

Bachs Klaviertechniek

Ewald Kooiman

Helaas beschikken we niet over een nauwkeurige en gedetailleerde beschrijving van Bachs klaviertechniek door hemzelf of door iemand uit zijn directe omgeving te boek gesteld. In deze studie wil ik aandacht geven aan enkele meer of minder bekende bronnen, die soms een verrassend licht kunnen werpen op Bachs speelwijze. Daarnaast zullen we ons bezighouden met de informatie die we kunnen ontleen aan enkele composities van Bach die door hemzelf of door iemand uit zijn onmiddellijke omgeving van vingerzettingen zijn voorzien.

Tot deze groep werken behoren in de eerste plaats twee composities uit het *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (Neue Bach-Ausgabe V, 5). Het zijn de BWV nummers 994, *Applicatio in C*, en 930, *Praeambulum in g*. In de oudere en nieuwere literatuur is aan de vingerzettingen die Bach bij deze werken geeft de nodige aandacht gegeven, en het is niet mijn bedoeling hier een herhaling te geven van wat eerder werd geschreven. In de *Applicatio* BWV 994 komen we vingerzettingen tegen die volledig in de traditie wortelen: rechts stijgend 3-4 en dalend 3-2. Meer dan één auteur heeft er op gewezen hoe dicht een dergelijke vingerzetting ligt bij die welke John Bull geeft in zijn *Prelude* (*Musica Britannica*, vol. 19, p. 134). Dezelfde band met de traditie vinden we in het *Praeambulum* BWV 930.

Belangrijker dan de constatering dat Bach in een verzameling stukken met paedagogische opzet traditionele vingerzettingen voorschrijft, is de vraag of wij hieruit zwaarwegende conclusies mogen trekken voor Bachs klavierwerken in het algemeen. D.w.z. mogen we de paedogische situatie gebruiken om daaraan algemeen geldende regels te ontleen?

Ik zou zelf niet verder willen gaan dan te zeggen dat Bach kennelijk op het moment waarop hij zijn *Applicatio* en zijn *Praeambulum* componeerde als studiemateriaal van zijn zoon (het *Clavier-Büchlein* is gedateerd 22 januari 1720) de traditionele vingerzettingen belangrijk genoeg vond om er zijn zoon mee in aanraking te brengen. We zullen verderop in dit artikel nog zien dat verschillende auteurs benadrukken dat op het punt van de vingerzettingen Bach een duidelijke ontwikkeling heeft doorgemaakt.

Naast de beide werkjes uit het *Clavier-Büchlein* voor Wilhelm Friedemann Bach is er nog een compositie van Bach waarbij vingerzettingen staan aangegeven. Het is het *Praeludium* en *Fughetta* BWV 870 a. Het manuscript van dit werk geldt als verloren. De uitgevers van de oude *Bach-Gesamtausgabe* vermoedden dat het om een autograaf ging; er zijn tegenwoordig musicologen die er eerder toe neigen de vingerzettingen bij dit stuk aan Johann Peter Kellner toe te schrijven. Hoe dan ook, we hebben hier te maken met vingerzettingen afkomstig uit Bachs directe omgeving, en daarom lijkt het stuk me belangrijk genoeg om hier in zijn geheel te worden afgedrukt. Ik ontleen de tekst aan de oude *Bach-Gesamtausgabe* (*Joh. Seb. Bach's Werke, Sechsdreissigste Jahrgang*, p. 224 e.v. Leipzig 1886).

Praeludium.

The image shows a musical score for the Praeludium BWV 870a. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system is labeled 'Praeludium.' and has a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above and below notes. The second system continues the piece with similar fingering notation. The score is presented in a clear, legible format, typical of a printed edition.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate melodic and harmonic lines.

Fughetta.

Third system of musical notation, labeled "Fughetta", showing a change in texture and dynamics.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings.

Fifth system of musical notation, including performance markings such as "(m.a.)" and "(m.d.)" and detailed fingering.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with intricate melodic and harmonic lines.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings.

Eighth system of musical notation, including performance markings such as "(m.a.)" and "(m.d.)" and detailed fingering.

Ninth system of musical notation, continuing the piece with intricate melodic and harmonic lines.

Tenth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and fingerings.

Het loont de moeite om een aantal essentiële zaken op het punt van de vingerzetting uit dit werk naar voren te halen:

- duim en pink worden ook op boventoetsen gebruikt (dit geldt ook voor het Praeambulum in g, BWV 930)
- stomme vingerwisseling wordt niet toegepast (met uitzondering van m. 25 van de fuga); in plaats daarvan worden de 1e, 3e en 5e vinger na elkaar op opeenvolgende noten gebruikt. Een mooi voorbeeld hiervan vormen de laatste maten van de fuga. De syncopen uit deze passage krijgen zo een 'sprekende' vingerzetting
- in de linkerhand vinden we bij paarsgewijs stijgend notengroepen vaak de vingerzetting 1-2, waarbij de duim op het goede maatdeel komt (dit zagen we ook in de Applicatio BWV 994)
- in maat 23 van de fuga zien we voor de sexten in de rechterhand de vingerzetting 1-5/1-5
- interessant is de vingerzetting van de altstem in de maten 9 en 10 van het praeludium. Daar wordt (telkens in de derde tel) de derde vinger van de rechterhand voorgeschreven, met als gevolg dat er twee keer na elkaar de duim moet worden gebruikt. Het zou theoretisch heel goed mogelijk zijn in plaats van de derde vinger de vierde op deze plek te gebruiken. Kennelijk beoogt de hier voorgeschreven vingerzetting het accentueren van de eerste zestiende noot van de vierde tel. Een vergelijkbare opmerking met betrekking tot het accentueren van goede noten valt te maken voor de linkerhand in maat 10(2e tel) en de overeenkomstige plek voor de rechterhand in maat 11
- bovenstaande opmerking kan makkelijk algemener worden gesteld: er blijkt een relatie te bestaan tussen de gekozen vingerzetting en de waarde die de respectieve noten innemen binnen de hiërarchische structuur van de maat
- in maat 31 van de fuga zien we op de vierde tel van de linkerhand de vingerzetting (dalend) 4-3.

Het is niet mijn bedoeling met deze enkele opmerkingen een uitputtende beschrijving te geven van het vingerzetting-systeem dat we in dit Praeludium en fuga aantreffen. De belangstellende lezer zal zelf aan de hand van de gepubliceerde tekst de nodige aanvullingen kunnen vinden. Wanneer ik probeer enkele conclusies te trekken uit de bestudering van dit werk, vind ik als algemeen kenmerk een systeem van vingerzetting dat in grote lijnen aansluit bij een traditie die Bach in zijn jeugd heeft leren kennen. Daarnaast zien we ook een gebruik van de duim dat lijkt uit te gaan boven de traditie (zie bijv. r.h. m.19/20 van de fuga).

Het gaat wel te ver om de informatie die deze weinige werken ons verschaffen zonder meer algemene geldigheid te geven voor het hele oeuvre voor klavier van Bach. Wél kunnen de hier gevonden gegevens ons duidelijk maken dat er bij Bach geen radicale breuk met de traditie bestaat; hoogstens kan er sprake zijn (zoals we onder bij Carl Ph. Em. Bach zullen vinden) van een ontwikkelingsgang in de loop van Bachs leven.

We richten nu onze aandacht op de informatie over Bachs klaviertechniek zoals we die aantreffen bij de directe kring van zijn leerlingen.

Allereerst is er het getuigenis van Carl Ph. Em. Bach (*Versuch*, Erste Hauptstück, par. 7):

Mein seeliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bey grossen Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunkt erlebt hatte, in welchem nach und nach eine gantz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack vorging: so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommern Gebrauch der Finger sich auszudencken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Tonarten gantz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht wissen will. Hierdurch ist er auf einmahl von seiner bissherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Haupt-Fingers erhoben worden.

