

Maatsoorten en tempo in de eerste helft van de 18de eeuw, in het bijzonder in de orgelwerken van Johann Sebastian Bach

Enkele gegevens betreffende maatsoorten en tempo in de eerste helft van de 18de eeuw

Inleiding

In Frankrijk ontstaat in het begin van de 14de eeuw een nieuwe stijl van componeren, die ook door de tijdgenoten als nieuw, als een ‘ars nova’ werd ervaren. In samenhang hiermee ontwikkelt zich ook een nieuw systeem van ritmische notatie, de zogenaamde mensurale notatie, die in principe zijn geldigheid gedurende drie eeuwen zou behouden. Van belang in verband met ons onderwerp is nu, dat uit gegevens van 14de-eeuwse theoretici ondubbelzinnig valt af te leiden dat bij dit systeem de kleinste notenwaarde een vaste tijdsduur heeft. De *minimae* fungeren als ‘*athomi vocis*’, als ondeelbare ritmische eenheden, waaruit de grotere ritmische structuren zijn opgebouwd. De waarde van een *minima* blijkt 216 te zijn. (Hier en in het vervolg worden tijdswaarden aangegeven door hun metronoomgetal, d.w.z. er wordt aangegeven hoeveel van die tijdswaarden in een minuut gaan.) Twee of drie van zulke *minimae* vormen een *semibrevis*, twee of drie *semibreves* vormen een *brevis*. *Semibreves* en *breves* zouden we kunnen vergelijken met maatdelen respectievelijk maten in de huidige betekenis van die woorden. Geven we, zoals te doen gebruikelijk is, de *minima* weer met een achtste noot, dan ontstaan uit de genoemde groeperingen van notenwaarden structuren die vergelijkbaar zijn met de volgende maatsoorten:



De *notenwaarden* hebben hier een *vaste tijdsduur*, de maten zijn wisselend van lengte.

In de 16de eeuw blijkt dit systeem min of meer in zijn tegendeel omgeslagen te zijn. In de theorie wordt nu uitgegaan van een *tactus* met een vaste tijdsduur. Deze tijdsduur moet in de buurt van twee seconden gelegen hebben, één seconde voor de neerslag en één seconde voor de opslag. Onder het teken C beslaat deze *tactus* een *semibrevis* met een onveranderde waarde, een ‘*integer valor*’. De noten kunnen echter hun eigenlijke waarde verliezen door proportiegetallen of een *diminutiestreep* aan het *mensuurteken* toe te voegen. Zo betekent C_2^3 dat i.p.v. twee *minimae*, drie *minimae* op een *tactus* komen. C betekent dat de notenwaarden gehalveerd zijn, zodat twee *semibreves* op een *tactus* komen. In het laatste geval beslaat de *tactus* een *brevis*, er wordt dan dus ‘*alla breve*’ getakteerd. We kunnen zeggen dat nu de *maat* een *vaste tijdsduur* heeft en de notenwaarden wisselend van lengte zijn.¹









Na 1600 desintegreert het mensurale systeem geleidelijk. De leer en de praktijk van de proporties werken nog door, maar daarnaast is er een steeds sterker wordende neiging proportietekens in de zin van moderne maattekens op te vatten. Als we C_2^3 , C_4^3 en C_8^3 als proportietekens opvatten, dan hebben de drie maatdelen steeds eenzelfde waarde: bij C_2^3 hebben drie i.p.v. twee halve noten, bij C_4^3 drie i.p.v. vier kwartnoten en bij C_8^3 drie i.p.v. acht

achtste noten tezamen de waarde van een hele maat bij C. De halve noot bij $C\frac{3}{2}$, de kwartnoot bij $C\frac{3}{4}$ en de achtste noot bij $C\frac{3}{8}$ zijn dan aan elkaar gelijk. Over het algemeen wordt de halve noot bij $\frac{3}{2}$ echter als langzamer dan de kwartnoot bij $\frac{3}{4}$ en deze weer als langzamer dan de achtste noot bij $\frac{3}{8}$ beschouwd. Men gaat er dan dus kennelijk van uit dat niet alleen onder C, maar ook onder deze tekens de verschillende noten een min of meer vaste waarde hebben. In zekere zin is dit een terugkeer tot de principes van de Middeleeuwen: bij $\frac{3}{2}$ is de maat opgebouwd uit drie i.p.v. twee halve noten, bij $\frac{3}{4}$ uit drie i.p.v. vier kwartnoten en bij $\frac{3}{8}$ uit drie i.p.v. acht achtste noten. Het verschil tussen C en C blijft bestaan, C betreft na 1700 echter meestal een $\frac{2}{2}$ -maat en niet een $\frac{4}{2}$ -maat met de omvang van een brevis. ‘Allabreve’ betekent dan veeleer ‘alla misura breve’, d.w.z. dat de waarde van de noten verkort is. Zo'n korte menatuur kan nu bovendien ook bij andere maatsoorten, bijvoorbeeld bij $\frac{3}{4}$ voorkomen. Dit alles geldt met een grote variatiebreedte, waarbij nog komt dat de natuurlijke waarde van de noten in de verschillende maatsoorten gevarieerd kan worden door toevoeging van tempowoorden als adagio, allegro en presto. Hieronder willen we een en ander nader bekijken voor wat betreft de eerste helft van de 18de eeuw, en wel aan de hand van Franse en Duitse bronnen. In deel twee volgt dan de toepassing van de verkregen inzichten op de orgelwerken van Johann Sebastian Bach.

