contains three trills, each marked with a double wavy line and the fingering '5454'. The bottom staff is in bass clef and starts at measure 10. It contains three trills, each marked with a double wavy line and the fingering '4545'.

Marpurg verkies dat die gemaklikste vingersettings vir die speel van trillers gebruik moet word. Hy gebruik vir die regterhand 2-3 of 3-4 en vir die linkerhand 1-2 of 2-3. Wanneer die hoogste noot van die triller 'n kort klawer is, kan die regterhand 3-5 of 2-4 gebruik en die linkerhand 1-2. Hy noem, nes Hartung, dat dit belangrik is om trillers met verskillende kombinasies van vingers te kan speel (Hays 1976: 1 - 17, 18).

Opsommend kan gesê word dat trillers in die regterhand met 2-3 of 3-4 gespeel is en in die linkerhand word 1-2 of 2-3 gebruik. Dit is opmerklik dat 2-3 in die linkerhand nie in die *Wegweiser* gebruik word nie, maar eerder 3-4. Hartung verkies dat trillers met enige kombinasie van vingers gespeel moet word.

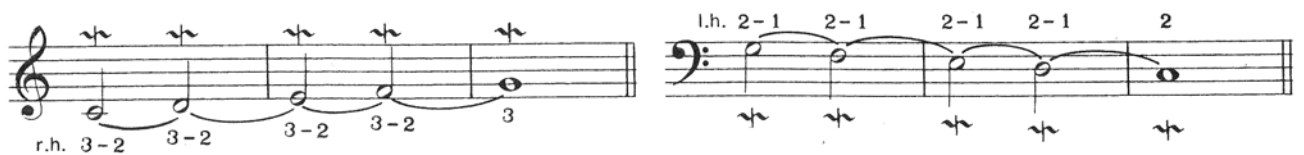
### 3.8 Vingerwisseling op 'n klawer wat reeds afgedruk is

Vingerwisseling word vir die eerste keer in die geskiedenis van klawerbordspel deur Couperin aanbeveel. Hy noem dat hierdie tegniek 'n verskil maak in die gebruik van vingersettings en erken dat dit 'n moeilike tegniek is: "*Notice how much more smoothly*

(legato) this can be played, by means of the change of fingers! But I shall be told that more skill is needed than the old way. I agree.” (Couperin 1716/1969:25). Volgens Mellers (1987:293) sal die klawerbordspeler wat Couperin se vingersettings vir die speel van sy werke gebruik, verseker wees van die regte frasiering. Couperin is deur C. P. E. Bach gekritiseer vir die dikwelse en onnodige gebruik van vingerwisseling: “*Couperin, who is otherwise so sound, calls for replacement too frequently and casually.*” (Mitchell 1949: 72).

Vingerwisseling word onder andere deur Couperin gebruik in passassies waar mordente namekaar gebruik word:

Voorbeeld 3.8.1: Die gebruik van vingerwisseling by ge-ornamenteerde note deur Couperin (Couperin 1716/1969:16)



The image shows two staves of musical notation. The right-hand staff (treble clef) contains five notes with mordents above them. Fingerings are indicated below the notes: 3-2, 3-2, 3-2, 3-2, and 3. The left-hand staff (bass clef) contains five notes with mordents below them. Fingerings are indicated above the notes: 2-1, 2-1, 2-1, 2-1, and 2.

Voorbeeld 3.8.2: Die gebruik van vingerwisseling by legatospel deur Couperin, (Couperin 1716/1969:26)



The image shows two staves of musical notation. The right-hand staff (treble clef) contains a sequence of notes with fingerings indicated above: 5 3 2 3 5 1 3 5, 4 2 3 5 3 2 1 3, 5 3 2 3 5 1 3 5, and 4 2 1 4. The left-hand staff (bass clef) contains notes with fingerings indicated below: 4-5, 2-1, and 4-5.

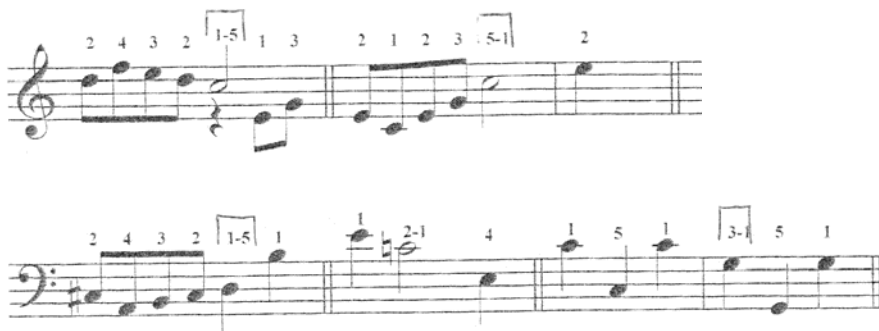
Couperin noem dat dit nodig is om legato te speel: “*A perfect legato must be preserved in all which is executed upon it...*” (Couperin 1716/1969:33). Soderlund (2006:115) beweer dat Couperin hier verwys na *Preludes*, wat deur Franse klawerbordspelers meer





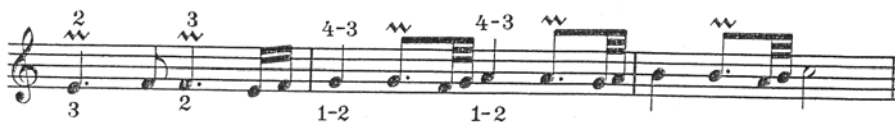
Ook Marpurg beskryf vingerwisseling in sy vierde reël wat die gebruik van vingersettings aanbetref. Hierdie tegniek moes volgens hom gebruik word waar 'n aaneenskakeling tussen twee note plaasvind: *“To achieve close linking of preceding and following notes, one must skillfully replace one finger with another on one of the notes, without striking anew.”* (Hays 1976:l-13). In die volgende voorbeeld deur Marpurg kom die wisseling van 2-1 en 3-1 in die linkerhand voor. Dit is opvallend dat die wisseling van 1-5 in albei hande aangetref word teenoor Couperin wat slegs aangrensende vingers vir hierdie tegniek gebruik. Die wisseling van vingers vind slegs plaas op lang nootwaardes:

Voorbeeld 3.8.6: Die gebruik van vingerwisseling deur Marpurg, (Hays 1976:l-13)



Marpurg gebruik vingerwisseling by 'n trapsgewyse passasie waar trillers voorkom: *“Here is the way to join several trills in stepwise progression in a convenient manner.”* (Ahlgimm 1982:37)

Voorbeeld 3.8.7: Die gebruik van vingerwisseling deur Marpurg (Ahlgimm 1982:37)



### 3.9 Die wisseling van vingers op herhaalde note

Hartong verskaf geen reëls oor die wisseling van vingers op herhaalde note nie. In sy musiekvoorbeelde word 'n verskeidenheid vingers gebruik. In 'n *Menuet* deur Hartong kom die volgende wisselings voor:

- 232 in die regterhand (maat 1, 2, 13, 14)
- 545 in die regterhand (maat 5)
- 434 in die regterhand (maat 9)
- 434 in die linkerhand (maat 3, 4)
- 121 in die linkerhand (maat 6, 14)
- 232 in die linkerhand (maat 10, 13)

Voorbeeld 3.9.1: Die wisseling van vingers op herhaalde note uit *Menuet* deur Hartong (Ahlgrimm 1982:41)



The image shows a musical score for a Minuet in D major, 3/4 time, by Carl Philipp Emanuel Bach. The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first system covers measures 1-5, and the second system covers measures 6-10. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piece is in G major (one sharp).

**System 1 (Measures 1-5):**

- Measure 1: Treble clef, notes D4, E4, F#4. Fingering: 2, 3, 2.
- Measure 2: Treble clef, notes G4, A4, B4. Fingering: 4, 2.
- Measure 3: Bass clef, notes D3, E3, F#3. Fingering: 2, 3, 2.
- Measure 4: Bass clef, notes G3, A3, B3. Fingering: 5, 2, 3.
- Measure 5: Bass clef, notes C4, B3, A3. Fingering: 3, 5, 4, 5; 2, 3(5).

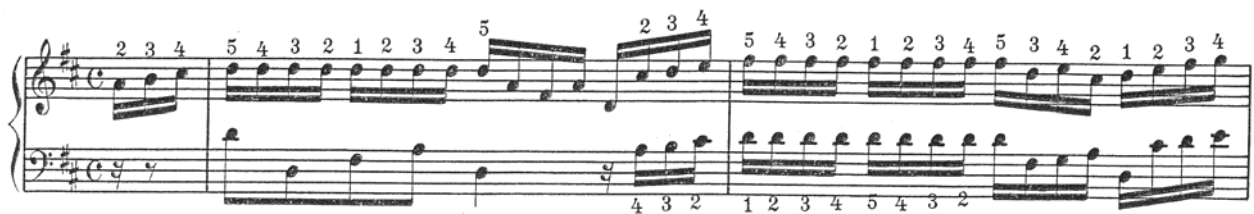
**System 2 (Measures 6-10):**

- Measure 6: Treble clef, notes D4, E4, F#4. Fingering: 1, 2.
- Measure 7: Treble clef, notes G4, A4, B4. Fingering: 1, 2, 1, 4.
- Measure 8: Treble clef, notes C5, B4, A4. Fingering: 3, 1, 2, 1, 4.
- Measure 9: Treble clef, notes G4, F#4, E4. Fingering: 4, 3, 4, 3, 4.
- Measure 10: Treble clef, notes D4, E4, F#4. Fingering: 2, 3, 2, 3, 2.



In die volgende voorbeeld word al vyf vingers gebruik vir die herhaling van dieselfde noot. Hartung merk dat dit inspanning gaan benodig om hierdie korrek te speel: *“A certain amount of effort will be required, which no one will regret having made.”* (Ahlgrimm 1982:41). ’n Rede vir die gebruik van al vyf die vingers is waarskynlik dat dieselfde noot nege keer namekaar herhaal word. Die wisseling van vingers en die gebruik van die duim geskied in maat twee op ’n kort klavier:

Voorbeeld 3.9.2: Die wisseling van vingers op herhaalde note deur Hartong (Ahlgrimm 1982:41)



Marpurg se tweede reël handel oor die wisseling van vingers waar ’n herhaling van dieselfde vinger nie toegelaat word nie. Herhaalde note op dieselfde toonhoogte mag met 1 en 2 of 2 en 3 gespeel word. Hierdie is volgens hom die beste vingersettings vir die speel van herhaalde note: *“This way is preferable to the repeating of the same finger.”* (Hays 1976:l-9):

Voorbeeld 3.9.3: Vingersettings vir herhaalde note deur Marpurg (Ahlgrimm 1982:41)



In die volgende voorbeeld deur Marpurg word die wisseling van vingers en die gebruik van die duim op 'n kort klawer aangetref:

Voorbeeld 3.9.4: Wisseling van vingers op 'n kort klawer deur Marpurg (Ahlgrimm 1982:14)



Alhoewel Hartung die wisseling van al vyf vingers op herhaalde note gebruik (vb. 3.10.2), is dit volgens Marpurg swak smaak: “A *bombo* is played by two alternating fingers, either the first two or the second and third. The manner of playing this pattern using all five fingers is condemnable, no matter how modern it may be.” (Ahlgrimm 1982:41). ‘n *Bombo* (of *Schwärmer*) waarvan Marpurg hier praat is die herhaling van vier of meer note op dieselfde toonhoogte in ‘n vinnige tempo (Ahlgrimm 1982:5).

Marpurg gee ook uitsonderings waar dieselfde vinger namekaar gebruik mag word (Hays 1976:I-9, 10):

- ‘n Opeenvolging van dieselfde vinger mag gebruik word wanneer daar ‘n rusteken tussen die twee note is.
- By groot intervale in meerstemmige passassies (sien vb. 3.10.5),
- wanneer die eerste van twee note kort is of wanneer die eerste van twee note gepunteerd is, mag albei met een vinger gespeel word. (sien vb. 3.10.6).