(Wijlen mijn vader heeft me verteld dat hij in zijn jeugd grote mannen gehoord had die hun duim alleen gebruikten wanneer dat bij grote spanningen noodzakelijk was. Daar hij in een tijd leefde waarin geleidelijk aan zich een zeer ingrijpende verandering in de muzikale smaak voltrok, was hij daardoor gedwongen een veel geperfectioneerder systeem voor het gebruik van de vingers te ontwikkelen, in het bijzonder om de duim zo te gebruiken als de natuur het om zo te zeggen wil; want naast andere goede diensten die de duim bewijst, is deze in de moeilijke toonsoorten onmisbaar. Hierdoor werd de duim, die tot op dat moment (bijna) niets deed, in enen tot de belangrijkste vinger verheven).

Het komt me voor dat er alle reden is om deze uitspraken van Carl Ph. Em. Bach serieus te nemen. Er valt heden ten dage een neiging te onderkennen om de waarde van het getuigenis van Carl Ph. Em. Bach niet al te hoog aan te slaan. Als voorbeeld noem ik een recent artikel van Bradford Tracey (Tracey 1980). Deze schrijft over het bovenstaande citaat: "... wir müssen Carl Philipp Emanuels Kommentare über seinen Vater mit einiger Vorsicht geniessen, da er (verständlicherweise) dazu neigte, den neuen musikalischen Stil herauszustreichen, die Musik wie die Tasteninstrumentenspieler des verflossenen Jahrhunderts als 'primitiv' und die entscheidenden Merkmale des Empfindsamen und des Galanten Stils als 'besser' einzustufen". (Tracey 1980, p. 353).

(... we moeten de opmerkingen die Carl Ph. Em. Bach over zijn vader maakt met enige voorzichtigheid gebruiken, daar hij (begrijpelijkerwijze) de neiging had de nieuwe muzikale stijl op te hemelen, de muziek en ook de speeltechnieken van de voorafgaande eeuw als 'primitief' en de specifieke kenmerken van de Empfindsamen en van de Galante Stijl als 'beter' te classificeren.)

Als poging om de bewijskracht van wat Carl Ph. Em. Bach over de vingerzetting bij zijn vader mededeelt te reduceren vind ik dit commentaar van Tracey bijzonder zwak.

Natuurlijk is het waar dat de zonen van Bach in een andere muzikale voorstellingswereld leven dan hun vader. Maar de stijlverandering waarover Tracey spreekt betreft Carl Ph. Em. Bach (interessant genoeg) juist op wat er tijdens het leven van Bach gebeurde. Het lijkt me plausibel dat er hier o.m. sprake is van de nieuwe mogelijkheden die ontstonden door het gebruik van stemmingen die het spelen in toonsoorten met veel voortekens mogelijk maakte. Bovendien komt het me voor dat we uit het citaat van Carl Ph. Em. Bach niet alleen de passage over het duimgebruik naar voren moeten halen, maar juist ook de hele tendens van zijn opmerking: nl. dat zijn vader in de loop van diens leven een vingerzettingsysteem had ontwikkeld dat veel geperfectioneerder was dan dat van zijn voorgangers. Een term als 'geperfectioneerder' zou ons, historisch denkende 20e eeuwers, in dit verband niet zo gauw uit de pen rollen, gewend als we zijn aan een geschiedbeschouwing waaruit het idee van vooruitgang grotendeels is verdwenen. Evenzo is het gebruik dat Carl Ph. Em. Bach maakt van de term 'natuur' wanneer hij spreekt over het duimgebruik een typisch 18e eeuws trekje. Dit alles neemt niet weg dat naar mijn mening de geciteerde opmerking van Carl Ph. Em. Bach volstrekt serieus genomen dient te worden, als getuigenis over de evolutie die zich tijdens Bachs leven voltrok in het gebruik dat hij maakte van de vingers. Overigens is het een bekend feit dat de 18e eeuw een typische overgangperiode is tussen oude en nieuwere systemen van vingergebruik. En in dat opzicht vormt Bach geen uniek verschijnsel in zijn tijd.

Wanneer we nog verdere getuigen uit de directe kring rondom Bach proberen te vinden, stuiten we op een uitspraak van Johann Philip Kirnberger, die in zijn *Grundsätze des Generalbasses* (ik citeer naar *Dok. III*, p. 345) weet te melden dat Joh. Seb. Bach de volgende regel heeft geformuleerd: "dass in den meisten Fällen vor und nach dem Leitton, (Semitonio modi), es fälle solcher auf einen halben oder ganzen Ton der Daum eingesetzt werde." (dat in de meeste gevallen voor en na de leitoon (of die nu op een onder- of boventoets valt) de duim wordt gezet).

Ook de *Nekrolog* (*Dok. III*, p. 80 e.v.) bericht over het feit dat bij Bach alle vingers werden gebruikt. De duim vormde hierop geen uitzondering. De desbetreffende passage uit deze *Nekrolog* is geschreven door Carl Ph. Em. Bach en Agricola: ze geeft weinig nieuwe gezichtspunten.

Veel uitvoeriger informatie vinden we pas bij de volgende generatie, die van de indirecte leerlingen.

Allereerst is er het getuigenis van Forkel. Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) bracht het grootste gedeelte van zijn leven in Göttingen door, waar hij organist, muziekdirecteur en lector aan de Universiteit was. Hij geldt als de grondlegger van de moderne muziekwetenschap, en was een vurig Bachvereerder. Zijn biograaf Edelhoff zegt het volgende over hem: "Als Ausgangspunkt musikalischen Tätigkeit überhaupt sah Forkel die Beschäftigung mit der Musik Bachs an. Durch die Tradition der thüringischen Kantorenmusik hatte Forkel zu Bach noch einen direkten Zugang, konnte eine ursprüngliche Bachauffassung in eine Zeit hineinretten, die schon von anderen Musikidealen erfüllt war. Immerhin war es nicht mehr die ursprüngliche Bach, den Forkel sah, sondern ein nach klassischen Stulpinzipien gewandelten." (Edelhoff 1935, p. 28).

(Voor Forkel was het zich bezighouden met de muziek van Bach het uitgangspunt voor elke muzikale activiteit. Door de traditie van de Thüringse kantorenmuziek had Forkel nog rechtstreeks toegang tot Bach, en kon hij een Bachopvatting die nog op de oorsprong terugging veilig overbrengen naar een tijd die al vol was van andere muzikidealen. Wel was het niet meer de oorspronkelijke Bach, die Forkel zag, maar een Bach die was omgevormd volgens klassieke stijlprincipes).

We hoeven ons in het raam van dit artikel niet met Forkels Bachvisie bezig te houden. Wel kunnen we veilig vaststellen dat de informatie die Forkel geeft over Bachs klaviertechniek teruggaat op zijn contacten met Carl Ph. en Wilhelm Fr. Bach, en ook dat technische zaken als hier aan de orde zijn minder gauw door een nieuwere generatie omgevormd worden naar hun eigen inzichten dan het geval is met minder tastbare zaken.