Franse gegevens

Het tempo van $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, 3 en $\frac{3}{8}$

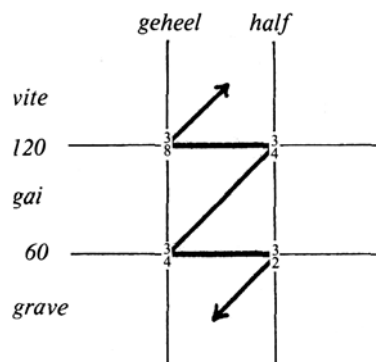
Bij L'Affilard 1705 vinden we exacte gegevens over het tempo van de Franse dansen. Weliswaar levert de interpretatie van die gegevens wat problemen op, maar die lijken oplosbaar, met name bij de dansen in enkelvoudige driedelige maatsoorten.² Bij melodieën in zulke maatsoorten kan er ook geen misverstand over bestaan welke notenwaarde als teleenheid dienst doet, en dat zowel in de theorie als voor het gehoor. Bij een maatsoort met op alle niveaus een groepering in tweeën ligt dat anders: een $\frac{4}{4}$ bijv. kan gehoord worden als $\frac{2}{2}$ en omgekeerd. Welnu, L'Affilard geeft precies aan wat de waarde van de drie ‘temps’ in de bedoelde dansen is, en wel met behulp van pendelbewegingen waarvan de tijdsduur is uitgedrukt in ‘tierces’, d.w.z. in zestigste delen van een seconde. Dat levert het volgende beeld op:

Courante	$\frac{3}{2}$		= 45
Sarabande	$\frac{3}{2}$		= 36
Sarabande	3		= 43
Passacaille	3		= 53
Chaconne	3		= 78
Menuet	3		= 106
Passepied	$\frac{3}{8}$		= 129
Gigue	$\frac{3}{8}$		= 174

De Montéclair karakteriseert het tempo van een Courante $\frac{3}{2}$, een Sarabande $\frac{3}{4}$ en een Passacaille $\frac{3}{4}$ met ‘grave’, van een Sarabande légère $\frac{3}{4}$ met ‘mouvement de Chaconne’, een Chaconne 3 en een Menuet 3 met ‘gai’, en van een Passepied $\frac{3}{8}$ en een Canarie $\frac{3}{8}$ (te vergelijken met een Gigue) met ‘vite’. Hieruit volgt, dat voor hem de overgang van ‘Grave’ naar ‘gai’, van langzaam naar snel, ligt in de buurt van teleenheid = 60. Hetzelfde is trouwens ook bij L'Affilard 1702 te zien als hij zegt dat de driedelige maatslag bij de Sarabande en de Passacaille ‘lentement’ gaat, bij de Chaconne ‘plus légèrement’, en dat het Menuet geslagen kan worden met drie slagen ‘fort légers’. Bij De Montéclair zien we echter nog meer. In de eerste plaats blijkt dat er ook in de buurt van teleenheid = 120 een grens ligt, daar gaat

namelijk 'gai' over in 'vite'. In de tweede plaats zien we, duidelijker nog dan bij L'Affilard, dat de keuze van een bepaalde notenwaarde als teleenheid, d.w.z. de keuze van een bepaalde maatsoort, in sterke mate afhangt van het tempo van de teleenheid. $\frac{3}{2}$ wordt gekozen voor tempi beneden 60, 3 voor tempi boven 60 en beneden 120, en $\frac{3}{8}$ voor tempi boven 120. $\frac{3}{4}$ is hier kennelijk een langzame driekwartsmaat. In zijn algemene theorie over maatsoorten zegt De Montéclair ook dat $\frac{3}{2}$ bestaat uit drie 'temps graves', $\frac{3}{4}$ uit drie 'temps gais', en $\frac{3}{8}$ uit drie 'temps vites'. Onderscheid tussen $\frac{3}{4}$ en 3 maakt hij daar overigens niet.

Zoals in het volgende steeds duidelijker zal worden, kunnen we $\downarrow = 60$, $\downarrow = 120$ etc. opvatten als de grondwaarde van de noten, hun waarde 'alla misura breve'. In het onderstaande wil ik de verschillende maatsoorten zodanig in schema's onderbrengen, dat de relatie van het tempo van de teleenheden tot de 'gehele' en 'halve' gelding van de notenwaarden onmiddellijk in het oog springt. Ik doe dit door in horizontale richting de gelding van de notenwaarden en in verticale richting het tempo van de teleenheden uit te zetten. Het schema voor de enkelvoudige drielige maatsoorten in de theorie van De Montéclair ziet er dan als volgt uit:

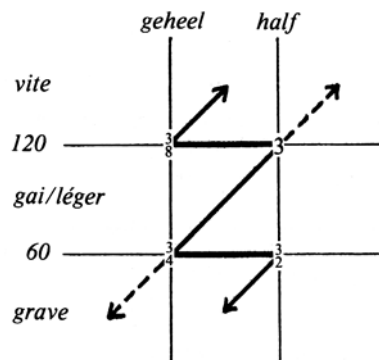


In dit soort schema's voor een bepaalde maatsoort correspondeert het sneller worden van het tempo met het in schuine richting naar rechts-boven gaan langs een dikke lijn, het langzamer worden van het tempo met het in schuine richting naar links-onder gaan langs een dikke lijn. De horizontale dikke lijnen geven verspringen weer als gevolg van het overgaan op een andere notenwaarde voor de teleenheid. In het bovenstaande schema betekent de schuine dikke lijn die de beide $\frac{3}{4}$ -en verbindt dat het tempo van $\frac{3}{4}$ kan liggen tussen teleenheid $\downarrow = 60$, waarbij de noten hun gehele waarde hebben, en teleenheid $\downarrow = 120$, waarbij de notenwaarden gehalveerd zijn. Bij een hoger tempo dan teleenheid = 120 wordt overgesprongen van de kwartnoot met gehalveerde waarde als teleenheid op de achtste noot met gehele waarde als teleenheid; dit is aangegeven met de horizontale dikke lijn die $\frac{3}{4}$ en $\frac{3}{8}$ verbindt. De dikke pijl schuin naar rechts-boven geeft aan dat het tempo van $\frac{3}{8}$ kan zijn teleenheid $\downarrow = 120$, waarbij de noten hun gehele waarde hebben, of sneller. Bij een lager tempo dan teleenheid = 60 wordt overgesprongen van de kwartnoot met gehele waarde als teleenheid op de halve noot met gehalveerde waarde als teleenheid; dit is aangegeven met de horizontale lijn die $\frac{3}{4}$ en $\frac{3}{2}$ verbindt. De dikke pijl schuin naar links-onder geeft aan dat het tempo van $\frac{3}{2}$ kan zijn teleenheid $\downarrow = 60$, waarbij de noten hun gehalveerde waarde hebben, of langzamer. Horizontale dikke lijnen verbinden steeds maatsoorten die alleen wat betreft hun notatie van elkaar verschillen: de ene maatsoort maakt dan gebruik van noten met grondwaarden, de andere maatsoort van noten met gehalveerde waarden.

Het fundamentele belang van de waarden 60 en 120 blijkt ook uit de gegevens die De Saint-Lambert en Boyer ons aanreiken. De eerstgenoemde gebruikt als standaardmaat voor het tempo de pas van een man die wat snel loopt en daarbij één en een kwart mijl per uur aflegt, d.w.z. 5,555 kilometer per uur. Zou zo'n man passen maken van 77 centimeter, dan zou

dit neerkomen op 120 passen per minuut. Boyer bevestigt dat dit tempo werkelijk bedoeld is. Hij vermeldt namelijk dat wanneer men een kwartnoot de waarde van de door De Saint-Lambert beschreven pas geeft, dit op hetzelfde neerkomt als het vaststellen van de waarde van een halve noot op ongeveer één seconde. Een tweemaal zo langzame pas stelt De Saint-Lambert gelijk aan die van een man die wandelt en wel nogal langzaam. (Boyer verwijst naar de marsen van de Europese regimenten, en zegt dat de ervaring leert dat een troep 60 ‘pas ordinaires’ (!) en 120 ‘pas redoublés’ per minuut maakt.) Op deze manier nu geeft De Saint-Lambert aan voor het tempo van $\frac{3}{2} \downarrow = 60$, voor het tempo van $3 \downarrow = 120$, en voor het tempo van $\frac{3}{8} \downarrow = 240$ - ‘c'est-à-dire très vite’. Bij $\frac{3}{2}$ en 3 geeft hij kennelijk de bovengrens aan van wat bij deze maatsoorten gebruikelijk is, of anders gezegd en waarschijnlijk treffender: hij geeft voor deze maatsoorten hun ‘tempo ordinario’ van gehalveerde notenwaarden aan. Als muziekvoorbeeld van 3 geeft De Saint-Lambert een Menuet voor klavecimbel, en inderdaad ligt het tempo van de kwartnoot bij een menuet in de buurt van 120. Het aangegeven tempo van $\frac{3}{8}$ zal in de praktijk echter zelden of nooit bereikt worden.

Proberen we de bovenstaande gegevens en die van andere auteurs samen te vatten, dan kan het onderstaande schema dienst doen:



Van belang is het nog op te merken dat het Franse gai of léger correspondeert met het Italiaanse allegro. Als gemiddeld tempo voor de teleenheid bij ‘gai’ of ‘léger’ zouden we 84 kunnen nemen: van 60 naar 84 neemt het tempo namelijk in dezelfde verhouding toe als van 84 naar 120.