Voorbeeld 3.9.5: Die herhaling van dieselfde vinger in meerstemmige passassies (Meyer 1987:242)



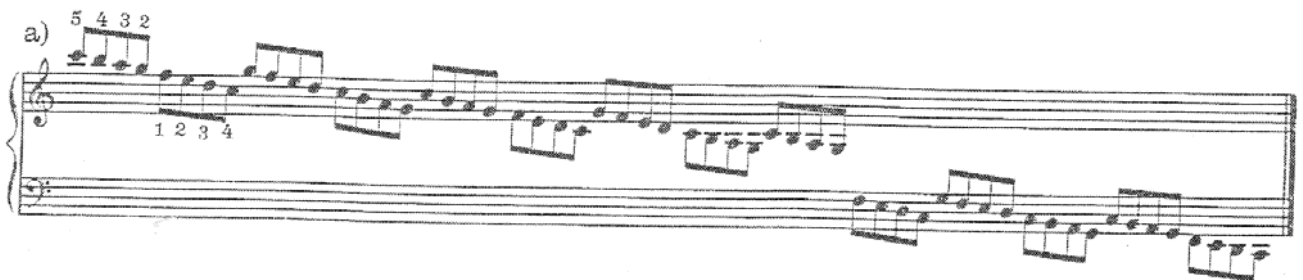
Voorbeeld 3.9.6: Die herhaling van dieselfde vinger deur Marpurg (Meyer 1987:243)



### 3.10 Verdeling van die hande in eenstemmige passassies

Hartung gebruik die verdeling van die hande in toonleerspel as oefening voor die speel van toonlere met een hand. Volgens Hartung leer die klawerbordstudent deur hierdie oefening om die vingers vinnig namekaar op te lig: “...from it one learns to raise the fingers quickly, one after the other.” (Ahlgrimm 1982:28). In die regterhand word 5-4-3-2 gebruik en in die linkerhand word 1-2-3-4 gebruik. Let op die vermyding van die duim in die regterhand:

Voorbeeld 3.10.1: Verdeling van die hande deur Hartong (Ahlgrimm 1982:28)





Marpurg skryf dieselfde tipe oefening sodat die klawerbordstudent kan leer om vloeiend te speel en meer bekend raak met die speel van lang en kort klawers: “*Our aim in these two exercises is solely to train the beginner’s fingers to move next to one another smoothly, and at the same time to make the pupil familiar with both the lower and upper keys.*” (Ahlgimm 1982:29). Waar Hartung se oefening slegs op lang klawers gespeel word, sluit Marpurg se oefening die kort klawers in. Hy gebruik 1-2-3-4 in albei hande vir hierdie oefening. Let hier op die gebruik van die duim in die regterhand in teenstelling met Hartung.

Voorbeeld 3.10.2: Die verdeling van die hande deur Marpurg (Ahlgimm 1982:29)



### 3.11 Opsomming van ooreenkomste en verskille

Die studie oor vingersettingspraktyke in Duitsland vanaf 1680 tot 1750 verskaf inligting oor aanvaarbare praktyke vir klawerbordspel tydens Bach se leeftyd. Twee strominge by die gebruik van vingersettings is merkbaar tydens Bach se leeftyd: ’n konserwatiewe

gebruik daarvan tot aan die einde van die sewentiende eeu en 'n meer progressiewe gebruik vanaf die begin van die agtiende eeu.

Nege verskillende skrywers publiseer tydens Bach se leeftyd handboeke in Duitsland. Twee Franse bronne, Couperin en Rameau, word hierby ingesluit en as belangrike bronne in hierdie hoofstuk geag aangesien:

- Couperin se handboek deur Marpurg as basis gebruik word.
- C. P. E. Bach na Couperin se metodes verwys in *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu Spielen*.
- Rameau se siening oor aanslag en die deursetting van die duim belangrik is.

Die gebruik van 2, 3 en 4 word oorwegend deur klawerbordspelers van die konserwatiewe stroming gebruik. Die duim in die linkerhand word hierby ingesluit. Progressiewe keuses ten opsigte van vingersettings word waargeneem sedert die begin van die agtiende eeu waar daar nie slegs van gepaarde vingersettings gebruik gemaak word in toonleerspel nie en waar al vyf die vingers in albei hande gebruik word.

Mattheson is in 1735 (Lindley 1980:836) van mening dat geen klawer gespeel mag word voordat die vinger op die vorige klawer nie opgelig het nie. Aanslag was 'n belangrike aspek van klawerbordspel en word selde aangedui. Marpurg gee die term *ordentliches fortgehen* as die beskrywing vir hierdie aanslag.

In die sewentiende eeu was 'n groep note, as gevolg van hul plasing op die sterk of swak polse in 'n maat, as "sterk" of "swak" note geklassifiseer (Newman 1995:85). Vingersettings is gekies sodat "sterk" vingers op sterk note (*nota buona*) en "swak" vingers op swak note (*nota cattiva*) sou speel (Laukvik 1990:35). Dit word in twee groepe verdeel: 2 en 4 is die sterk vingers of 1, 3 en 5 is die swak vingers. Die gebruik van hierdie vingers op sterk polse word nie deurgaans aangetref nie. Hierdie tegniek vorm deel van die konserwatiewe stroming.



Vingerkruising was 'n tegniek wat gebruik is om die hand in 'n nuwe posisie te laat skuif. Die kruising van 'n lang vinger bo-oor 'n korter vinger was die norm, maar soms word 'n ongemaklike kruising van 'n kort vinger bo-oor 'n lang vinger ook waargeneem. Toonlere is met gepaarde vingers gespeel waar die vingers oormekaar kruis. Die middelste drie vingers is hoofsaaklik vir hierdie tegniek gebruik met insluiting van die linkerhand se duim.

By vingersettings vir toonlere deur die konserwatiewe stroming word logiese en onlogiese vingersettings waargeneem, afhangende van watter vinger op die sterk pols gebruik word. Onlogiese vingersettings veroorsaak 'n artikulasiebreuk op die sterk pols wat die speel van hierdie toonleer ongemaklik en moeilik maak teen 'n vinnige tempo. Die onlogiese vingersettings is ook teenstrydig met die groepering van nootwaardes. Vingerkruising is veral deur komponiste van die konserwatiewe stroming gebruik, alhoewel komponiste soos Hartung en Marpur, wie se vingersettings meestal tot die progressiewe stroming behoort, ook van hierdie tegniek gebruik maak. Opmerklik is die toonsoort van musiekvoorbeelde waarin vingerkruising voorkom: daar word hoofsaaklik van C majeur gebruik gemaak. Daar kan dus waargeneem word dat vingerkruising 'n aanvaarbare tegniek was in toonsoorte met min of geen kort klawers.

Die deursetting van die duim het ontwikkel as gevolg van die komponering van werke in toonsoorte met meer kort klawers. Dit behels die draai van die duim onderdeur 'n lang vinger, of die beweging van 'n lang vinger bo-oor die duim. Rameau stel in 1724 hierdie tegniek voor. Volgens Lister (1987:35) was Rameau die voorloper van hierdie meer moderne benadering tot vingersettings.

- Die *Brasov Tablature* (1680-84) was die eerste handbook gepubliseer tydens Bach se leeftyd. Vingersettings vir toonlere is standaard vir die tydperk in Duitsland. Die regterhand opgaande speel 2-3-4-3-4-3 en afgaande 4-3-2-3-2-3. Die linkerhand speel opgaande 2-1-2-1 en afgaande 3-2-3-2. Die regterhand se tweede en vierde vingers, en die linkerhand se derde vinger word op die pols gespeel. Opmerklik is die gebruik van gepaarde vingersettings vir al die toonlere,

behalwe die linkerhand opgaande: hierdie toonleer begin met 'n viernootgroep (4-3-2-1), waarna gepaarde vingersettings volg. Intervalle word in die regterhand met 2-4 of 2-5 gespeel en in die linkerhand met 1-4 of 1-5.

- Die *Wegweiser* (1689) was die bekendste metodiekboek in Duitsland tydens Bach se leeftyd en is heel moontlik deur Bach in sy eie opleiding gebruik. Vingersettings vir toonlere stem ooreen met die *Brasov Tabulature* behalwe vir die afgaande toonleer in die linkerhand waar 3-4-3-4 gebruik word. In die *Wegweiser* word die duim in albei hande vir die interval van 'n oktaaf gebruik. Trillers word met 'n verskeidenheid van vingersettings gespeel, afhangende van die beskikbaarheid daarvan. In die regterhand word 3-4 of 2-3 aanbeveel en vir die linkerhand 1-2, 1-3 en 3-4. Soms word die duim op 'n kort klawer aangetref.
- Speer se *Grundrichter Unterricht* (1697) was die eerste handboek in Duitsland tydens Bach se leeftyd om aanslag by die klawerbord te beskryf as “*a light, full, and short striking on each key*”, dus 'n non-legato aanslag (Soderlund 2006:124). Vingersettings vir toonlere stem ooreen met bronne voor hom behalwe dat die duim nie gebruik word vir die opgaande toonleer in die linkerhand nie. Speer gebruik 2-3-2-3 vir hierdie toonleer. Intervalle van dieselfde grootte word in beide hande met dieselfde vingersettings gespeel.
- 'n Progressie in die keuse van vingersettings word aangetref by Samber (1704) waar 'n groter verskeidenheid van vingersettings vir toonlere verskaf word en dit blyk dat, alhoewel gepaarde vingersettings steeds voorkom, dit nie altyd deur hom gebruik word nie. Die belangrikste hiervan is waar 'n toonleer opgedeel word in twee vier-nootgroepe. Soms gebeur dit dat die derde vinger op die sterk pols speel.
- Couperin (1716) se belangrikste invloed op vingersettings was die wisseling van vingers op 'n klawer wat reeds afgedruk is. Hierdie tegniek is vir die eerste keer in die geskiedenis van klawerbordspel deur Couperin beskryf. Alhoewel dit volgens

hom 'n moeilike tegniek was, kon dit 'n groot verskil maak in iemand se klawerbordspel. Hy verskaf vingersettings vir 'n toonleer in A majeur waar al vyf die vingers gebruik word en daar nie van gepaarde vingersettings gebruik gemaak word nie. Die vingersettings vir die toonleer in C majeur gebruik gepaarde vingersettings. 'n Opeenvolging van tert-intervalle moes met 2-4 en 3-5 gespeel word omdat dit legatospel moontlik maak. Couperin laat die keuse van vingersettings vir trillers oor aan die onderwyser. Hy noem egter dat dit met enige kombinasies gespeel moes word. Dit is opmerklik dat Couperin van vingerwisseling, 'n moderne tegniek gebruik maak, maar nie die deursettings van die duim by toonleerspel gebruik nie.

- Rameau (1724) se beskrywing oor aanslag behels dat geen klawer gespeel mag word voordat die vinger op die vorige klawer nie opgelig het nie. Hy is ook die eerste persoon om die deursetting van die duim voor te stel.
- Alhoewel Mattheson se *Kleine General-Bass-Schule* (1735) oor besyferde bas gaan, is dit steeds belangrik in hierdie studie aangesien hy aanslag by die klawerbord beskryf. Sy beskrywing hiervan stem ooreen met Rameau.
- 'n Voortsetting van vingersettings vir toonlere deur Samber kom voor by Maichelbeck (1738). Geen gepaarde vingersettings kom voor nie en 'n toonleer word opgedeel in twee groepe wat 1-2-3-4-1-2-3-4 of 4-3-2-1-4-3-2-1 speel. 'n Meer progressiewe gebruik van vingersettings word by sy intervale aangetref waar die duim meer as vroeër gebruik word. 'n Merkwaardige verandering was die gebruik van 1-3 by tert-intervalle.
- Mizler (1739) is 'n belangrike bron aangesien hy 'n leerling van J. S. Bach was tydens sy studiejare in Leipzig. Sy handboek is belangrik aangesien dit die eerste in Duitsland was om vingersettings vir toonlere te verskaf waar meer kort klawers voorkom, onder andere C-kruis majeur. In 1731 was hy nie beïndruk met die gebruik van vingersettings in die nuwe uitgawe van die *Wegweiser* nie aangesien

die gebruik daarvan nie die speel van J. S. Bach se Partitas moontlik sou maak nie. Sy vingersettings vir toonlere is meer modern as sy voorgangers. Die vingersettings vir die toonleer in C# majeure stem ooreen met die vingersettings vir Couperin se toonleer in A majeure.