De tekst van Forkel waarom het hier gaat is afkomstig uit zijn werkje *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig 1802). Ik geef hier de belangrijkste passages over Bachs klaviertechniek:

Nach der Seb. Bachischen Art, die Hand auf dem Clavier zu halten werden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche neben einander liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bey vorkommenden Fällen erst näher herbey gezogen muß, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa nieder drücken soll, schon schwebt. Mit dieser Lage der Hand ist nun verbunden: 1) daß kein Finger auf seinen Tasten fallen, oder (wie es ebenfalls oft geschieht) geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der innern Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden darf. 2) Die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maaß des Drucks muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern durch ein allmähliges Zurückziehen der Fingerspitzen nach der innern Fläche der Hand, auf dem vordern Theil des Tasten abgeleitet. 3) Beym Uebergange von einem Tasten zum andern wird durch dieses Abgleiten das Maß von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden ist, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beyden Töne weder von einander gerissen werden, noch in einander klingen können. Der Anschlag derselben ist also, wie C. Ph. Emanuel sagt, weder zu lang noch zu kurz, sondern genau so wie er seyn muß.

Die Vortheile einer solchen Haltung der Hand und eines solchen Anschlags sind sehr mannigfaltig, nicht bloß auf dem Clavichord, sondern auch auf dem Pianoforte und auf der Orgel. Ich will nur einige der wichtigsten anführen. 1) Die gebogene Haltung der Finger macht jede ihrer Bewegungen leicht. Das Hacken, Poltern und Stolpern kann also nicht entstehen, welches man so häufig bey Personen findet, die mit ausgestreckten oder nicht genug gebogenen Fingern spielen. 2) Das Einziehen der Fingerspitzen nach sich, und das dadurch bewirkte geschwinde Übertragen der Kraft des einen Fingers auf den zunächst darauf folgenden, bringt den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlage der einzelnen Töne hervor, so daß jede auf diese Art vorgetragene Passage glänzend, rollend und rund klingt, gleichsam als wenn jeder Ton eine Perle wäre. Es kostet dem Zuhörer nicht die mindeste Aufmerksamkeit, eine so vorgetragene Passage zu verstehen. 3) Durch das Gleiten der Fingerspitze auf dem Tasten in

einerley Maß von Druck wird der Saite gehörige Zeit zum Vibriren gelassen; der Ton wird also dadurch nicht nur verschönert, sondern auch verlängert, und wir werden dadurch in den Stand gesetzt, selbst auf einem so Ton-armen Instrument, wie das Clavichord ist, sangbar und zusammenhängend spielen zu können. Alles dieß zusammen genommen hat endlich noch den überaus großen Vortheil, daß alle Verschwendung von Kraft durch unnütze Anstrengung und durch Zwang in den Bewegungen vermieden wird. Auch soll Seb. Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vordern Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bey den schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, fast nicht mehr als bey Trillerbewegungen, und wenn der eine zu thun hatte, blieb der andere in seiner ruhigen Lage. Noch weniger nahmen die übrigen Theile seines Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bey vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist.

(Volgens Bachs methode de hand op het klavier te houden, worden de vijf vingers zo gebogen dat hun spitsen in een rechte lijn komen te liggen, die dan zo op de in één vlak naast elkaar liggende toetsen passen, dat geen enkele vinger in voorkomende gevallen eerst dichterbij moet worden getrokken, maar dat elke vinger al boven de toets zweeft die hij misschien zal neerdrukken. Aan deze positie van de hand is nu gekoppeld:

1. dat geen enkele vinger op zijn toets mag vallen, of zoals vaak gebeurt, gegooid mag worden, maar dat hij er alleen met een bepaald gevoel van innerlijke kracht en beheersing op mag worden gedragen.
2. De zo op de toets gedragen kracht, ofwel de graad van druk, moet in dezelfde sterkte worden gehandhaafd, en wel zo dat de vinger niet recht opwaarts van de toets wordt getild, maar dat deze door een geleidelijk terugtrekken van de vingerspits naar de binnenkant van de hand op het voorste deel van de toets afglijdt.
3. Bij de overgang van een toets naar de volgende wordt door dit afglijden de graad van kracht of druk waarmee de eerste toon is vastgehouden met de grootst mogelijke snelheid overgedragen op de volgende vinger, zo dat de beide tonen niet uit elkaar worden gerukt, maar evenmin in elkaar overvloeien. De aanslag ervan is, zoals C. Ph. Emanuel zegt, noch te lang noch te kort, maar precies zoals hij moet zijn.
De voordelen van een dergelijke positie van de hand en van een dergelijke aanslag zijn vele, niet alleen op het clavichord, maar ook op de forte-piano en op het orgel. Ik wil hier slechts een paar van de belangrijkste noemen:
 1. De gebogen houding van de vingers maakte elk van hun bewegingen gemakkelijk. Het gehak, gebonk en gestruikeld dat men zo vaak aantreft bij personen die met gestrekte of met niet voldoende gebogen vingers spelen kan dus niet ontstaan.
 2. Het naar zich toetrekken van de vingerspitsen en het daardoor tot stand komende snelle overdragen van de kracht van de ene vinger op de direct daarop volgende brengt de grootst mogelijke duidelijkheid in de aanslag van de afzonderlijke tonen teweeg, zodat elke op deze manier voorgedragen passage briljant en rond klinkt, als was elke toon een parel. Het kost de luisteraar niet de minste moeite een op deze wijze voorgedragen passage te begrijpen.
 3. Door het glijden van de vingerspits op de toets met dezelfde mate van druk krijgt de snaar voldoende tijd om te trillen; de toon wordt daardoor niet alleen verfraaid, maar ook verlengd, en hierdoor hebben we de mogelijkheid om zelfs op een zo klankarm instrument als het clavichord zangerig en samenhangend te spelen. Dit alles tezamen genomen heeft tenslotte ook nog het bijzonder grote nut dat alle krachtsverspilling ten gevolge van overbodige inspanning en door geforceerde bewegingen wordt vermeden. Ook moet Seb. Bach met een zo lichte en kleine beweging van de vingers gespeeld hebben dat men die nauwelijks opmerkte. Alleen de voorste vingergewrichten waren in beweging; de hand behield ook bij de moeilijkste passages zijn gebogen vorm; de vingers verhieven zich maar weinig van de toetsen, bijna niet meer als bij trillerbewegingen, en wanneer de ene vinger speelde bleef de andere in zijn rustige positie. Nog minder deden de andere delen van zijn lichaam mee bij het spelen, zoals dat bij velen gebeurt (wier hand niet voldoende geoefend is).

Tot zover de tekst van Forkel. Het is een vrij bekende tekst, maar het is merkwaardig te moeten constateren dat de belangrijke informatie die we hier vinden, voor zover mij bekend, tot nu toe nauwelijks in de praktijk is gebracht.

Alvorens verder in te gaan op de gegevens die Forkel verstrekt, volgt hier een veel uitgebreider citaat dat afkomstig is van een leerling van Forkel, nl. Friedrich Conrad Griepenkerl (1782-1849). Griepenkerl is de meeste organisten wel bekend als de tekstbezorger van de Peters-uitgave van Bachs orgelwerken. Griepenkerl was een breed georiënteerd man. In Göttingen had hij theologie gestudeerd, maar ook volgde hij daar colleges in de filosofie en de paedagogie, terwijl hij bij Forkel theorie, orgel en klavier studeerde. In Braunschweig werkte hij als hoogleraar in de filosofie. In 1837 begon hij, samen met F. A. Roitzsch, aan de uitgave van Bachs klavierwerken en vanaf 1844 verscheen zijn editie van Bachs orgelwerken. In 1819 had Griepenkerl een uitgave gepubliceerd van Bachs Chromatische Fantasie (Leipzig, Bureau de Musique von C. F. Peters). Deze uitgave bevat een hoogst belangrijke inleiding getiteld *Einige Bemerkungen über den Vortrag der chromatischen Phantasie*. Anders dan deze titel zou doen vermoeden gaat het hierin niet speciaal over de Chromatische Fantasie. Het grootste deel van deze vier pagina's tellende tekst bevat hoogst waardevolle informatie over Bachs klaviertechniek in het algemeen. Voor zover mij bekend is deze uiterst belangrijke tekst nergens gepubliceerd. Reden genoeg om hem hier af te drukken (met weglating van de gedeelten die meer specifiek op de Chromatische Fantasie betrekking hebben).