Het tempo van C en C, 2 en $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$ (inclusief $\frac{9}{4}$ en $\frac{12}{4}$) en $\frac{6}{8}$ (inclusief $\frac{9}{8}$ en $\frac{12}{8}$)

Wat betreft het tempo van C zijn er nauwelijks problemen. De bronnen zijn het erover eens dat we bij deze maatsoort te maken hebben met vier ‘temps graves’, tenzij er allegro bij staat. Gezien de betekenis van de term grave, zoals we die hiervoor ontdekten, kunnen we het tempo van C dus stellen op 60 of langzamer. De Saint-Lambert geeft voor het tempo van deze maatsoort kennelijk weer de bovengrens aan, of liever gezegd het ‘tempo ordinario’ van de noten in hun natuurlijke waarde: $\downarrow = 60$. Het is bij deze maatsoort dat hij de teleenheden vergelijkt met de pas van een man die wandelt, en wel nogal langzaam. L’Affilard 1705 geeft als voorbeeld van deze maatsoort een Fugue waarvan de tijdsduur van de kwartnoot als ‘temps grave’ bepaald is op 50 tierces, d.w.z. $\downarrow = 72$. Dit moge voor de lezer een waarschuwing zijn dat de door mij gegeven tempogetallen nooit absoluut moeten worden opgevat.

De aanwijzingen voor het tempo van C lijken op het eerste gezicht wat problematisch. Proberen we in de veelheid van gegevens enige lijn te ontdekken, dan zouden we met voorbijzien van allerlei strijdige informatie het volgende kunnen zeggen.

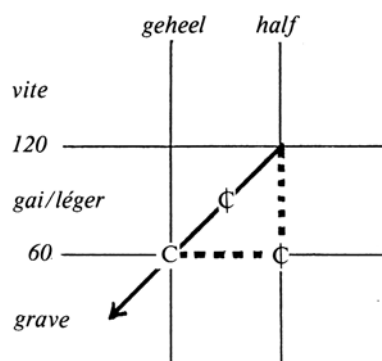
1. In de eerste plaats kan C betekenen dat de noten ‘alla misura breve’ uitgevoerd moeten

worden, in de helft van hun gewone waarde. Er wordt in dit geval meestal aangegeven dat de maat uit twee ‘temps graves’ bestaat. We vinden deze opvatting bijvoorbeeld bij De Saint-Lambert. De halve noten bij C stelt hij in tijdsduur gelijk aan de kwartnoten bij C, ‘c'est-à-dire, ni plus lents, ni plus pressés’, zodat de noten bij C ‘une fois plus vite’ gaan dan de noten bij C. Voor het tempo van C geldt aldus $\text{♩} = 60$. Het lijkt erop dat men dit beschouwd als het standaardtempo bij C in de betekenis van ‘allabreve-maatsoort’. De Saint-Lambert geeft als muziekvoorbeeld van een Gavotte voor klavecimbel, en we weten uit L'Affilard 1705 dat deze dans inderdaad het ‘tempo ordinario’ van gehalveerde notenwaarden heeft.

2. In de tweede plaats kan C echter betekenen dat we te maken hebben met een vierdelige maatsoort die uit vier ‘temps légers’ bestaat. Gezien de betekenis van de term léger, zoals we die hiervoor ontdekten, kan het tempo van C dan liggen tussen de waarden $\text{♩} = 60$ en $\text{♩} = 120$. De streep door C heeft nu dezelfde betekenis als de toevoeging van het woord allegro aan C. Deze opvatting vinden we onder andere bij L'Affilard 1705. Als voorbeeld van de maatsoort ‘à quatre temps légers’ geeft hij een Marche, waarvan de tijdsduur van de kwartnoot gesteld wordt op 38 tierces, d.w.z. $\text{♩} = 95$. De mars van L'Affilard gaat dus in passen waarvan het tempo ligt tussen dat van de ‘wat snelle’ en dat van de ‘nogal langzame’ passen bij De Saint-Lambert.

De Montéclair noemt de beide mogelijkheden voor de betekenis van C : ‘a deux temps lents’ of ‘a quatre temps légers’.

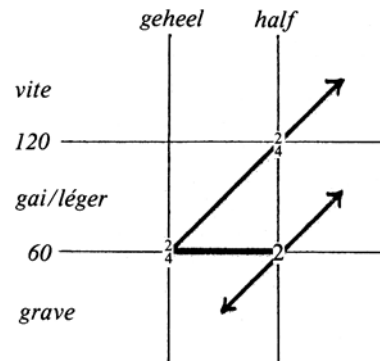
De bovenstaande gegevens kunnen we als volgt in een schema samenvatten:



Bij de bovengrens van het tempo voor C in de betekenis van ‘allegro-C’ hebben de noten dezelfde waarde als bij C in de betekenis van ‘allabreve-C’, maar in het eerste geval zijn de teleenheden kwartnoten en in het tweede geval halve noten. Bij de bovengrens van het tempo voor C hebben de teleenheden dezelfde waarde als bij C in de betekenis van ‘allabreve-C’, maar in het eerste geval bestaat de maat uit vier teleenheden en in het tweede geval uit twee teleenheden.