- Hartung (1749) was van mening dat al vyf die vingers gebruik moes word by die speel van die klawerbord. Volgens hom moes die klawerbordstudent van vroeg af die deursetting van die duim bemeester. Alhoewel hy hierdie tegniek verkies, gebruik hy steeds gepaarde vingersettings by toonlere. Hy skryf oefeninge waar toonlere met twee hande gespeel word as voorbereiding tot die speel daarvan met elke hand alleen. Opeenvolgende tert-intervalle word met 1-3 en 2-4 gespeel of met 1-4 en 2-5. Trillers moes volgens hom met alle vingers gespeel word. Hy gebruik 'n verskeidenheid van vingersettings vir wisseling op herhaalde note. Die gebruik van 1-2-3-4-5 of 5-4-3-2-1 op dieselfde noot word deur hom gebruik maar later deur Marpurg verwerp.
- Marpurg (1750) se idees oor vingersettings is belangrik in die studie van Bach se vingersettings aangesien hy die familie goed geken het en direk beïnvloed is deur hulle idees oor klawerbordspel. Hy verkies die deursetting van die duim by toonleerspel alhoewel vingerkruising gebruik kan word op slegs lang klawers. Sy vingersettings vir toonlere stem ooreen met Hartung. Waar Hartung vele kere die duim en vyfde vingers op kort klawers gebruik, is dit egter nie die geval by Marpurg nie. Marpurg gebruik die duim slegs op lang klawers. Tydens die speel van vinnige tert-intervalle word 2-4 gebruik. Indien die intervale legato gespeel moes word, word 1-3, 2-4 en 3-5 gebruik. Die gemaklikste vingersettings vir trillers moes gekies word alhoewel verskillende kombinasies ook geoefen moes word. Volgens Marpurg was gepaarde vingersettings die beste keuse op herhalende note.

## Hoofstuk 4

### J.S. Bach se vingersettingspraktyke

#### 4.1 Inleiding

'n Studie in die vingersettingspraktyke van Bach se tydgenote gee riglyne oor aanvaarbare praktyke in Bach se leeftyd in Duitsland. Faulkner (1997:20) is van mening dat Bach as kind hierdie vingersettingspraktyke in Duitsland geleer het en dat hierdie praktyke vir die res van sy lewe 'n belangrike deel van sy tegniek gevorm het.

Aangesien Bach nie soos baie van sy tydgenote 'n handboek vir die klawerbord geskryf het nie, is dit moeilik om te bepaal wat hy as aanvaarbare praktyke beskou het. As gevolg hiervan word navorsers genoop om hulle tot sekondêre bronne te wend om sodoende 'n geheelbeeld van Bach se vingersettingspraktyke te vorm.

Bach se eie komposisies is belangrik om meer van sy klawerbordpraktyke uit te vind. Daar kom egter slegs twee komposisies voor in die *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, waarin hy self vingersettings verskaf, die *Applicatio* en *Praeambulum*. Hierdie werke is geskryf vir sy jong seun, Wilhelm Friedemann en as gevolg hiervan is dit moeilik om te bepaal of dit van toepassing is op Bach se meer gevorderde werke.

Faulkner (1984:11) is van mening dat die praktyke wat Bach vir sy klawerbordstudente geleer het, inligting oor sy eie praktyke sal verskaf. Bach het soms van sy leerlinge verwag om sy musiek te kopieer en in sommige van die gekopieerde komposisies was vingersettings ingeskryf deur sy leerlinge. Vingersettings in hierdie komposisies kan as 'n bewys dien van die vingersettings wat Bach self gebruik het. Aangesien geen van die inligting direk van Bach afkomstig is nie, kan dit slegs as 'n subjektiewe interpretasie beskou word.

## 4.2 Bach se spel soos gesien in sekondêre bronne

Die volgende sekondêre bronne word geraadpleeg om meer oor Bach se klawerbordspel uit te vind:

- Johann Nikolaus Forkel, Bach se biograaf in *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802/1920)
- Bach se seun, Carl Philipp Emanuel Bach se *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen* (1753/1949).
- Kommentaar oor Bach se tegniek deur Friederich Conrad Griepenkerl (1782-1849) in die voorwoord tot die *Chromatische Fantasia und Fuga* (1819)
- Kommentaar oor Bach se spel deur sy leerlinge en luisteraars.

Forkel noem dat hy die inligting oor J. S. Bach se klawerbordspel by sy twee oudste seuns, Wilhelm Friedemann en Carl Philipp Emanuel verkry het. Wilhelm Friedemann en Carl Philipp Emanuel kry hul formele klawerbordopleiding by hul vader en kon sodoende inligting aan Forkel verskaf oor sy klawerbordspel en onderwysmetodes (Soderlund 2006:144):

*‘For my accounts..., I am indebted to the two eldest sons of John Seb. Bach. I was not only personally acquainted with both, but kept a constant correspondence with them for many years..’* (David & Mendel 1998: 422).

C. P. E. Bach se *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen* (1753) is volgens Mitchell (1949:12) die resultaat van J. S. Bach se vingersettings en daarom ’n belangrike bron om meer inligting oor J. S. Bach vingersettingspraktyke te bekom.

Volgens Faulkner (1984:13) is *Versuch* die volledigste en behulpsaamste bron om meer oor J. S. Bach se vingersettingspraktyke te wete te kom. C. P. E. Bach noem dat die inligting in *Versuch* te danke is aan sy vader: *“In composition and keyboard performance, I have never had any teacher but my father.”* (Mitchell 1949: 5).

Griepenkerl was 'n student van Forkel wat 'n belangstelling in J. S. Bach se klawerbordwerke ontwikkel. Vanaf 1844 publiseer hy Bach se orrelkomposisies by die uitgewer Peters. Griepenkerl beskou sy verduideliking van Bach se klawerbordtegniek as die volledigste (Faulkner 1997:236).

Speerstra (2004:70) is van mening dat die manier waarop Bach se tegniek aanvaar is, met tyd verander het. Volgens hom is dit dié verandering wat in die sekondêre bronne waargeneem word. Williams (1984:212) meen dat die sekondêre bronne geskryf is in 'n era waarin die musiekstyl verskil van die era waarin Bach geleef het en meen dat daar in hierdie bronne 'n herontwikkeling van Bach se klawerbordtegniek voorkom. Faulkner (1984:12) beaam hierdie stelling en volgens hom moet daar versigtig omgegaan word wanneer sekondêre bronne, veral C. P. E. Bach en Forkel se skrywes, oor Bach se klawerbordspel op sy werke toegepas word. *Versuch* is drie jaar na J. S. Bach se dood in 1753 gepubliseer en Forkel is eers in 1749, 'n jaar voor Bach se dood, gebore.

#### 4.2.1 Handposisie

C. P. E. Bach noem in die inleiding tot vingersettings in *Versuch* dat die gebruik van korrekte vingersettings 'n bydrae lewer tot die kuns van klawerbordspel. Hy is ook van mening dat studente nie altyd die korrekte handposisie aangeleer word nie:

*“The true art of playing keyboard instruments depends on three factors so closely related that no one of them can, nor indeed dare, exist without the others. They are: correct fingering, good embellishments, and good performance... In addition to the neglect of the three factors mentioned above, students are taught the wrong position of the hand.”* (Mitchell: 1949:30).

Forkel is van mening dat die vingers nie plat moet wees en sodoende 'n verkeerde handposisie veroorsaak word nie: *“There can therefore be none of the chopping, thumping, and stumbling which is so common in persons who play with their fingers*

*stretched out, or not sufficiently bent.*” (David&Mendel 1998:432). Die speel van die klawerbord met plat vingers veroorsaak volgens C. P. E. Bach ongemaklike spel: *“Those who play with flat, extended fingers suffer from one principal disadvantage in addition to awkwardness.”* (Mitchell 1949:43).

Forkel (1802/1920) beskryf Bach se handposisie as ’n reguit lyn wat deur die punte van die gebuigde vingers op die klawers gevorm word. Elke vinger is dan reeds op die klawer wat gespeel moet word en geen onnodige beweging word veroorsaak wanneer ’n klawer gespeel word nie:

*“..the five fingers are bent so that their points come into a straight line, and so fit the keys, which lie in a plane surface under them, that no finger has to be drawn nearer when it is wanted, but everyone is ready over the key which it may have to press down.”* (David&Mendel 1998:432).

Griepenkerl se beskrywing van Bach se handposisie stem ooreen met Forkel se beskrywing. Die vingers moet effens gebuig wees sodat die vingerpunte in ’n relatiewe reguit lyn op die klawers lê. Die voordeel volgens Griepenkerl van gebuigde vingers is dat die klawer aan die voerpunt gedruk word en sodoende gemak vir veral die swakker vingers veroorsaak:

*“...the bending of the fingers [necessary] to the degree that they all rest upon an even surface and equidistant from each other with the tips in a relatively straight line... and a slight arc is indeed advantageous, since (with the exception of the thumb) the weaker fingers are also the shorter ones and, by virtue of the mechanism of most keyboard instruments, keys may be attacked with the least expenditure of force on their forward edge..”* (Griepenkerl 1819/1997:236).

C. P. E. Bach noem ook dat daar met gebuigde vingers gespeel moet word. Dit stem ooreen met Forkel en Griepenkerl se beskrywing van die handposisie by die speel van



die klawerbord (Mitchell 1949:42). Hy noem ook dat die spiere deurgaans ontspanne moet wees. 'n Gespanne hand beroof die speler van die gemaklike gebruik van sekere tegnieke:

*“In playing, the fingers should be arched and the muscles relaxed... All stretches, the omission of certain fingers, even the indispensable crossing of the fingers and turning of the thumb demand this elastic ability.”* (Mitchell 1949:42, 43).

Die duim moet, as gevolg van sy lengte, so na as moontlik aan die res van die hand gehou word: *“..the fingers, because of their length, are too far removed from the thumb, which should always remain as close as possible to the hand.”* (Mitchell 1949:43). Volgens Newmann (1995:81) dra so 'n handposisie by tot die aanslag wat deurgaans dieselfde sal wees en ook tot die versterking van die vierde en vyfde vingers.

Geen onnodige bewegings is deur Bach gemaak tydens die speel van die klawerbord nie:

*“Seb. Bach is said to have played with so easy and small a motion of the fingers that it was hardly perceptible. Only the fist joints were in motion; the hand retained even in the most difficult passages its rounded form; the fingers rose very little from the keys, hardly more than in a trill, and when one was employed, the other remained quietly in its position. Still less did the other parts of his body take any share in his play...”* (David&Mendel 1998:432).

Faulkner (1984:16) beskryf hierdie as 'n stil tegniek (*quiet technique*) waar die hele lyf bewegingloos gehou word tydens die speel van die klawerbord. Dit gee die klawerbordspeler die geleentheid om op die musiek te fokus en die vingers vooraf reeds op die klawers te plaas. Volgens Faulkner (1984:18) stem die beskrywing

van Bach se handposisie by die klawerbord soos beskryf deur Forkel, ooreen met hierdie stil tegniek.

Griepenkerl (1819/1997:237) huldig dieselfde mening:

*“... all these with finesse and security and without any additional bodily exertion- whoever can do this possesses the method of performance taught by J. S. Bach...”*

Bach se student, Johann Phillip Kirnberger (1721-1783) beskryf ook 'n stil tegniek tydens J. S. Bach se spel. Dit stem ooreen met Forkel en Griepenkerl se beskrywing:

*“Bach, the great Joh. Seb. Bach, as all who heard him unanimously affirm, never made the slightest contortion of his body; one could hardly see his fingers moving.”* (Faulkner 1984:16).

C. P. E. Bach was van mening dat die moeilikste dele gespeel kan word as die klawerbordspeler die gebruik van vingersettings goed verstaan en nie onnodige bewegings maak nie:

*“If he understands the correct principles of fingering and has not acquired the habit of making unnecessary gestures, he will play the most difficult things in such a manner that the motion of his hands will be barely noticeable.”* (Mitchell 1949:43).

Johann Matthias Gesner, 'n kollega van Bach aan die St. Thomas Skool in Leipzig, noem dat Bach al tien vingers gebruik het by die speel van die klawerbord:

*“...you could see Bach (to mention him particularly, since he was not long ago my colleague at the Leipzig St. Thomas School), either playing our*

*clavier, which is many citharas in one, with all the fingers of both hands...*  
(David&Mendel 1998:328).

Sodoende was daar niks wat vir Bach onspeelbaar was nie en geen foute wat deur hom begaan is tydens 'n voordrag nie:

*“...from the advantage and the new mode of fingering, from the equal development and practice of all the fingers of both hands..., Sebastian Bach at length acquired such a high degree of facility and, we may almost say, unlimited power over his instrument in all the keys that difficulties almost ceased to exist for him... (in which it is well known that all the fingers of both hands are constantly employed, ... he is said to have possessed such a certainty that he never missed a note.”* (David&Mendel 1998:434).