Die Bachische Schule fordert Sauberkeit, Leichtigkeit und Freiheit des Vortrags selbst der schwersten ihr angehörigen Kunstwerke in einem Grade, der nur durch den ihr eigenen Anschlag erreicht werden kann. Diesen Anschlag hat Forkel in dem kleinen Werke: Ueber J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, so treu und deutlich beschrieben, dass ihn mehrere verständige Männer, denen es Ernst um die Sache war, und die sich durch kein beengendes Vorurtheil irre leiten liessen, darnach ohne Muster und mündliche Zurechtweisung vollkommen erlernt haben. Das Wesentliche davon ist Folgendes:

Der Mechanismus der Hand ist auf das Fassen berechnet. Bei dem Fassen krümmen sich alle Finger mit dem Daumen nach dem Inneren der Hand, und äussern in dieser Bewegung alle Kraft und Sicherheit, die ihnen beiwohnen mag. Jede andere Art der Fingerbewegung ist entweder unnatürlich, oder lässt einen grossen Theil mitwirkender Muskeln unbenutzt, wie z. B. das Niederschlagen der Finger ohne gleichzeitige Krümmung derselben. Jedes Geschäft, das die Hand in dieser Bewegung verrichten kann, muss ihr also mit Leichtigkeit, Freiheit und Sicherheit gelingen, weil es ihrer natürlichen Bestimmung angemessen ist.

Zur vollständigsten Anwendung kommt der beschriebene Mechanismus der Hand bei dem Anschlagen der Tasten auf Klavierinstrumenten. Die beiden Reihen der Ober- und Untertasten liegen in zwei ebenen Flächen neben und übereinander, alle Tasten in jeder Reihe haben gleiche Länge und gleiche Breite: die Finger aber sind von ungleicher Länge. Schon dieser Umstand macht eine Krümmung der Finger bis zu dem Grade nothwendig, wo sie alle auf ebener Fläche und in gleicher Entfernung von einander mit dem Spitzen in ziemlich gerader Linie stehen. Ein völlig gerade Linie unter den Fingerspitzen könnte an den meisten Händen nur erzwungen werden, und eine kleine Krümmung ist sogar nützlich, weil, den Daumen ungerechnet, die schwächeren Finger auch die kürzeren sind, und, vermöge des Mechanismus der meisten Klavierinstrumente, die Tasten vorn am äusseren Ende mit dem geringsten, weiter nach oben aber mit immer grösseren Aufwande von Kraft angeschlagen werden können. Dagegen wird es der beabsichtigten Bewegung sehr förderlich seyn, wenn die Hand in jeder Haltung so weit einwärts gedreht wird, bis alle Finger senkrecht anschlagen, auch die Gelenke, welche die Finger mit der Hand verbinden, sich nie senken, sondern stets mit der Wurzel der Hand, dem unteren Arme und dem Ellenbogen eine gerade Linie bilden.

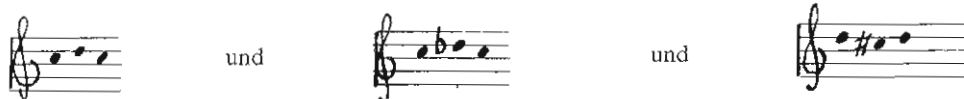
Die Ungleichheit der Finger an Kraft und Gelenkigkeit aber macht noch ein anderes künstliches Hülfsmittel nothwendig, ohne welches es niemandem, selbst bei der grössten Anstrengung und dem ausdauerndsten Fleisse, jemals gelingen wird, das natürliche Hinderniss, welches in der Schwäche des vierten und fünften Fingers liegt, zu besiegen. J. S. Bach fand dieses Mittel in der Benutzung des Gewichts der Hand und des Armes, das jeder mit Leichtigkeit und nach Willkühr entweder in gleicher Stärke unterhalten, oder vergrössern und vermindern kann. Kein Finger ist zu schwach dazu, diesem Gewicht als Stützpunkt zu dienen, der vierte und fünfte Finger kann es in gleicher Schwere tragen, wie der zweite und dritte, und es auf die

Tasten in gleicher Stärke übertragen, insofern nämlich die jedem Finger inwohnende Schnellkraft dabei in Anwendung gebracht wird. Die innigste Verbindung dieser Schnellkraft mit dem Gewicht der Hand beim Anschlage ist daher das Wesentlichste am ganzen Mechanismus des Klavierspiels nach Bachs Art. Sie wird auf folgende Weise bewerkstelligt:

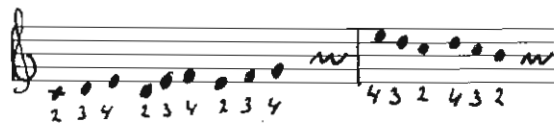
Es sey eine Finger auf eine Taste gesetzt und diene einem fein abgemessenen Gewicht des Arms zum Stützpunkte, nicht steif und starr, sondern mit fortgesetzter Absicht, ihn einzuziehen, so dass er unverzüglich in die Hand zurückschnellen würde, wenn ihn für den Augenblick das gegen diese Absicht verhältnissmässig verstärkte Gewicht der Hand und des Armes daran nicht verhinderte, oder auch umgekehrt, wenn die auf das Einziehen des Fingers verwandte Kraft gegen den Druck des Armes nicht zu schwach wäre. Diese Stellung ist unmöglich, ohne dass das Gelenk der Hand fest steht und sich in gleicher Höhe erhält mit den Knöcheln an der oberen Fläche der Hand, die dagegen eine bedeutend höhere Lage haben, als die Knöchel der Finger. Die rechte Lage ist an der gestreckten und beinahe senkrechten Haltung des kleinen Fingers und an der schrägen des Daumes zu erkennen. Aber auch kein anderes Glied ist in diese Kraftäusserung verwickelt; das Gelenk am Ellenbogen ist schlaff und die nicht anschlagenden Finger schweben ruhig und abgespannt über den nächsten Tasten in der Entfernung von 1/4 Zoll. Ist die Entfernung sehr viel grösser, so fehlt die erforderliche Ruhe, und es ist eine schädliche und unnöthige Spannung an Ihre Stelle getreten. Soli nun nächst dem ersten ein zweiter, gleichviel welcher, Finger anschlagen, so muss zuerst diese Absicht mit Bewusstseyn sich seiner bemächtigen und ihn in den Stand setzen, fassend stützen zu können, wie der erste. Er wird also, ehe er anschlägt, schon mit einer gewissen Spannkraft über der Taste schweben, der er nun gleich berühren soll. Alsdann muss mit der grössten Schnelligkeit die Stützkraft, welche der erste Finger vorher auf die beschriebene Weise ausübte, auf diesen zweiten übertragen werden, welches sich auf keine andere Weise bewerkstelligen lässt, als dass der erste mit Schnellkraft eingezogen wird und der zweite mit demselben Gewicht auf der Taste springt. Insofern nun der beschriebene Mechanismus mit Schnelligkeit, Sicherheit und Feinheit ausgeübt wird, klingt gewiss der so angeschlagene Ton ohne alle irdische und leibliche Noth, wie frei und geistig aus den Lüften entsprungen. Dies letztere aber ist die eigentliche Absicht und macht einen nicht geringen Theil der Virtuosität des Spielers aus. Wer nun das eben beschriebene mit allen Fingern beider Hände in jeder Verbindung, sowohl näheren als entfernten, und in allen den verschiedenen möglichen Abwechslungen der Stärke und Schwäche, des Schnelleren und Langsameren, des Stossens und Schleifens - mit Feinheit und ohne weitere körperliche Anstrengung zu leisten vermag; der hat den Anschlag J. S. Bachs, wie ihn Forkel hatte, und wie ihn viele von ihm gelernt haben.