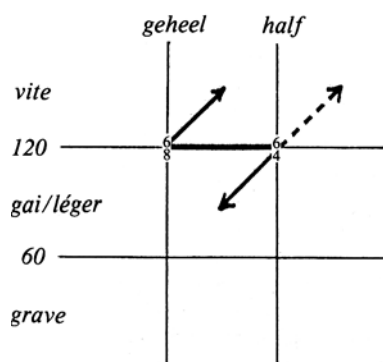
Wat betreft het maatteken 2 zijn alle bronnen het erover eens dat we hierbij te maken hebben met een maatsoort die twee ‘temps’ bevat. Maar ten aanzien van het tempo daarvan lopen de meningen sterk uiteen: 2 kan zijn langzamer of sneller dan C met twee tijden, zijn teleenheden kunnen zijn graves, modérés, légers of gais. L'Affilard 1705 geeft in deze maatsoort een Pavane met $\text{♩} = 45$, een Branle met $\text{♩} = 53$ en een Gavotte en een Rigaudon met $\text{♩} = 60$. De Saint-Lambert stelt dat bij 2 de teleenheden tweemaal zo snel gaan als bij C met twee tijden, d.w.z. $\text{♩} = 120$. Dit zullen we wel weer, evenals bij $\frac{3}{8}$, moeten opvatten als een bovengrens die in de praktijk zelden of nooit bereikt wordt. Overdrijft De Saint-Lambert als gevolg van systeemdwang? Misschien is het in dit verband van betekenis dat hij opmerkt dat op het tempo na C en 2 geheel en al op elkaar lijken. Boyer stelt de halve noot in 2 gelijk aan 60, en dat lijkt een aannemelijk gemiddelde.

Het maatteken $\frac{2}{4}$ staat eveneens voor een maatsoort met twee tijden, daarover kan geen misverstand bestaan. Wel over het tempo van die tijden. De Montéclair geeft dit aan als tweemaal zo snel als een 2 met ‘temps modérés’. Dat zou kunnen betekenen $\text{♩} = 120$. Dit wordt hierdoor bevestigd, dat hij bij de voorbeelden en muziekstukken in deze maatsoort de teleenheden ‘légers’ of ‘vites’ noemt: we hebben immers gezien dat voor De Montéclair de grens tussen die twee tempoaanduidingen inderdaad bij 120 ligt. Sommige auteurs schijnen $\frac{4}{8}$ te gebruiken in de betekenis van $\frac{2}{4}$. De Saint-Lambert bijvoorbeeld wil dat het tempo van de twee tijden van $\frac{4}{8}$ tweemaal zo snel is als dat voor de twee tijden van 2. Dat zou betekenen $\text{♩} = 240$, ‘ainsi cette mesure est très vite’! Een in de praktijk wel nimmer bereikte bovengrens, dunkt me. (Bij de bespreking van de ‘notes inégales’ zal de normale betekenis van $\frac{4}{8}$ duidelijk worden.) Zou het volgende schema voor de maatsoorten 2 en $\frac{2}{4}$ dienst kunnen doen?



Bij de behandeling van de $\frac{6}{4}$ -maat plaatst De Saint-Lambert een belangrijke opmerking, al noemt hij het zelf ‘une petite remarque’. Hij maakt onderscheid tussen $\frac{6}{4}$ met als kenmerkend ritme $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$ en $\frac{6}{4}$ met meerdere achtsten na elkaar. In het tweede geval hebben we te maken met zes ‘temps gais’ met het tempo $\text{♩} = 120$. In het eerste geval gaan de noten sneller: drie kwartnoten tezamen hebben dezelfde tijdsduur als de halve noot bij 2. Het lijkt me dat we dan eerder moeten denken aan 2 met het tempo van Boyer dan aan 2 met het door De Saint-Lambert zelf aangegeven tempo. De Saint-Lambert wil $\frac{6}{8}$ tweemaal zo snel uitgevoerd hebben als $\frac{6}{4}$. Is hij hier wederom het slachtoffer van systeemdwang? Het ‘une fois plus vite’ adstrueert hij door erop te wijzen dat bij $\frac{6}{8}$ de maat uit zes achtsten en bij $\frac{6}{4}$ de maat uit zes kwartnoten bestaat. (Een soortgelijke argumentatie paste hij trouwens ook toe bij $\frac{3}{8}$ en $\frac{4}{8}$.) L’Affilard 1705 geeft als voorbeeld van $\frac{6}{4}$ o.a. een Sarabande met $\text{♩} = 67$, bij $\frac{6}{8}$ geeft hij een Menuet met $\text{♩} = 113$, een Gigue met $\text{♩} = 150$ en een Canarie met $\text{♩} = 159$. De Montéclair karakteriseert $\frac{6}{4}$ met ‘léger’ en $\frac{6}{8}$ met ‘vite’. Hoewel hij op andere plaatsen ook spreekt over ‘deux temps légers’ bij $\frac{6}{4}$ en ‘deux temps vites’ bij $\frac{6}{8}$, zou ik ‘léger’ en ‘vite’ toch willen betrekken op de kwartnoot van $\frac{6}{4}$ respectievelijk de achtste noot van $\frac{6}{8}$. Over het geheel genomen blijkt De Montéclair bij zijn tempoaanduidingen in de eerste plaats oor te hebben voor de door het maatteken aangegeven notenwaarden, zeker als er op één of ander niveau een groepering in drieën aanwezig is.