#### **4.2.2 Aanslag**

Die eerste kommentaar oor Bach se aanslag word gegee deur Johann Joachim Quantz in 1752. Volgens Quantz moet die vinger nie dadelik opgelig word nadat 'n klavier gespeel is nie, maar afgetrek word en sodoende van die klavier afgly sodat 'n helder aanslag verkry kan word. Quantz verwys ook hier na J. S. Bach wat hierdie tegniek gebruik en bemeester het:

*“In the execution of running notes one must not lift the fingers immediately, but rather draw back the tips of them towards one over the most forward portion of the keys. In this way running passages may be brought out most clearly. In this connection I call attention to the example of one of the greatest of all keyboard players, who followed this practice and taught it.”* (Faulkner 1984:18).

Alhoewel Forkel se beskrywing oor aanslag ooreenstem met die van Quantz (David&Mendel 1998:432), verskil Griepenkerl omdat die speler volgens hom slegs

voorneem om die vinger van die klavier te laat afgly, maar dit nie fisies doen nie: “..., *but with the express intent of pulling it backward so that it instantly might be drawn in toward the hand...*” (Griepenkerl 1819/1997:237). Volgens Speerstra (2004:81) is dit slegs ‘n denkwyse wat hier beskryf word en voldoende om die beginner te leer om die gewig van een vinger na die volgende oor te dra. Hieruit word dit volgens Speerstra (2004:81) duidelik dat Forkel die kleinste fisiese beweging beskryf, bloot om te sê dat die gewig ononderbroke van een vinger na die volgende verplaas word.

Volgens Forkel (David&Mendel 1998:433) veroorsaak die gebruik van hierdie tegniek, klavierbordspel in ‘n *cantabile*-styl omdat die snare optimaal vibreer. Volgens Faulkner (1997:237) ondersteun Griepenkerl ook ‘n *cantabile*-styl by die speel van die klavierbord.

Forkel (David&Mendel 1998:431) noem dat hierdie tegniek ‘n invloed op die artikulasie veroorsaak en dat twee tone namekaar nie *legato* of *staccato* sal klink nie. C. P. E. Bach verwys slegs in die volgende aanhaling na aanslag en is van mening dat ‘n middeweg tussen *legato* of *staccato* die beste aanslag is:

*“There are many who play stickily, as if they had glue between their fingers. Their touch is lethargic; they hold notes too long. Others, in an attempt to correct this, leave the keys too soon, as if they burned. Both are wrong. Midway between these extremes is best.”* (Mitchell 1949:149).

Volgens Faulkner (1984:19) is hierdie tegniek belangrik in die speel van kontrapuntale werke waar elke stemparty onafhanklik van mekaar moet klink. Soderlund (2006:145) is van mening dat ‘n verskeidenheid artikulasiemoontlikhede deur hierdie tegniek veroorsaak kan word.

Alhoewel hierdie aanslag reeds in 1752 deur Quantz genoem is, verwerp Faulkner (1984:19) die moontlikheid dat Forkel die idee by Quantz gekopieer het. Faulkner meen dat Forkel die inligting oor hierdie tegniek by C. P. E. Bach of W. F. Bach verkry.

### 4.3 Komposisies wat Bach van vingersettings voorsien het

In die *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* verskyn daar twee komposisies met oorspronklike vingersettings van Bach self, nl. die *Applicatio* (BWV 994) en *Praeambulum* (BWV 930). Bach het hierdie bundel geskryf vir sy oudste seun, Wilhelm Friedemann (Soderlund 2006:149). Faulkner (1984:22) is van mening dat die vingersettings in hierdie twee komposisies bewys lewer dat Bach vroeë vingersettingspraktyke as kind geleer het en dit steeds as geldige vingersettings beskou het. Hierdie vingersettings is ook nie later in Bach se lewe deur hom verwerp nie aangesien meer gevorderde komposisies waarvoor hierdie vingersettings nie voldoende sou wees nie (bv. die Weimar-orrelwerke) alreeds voor die *Klavierbüchlein* gepubliseer is.

#### 4.3.1 Die *Applicatio*

Die eerste komposisie in die *Klavierbüchlein* is die *Applicatio* in C majeur. Hierdie komposisie is nie tegnies ingewikkeld of musikaal kompleks nie, maar 'n studie om die vingersettings vir 'n toonleer in C majeur vas te lê:

Voorbeeld 4.3.1.1: Die *Applicatio* BWV 994, deur J. S. Bach (Bärenreiter, Band 5)



The image displays the musical score for the *Applicatio* (BWV 994) by J.S. Bach, presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The score is written in C major and common time (C). The first system includes several measures with intricate fingering patterns, such as triplets and sixteenth-note runs, with numbers 1-5 indicating fingerings. The second system continues with similar technical exercises, including a sequence of notes with a wavy line above them, and further complex fingering patterns. The score is printed on a light-colored background with a watermark.

Die volgende vingersettings vir die toonleer in C majeur kom voor:

- die regterhand opgaande speel 3-4-3-4 met die derde vinger op die sterk pols (maat 1)
- die regterhand afgaande speel 5-4-3-2-3-2 met die derde vinger op die sterk pols (maat 5)
- die linkerhand opgaande speel 3-2-1-2-1-2 met die duim op die sterk pols (maat 7)
- die linkerhand afgaande speel 2-3-4-5 met die tweede en vierde vingers op die sterk pols (maat 7)

Hierdie vingersettings stem ooreen met sommige vingersettingspraktyke wat aan die einde van die sewentiende eeu in Duitsland in gebruik was (sien hoofstuk 3).

Die gebruik van vingerkruising is heel moontlik deur J. S. Bach as 'n belangrike tegniek beskou aangesien dit hierbo by toonleerspel gebruik word. Die toonlere word deur die gebruik van gepaarde vingersettings voltooi:

- In maat 1 kom die kruising van 3 oor 4 in die regterhand voor.
- In maat 5 kom die kruising van 3 oor 2 in die regterhand voor mits die triller op C geignoreer word.
- In maat 3 kom die kruising van 2 oor 1 in die linkerhand voor.

Volgens Williams (1984:222) word daar op 'n *non-legato* aanslag gesinspeel deur die gebruik van:

- gepaarde vingersettings (mate 1, 2, 3, 5).
- die vingersettings 2-4 wat namekaar gebruik word vir die interval van 'n terts in mate 1, 2 en 5. (Die interval van 'n terts word waarskynlik almal met 2-4 gespeel tensy anders vermeld).
- die gebruik van dieselfde vinger namekaar (mate 4 en 8).

Williams gee 'n aanvegbare stelling aangesien daar nie slegs van gepaarde vingersettings gebruik gemaak word nie. Die gebruik van 5-4-3-2 in die regterhand afgaande (maat 5) en 2-3-4-5 vir die linkerhand afgaande (maat 7) veroorsaak nie *non-legatospel* nie maar eerder *legatospel*. Hierdie is 'n voorbeeld dat daar 'n vermenging van vingersettings in pare en viernootgroepe deur Bach gebruik is.

Alhoewel hierdie nie een van Bach se gevorderde komposisies is nie, word die gelyke sterkte van alle vingers alreeds gesien waar die versieringsnote in maat 2, 6 en 8 in die regterhand met 5-4 gespeel word. Williams (1984:222) is van mening dat die gebruik van die vierde en vyfde vingers net so belangrik in hierdie komposisie is as die gebruik van die duim. Bach het vroeg in sy lewe besef dat sekere vingers sterker en langer is as ander en daarom het hy oefeninge vir homself geskryf waardeur die vingers van albei hande ewe sterk word:

*“John Sebastian Bach was soon sensible of this; and, to obviate so great a defect, wrote for himself particular pieces, in which all the fingers of both hands must necessarily be employed in the most various positions in order to perform them properly and distinctly. By this exercise he rendered all his fingers, of both hands, equally strong and serviceable...”* (David&Mendel 1998:433).

Volgens Soderlund (1980:124) is die toonsoort C majeure waarin geen toonsoorttekens voorkom nie, die rede vir die gebruik van hierdie vroeë vingersettings by toonleerspel. Saam met konserwatiewe vingersettings word meer progressiewe vingersettings ook aangetref soos in die regterhand in maat 5 waar daar nie van gepaarde vingersettings gebruik gemaak word nie. Geen gebruik van vingerwisseling kom voor nie. Die herhaling van dieselfde vinger op twee opeenvolgende klawers kom voor in maat 4 (herhaling van die vyfde vinger) en maat 8 (herhaling van die duim). Troeger (2003:209) is van mening dat die vingersettings geen onnatuurlike strekking veroorsaak nie, geen onnodige beweging vereis nie en die mees praktiese manier is om vingersettings toe te pas in hierdie komposisie.

### 4.3.2 *Praeambulum*

In die *Praeambulum* word gebroke-akkoordfigure aangetref met vingersettings wat ooreenstem met moderne praktyke. Daar word van al vyf die vingers gebruik gemaak en die duim en vyfde vingers word gereeld op kort klawers aangetref:

In mate 5 en 6 word die duim en vyfde vingers op kort klawers in albei hande aangetref:

Voorbeeld 4.3.2.1: *Praeambulum* BWV 930 deur J. S. Bach, mate 5-6, (Bärenreiter, Band 5)



In mate 21- 22 en 24-25 word die vyfde vinger van die regterhand op 'n kort klavier aangetref, maar nie die duim nie:

Voorbeeld 4.3.2.2: mate 21-22





Voorbeeld 4.3.2.3: mate 24-25



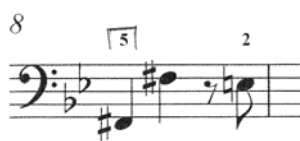
In mate 33 en 34 word die duim en vyfde vinger van die regterhand op kort klawers aangetref:

Voorbeeld 4.3.2.4: mate 33-34



In mate 8, 10-11 en 33 word die duim en vyfde vinger van die linkerhand op kort klawers aangetref:

Voorbeeld 4.3.2.5: maat 8



Voorbeeld 4.3.2.6: mate 10-11



Voorbeeld 4.3.2.7: maat 33



Die ongewone kruising van die derde vinger bo-oor die tweede vinger op twee kort klawers in die regterhand vind plaas in mate 22-23. Hierdie kruising veroorsaak dat die duim op 'n kort klawer vermy word:

Voorbeeld 4.3.2.8: mate 22-23



Die deursetting van die duim kom twee keer voor in die linkerhand. Die duim beweeg in albei voorbeelde onderdeur die tweede vinger:

Voorbeeld 4.3.2.9: mate 8-9



Die duim beweeg in hierdie voorbeeld onderdeur om die hand in 'n gemaklike viervinger-posisie te plaas:

Voorbeeld 4.3.2.10: maat 23



Die herhaling van die derde en die vierde vinger in die regterhand op twee verskillende tone kom voor in maat 14-15, dus weer ouer vingersettings wat gebruik word:

Voorbeeld 4.3.2.11: mate 14-15



Die herhaling van die vyfde vinger in die regterhand op twee verskillende tone kom voor in maat 39:

Voorbeeld 4.3.2.12: maat 39



In die *Praeambulum* word die volgende vingersettings waargeneem:

- Die gereelde gebruik van die duim en vyfde vinger op kort klawers.
- Een voorbeeld waar die kruising van 3 oor 2 op kort klawers voorkom sodat die duim op 'n kort klavier vermy word.
- Twee gevalle waar die deursetting van die duim voorkom.

- Drie voorbeelde waar die derde, vierde en vyfde vingers op twee klawers namekaar gebruik word.