Die Anfänger, wie die schon Geübteren, können den Mechanismus auf folgende Weise am besten einüben.

Damit anfänglich das Gewicht des unteren Arms ohne absichtlichen Druck und ohne absichtliche Erleichterung wirken könne, muss das Gelenk am Ellenbogen völlig schlaff und abgespannt seyn. In solcher Haltung übt man mit jeder Hand irgend zwei nächste Töne

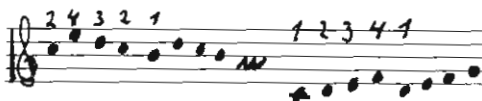


mit dem zweiten und dritten so lange, bis es langsam und schnell geht. Alsdann wird der Daumen mit dem zweiten, der dritte mit dem vierten und der vierte mit dem fünften Finger ohne veränderte Lage der Hand, und ohne dass sich der Daumen und kleine Finger vor den kurzen Obertasten scheue, zu denselben Uebungen gezogen. Hierauf nimmt man zu dem zweiten und dritten dem vierten Finger und übt herauf und hinunter Sätze von folgender Art



zuerst langsam und allmählig schneller, sobald sich es nämlich ohne Anstrengung thun lässt. Auf dieselbe Art wird ferner der Daumen der zweite und dritte - und der dritte, vierte und fünfte Finger geübt, bis kein Unterschied im Anschlage der verschiedenen Finger mehr zu bemerken ist uns alles im höchsten Grade gleichmässig und frei klingt. Nun erst folgen

Figuren, zu denen vier Finger erforderlich sind



anfänglich mit dem Daumen, zweiten, dritten und vierten, dann mit dem zweiten, dritten, vierten und fünften Finger; darauf Figuren für alle fünf Finger



mit den Versetzungen, die fast in jeder Klavierschule verzeichnet sind. Der Anschlag der kürzeren Ober Tasten erfordert besondere Übung, zu der man sich folgender Figuren bedienen kann



Zuletzt alle Tonleitern und gebrochene Akkorde. Die linke Hand macht dieselben Uebungen mit den ihr entsprechenden Fingern erst allein, dann mit der rechten Hand zugleich.

Ist der Daumen frei und werden bloss die vier Finger geübt, so darf er niemals herunterhangen; sondern er muss immer, wie zum Anschlagen bereit, über den Tasten schweben. Noch weniger darf der vierte und fünfte Finger, wenn der Daumen, der zweite und dritte geübt wird, weder in die Höhe gezogen, noch in die Hand geklemmt werden; auch sie müssen unter solchen Umständen in gehöriger Entfernung ruhig über den Tasten schweben.

Nachdem nun die beschriebenen Uebungen mit dem natürlichen Gewichte des unteren Armes und mit völlig schlaffen Gelenke am Ellenbogen durchgemacht sind, darf Verstärkung und Erleichterung dieses Gewichts durch Druck oder Hebung, vermöge des Gelenkes am Ellenbogen, hinzugezogen werden. Anfangs im höchsten Grade gleichmässig und erst zuletzt mit stufenweiser Vermehrung und Verminderung für jeden folgenden Ton, damit man das *forte* und *piano*, das Wachsen und Schwinden der Stärke, ohne alle weitere Anstrengung, und besonders das *forte* ohne Schlagen der Finger, in seine Gewalt bekomme.

Diese ganze Vorbereitung kann und darf, bei gehörigem Fleiss, Eifer und Talent, selbst den Anfänger nicht über zwei Monate kosten. Nach ihr aber müssen Uebungsstücke von J. S. Bach selbst gewählt werden, weil wenig andere Komponisten der linke Hand eine Melodie zu führen geben. Die passendsten sind von den zweistimmigen Inventionen Nr. 1 und 8; dann Nr. 12, 11 und 5. Auch dürfen die Läufe in Zweiunddreissigsteln aus der chromatischen Phantasie, und andere der Art, eingeschoben werden. Jedes Stück aber, was man einüben will, muss man vorher mit Verstand durchsehen, die beste Fingersetzung, welches immer die bequemste ist, wohl überlegen, nichts vom Zufalle abhängig machen, und alsdann in so langsamem Tempo anfangen, dass man sicher ist, das ganze Stück gleich zum ersten Male ohne Anstoss durchführen zu können. Die grössere Schnelligkeit kommt durch fortgesetzte Uebung von selbst. Auch soll man nicht früher zu einem zweiten Stücke forteilen, als bis die Schwierigkeiten des ersten ganz bezwungen sind. Wer diese Vorschriften nicht befolgt, der wird sich unfehlbar zum Stottern gewöhnen, die Zeit, des Lernens verdoppeln und doch niemals mit Freiheit, Sicherheit und Selbstbewusstseyn spielen lernen. Uebrigens ist zur Ausbildung der Hand für den Anfang das Klavier bei weit besser, als das Forte-Piano, weil man jeden Fehler des Anschlags leichter hört und weil mehr vom Spieler, als vom Instrument abhängt. Der Uebergang zum Forte-Piano hat gar keine Schwierigkeiten, indem der Anschlag derselbe bleibt und das Forte-Piano nur grössere Nachlässigkeiten zulässt, ohne bedeutende Abänderungen in der Behandlung herbeizuführen. Wer anderer Meinung ist, der hat wahrscheinlich das Klavier nicht in seiner Gewalt, wie alle blossen Forte-Piano-Spieler.

Sollte es aber jemandem ein rechter Ernst seyn um seine musikalische Ausbildung und sollte er dazu die genaueste Kenntniss aller Klavierkompositionen von J. S. Bach für unentbehrlich

halten; so muss er sich entschliessen, alle Anfangsstücke dieses Meisters durchzuarbeiten, ehe er sich an dessen grössere Werke wagt. Zu den Anfangsstücken gehören vor allen die sechs kleinen Präludien für Anfänger, die fünfzehn zweistimmigen Inventionen und die fünfzehn driestimmigen Symphonien, in der Folge wie sie hier verzeichnet sind. Wer diese sechs und dreissig Tonstücke alle zu gleicher Zeit fertig in der Hand hat, der darf sich schon für einen guten Klavierspieler halten, und es wird ihm von älterer und neuerer Klaviermusik nicht leicht etwas zu schwer seyn. Nur die vier- und fünfstimmigen Fugen von J. S. Bach bedürfen noch einer besonderen Vorbereitung, welche durch fleissiges und feines Spielen seiner vierstimmigen Choräle sehr gut geleistet werden kann.

Wer sie (= de fuga van de Chromatische Fantasie en Fuga, EK) mit Fertigkeit, Freiheit und Sauberkeit will spielen lernen, gewöhne sich zu der von C. Ph. E. Bach gelehrten Fingersetzung seines Vaters, nach welcher die Finger die besten sind, mit denen der Satz am bequemsten herausgebracht werden kann. Man darf den Daumen und kleinen Finger, so oft es nöthig und nützlich ist, auf die kürzeren Obertasten setzen, man darf jeden kürzeren Finger unter den längeren stecken und jeden längeren über den kürzeren setzen, trotz der einseitigen Regeln mancher neueren Theoretiker. Schrieb doch J. S. Bach Uebungsstücke für solche Fingersetzung, wie denn die fünfte der zweistimmigen Inventionen ein solches ist, um den Daumen und kleinen Finger auf die Obertasten zu gewöhnen. Uebrigens lassen sich nur sehr wenige von Bachs grösseren Klaviersachen ohne jene Fingersetzung gut und leicht herausbringen.