Het tempo van $\frac{9}{4}$ en $\frac{12}{4}$ wordt steeds gelijk gesteld aan dat van $\frac{6}{4}$ (en 3), het tempo van $\frac{9}{8}$ en $\frac{12}{8}$ aan dat van $\frac{6}{8}$ (en $\frac{3}{4}$). Tussen alle tegenstrijdigheden door zeilend, stel ik het volgende schema voor:



Notes inégales; maatslag

Wat de Franse theoretici te berde brengen over mogelijke ‘notes inégales’ bij de verschillende maatsoorten en over de wijze waarop bij de verschillende maatsoorten geslagen wordt, kan beschouwd worden als een bevestiging van de hierboven weergegeven theorie.

Inégalité en tempo hebben met elkaar te maken, omdat in de praktijk voor de snelheid van de te inegaliseren noten een bovengrens aanwezig is. Men denke slechts aan de met de inégalité samenhangende articulatie $\check{t}\check{u}-\bar{r}\bar{u}$, $\check{t}\check{u}-\bar{r}\bar{u}$, $\check{t}\check{u}-\bar{r}\bar{u}$... bij blaasinstrumenten en de met de inégalité samenhangende vingerzetting $\check{3}-\bar{4}$, $\check{3}-\bar{4}$, $\check{3}-\bar{4}$... en $\check{3}-\bar{2}$, $\check{3}-\bar{2}$, $\check{3}-\bar{2}$... (voor de rechterhand) bij toetsinstrumenten. Voor zeer kleine notenwaarden wordt het inegaliseren technisch onmogelijk. Maatslag en tempo hebben met elkaar te maken, omdat een bepaalde slagfiguur bij toenemend tempo hoe langer hoe ongemakkelijker en onduidelijker wordt en ten slotte onmogelijk door de ‘grandeur et ... pesanteur’ van de arm (De Montéclair).

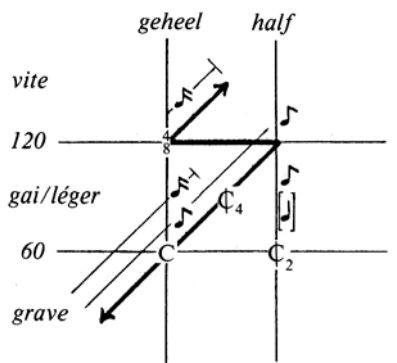
De bronnen geven voor de noten die in de verschillende maatsoorten onder bepaalde omstandigheden geïnegaliseerd kunnen worden de volgende waarden aan:

	bij $\frac{4}{8}$
(of	bij C, \mathbb{C}_4 en $\frac{2}{4}$
	bij \mathbb{C}_2 en 2
of	bij $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ en $\frac{12}{8}$
of	bij $\frac{3}{4}$
(of	bij 3, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$ en $\frac{12}{4}$
	bij $\frac{3}{2}$

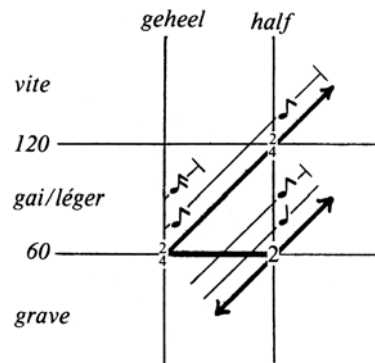
(\mathbb{C} in de betekenis van ‘quatre temps légers’ heb ik weergegeven met \mathbb{C}_4 , \mathbb{C} in de betekenis van ‘deux temps graves’ met \mathbb{C}_2 .)

Vergelijken we deze opgave met onze schema's hierboven, dan blijkt de kleinste te inegaliseren notenwaarde te zijn bij die maatsoorten die in ‘tempo ordinario’ de noten in hun onverkorte waarde hebben en bij die maatsoorten die in ‘tempo ordinario’ de noten in hun gehalveerde waarde hebben. Een bovengrens voor het tempo van de te inegaliseren notenwaarden zou kunnen liggen in de buurt van vier of op de metronoomwaarde 84 oftewel twee of op de metronoomwaarde 168. Alleen notenwaarden die kleiner zijn dan de teleenheid mogen geïnegaliseerd worden: achtsten in $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ en $\frac{12}{8}$, kwartnoten in C, \mathbb{C}_4 , $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$ en $\frac{12}{4}$ of halve noten in \mathbb{C}_2 , 2 en $\frac{3}{2}$ komen niet in aanmerking. Met name aan het voorbeeld van $\frac{3}{2}$ zien we, dat bij maatsoorten die voor hun ‘tempo ordinario’ voor de teleenheid de waarde 60 hebben, de halve teleenheid als ‘note inégale’ kan optreden (bij het ontbreken van kortere waarden). In het onderstaande zijn de tempo-schema's voor de verschillende maatsoorten nogmaals weergegeven, maar nu met opgave van de notenwaarden die in bepaalde gevallen geïnegaliseerd mogen worden. $\frac{4}{8}$ is meestal een snelle vierdelige maatsoort die voor het gemak echter in tweeën geslagen wordt: ‘pour une plus grande

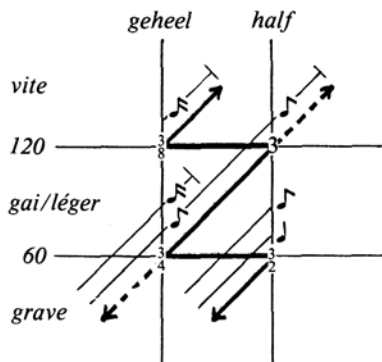
commodité' (Loulié). We kunnen dit afleiden uit het feit dat voor $\frac{4}{8}$, in tegenstelling tot $\frac{2}{4}$, niet de mogelijkheid van ♩ als 'note inégale' wordt opgegeven. Het schema van C en \mathbb{C}_4 heb ik daarom door toevoeging van $\frac{4}{8}$ gecompliceerd.