#### 4.4 Gekopieerde komposisies van Bach

Aangesien Bach geen vingersettings vir sy meer gevorderde klawerbordkomposisies nalaat nie, moet daar na die komposisies gekyk word wat deur sy leerlinge gekopieer is om moontlike leidrade te verskaf oor Bach se vingersettingspraktyke (Faulkner 1997:23). Volgens Williams (2007:307) het Bach dikwels van sy leerlinge verwag om sy musiek te kopieer en dit het as oefening vir die student gedien vir komposisievaardighede of as oefening voordat die komposisie aangeleer word (Williams 2007:307). In sommige van hierdie kopieë kom vingersettings voor wat moontlik verband hou met wat Bach self gespeel het en as aanvaarbare vingersettings beskou het. Die volgende gekopieerde komposisies bevat vingersettings:

- *Prelude en Fugetta* in C majeur (BWV 870a)
- *Canzona* in d mineur (BWV 588)
- *Sei gegrüsset*, variasie 1 (BWV 768)
- Fuga in e mineur (BWV 533)
- *Vom Himmel hoch* (BWV 738)
- *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn* (BWV Anh 77)
- Die *Fantasie* in a mineur (BWV 922)
- Die *Prelude en Fuga* in a mineur (BWV 894)
- Fuga op 'n tema van Albinoni (BWV 951)
- *Allabreve* (Johann Pachelbel 1653-1706)

Die *Prelude en Fugetta* in C majeur is gekopieer deur Johann Caspar Vogler (1696-1763). Die *Canzona*, *Sei gegrüsset*, Fuga in e mineur en *Vom Himmel hoch* is gekopieer deur Johann Gottlieb Preller (1727-1786). Volgens Faulkner (1984:51) kan Preller nie definitief as 'n student van Bach geklassifiseer word nie, maar Kruger (1989:112) is van mening dat Preller wel 'n student van Bach was. Johann Tobias Krebs

(1690-1762) was een van Bach se vroeë leerlinge. Hy kopieer *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn*, die *Fantasie* in a mineur en die *Prelude en Fuga* in a mineur. Johann Gottfried Walther (1684-1748) 'n kollega van Bach in Weimar kopieer die fuga op 'n tema van Albinoni. Johann Peter Kellner (1705-1772) kopieer die Fuga in e mineur.

Die *Allabreve* is 'n komposisie van Pachelbel en dit is deur Johann Phillip Kirnberger (1721-1783) gepubliseer in *Clavierübungen mit der Bachischen Applicatur* (1763). Hierdie komposisie is van belang aangesien Kirnberger 'n student van Bach was en moontlik vingersettings aan hierdie komposisie verskaf het volgens die praktyke wat hy by sy onderwyser geleer het. Volgens Faulkner (1997:23) is daar 'n ooreenkoms in die gebruik van kontrapunt en tekstuur tussen die *Allabreve* en Bach se orrelkomposisies. Faulkner (1984:25) is ook van mening dat die *Allabreve* en *Prelude & Fugetta* se vingersettings met mekaar ooreenstem en dat die *Allabreve* 'n betroubare weerspieëling van Bach se vingersettingspraktyke is.

#### 4.4.1 Vingerkruising

Alhoewel vingerkruising 'n tegniek is wat deur komponiste en klawerbordspelers van die konserwatiewe stroming (sien Hoofstuk 3) gebruik is, word dit in sommige gekopieerde komposisies van Bach aangewend. Vingerkruising kom voor in:

- Die *Prelude en Fugetta* in C majeure
- Die *Canzona* in d mineur
- *Sei gegrüßet* in g mineur
- Die *Allabreve* in d mineur
- *Vom Himmel hoch* in D majeure

Let op die toonsoorte van die komposisies waarin vingerkruising voorkom: al die toonsoorte bevat min of geen kort klawers. Volgens C. P. E. Bach is die kruising van 3 oor 4 in die regterhand opgaande, en 2 oor 1 in die linkerhand opgaande meer prakties in die speel van toonleerpassasies waar min of geen kort klawers voorkom nie:

“In keys with few or no accidentals the crossing of the third finger over the fourth and the second over the thumb is in certain cases more practicable and better suited for the attainment of unbroken continuity than other crossings or the turn.” (Mitchell 1949:58).

Die gebruik van vingerkruising en gepaarde vingersettings is merkbaar in die gekopieerde komposisies van Bach. Die kruising van 3 oor 4 in die regterhand vind plaas in:

- die *Prelude* uit die *Prelude en Fugetta* in maat 11
- die *Canzona* in maat 86
- *Sei Gegrüset, Jesu Gütig* in mate 11-12

Voorbeeld 4.4.1.1: Prelude uit die *Prelude en Fugetta* in C majeur (BWV 870a), maat 11



Voorbeeld 4.4.1.2: *Canzona*, maat 86



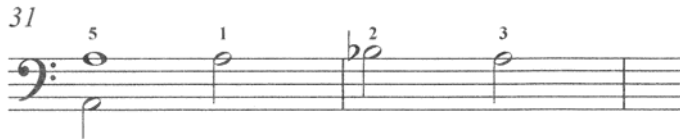
Voorbeeld 4.4.1.3: Sei Gegrüßet, Jesu Gütig, mate 11-12



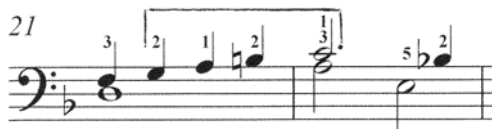
Voorbeeld 4.4.1.5: Fugetta uit die *Prelude en Fugetta* in C majeur (BWV 870a), mate 31-33



Voorbeeld 4.4.1.6: *Canzona*, mate 31-32



Voorbeeld 4.4.1.7: Die *Allabreve*, mate 21-22



Voorbeeld 4.4.1.8: Die *Allabreve*, mate 65-66





Let op die kruising in die volgende voorbeeld waar die kruising van die tweede vinger bo-oor die duim plaasvind op twee kort klawers in die linkerhand. Volgens C. P. E. Bach moes die kort klawers deur die drie middelste vingers gespeel word. Kort klawers moes selde deur die vyfde vinger gespeel word en slegs in spesiale gevalle deur die duim:

*“Black keys are seldom taken by the little finger and only out of necessity by the thumb.”* (Mitchell 1949:45)

Voorbeeld 4.4.1.9: Fugetta uit die *Prelude en Fugetta* in C majeur (BWV 870a), maat 9



Daar word nie slegs van aanvaarbare vingerkruising gebruik gemaak nie, want ongewone vingerkruisings word ook aangetref:

- Die kruising van 4 oor 5 in die linkerhand:

Voorbeeld 4.4.1.10: Prelude uit die *Prelude en Fugetta* in C majeur (BWV 870a), maat 7



- Die kruising van 5 onderdeur 4 in die linkerhand:

Voorbeeld 4.4.1.11: Prelude uit die *Prelude en Fugetta* in C majeur (BWV 870a), maat 9



- Die kruising van 5 onderdeur 3 in die regterhand:

Voorbeeld 4.4.1.12: Prelude uit die *Prelude en Fugetta* in C majeur (BWV 870a), maat 6



Voorbeeld 4.4.1.13: Fugetta uit die *Prelude en Fugetta* in C majeur (BWV 870a), maat 10



- Die kruising van 2 oor 3 in die regterhand:

Voorbeeld 4.4.4.14: Prelude uit die *Prelude en Fugetta* in C majeur (BWV 870a), maat 15



- Die kruising van 3 oor 2 in die linkerhand:

Voorbeeld 4.4.1.15: Prelude uit die *Prelude en Fugetta* in C majeur (BWV 870a), maat 10



- Die kruising van 3 oor 4 in die linkerhand:

Voorbeeld 4.4.1.16: Fugetta uit die *Prelude en Fugetta* in C majeur (BWV 870a), maat 31



- Die kruising van 5 oor 3 in die regterhand:

Voorbeeld 4.4.1.17: Vom Himmel hoch, maat 13



Die volgende vingerkruisings word dus aangetref in die gekopieerde komposisies van Bach:

- 3 oor 4
- 2 oor 1
- 5 onderdeur 3 in die regterhand.
- 2 oor 3 in die regterhand. Hierdie kruising stem ooreen met Samber se vingersettings vir 'n toonleer (sien voorbeeld 3.4.1.4).
- 3 oor 5 in die regterhand. Hierdie vingersettings stem ooreen met die van Hartong (sien voorbeeld 3.4.1.26).
- 2 oor 1 in die linkerhand op twee kort klawers.
- 4 oor 5 in die linkerhand.
- 5 onderdeur 4 in die linkerhand.
- 3 oor 4 in die linkerhand. Vingersettings vir hierdie kruising stem ooreen met die vingersettings vir die afgaande toonleer in die linkerhand uit die *Wegweiser* (sien voorbeeld 3.4.1.13).
- 3 oor 2 in die linkerhand.

#### 4.4.2 Die deursetting van die duim

Volgens C. P. E. Bach is een van die belangrike aspekte van J. S. Bach se vingersettings die gebruik van die duim. C. P. E. Bach noem dat sy vader in 'n tydperk geleef het waar musikale smaak besig was om te verander en gevolglik is 'n vingersettingsstelsel, waarin die duim al meer gebruik word, ontwikkel. Verder spruit

die gebruik van die duim voort uit die groter verskeidenheid toonsoorte waarin gekomponeer is en gevolglik meer kort klawers wat gebruik is:

*“Because he lived at a time when a gradual but striking change in musical taste was taking place, he was obliged to devise a far more comprehensive fingering and especially to enlarge the roll of the thumbs and use them as nature intended; for, among their other good services, they must be employed chiefly in the difficult tonalities. Hereby they rose from their former uselessness to the rank of principal finger.”* (Mitchell 1949: 42).

C. P. E. Bach noem dat die klawerbordspeler wat die deursetting van die duim kon bemeester, die hoogste punt wat die gebruik van vingersettings aanbetref, bereik het (Mitchell 1949:57). Volgens Forkel (David&Mendel 1998:434) was J. S. Bach genoodsaak om die duim te gebruik tydens die speel van komposisies met meer kort klawers. Hierdie beskrywing stem ooreen met dié van C. P. E. Bach:

*“...learned to tune his instrument so that it could be played upon in all the 24 keys, he was at the same time obliged to contrive another mode of fingering, better adapted to his new methods, and particularly to use the thumb in a manner different from that hitherto employed.”*

Volgens Mitchell (1949:13) het die nuwe gebruik van die duim as 'n belangrike aspek van vingersettings eers algemeen bekend geword na J. S. Bach se dood met die verskyning van *Versuch* in 1753. Ten spyte hiervan was dit, soos gesien in Hoofstuk 3, tog deur klawerbordspelers soos Hartung, Marpurg, Rameau en Maichelbeck gebruik. Die deursetting van die duim kom in ses gevalle voor in die gekopieerde komposisies van Bach:

- In maat 58 in die *Allabreve* draai die regterhand se duim onderdeur die derde vinger.

- In maat 72 in die *Allabreve* draai die linkerhand se duim onderdeur die tweede vinger.
- In maat 30 in *Sei Gegrüsset, Jesu Gütig* draai die regterhand se duim onderdeur die derde vinger.
- In *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn* (BWV Anh 77) draai die regterhand se duim onderdeur die tweede en vierde vinger.
- In die *Fantasie* in a mineur draai die linkerhand se duim onderdeur die tweede vinger.
- In die *Prelude en Fuga* in a mineur draai die regterhand se duim onderdeur die tweede en derde vinger.

Voorbeeld 4.4.2.1: Die deursetting van die duim in die *Allabreve*, maat 58



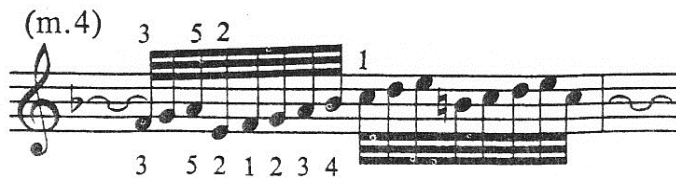
Voorbeeld 4.4.2.2: Die deursetting van die duim in die *Allabreve*, maat 72



Voorbeeld 4.4.2.3: Die deursetting van die duim uit *Sei Gegrüsset, Jesu Gütig*, maat 30



Voorbeeld 4.4.2.4: Die deursetting van die duim uit *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn*, maat 4



Voorbeeld 4.4.2.5: Die deursetting van die duim uit die *Fantasie* in a mineur



Voorbeeld 4.4.2.6: Die deursetting van die duim uit die *Prelude en Fuga* in a mineur



Daar is ook gevalle waar 'n vinger bo-oor die duim draai. In die *Fugetta* uit die *Prelude en Fughetta* in C majeur word die draai van 'n vinger bo-oor die duim aangetref in:

- Maat 12: die regterhand se vierde vinger word bo-oor die duim geplaas.
- Maat 14: die linkerhand se derde vinger word bo-oor die duim geplaas.