(De Bachschool vraagt zelfs voor de moeilijkste kunstwerken die er deel van uitmaken een dusdanige precisie, gemak en vrijheid van voordracht, dat deze alleen bereikt kunnen worden door de aan deze school eigen aanslag. Deze aanslag heeft Forkel in zijn boekje *Ueber J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* zo getrouw en duidelijk beschreven, dat verschillende verstandige mensen die deze zaak serieus namen en zich niet door een benepen vooroordeel op een dwaalspoor lieten brengen deze aanslag daaruit, zonder voorbeeld en zonder mondelinge correctie, perfect geleerd hebben. Het essentiële van deze aanslag volgt hier: Het mechanisme van de hand is berekend op grijpen. Bij het grijpen buigen alle vingers en de duim zich naar de binnenkant van de hand, en brengen door deze beweging alle kracht en zekerheid waartoe ze in staat zijn, tot uiting. Elke andere soort vingerbeweging is ofwel onnatuurlijk, ofwel laat een groot deel van de meewerkende spieren onbenut, zoals bijv. het neerslaan van de vingers zonder dat ze tegelijk gebogen zijn. Elke activiteit die de hand met deze beweging uitoefent, moet dus met gemak, vrijheid en zekerheid lukken, aangezien die beweging overeenkomt met de natuurlijke bestemming van de hand.

Het beschreven mechanisme komt het meest volledig tot zijn recht bij het aanslaan van de toetsen op klavierinstrumenten. De beide rijen boven- en ondertoetsen liggen in twee platte vlakken naast en boven elkaar; alle toetsen in elke rij zijn even lang en even breed; de vingers echter zijn niet allemaal even lang. Dit feit alleen al maakt het nodig de vingers zo ver te buigen, dat ze alle in een vlak, met gelijke onderlinge afstand, met de spitsen een tamelijk rechte lijn vormen. Een helemaal rechte lijn van de vingerspitsen zou bij de meeste handen slechts met moeite bereikt kunnen worden, en een geringe buiging is zelfs nuttig aangezien, met uitzondering van de duim, de zwakste vingers ook de kortste zijn, en de toetsen, door de mechaniek van de meeste klavierinstrumenten aan de voorkant met de kleinste, maar verder naar boven met steeds grotere krachtsinspanning aangeslagen worden. Het is daarentegen zeer nuttig voor de beoogde beweging wanneer de hand in elke positie zo ver naar binnen wordt gedraaid dat alle vingers loodrecht aanslaan, en dat ook de gewrichten tussen de vingers en de hand nooit omlaagkomen, maar steeds met de handwortel, de onderarm en de elleboog een rechte lijn vormen.

Het verschil in kracht en souplesse tussen de vingers onderling echter maakt nog een ander vernuftig hulpmiddel noodzakelijk, zonder welke het niemand, zelfs met de grootste inspanning en vlijt, ooit lukken zal de natuurlijke handicap van de zwakte van de vierde en vijfde vinger te overwinnen. J. S. Bach vond dit middel in het gebruik van het gewricht van de hand en de arm, dat ieder met gemak en naar believen ofwel in één sterktegraad, ofwel met meer of minder druk kan gebruiken. Geen enkele vinger is te zwak om als steunpunt voor dit gewicht te functioneren: de vierde en vijfde vinger kunnen het in dezelfde mate dragen als de tweede en derde, en het met dezelfde kracht overdragen op de toetsen, indien namelijk de veerkracht die in elke vinger aanwezig is daarbij gebruikt wordt. Derhalve is de innigste

verbinding van deze veerkracht met het gewicht van de hand bij het aanslaan het belangrijkste in de hele mechaniek van het klavierspelen volgens Bachs methode.

Deze verbinding komt op de volgende manier tot stand:

We plaatsen een vinger op een toets en de vinger fungeert als steunpunt voor een fijn gedoseerd gewicht van de arm, en dat niet stijf en star, maar met de voortdurende intentie de vinger terug te trekken, zodat hij onverwijld in de hand terug zou springen, als hem dat op dat moment niet onmogelijk zou worden gemaakt door het feit dat, om dit terugspringen te voorkómen, de druk van de hand en van de arm relatief versterkt is, of, om het omgekeerd te stellen, als de voor het intrekken van de vinger benodigde kracht niet te zwak zou zijn ten opzichte van de armdruk. Deze positie is onmogelijk zonder dat het gewricht van de hand vast staat en zich op gelijke hoogte bevindt met de knokkels aan de bovenkant van de hand, die daarentegen een aanmerkelijk hogere positie hebben dan de knokkels van de vingers. De juiste positie valt af te lezen aan de bijna loodrechte houding van de pink en de schuine houding van de duim. Geen enkel ander ledemaat echter neemt deel aan deze uiting van kracht; het ellebooggewricht is passief en de vingers die niet aanslaan zweven rustig en ontspannen boven de eerstvolgende toetsen, op een afstand van 1/4 duim. Wanneer die afstand zeer veel groter is ontbreekt de vereiste rust, en in plaats daarvan ontstaat een schadelijke en onnodige spanning. Wanneer nu vervolgens na de eerste een andere vinger, het doet er niet toe welke, wil gaan aanslaan, dan moet die intentie zich bewust van de vinger in kwestie meester maken en hem in staat stellen grijpend te kunnen steunen, net zoals de eerste. Hij zal dus, alvorens aan te slaan, al met een zekere spankracht boven de toets die hij zo dadelijk zal gaan raken, zweven. Vervolgens moet met de grootst mogelijke snelheid de dragende kracht, die de eerste vinger tevoren op de boven beschreven manier uitvoerende, op deze tweede vinger worden overgedragen, hetgeen op geen andere manier valt te realiseren dan door de eerste veerkrachtig in te trekken en de tweede met hetzelfde gewicht op de toets te laten springen. Voorzover nu het beschreven mechanisme snel, zeker, en fijnzinnig wordt uitgevoerd, klinkt beslist de zo aangeslagen toon vrij van alle aardse en lichamelijke klusters. Dit laatste is echter precies wat wordt bedoeld, en dit maakt voor een niet gering deel de virtuositeit van de speler uit. Wie nu het zojuist beschrevene met alle vingers van beide handen in elke verbinding, zowel dichterbij als verderaf, en in alle mogelijke sterktegraden, sneller of langzamer, staccato en legato, met subtiliteit en zonder verdere lichamelijke inspanning weet te realiseren, die bezit de aanslag van J. S. Bach, zoals Forkel die bezat, en zoals velen die van hem geleerd hebben.

Beginners, maar ook geoefenden, kunnen dit mechanisme het beste op de volgende manier oefenen.

Om het gewicht van de onderarm in het begin zonder opzettelijke druk en zonder opzettelijke vermindering van druk te laten functioneren, moet het ellebooggewricht volledig slap ontspannen zijn. In deze houding oefent men met elke hand twee willekeurige opeenvolgende noten zo lang met de tweede en derde vinger, tot het langzaam en snel lukt.