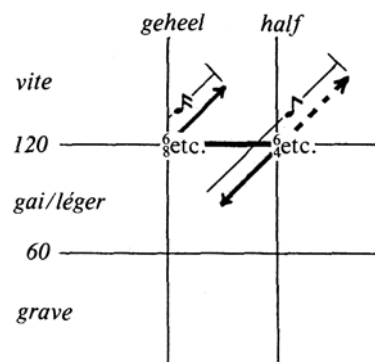
vierdelige maatsoorten plus \mathbb{C}_2



tweedelige maatsoorten minus \mathbb{C}_2



driedelige maatsoorten



zes-, negen-, en twaalfdelige maatsoorten

Richten we nu onze aandacht op de maatslag. Als we de gegevens uit de verschillende bronnen samenvatten en combineren met wat we over het tempo gevonden hebben, dan verschijnt het beeld van een sterk samenhangend geheel, een systeem met een duidelijke innerlijke logica. Bij C en \mathbb{C}_4 wordt steeds een vierdelige maatslag gebruikt (♩ ♪ ♫ ♮). De bovengrens voor het tempo van de afzonderlijke slagen is daarbij 120. De snellere $\frac{4}{8}$ wordt niet meer in vieren, maar in tweeën geslagen. De driedelige maatslag die bij $\frac{3}{4}$ en 3 gebruikt wordt (♩ ♪ ♫) heeft als bovengrens voor het tempo van de afzonderlijke slagen wederom de waarde 120. Rond ♩ = 90 wordt 3 reeds veelal met twee ongelijke slagen aangegeven (♩ ♪). Het gemiddelde tempo van die slagen ligt dan rond de 60. De snellere $\frac{3}{8}$ wordt aan de ondergrens van zijn tempogebied steeds aangegeven met twee ongelijke slagen. De afzonderlijke tempowaarden van die slagen bedragen daarbij 60 respectievelijk 120. Bij toenemende snelheid gaat dit 'battre à un temps et demi' over in een maatslag waarbij de gehele maat in één slag samengevat wordt. Dit gebeurt rond ♩ = 180, dus als het gemiddelde tempo van de ongelijke slagen in de buurt van 120 komt. Die ene slag heeft dan de waarde 60. \mathbb{C}_2 , 2 en $\frac{2}{4}$ worden steeds in tweeën geslagen. Voor $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$ en $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ is de situatie wat verward. L'Affilard 1702 geeft als maatslag voor $\frac{6}{4}$ vier ongelijke slagen (♩ ♪ ♫ ♮) en als maatslag voor $\frac{6}{8}$ twee gelijke slagen (♩ ♪). De Saint-Lambert merkt op dat bij het uitvoeren van de verschillende bewegingen de hand als het ware moet dansen. Hieruit mogen we wellicht opmaken dat toen al de verende slagen van onze huidige praktijk in zwang waren.

Duitse gegevens

Snelle noten, passages en tempomodificaties

Heinichen beschrijft in zijn leerboek voor de continuo-praktijk hoe de ‘geschwinde Noten’ in de verschillende maatsoorten behandeld dienen te worden. Hij gaat uit van de ‘ordinaire egale oder mit C bezeichnete Tact’, die voor alle maatsoorten als model dienst moet doen. In deze maatsoort moeten we onderscheid maken tussen de behandeling van achtsten en zestienden als snelle noten. Achtste noten in de bas mogen slechts dissoneren als ze stapsgewijs ingevoerd en verlaten worden, bij dissonante zestienden mogen ook bepaalde sprongen voorkomen. Welke noten in de andere maatsoorten met de achtsten of zestienden in C vergeleken moeten worden, hangt af van de maatsoort en het tempo. Voor zover het onderverdelingen van de teleenheden betreft, corresponderen deze snelle noten met de ‘notes inégales’ in de Franse muziek, maar ze als zodanig uitvoeren komt voor Duitsland niet in aanmerking. Dat hangt overigens samen met een andere wijze van articuleren van toonladderfiguren: tú-ru, tú-ru, tú-ru ... bij blaasinstrumenten en 3-4, 3-4, 3-4 ... en 3-2, 3-2, 3-2 ... (voor de rechterhand) bij toetsinstrumenten.