Voorbeeld 4.4.2.7: Fugetta, maat 12



Voorbeeld 4.4.2.8: Fugetta, maat 14



Die regterhand se derde vinger draai bo-oor die duim in mate 42-43 en 45-46 in die *Canzona*:

Voorbeeld 4.4.2.9: Canzona, mate 42-46



Die derde vinger van die linkerhand beweeg bo-oor die duim in 'n opgaande chromatiese passassie in die Fuga in e mineur:



Voorbeeld 4.4.2.10: Fuga in e mineur, maat 16



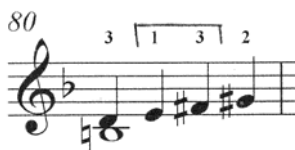
In *Sei Gegrüsset, Jesu Gütig* (BWV 768) word die die regterhand se vierde vinger bo-oor die duim geplaas in maat 11:

Voorbeeld 4.4.2.11: Sei Gegrüsset, Jesu Gütig, maat 11



In die *Allabreve* word die linkerhand se derde vinger in twee gevalle bo-oor die duim geplaas:

Voorbeeld 4.4.2.12: Allabreve, maat 80



Voorbeeld 4.4.2.13: Allabreve, maat 90



Alhoewel hierdie komposisies geskryf is in toonsoorte met min of geen kort klawers, is daar tog kere wanneer die deursetting van die duim voorkom. Hieruit kan gesien word dat Bach nie slegs hierdie tegniek in komposisies gebruik het waar meer kort klawers voorkom nie.

#### 4.4.3 Vingerwisseling

C. P. E. Bach noem dat vingerwisseling 'n moeilike tegniek is en slegs gebruik moet word op lang aangehoue note of by die speel van trillers. Hierdie tegniek moet volgens hom slegs op lang nootwaardes gebruik word en as geen ander vingersettings uitwerk nie. Die gebruik van die duim is effektief wanneer vingerwisseling moet plaasvind. Hy noem ook dat Couperin te veel gebruik maak van hierdie tegniek:

*“The flexibility of the thumb makes it well suited for replacement. Because it is not easy to employ this device skillfully it is correctly restricted to relatively long notes and cases of necessity... Couperin, who is otherwise so sound, calls for replacement too frequently and casually.”* (Mitchell 1949: 72).

Die wisseling van vingers op 'n klawer wat reeds afgedruk is, kom twee keer voor in die *Allabreve* en slegs een keer in die *Fugetta*. Vingerwisseling in die volgende voorbeelde gebeur op lang nootwaardes (die kortste is 'n halfnoot) en geen aangrensende vingers word gebruik nie. Dit is opmerklik dat slegs die linkerhand vir hierdie tegniek gebruik word.

Die wisseling van vingers op 'n halfnoot van die duim na die vyfde vinger in die linkerhand vind plaas in die *Allabreve* sodat die duim 'n oktaaf hoër kan speel:

Voorbeeld 4.4.3.9: Vingerwisseling in die *Allabreve*, mate 70-71



In die *Allabreve* kom die wisseling van die derde vinger na die duim voor op 'n heelnoot. Die interval van 'n tert word dus ná die wisseling met 1-5 gespeel, waarna die vyfde vinger in die volgende maat 'n sprong na 'n B speel terwyl die duim aangehou word:

Voorbeeld 4.4.3.13: Vingerwisseling in die *Allabreve*, mate 22-23



Die wisseling van 1-5 in die linkerhand kom slegs een keer voor in die *Fugetta* uit die *Prelude en Fugetta* in C majeur. Hierdie tegniek word gebruik op 'n lang aangehoue noot ná die speel van 'n triller (maat 25) sodat die noot aangehou kan word terwyl die note in die middelstem speel (maat 26):



In die volgende musiekvoorbeelde kom 'n herhaling van dieselfde vinger op verskillende klawers voor. Hierdie herhaalde vingers het nie noodwendig 'n bogie of dui die beweging van 'n kort klavier na 'n lang klavier aan nie.

Die herhaling van die vyfde vinger en die duim in albei hande word gereeld aangetref in die gekopieerde komposisies. Hierdie tegniek word hoofsaaklik op lang nootwaardes gebruik, alhoewel dit soms op 'n kort nootwaarde aangetref word. Die volgende voorbeelde is die herhaling van vingers in die regterhand. Let op die gebruik van die duim en vyfde vingers op kort klawers:

Voorbeeld 4.4.4.1: Die herhaling van die vyfde vinger op verskillende klawers uit die *Allabreve*, mate 88-95



Voorbeeld 4.4.4.2: Die herhaling van die vyfde vinger op verskillende klawers uit die *Canzona*, mate 65-67



Voorbeeld 4.4.4.3: Die herhaling van die vyfde vinger op verskillende klawers uit die *Canzona*, mate 150-153

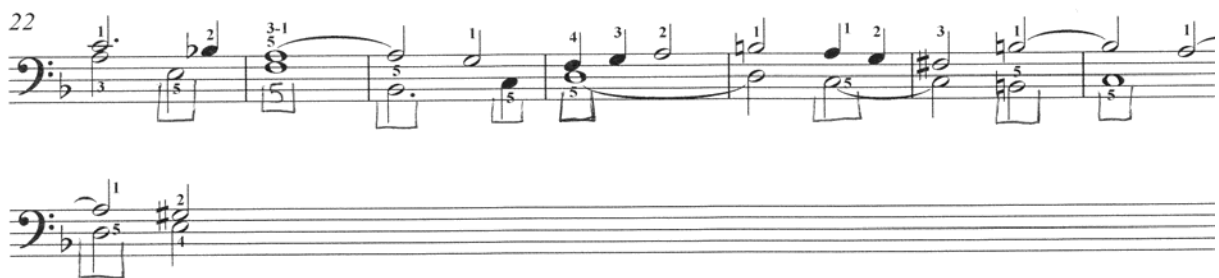


Voorbeeld 4.4.4.4: Die herhaling van die vyfde vinger op verskillende klawers uit die *Prelude*, mate 13-14



Die volgende voorbeelde is waar die herhaling van die vyfde vinger in die linkerhand voorkom:

Voorbeeld 4.4.4.5: Die herhaling van die vyfde vinger op verskillende klawers uit die *Allabreve*, mate 22-29



Voorbeeld 4.4.4.6: Die herhaling van die vyfde vinger op verskillende klawers uit die *Canzona*, mate 20-22



Let ook op die herhaling van die duim op agtstenootwaardes in die *Canzona*. Die duim en vyfde vingers word op kort klawers aangetref:

Voorbeeld 4.4.4.7: Die herhaling van die vyfde vinger op verskillende klawers uit die *Canzona*, mate 62-65



Voorbeeld 4.4.4.8: Die herhaling van die vyfde vinger op verskillende klawers uit die *Canzona*, mate 145-147



Die herhaling van die duim kom voor in passassies waar meer stemme met een hand gespeel moet word. In die regterhand word die duim dan vir die altstem gebruik en in die linkerhand word die duim vir die boonste stem gebruik. Dikwels word die herhaalde

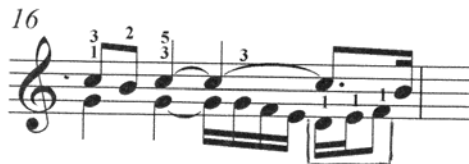
gebruik van die duim aangetref op lang nootwaardes, maar kort nootwaardes word ook gebruik. Die volgende voorbeelde is die herhaalde gebruik van die duim in die regterhand:

Voorbeeld 4.4.4.9: Die herhaling van die duim op verskillende klawers uit die *Canzona*, mate 156-159



Let op die kort sestiendenootwaardes in die volgende voorbeeld waar die herhaling van die duim voorkom:

Voorbeeld 4.4.4.10: Die herhaling van die duim op verskillende klawers uit die *Prelude*, maat 16



Die herhaalde gebruik van die duim in die linkerhand word twee keer in die *Prelude* aangetref:



Voorbeeld 4.4.4.11: Die herhaling van die duim op verskillende klawers uit die *Prelude*, mate 4-5



Voorbeeld 4.4.4.12: Die herhaling van die duim op verskillende klawers uit die *Prelude*, mate 11-12



Die herhaalde gebruik van dieselfde vinger vir intervalle word ook aangetref. In die *Canzona* word 3-5 namekaar gebruik vir tert-intervalle. Let op die groot sprong tussen die twee intervalle:

Voorbeeld 4.4.4.13: Die herhaalde gebruik van dieselfde vingers uit die *Canzona*, maat 125



Die herhaalde gebruik van 1-5 in die regterhand kom voor in die Fuga. In hierdie voorbeelde word die vingersettings herhaaldelik gebruik vir parallelle intervalle van 'n

sesde. Let op die nootwaarde van agtstenote in mate 23-24 wat korter is as die nootwaarde van halfnote en kwartnote in mate 31-33:

Voorbeeld 4.4.4.14: Die herhaalde gebruik van dieselfde vingers uit die *Fugetta*, mate 23-24



Voorbeeld 4.4.4.15: Die herhaalde gebruik van dieselfde vingers uit die *Fugetta*, mate 31-33



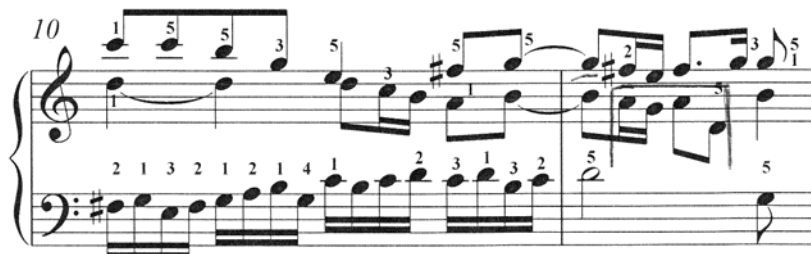
#### 4.4.5 Die verdeling van die note tussen die hande

Die verdeling van 'n musikale lyn tussen die twee hande is onvermydelik in komposisies met 'n polifoniese tekstuur, anders as in komposisies met 'n homofoniese tekstuur. Troeger (2003:210) noem dat, alhoewel daar nie veel vingersettings in Bach se komposisies voorkom nie, daar wel voorbeelde van die verdeling van 'n musikale lyn tussen die hande voorkom in Bach se eie handskrif, byvoorbeeld in die *Chromatiese Fantasie* en die *Prelude nr. 21 WTC 1*. Volgens Troeger moet die verandering van hande in toonleerpassassies nie op die pols geskied nie. Die tweede of vierde vinger van die hand wat oorneem, moet gebruik word sodat die musikale lyn nie gebreek word

nie. Troeger is ook van mening dat 'n vinnige toonleerpassassie wat deur twee hande gespeel word 'n beter effek sal skep as wat dit met een hand gespeel word.

In die *Fugetta* uit die *Prelude en Fugetta* is daar drie voorbeelde van die verdeling van die hande. In maat 11 word die middelstem oorgeneem deur die linkerhand sodat die intervale van 'n sesde in 'n sestiendenoetwaarde nie deur slegs een hand gespeel word nie.

Voorbeeld 4.4.5.1: *Prelude en Fugetta* in C majeur, mate 10-11



In maat 12 sal die halfnoot in die baslyn nie die volle waarde kan aanhou nie aangesien die linkerhand die middelstem moet speel:

Voorbeeld 4.4.5.2: Die verdeling van die hande in die *Prelude en Fugetta*, mate 12-13



In maat 26 word die middelstem deur die linkerhand oorgeneem teenoor 'n aangehoue basnoot:

Voorbeeld 4.4.5.3: Die verdeling van die hande in die *Prelude en Fugetta*, mate 26-27



Soms word slegs een noot tussen die hande verdeel. In die *Canzona* in d mineur word slegs die A in maat 22 deur die linkerhand se duim gespeel aangesien die regterhand se tweede vinger die E speel:

Voorbeeld 4.4.5.3: Die verdeling van die hande in die *Canzona*, maat 21



In mate 49-54 word die verdeling van die hande nie aangedui nie. Die vingersettings wat verskaf word, laat nie toe dat die sopraanstem en die middelstem met die regterhand gespeel word nie aangesien die interval tussen die twee stemme te groot is. Die middelstem sal deur die linkerhand gespeel word:

Voorbeeld 4.4.5.4: Die verdeling van 'n stem deur die hande in die *Canzona*, mate 48-55

Die verdeling van die hande in mate 106-110 word aangedui deur die rigting van die note se stele. Alhoewel die middelstem in die bassleutel genoteer is, sal dit deur die regterhand gespeel word:

Voorbeeld 4.4.5.5: Die verdeling van die hande in die *Canzona*, mate 105-112

## 4.5 Opsomming

Bach het geen handboek oor die speel van die klawerbord geskryf nie en as gevolg hiervan moet sekondêre bronne geraadpleeg word om meer oor Bach se klawerbordpraktyke uit te vind. Uit die sekondêre bronne leer ons veral oor Bach se handposisie by die klawerbord en die aanslag waarmee gespeel is. Bach se handposisie word beskryf as 'n reguit lyn wat deur die punte van die gebuigde vingers op die klawers gevorm word. Elke vinger is dan reeds op die klawer wat gespeel moet word en geen onnodige beweging word veroorsaak wanneer 'n klawer gespeel moes word nie. Sommige bronne beweer dat die vinger nie dadelik opgelig word nadat 'n klawer gespeel is nie, maar afgetrek sodat die vinger van die klawer afgly. C. P. E. Bach beskryf die aanslag waarmee gespeel moes word as 'n middeweg tussen *legato* en *staccato*. Hy gee egter geen beskrywing hoe om dit suksesvol uit te voer nie. As gevolg van die feit dat hierdie inligting nie direk van Bach is nie en die feit dat die outeurs van die sekondêre bronne in 'n nuwe musikale era geleef het as Bach, moet daar versigtig omgegaan word wanneer inligting op Bach se klawerbordwerke toegepas word.