Daarna dezelfde oefening voor duim en tweede vinger, voor de derde en vierde, en voor de vierde en vijfde vinger, in dezelfde handpositie, waarbij duim en pink ook op de korte boventoetsen worden gebruikt. Vervolgens neemt men bij de tweede en derde ook de vierde vinger, en oefent stijgend en dalend formules als de volgende:

eerst langzaam en geleidelijk aan sneller, zodra dit nl. zonder inspanning lukt. Op dezelfde manier wordt verder de duim, de tweede en derde vinger, en de derde, vierde en vijfde vinger geoefend, tot er geen verschil meer merkbaar is in de aanslag van de verschillende vingers, en alles in de hoogste mate gelijkmatig en ongeforceerd klinkt. Dan pas volgen figuren waarvoor vier vingers vereist zijn.

eerst met de duim, de tweede, derde en vierde vinger, daarna met de tweede, derde, vierde en vijfde vinger. Daarna figuren voor alle vijf vingers.

met de transposities die in bijna alle klavierscholen zijn te vinden. De aanslag van de kortere boventoetsen vraagt speciale training, waartoe men gebruik kan maken van de volgende figuren

Tenslotte alle toonladders en gebroken accoorden. De linkerhand speelt dezelfde oefeningen met de overeenkomstige vingerzettingen eerst alleen, daarna samen met de rechterhand.

Wanneer de duim niet gebruikt wordt en alleen de vier vingers worden geoefend, mag de duim nooit naar beneden hangen, maar hij moet altijd, als het ware klaar om aan te slaan, boven de toetsen zweven. Nog minder mogen de vierde en vijfde vinger, wanneer de duim en de tweede en derde vinger geoefend worden, opgetrokken of in de hand geklemd worden. Ook deze beide vingers moeten onder deze omstandigheden op de vereiste afstand rustig boven de toetsen zweven.

Nadat nu de beschreven oefeningen met het natuurlijk gewicht van de onderarm en met volledig slap ellebooggewricht zijn uitgevoerd mag er verzwaring of vermindering van dit gewicht, door toevoeging of door vermindering van druk door middel van het ellebooggewricht, bijkomen. Eerst moet dit uiterst gelijkmatig gebeuren, en pas op het laatst met stapsgewijze toe- en afname voor elke volgende toon, om het forte en piano, het toe- en afnemen van de toonsterkte onder de knie te krijgen, zonder dat daar verdere inspanning bij te pas komt, en in het bijzonder zonder dat het forte tot stand komt door het slaan met de vingers.

Deze hele voorbereiding kan en mag, bij behoorlijke ijver en talent, zelf voor een beginner niet langer dan twee maanden in beslag nemen. Daarna echter moeten er oefenstukken van J. S. Bach zelf gekozen worden, omdat weinig andere komponisten de linkerhand een melodie laten spelen. Het geschiktst zijn uit de Tweestemmige Inventionen nr. 1 en 8, daarna de nrs. 12, 11 en 5. Ook moeten lopen in tweëndertigste noten uit de Chromatische Fantasie en andere overeenkomstige lopen in het leerplan opgenomen worden. Elk stuk echter dat men wil instuderen, moet men eerst met begrip doornemen, de beste vingerzetting (welke steeds de geriefelijkste is) goed uitdenken, niets van het toeval laten afhangen, en dan in zo'n langzaam tempo beginnen, dat men er zeker van is het hele stuk meteen de eerste keer al zonder haperen te kunnen spelen. Door voortgezette oefening komt het hogere tempo vanzelf. Ook moet men niet overhaast aan een volgend stuk beginnen voordat men de moeilijkheden van het eerste stuk volledig onder de knie heeft. Wie deze voorschriften niet opvolgt, zal onvermijdelijk de neiging krijgen hakkelig te gaan spelen, zijn studietijd tweemaal zo lang maken, en toch nooit vrij, zeker en zelfbewust leren spelen. Overigens is voor het begin het klavier (= clavichord EK) veel beter voor de vorming van de hand dan de forte-piano, omdat men elke fout in de aanslag gemakkelijker hoort, en omdat er meer van de speler dan van het instrument afhangt. De overgang naar de forte-piano geeft geen moeilijkheden, daar de aanslag dezelfde blijft, en de forte-piano alleen maar grotere slordigheden toelaat, zonder dat dit instrument belangrijke wijzigingen in de aanpak teweeg brengt. Wie hierover een andere opinie heeft, heeft waarschijnlijk het klavier niet in zijn macht, zoals dat geldt voor alle mensen die uitsluitend forte-piano spelen.

Wanneer iemand echter zijn muzikale vorming echt serieus neemt en daartoe de meest exacte kennis van alle klavierwerken van J. S. Bach voor onontbeerlijk houdt, dan moet hij er toe overgaan alle werken voor beginners van deze meester door te werken, alvorens hij zich waagt aan diens grotere. Tot de werken voor beginners behoren in de eerste plaats de Sechs Kleine Präludien für Anfänger, de 15 tweestemmige Inventionen en de 15 driestemmige Symphonien, in de hier aangegeven volgorde. Wie deze 36 stukken allemaal tegelijk beheerst, mag zich al beschouwen als een goede klavierspeler, en voor hem zal van de oudere en nieuwere klaviermuziek niet gauw iets te moeilijk zijn. Alleen de vier- en vijfstemmige fuga's van J. S. Bach vragen nog speciale oefening, welke door vlijtig en precies spelen van zijn vierstemmige koralen heel goed bereikt kan worden....

Wie deze fuga (van de Chromatische Fantasie en Fuga) vaardig, vrij en zuiver wil spelen, moet zich vertrouwd maken met de door C. Ph. Em. Bach onderwezen vingerzetting van zijn vader, volgens welke die vingers de beste zijn waarmee het stuk het gemakkelijkst kan worden gespeeld. Men mag de duim en de pink, zo vaak als dit nodig en nuttig is, op de kortere boventoetsen gebruiken; men mag elke kortere vinger onder de langere zetten, en elke langere over de kortere, ondanks de eenzijdige regels van sommige nieuwere theoretici. J. S. Bach schreef immers oefenstukken voor zulke vingerzettingen, zoals bijv. nr. 5 van de tweestemmige Inventionen, om de duim en de pink vertrouwd te maken met de boventoetsen. Trouwens, maar heel weinig van Bachs grotere klavierwerken zijn goed en eenvoudig speelbaar zonder deze vingerzetting.)

Deze zeer uitvoerige tekst lijkt me van het hoogste belang voor ieder die zich bezighoudt met de vraag naar Bachs klaviertechniek. In menig opzicht overtreft Griepenkerl hier zijn leraar Forkel in de gedetailleerdheid van zijn informatie.

Naast deze tekst van Griepenkerl wjs ik ook nog op zijn 'Vorrede' bij Band I van Peters-editie

van Bachs orgelwerken. Ook daar spreekt Griepenkerl over Bachs klaviertechniek, en hij doet dat in een kader dat ver uitgaat boven een louter technische probleemstelling. Griepenkerl plaatst zijn opmerkingen over Bach klaviertechniek in het raam van een zo groot mogelijke duidelijkheid die vereist is bij de voordracht van Bachs orgelwerken. Hij noemt vier wegen om tot deze duidelijkheid te geraken, en een daarvan is "ein elastischer Anschlag" die hij dan vervolgens in het kort beschrijft. Ten opzichte van de tekst uit 1819 (die hij zelf hier ook noemt) brengt deze beknopte beschrijving geen nieuwe elementen. Omdat echter Griepenkerl hier in kort bestek de essentiële punten van deze aanslag weet te formuleren, geef ik de vertaling van de desbetreffende passage:

Volgens Bachs aanslagtheorie wordt alleen de eerste vinger waarmee een stuk begonnen wordt op de toets gezet, de volgende vingers worden niet op de toets gezet, maar ze springen als het ware op de toets, doordat de telkens voorafgaande vinger snel wordt ingetrokken. De vinger die de toets neergedrukt houdt functioneert als steun voor de precies gedoseerde druk van de onderarm, precies zoveel druk nl. als nodig is voor het neergedrukt houden van deze toets; maar die vinger wordt beïnvloed door de intentie deze druk over te dragen op de volgende vinger, en lijkt daardoor op een veer die onmiddellijk in de hand terug zou springen wanneer de druk ook maar ietsje minder zou worden. Dit gebeurt op het moment waarop de volgende vinger, die natuurlijk hierop al voorbereid is, als steun voor de druk van de onderarm moet functioneren. De vinger die van de toets is afgeleden blijft niet in de teruggetrokken houding, maar neemt onmiddellijk zijn natuurlijke positie weer in, en zweeft rustig en ontspannen boven de toetsen, tot hij weer aan de beurt komt. De energie en souplesse die deze aanslag eigen is, is er de oorzaak van dat maar een heel kleine vingerbeweging te zien is, en dat de rest van het lichaam er helemaal niet aan meedoet. Zelfs de hand ziet er niet ingespannen uit, de vingers hebben niets van klauwen, maar zweven met een natuurlijke kromming boven de toetsen.