Bach laat slegs twee komposisies met oorspronklike vingersettings na. Hierdie komposisies is egter waarskynlik geskryf vir die beginner-klawerbordstudent en gee min inligting oor die vingersettings waarmee Bach se meer gevorderde werke gespeel moes word. Vingersettings in hierdie twee komposisies bewys egter dat Bach vroeë vingersettingspraktyke as kind geleer het en dit steeds as geldige vingersettings beskou het.

Bach het dikwels van sy leerlinge verwag om sy komposisies te kopieer. In sommige van die komposisies kom daar vingersettings voor. Hierdie is moontlik vingersettings wat Bach self gebruik het om te speel en as aanvaarbare vingersettings beskou het vir die gebruik daarvan deur sy leerlinge. Die volgende punte oor Bach se vingersettingspraktyke kan waargeneem word uit die gekopieerde komposisies en die twee komposisies uit die *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*:

- Al vyf die vingers in albei hande word gebruik by die speel van Bach se komposisies en geen voorkeur word soos voorheen gegee aan sekere vingers op sterk en swak polse nie. Al vyf die vingers is ewe belangrik.
- Die gebruik van paarvingerssettings soos 3-4-3-4 in die regterhand en 2-1-2-1 in die linkerhand kom voor.
- Vingerkruising word steeds gebruik en is tipies waar min of geen kort klawers voorkom. Ongewone kruisings word ook aangetref.
- Die deursetting van die duim word 'n belangrike tegniek om die vyfvingerhandposisie te verander. Die duim beweeg onderdeur die tweede, derde of vierde vinger, of hierdie vingers beweeg bo-oor die duim.
- Die duim en pinkie word nie op kort klawers gebruik nie tensy dit die enigste uitweg is.
- Indien nodig word vingerwisseling op lang nootwaardes gebruik.
- Die herhaling van dieselfde vinger op opeenvolgende klawers word gereeld aangetref op lang en kort nootwaardes. Dit word meer dikwels tussen trapsgewyse klawers aangetref, maar kom ook voor tydens spronge.
- Die verdeling van die note tussen die hande word dikwels aangetref waar die middelstem deur 'n hand oorgeneem word.

## Hoofstuk 5

### Die toepassing van bogenoemde vingersettings op drie verteenwoordigende klawerbordwerke van J. S. Bach

#### 5.1. 'n Samevatting van die vingersettings wat moontlik deur Bach gebruik is

Uit die voorafgaande studie is dit duidelik dat daar nie met sekerheid vingersettings volgens Bach se praktyke bepaal kan word nie. Na aan leiding van die inligting in die voorafgaande hoofstukke is dit egter moontlik om sekere algemene riglyne daar te stel. Die skrywer voel dat die bronne naaste aan Bach, dit wil sê sy leerlinge, tydgenote en Bach self, die mees objektiewe inligting verskaf. Die skrywer is ook van mening dat die vingersettings reeds heelwat ooreenstem met moderne vingersettingspraktyke, maar dat sekere historiese praktyke steeds 'n plek gehad het. Die volgende vingersettings kan as 'n "model van vingersettings" wat op Bach se werke van toepassing is, opgesom word:

- Al vyf die vingers van albei hande word benodig vir die speel van 'n Bach-komposisie.
- Paarvingersettings kan gebruik word in passassies waar min of geen kort klawers voorkom nie.
- Vingerkruising is 'n tegniek wat gebruik kan word wanneer daar slegs op lang klawers gespeel word.
- Die deursetting van die duim is noodsaaklik by die speel van Bach se komposisies.
- Die duim en pinkie word sover moontlik nie op kort klawers gebruik nie.
- Die wisseling van vingers op 'n klavier wat reeds afgedruk is kan soms op lang nootwaardes gebruik word.
- Die herhaling van dieselfde vinger op note wat trapsgewys beweeg kan gebruik word. In sekere gevalle kan die herhaling van dieselfde vinger gebruik word by spronge.



- Dit sal soms makliker wees om die middelste stem tussen die twee hande te verdeel.

5.2. Weimar: Prelude uit die *Prelude en Fuga in A mineur* (BWV 543)

186

Praeludium et Fuga in a  
BWV 543<sup>91</sup>

The musical score is presented in four systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system (measures 1-4) shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system (measures 5-8) continues the piece with a treble clef and a bass clef. The third system (measures 9-12) continues the piece with a treble clef and a bass clef. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a treble clef and a bass clef. The score includes various fingerings and articulation marks such as slurs and accents.

15

2 3 4 2 2 2 5 5 3 1 4 2 3 2 2 2 5 3 1 5 2 1 1 3 4 2 2 2 5 2 1 4 2 1 5 2 1 4 3 2 2 2 5 2 1

18

5 2 1 4 5 2 3 4 2 2 2 5 3 1 5 2 1 5 2 1 4 3 1 5 2 1 5 2 1 5 3 1 5 3 1 5 3 1 5 3 2 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1

21

2 3 4 2 2 2 5 3 1 5 3 1 2 3 4 2 2 2 5 3 1 5 3 1 2 3 4 2 2 2 5 3 1 5 3 1

23

2 1 1 4 2 1 2 3 4 5 3 2 1 5 3 2 1 2 1 1 4 2 1 2 3 4 5 3 2 1 5 3 2 1 2 1 1 4 2 1 2 3 4 5 3 2 1 5 3 2 1

188  
26

29

33

35

4 5 3

5 2 3 1 2

RH: 3 1 5 3 1 3

LH: 5 3 5 2 3 1 2

4 3 5 4

5 2 1 2 1

5 2 1 2 1

4 2 1 2

2 4 3 4

4 2 1 2

2 4 3 4

3 1 2 1

5 3 2 1

1 2 3 4 1 2 3 4

3 1 2 1

5 3 2 1

5 2 5 3 4 3 5 3

1 3 1 5 1 3 1 2 4 2 5 1 2 1

4 2 4 1 4 2 4

5 2 1 2 1 5 3 5

5 3 1 2 3 4 5

1 2 1 5

2 1

5 3

5 3 5 2 3 1 3

This musical score is written for guitar and includes several systems of music. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Fretboard diagrams are placed above the treble staff, and numerical tablature is placed below the bass staff. The score is divided into measures, with measure numbers 38, 42, 46, and 50 clearly marked. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as accents and slurs. The tablature uses numbers 1-5 to indicate fret positions and 'Z' for natural harmonics. The score concludes with a final cadence in the last system.

5.3. Cöthen: Prelude uit die *Prelude en Fuga in D majeur* (BWV 850)

PRAELUDIUM V

BWV 850

3

6

9

12

15

Handwritten musical score for piano, measures 18-33. The score is in G major and 4/4 time. It features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 18, 21, 24, 27, 30, and 33 are circled. The piece concludes with a final chord in measure 33.

Measures 18-20: Right hand: 4 2, 2 4, 3 3, 1 5, 4 2, 2 4, 3 3, 1 5, 4 2, 1 4, 5 2, 1 4. Left hand: 5 1 4 2, 5 1 3 2, 5 1 4.

Measures 21-23: Right hand: 5 3, 1 3, 2 3, 1 5, 4 2, 1 3, 2 3, 1 5, 4 2, 2 4, 1 3, 1 5. Left hand: 5 1 4 2, 5 1, 5 2 5 1.

Measures 24-26: Right hand: 4 2, 1 3, 2 3, 1 5, 4 2, 1 4 3 2, 5 3, 1 5, 4 2, 1 4 3 2, 4 2, 2 5. Left hand: 5 1 4 2, 5 1 5 1, 5 1 5 1.

Measures 27-29: Right hand: 2 1 2 3, 1 3, 4 2, 1 5, 4 2, 1 5, 4 2, 2 5, 2 2, 1 3, 2 3, 2 4. Left hand: 5 1 2, 1 3 2 4, 3 4 2 3 3 3.

Measures 30-32: Right hand: 1 2 1 2 1 3, 5 3, 3 1, 3 2 1 3, 1 2 4, 1 2, 5 2, 5 5, 5 5. Left hand: 2 4 4 2 4 4, 5 3 2 2 1.

Measure 33: Right hand: 5 4, 3 2 1, 1 2 3 4 5 4 3 2 1, 5 4, 5. Left hand: L.H. 2 3 4 3 2 1, L.H. 1 2 3 4 5, 5 1 2 2 1.

5.4. Leipzig: Italiaanse Konsert in F majeur (BWV 971)

Concerto  
BWV 971

Johann Sebastian Bach (1685-1750)  
Editor: Walter Emery

1. *f*

14

19

25

Handwritten musical score for piano, measures 31-65. The score is written in a single system with two staves (treble and bass) and includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into six systems, each with a measure number at the beginning. The first system starts at measure 31 and ends at measure 36. The second system starts at measure 37 and ends at measure 40. The third system starts at measure 41 and ends at measure 45. The fourth system starts at measure 46 and ends at measure 50. The fifth system starts at measure 51 and ends at measure 54. The sixth system starts at measure 55 and ends at measure 65. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first system starts at measure 31 and ends at measure 36. The second system starts at measure 37 and ends at measure 40. The third system starts at measure 41 and ends at measure 45. The fourth system starts at measure 46 and ends at measure 50. The fifth system starts at measure 51 and ends at measure 54. The sixth system starts at measure 55 and ends at measure 65. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.



61 1 2 1 5 1 2 1 2 5 1 2 1 2 5 2 3 2 3 2 1 5 3 2 1 5 3 2

66 1 5 3 2 1 5 1 2 1 5 3 2 1 2 5 3 2 1 1 5 3 2 1 1 5 3 1 2 4 4 3

p p f

70 4 4 3 4 4 3 4 4 3 2 1 3 1 2 3 2 1 3 5 3 2

75 5 3 2 1 1 5 4 2 1 3 2 1 5 3 2 1

80 3 1 2 5 3 2 1 3 3 2 1 3 3 5 3 1 2 3 1 4 3 5 3 2 1 4

85 3 1 2 3 4 1 5 3 5 5 5 2 4 3 2 2 5 5 5 3

2 3 4 5 5 4 3 2 1 4 2 1 3 5 p

91 <sup>1343</sup>  $\text{w} \text{ } 2 \text{ } 3$   $\text{w} \text{ } 1$   $3$   $\text{w} \text{ } \text{w} \text{ } \text{w}$   $3 \text{ } 4 \text{ } 5 \text{ } 4 \text{ } 3$   $\text{w} \text{ } \text{w} \text{ } \text{w}$

96  $2 \text{ } 3 \text{ } 4 \text{ } 5$   $1$   $4$   $5$   $1$   $4$   $5$   $1$   $4$   $5 \text{ } 2 \text{ } 1 \text{ } 2 \text{ } 1$

100  $5 \text{ } 3 \text{ } 2 \text{ } 1 \text{ } 2$   $5 \text{ } 2$   $1$   $5 \text{ } 4 \text{ } 3$   $3$   $1$   $3$   $2$   $2$   $5$

105  $5$   $5 \text{ } 4 \text{ } 3 \text{ } 2$   $5$   $3$   $5$   $3$

110  $5$   $1 \text{ } 4 \text{ } 3$   $5$   $1 \text{ } 2 \text{ } 3 \text{ } 2$  *om*



143

Handwritten musical score for measures 143-147. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *f* and *p*. A fermata is placed over the first measure of the fifth measure.