Zowel Forkel als Griepenkerl verklaren dat de door hen beschreven speelwijze niet alle voor de besnaarde toetsinstrumenten geldt, maar evenzeer (en misschien met nog wel meer profijt) voor het orgel.

Het bewust en gedoseerd gebruik van de druk van de hand en van de onderarm vormt één van de meest in het oog vallende kenmerken van deze techniek; evenals het feit dat de vinger, na de aanslag, nog contact houdt met de toets, doordat hij nl. niet wordt opgetild, maar van de toets afglijdt. Dit laatste aspect van Bachs klaviertechniek wordt ook door Quantz genoemd (Quantz 1752). Ik citeer de desbetreffende passage in de Nederlandse vertaling van Lustig (Quantz-Lustig 1754): "... echter, moet men ze (nl. de vingers) bij loopende nooten niet datelijk weder optillen, maar, volgens het voorbeeld en 't onderwijs van zeker vermaard Clavierspeeler, veeleer hunne punten, langs het voorste eind der toetsen, na zig trekken, tot zy er van afglyden." (geciteerd naar Dok. III, p.19).

Uit het register bij de Duitse uitgave van de tekst van Quantz weten we dat onder de vermaarde Clavierspeeler Joh. Seb. Bach wordt verstaan. Eveneens is bekend dat de Bachleerling Agricola Quantz heeft geholpen bij het schrijven van zijn werk. M.a.w. we vinden hier een bevestiging uit de eerste hand van een element dat zowel door Forkel als door diens leerling Griepenkerl werd beschreven.

Dit voortdurende contact met de toets is bij het orgelspelen uiteraard ook van het grootste belang; voor een generatie organisten binnen wier horizon het begrip *afspraak* een belangrijke rol is gaan spelen in de behandeling van het instrument behoeft dit nauwelijks betoog.

Het door Forkel en Griepenkerl beschreven bewuste gebruik van de armdruk wijst op een heel andere techniek dan die welke we kennen uit Franse bronnen. Daar wordt met nadruk gesteld dat het gewicht van hand en arm uitgeschakeld moet worden (ik verwijs in dit verband naar mijn artikel *Klaviertechniek volgens Franse Bronnen (1650-1750)* in Het Orgel. 76e jrg. no. 7/8. juli/aug. 1980, pp. 240-245).

Ik heb de indruk dat veel hedendaagse organisten hun techniek, met name op het punt van het al dan niet bewust gebruiken van de arm, eerder op de Franse dan op de Duitse traditie gronden. Met de opkomst van het moderne orgel à la Marcussen werd tegelijkertijd een

orgeltechniek gepropageerd die uitging van de lichte, gedragen hand, en werd graag de verwantschap tussen orgel- en clavecimbeltechniek benadrukt.

Bij de daarop volgende bezinning op aard en wezen van het historische orgel is duidelijk naar voren gekomen dat het streven naar een zo licht mogelijk toucher als doel op zichzelf een volstrekt ongewenste isolering van één element uit een complex geheel betekent. (Voor het klassieke Franse orgel ligt de situatie in dit opzicht duidelijk anders dan voor onze historische orgels; daar is de hele trakturaanleg gericht op een zo direct mogelijk contact met het ventiel). Bij de voortgaande herbezinning op het eigen karakter van het historische orgel mag van de bespeler de bereidheid worden verwacht ook die aanslag die organisch voortvloeit uit de aard van het instrument te accepteren. Natuurlijk geldt precies hetzelfde voor een naar historisch principes gebouwd hedendaags orgel.

De door Forkel en Griepenkerl beschreven techniek, die zij beide op Bach terugvoeren, kan voor de organisten een sleutel zijn tot het naar zijn aard behandelen van het historische orgel.

Aangehaalde literatuur

Carl Philipp Emanuel Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin 1753 (Facsimile-uitgave Leipzig 1978⁴)

Dok. III = *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs*, ed. Hans-Joachim Schulze (= Bach-Dokumente, Band III). Kassel-Leipzig 1972

Edelhoff 1935 = Heinrich Edelhoff, *Johann Nikolaus Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft*. Göttingen 1935

J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig 1802. (Facsimile-uitgave Berlin z.j.)

Quantz 1752 = Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin 1752. (Facsimile uitgave Kassel 1968⁴)

Quantz-Lustig 1754 = *Grondig onderwijs van den aardt en de rechte behandeling der Dwarsfluit.... door Johann Joachim Quantz.... uit het Hoogduitsche vertaald voor Jacob Wilhelm Lustig*. Amsterdam 1754 (Facsimile-uitgave Utrecht 1965)

Tracey 1980 = Bradford Tracey, *Fingersätze für J. S. Bachs Tastenmusik. Einige Richtlinien*. In *MUSICA*, 34. Jahrgang, Heft 4 (Juli-Aug. 1980).

Onderstaand vindt U de tekst van een referaat uit 1934 van D. A. Flentrop, een der eerste Nederlandse orgelmakers die uit de orgelmalaise van de 20er en 30er jaren probeerde te geraken. Een aantal zaken zijn inmiddels achterhaald (bijv. in het stukje Toonkwaliteiten). Andere dingen daarentegen gelden nu nog onverkort. Een belangrijk historisch document!

Sleeplade en Rugpositief

Referaat van D. A. Flentrop

gehouden op het Orgelcongres 1934 te Utrecht

Inleiding.

Het is mij een waar genoeg heden voor U te mogen spreken over sleepladen en rugpositieven. Voor zoover mij bekend is, is het de eerste maal dat een orgelbouwer op deze manier in Uw midden is en ik hoop dat het Bestuur van de N.O.V. nog vele malen een orgelbouwer in de gelegenheid zal stellen op deze manier zijn meening uit te spreken en U voor te lichten over verschillende technische details. Ik geloof dat het van het grootste belang van organisten en orgelbouwers is als er meer vriendschappelijk contact is tussen beide groepen. Het bouwen van goede en mooie orgels is uitsluitend mogelijk als organist en orgelbouwer samenwerken. Eveneens zal een organist pas ten volle zijn kunst kunnen ontplooien als hij een orgel heeft wat in alle opzichten aan zijn wenschen vervuld en aan de hoogste artistieke eischen voldoet. Een sprekend voorbeeld hiervan is wel de Fransche orgelwereld. Door een innige samenwerking tussen Cavaillé-Coll en de grootste Fransche organisten, zooals Widor, kon hier een orgelbouwkunst en tegelijkertijd een organisten- en componistenschool opbloeien, zooals in de geschiedenis nog niet is voorgekomen. Cavaillé-Coll zou niet geworden zijn wat hij geworden is, als hij Widor c.s. niet gekend had en omgekeerd zou dit hetzelfde geweest zijn.