148

Handwritten musical score for measures 148-152. The right hand continues with a melodic line, incorporating slurs and accents. The left hand maintains a steady accompaniment. Fingerings and dynamics are clearly marked throughout the system.

153

Handwritten musical score for measures 153-157. This system shows more complex melodic patterns in the right hand, including triplets and slurs. The left hand accompaniment is also more intricate. Dynamics and fingerings are indicated.

157

Handwritten musical score for measures 158-161. The right hand features a series of slurred eighth notes. The left hand accompaniment consists of quarter notes and rests. Fingerings and dynamics are noted.

162

Handwritten musical score for measures 162-165. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is simpler, with some rests. Dynamics like *f* are indicated.

168

Musical score for measures 168-172. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The piece concludes with a double bar line.

173

Musical score for measures 173-176. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The piece concludes with a double bar line.

177

Musical score for measures 177-181. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The piece concludes with a double bar line.

182

Musical score for measures 182-186. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The piece concludes with a double bar line.

187

Musical score for measures 187-191. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The piece concludes with a double bar line.

## 6. Bronnelys

Alain, M. C. 2000. "Why an Acquaintance with Early Organs is Essential for Playing Bach". In *J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*. Geredigeer deur G. Stauffer & E. May. Bloomington: Indiana University Press, (p. 48-56).

Babitz, S. 1962. On using J. S. Bach's Keyboard Fingerings. *Music and Letters*. 43(2): 123-128.

Bach, C. P. E. 1753. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. Vertaling deur W. J. Mitchell. 1949. New York: Norton.

Bach, J. S. 2004a. *Zweiter Teil der Klavierübung*. Band 2. Kassel: Bärenreiter.

Bach, J. S. 2004b. *Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen I*. Band 5. Kassel: Bärenreiter.

Bach, J. S. 2004c. *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Band 5. Kassel: Bärenreiter.

Bach, J. S. 2004d. *Das Wohltemperierte Klavier I*. Band 6.1. Kassel: Bärenreiter,

Badura-Skoda, E. 2003. Aspects of Performance Practise. In *Eighteenth Century Keyboard Music* (2de uitgawe). Geredigeer deur R. L. Marshall. New York: Routledge, (p. 33-67).

Badura-Skoda, P. 1993. *Interpreting Bach at the Keyboard*. Vertaling deur Alfred Clayton. Oxford: Clarendon Press.

Bak, N. 2008. *Completing your thesis*. Pretoria: Van Schaik.

Beard, D. & Gloag, K. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. New York: Routledge.

Butt, J. 1990. *Bach Interpretation Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Butt, J. 2004. Bach in the twenty-first century: Re-evaluating him from the perspective of performance. In *Bach studies from Dublin*. 91(20):191-204.

Butt, J. (ed). 1997. *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Couperin, F. 1716. *L'art de toucher le clavecin*. Vertaal deur A. Linde. 1969. Breitkopf & Härtel: Duitsland.

David, H. T., Mendel, A. & Wolff, C. (red). 1998. *The New Bach Reader*. New York: W. W. Norton.

Davis, R. E. 1985. *The Organist's Manual*. London: W. W. Norton.

Daw, S. 1997. "Bach as teacher and model." In *The Cambridge Companion to Bach*. Geredigeer deur J. Butt. Cambridge: Cambridge University Press, (p.195-202).

Eddin, A. 1998. Playing Bach His Way: Historical Authenticity, Personal Authenticity, and the Performance of Classic Music. *Journal of Aesthetic Education*. 32(4): 79-91.

Faulkner, Q. 1984. *J. S. Bach's Keyboard Technique: A Historical Introduction*. St. Louis: Concordia.

Faulkner, Q. 1988. "Griepenkerl on J. S. Bach's Keyboard Technique". *American Organist*. (xxii:63-65).

Faulkner Q (ed). 1997. *Historical Organ Techniques and Repertoire: A Historical Survey of Organ Performance Practices and Repertoire*. Boston: Wayne Leopold.

Ferguson, H. 1975. *Keyboard Interpretation from the 14<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> Century*. London.

Forkel, J. N. 1802. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Vertaal as *Johann Sebastian Bach: His Life, Art, and Works* (1920). London: Constable and Company.

Hays, E. L. 1976. "F. W. Marpurg's 'Anleitung zum Clavierspielen' (Berlin, 1755) and 'Principes du Clavecin' (Berlin, 1756): Translation and Commentary." Ph.D proefskrif. Stanford University: Stanford.

Horn, V. 2000. "French Influence on Bach's Organ Works." In *J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*. Geredigeer deur G. Stauffer & E. May. Bloomington: Indiana University Press, (p. 256-273).

Houle, G. 2000. *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception and Notation*.

Jones, R. D. P. 1997. "The Keyboard Works: Bach as teacher and virtuoso". In *The Cambridge Companion to Bach*. Geredigeer deur J. Butt. Cambridge: Cambridge University Press, (p. 124-153).

Kirckpatrick, R. 1976. C. P. E. Bach's 'Versuch' Reconsidered. *Early Music*. 4(4): 384-392.

Kruger, D. 1989. *The Organ Music of the Galant Period with special reference to the compositions of the Bach pupils*. Pretoria: University of Pretoria.

Laukvik, J. 1996. *Historical Performance Practice in Organ Playing*. Volume 1. Vertaal deur Brigitte en Michael Harris. Carus CV 60.003.



Le Huray, P. & Butt, J. 1985. "In search of Bach the organist". In *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary essays*. Geredigeer deur P. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, (p. 185-206).

Lindley, M. 1989. Early Fingering: Some Editing Problems and Some New Readings for J. S. Bach and John Bull. *Early Music*. 17(1): 60-69.

Lindley, M. 1980. Fingering. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 8. Edited by S. Sadie. London: Macmillan.

Lindley, M. 1989. "Keyboard Fingering and Articulation." In *The New Grove Handbooks in Music Performance Practice Music after 1600*. Geredigeer deur H. M. Brown & S.

Sadie. London: Macmillan, (p. 186-206).

Lindley, M. 1985. "Keyboard technique and articulation: Evidence for the performance practices of Bach, Handel, and Scarlatti". In *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary essays*. Geredigeer deur P. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, (p.207-244).

Lister, C. 1987. P. C. Hartong and Transition in Eighteenth-Century Keyboard Instruction. *Early Keyboard Journal*. 4:(28-42).

Lohmann, L. 1982. *Studien zur Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16-18 Jahrhunderts* Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Marshall, K. 1998. "A Survey of historical performance practices". In *The Cambridge Companion to the Organ*. Geredigeer deur N. Thislethwaite & G. Webber. Cambridge: Cambridge University Press, (p. 113-129).

Marshall, R. L. 2000. "Organ or 'Klavier'? Instrumental Prescriptions in the sources of Bach's Keyboard Works." In *J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and*

*Performance Practices*. Geredigeer deur G. Stauffer & E. May. Bloomington: Indiana University Press, (p. 212-239).

Marshall, R. L. 2003. "Johann Sebastian Bach." In *Eighteenth Century Keyboard Music* (2de uitgawe). Geredigeer deur R. L. Marshall. New York: Routledge, (p. 68-123).

Marshall, R. L. 1989. "Authentic Performance: Musical Text, Performing Forces, Performance Style (A Review Essay)". *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance*. New York: Schirmer Books.

Melamed, D. R. (red). 1995. *Bach Studies 2*. Cambridge: Cambridge University.

Mellers, W. 1987. *Francois Couperin and the French Classical Tradition*. London: Faber and Faber.

Meyer, A. 1987. *Klawerbordvingersettings vanaf CA .1630 tot CA. 1800*. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Mitchell, W.J. (red). 1949. *Essay on the true art of playing keyboard instruments by Carl Philipp Emanuel Bach*. London: Cassel & Company.

Mouton, J. 2001. *How to succeed in your Master's and Doctoral Studies*. Pretoria: Van Schaik.

Neumann, F. 1982. *The French Inégales, Quantz, and Bach*. In *Essays in Performance Practice*. UMI Research Press.

Newman, A. 1995. *Bach and the Baroque*. (2de uitgawe). New York: Pendragon.

Owen, B. 2007. "How did they play? How did they teach?: A History of keyboard technique" deur Sandra Soderlund. *The American Organist* 41(6):68-71.

Rameau, J. P. 1724. *Pièces de Clavecin*. Geredigeer deur Erwin R. Jacobi, 1958. Bärenreiter Kassel: London.

Ritchie, G. H. & Stauffer, G. B. 2000. *Organ Technique: Modern and Early* New York: Oxford.

Rodgers, J. 1971. *Early Keyboard Fingering, ca. 1520-1620*. DMA diss., University of Oregon.

Schoombee, W. J. 1991. *'n Studie na die musikaal-tegniese vereistes van Bach se klawesimbel- en klavichord-werke met 'n moontlike toepassing daarvan op die klavier*. Universiteit van Pretoria, Pretoria.

Schulenberg, D. 1992. *The Keyboard Music of J. S. Bach*. New York: Schirmer Books.

Schulenberg, D. 1999. "Versions of Bach: Performing Practices in the Keyboard Works". In *Bach Perspectives IV: The music of J. S. Bach – Analysis and interpretation*. Geredigeer deur D. Schulenberg. Lincoln: University of Nebraska, (p. 111-135).

Schulenberg, D. 2006. *The Keyboard Music of J. S. Bach* (2de uitgawe). London: Routledge.

Soderlund, S. 1980. *Organ Technique: An Historical Approach*. (2de uitgawe). Chapel Hill: Hinshaw Music.

Soderlund, S. 2006. *How did they play? How did they teach? A History of Keyboard Technique*. Chapel Hill: Hinshaw Music.

Soderlund, S. 2007. Organ Playing from Bach to Mendelssohn. *American Organist*. 41(11): 50.

Speerstra, J. 2004. *Bach and the Pedal Clavichord: An Organist's Guide*. New York: University of Rochester Press.

Stapert, C. R. 2010. *J. S. Bach (History Makers)*. Oxford: Lion Hudson.

Stauffer, G. 1994. "J. S. Bach as Organ Pedagogue". In *The Organist as Scholar: Essays in Memory of Russel Saunders*. Geredigeer deur K. J. Snyder. New York: Pendragon Press, (p. 25-46).

Stauffer, G. B. 1997. "Changing issues of Performance Practice". In *The Cambridge Companion to Bach*. Geredigeer deur J. Butt. Cambridge: Cambridge University Press, (p. 203-217).

Stauffer, G. & May, E. 2000. *J. S. Bach as organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*. Bloomington: Indiana University Press.

Tassel, E. V. 2000. Reports: Bach Performance Practice. *Early Music*. 28(4): 679-680.

Troeger, R. 2003. *Playing Bach on the keyboard: A practical Guide*. Cambridge: Amadeus Press.

Van Oortmerssen, J. 1987. *A Guide to Duo and Trio Playing*. Sneek: Boeyenga.

Van Oortmerssen, J. 2002. *Organ Technique*. Göteborg: Göteborg University.

Williams, P. 1994. "Towards a Close Reading of Carl Philipp Emanuel Bach." In *Eighteenth-Century Music in Theory and Practice: Essays in Honor of Alfred Mann*. Geredigeer deur M. A. Parker. New York: Pendragon Press, (p. 143-158).

Williams, P. 2007. *J. S. Bach: A life in Music*. New York: Cambridge University.

Williams, P. 1989. "Keyboards." In *The New Grove Handbooks in Music Performance Practice Music after 1600*. Geredigeer deur H. M. Brown & S. Sadie. London: Macmillan, (p. 20-43).

Williams, P. 1984. *The organ music of J. S. Bach*. Vol III. New York: Cambridge University.

Williams, B. 1987. "Playing the organ works of J. S. Bach: Some Case Studies". In *American Guild of Organists*. New York. (92-98).

Wolff, C. 1995. "J. S. Bach and the legacy of the seventeenth century." In *Bach Studies 2*. Geredigeer deur D. R. Melamed. Cambridge: Cambridge University Press. (192-201).

Wolff, C. 2001. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. Oxford: Oxford University Press.

Zehnder, J. C. 1977. "Zur Artikulation im Orgelspiel des 17. Und 18. Jahrhunderts". In *Musik und Gottesdienst*. Jahrgang 31: 31-42 en 85-96. Vertaling deur D. Kruger (1994).

Zenck, M. 1997. "Reinterpreting Bach in the nineteenth and twentieth centuries." In *The Cambridge Companion to Bach*. Geredigeer deur J. Butt. Cambridge: Cambridge University Press, (p. 226-250).