Naast de ‘geschwinde Noten’, vergelijkbaar met de zestienden in de ‘ordinairen langsamen Tact’, kent Heinichen nog snellere noten, namelijk die in ‘geschwinde Passagien’. In de gewone vierkwartsmaat zijn dat de tweeëndertigsten, in een allabreve-maat de zestienden. Quantz ontwerpt voor de tempo-modificaties in sonates en concerten een systeem, dat uitgaat van deze passagenoten. Voor de gewone vierkwartsmaat geldt volgens Quantz het volgende. “Im Allegro assai bestehen die Passagien aus Sechzehnthteilen oder eingeschwänzten Triolen; und im Allegretto aus Zwey und dreyßigtheilen oder zweygeschwänzten Triolen. Weil aber die itzt angeführten Passagien mehrentheils in einerley Geschwindigkeit gespielt werden müssen, sie mögen zwey- oder dreygeschwänzet seyn: so folgt daraus, daß die Noten von einerley Geltung in dem einen [Allegro assai] noch einmal so geschwinde kommen als in dem andern [Allegretto].” Voor de allabreve-maat geldt dat alle noten tweemaal zo snel genomen worden als in de gewone vierkwartsmaat. “Die geschwinden Passagien im Allegro assai, werden also in dieser Tactart in Achttheilen geschrieben, und so gespielt als wie die aus Sechzehnthteilen bestehenden Passagien des Allegro assai, im gemeinen geraden Tacte.” Quantz stelt vast dat “man nun mehr als acht ganz geschwinde Noten, nicht wohl, es sey mit der Doppelzunge, oder mit dem Bogenstriche, in der Zeit eines Pulsschlages ausüben kann.” Een pols die in een minuut tachtig keer slaat neemt hij als richtsnoer, en zo komt hij tot het volgende systeem van tempo-modificaties (de passagenoten zijn tussen haakjes aangegeven):

C allegro assai (♩)	♩ = 160	♢ allegro [assai] (♩)	♩ = 160
C allegretto (♪)	♩ = 80	♢ allegretto (♩)	♩ = 80
C adagio cantabile	♩ = 40	♢ adagio cantabile	♩ = 40
C adagio assai	♩ = 20	♢ adagio assai	♩ = 20

Ook bij elk van de ‘Tripeltacte’ zoals $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ en $\frac{12}{8}$ wil Quantz een ‘gemäßigte’ en een ‘geschwinde’ tempovariant onderscheiden, waarbij in de laatste variant de noten tweemaal zo snel genomen worden als in de eerste variant, precies zoals bij C en ♢. (Overigens is het de vraag of hij dit in de praktijk voor $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ en $\frac{12}{8}$ werkelijk wil laten gelden.) Voegen we de afzonderlijk door Quantz behandelde maatsoorten aan zijn schema toe, dan ontstaat het volgende, meer volledige beeld van de tempo-modificaties (de passagenoten zijn weer tussen haakjes aangegeven):

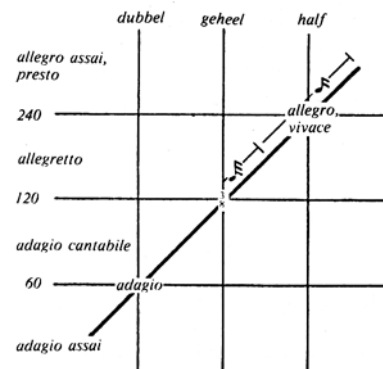
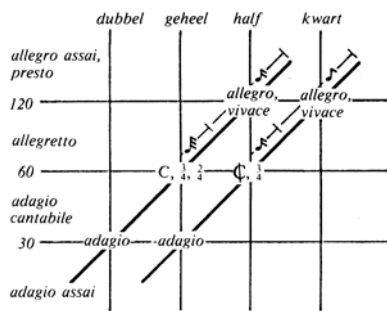
C	allegro assai (♩)	♩ = 160	♩ = 160	♩ = 160	♩ = 160
$\frac{3}{4}$	allegro [assai] (♩)	♩ = 160	♩ = 160	♩ = 320	♩ = 320
$\frac{2}{4}$	allegro [assai]	♩ = 160	-	-	-
$\frac{3}{8}$	presto (♩)	♩ = 320	-	-	-
C	allegro, vivace (♩)	♩ = 120	-	-	-
-	-	-	$\frac{3}{4}$	langzamer dan presto (♩)	♩ = 240
$\frac{3}{8}$	langzamer dan presto (♩)	♩ = 240	-	-	-
C	allegretto (♩)	♩ = 80	♩ = 80	♩ = 80	♩ = 80
C	adagio cantabile	♩ = 40	♩ = 40	♩ = 40	♩ = 40
$\frac{3}{4}$	adagio cantabile	♩ = 40	$\frac{3}{4}$	adagio cantabile	♩ = 80
$\frac{3}{8}$	arioso	♩ = 80	-	-	-
C	adagio assai	♩ = 20	♩ = 20	♩ = 20	♩ = 20
-	-	-	$\frac{3}{4}$	adagio assai	♩ = 40

Van belang is dat $\frac{3}{4}$ inderdaad in twee versies voorkomt, met de noten in hun eigenlijke waarde en met de noten ‘alla misura breve’. $\frac{6}{8}$ komt bij Quantz niet ter sprake, wel $\frac{9}{8}$ en $\frac{12}{8}$ (in het bovenstaande schema weggelaten), die hij als trioleringen van $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ en C blijkt te beschouwen. Voor de Siciliano in $\frac{12}{8}$ geeft Quantz de tempoaanwijzing ♩. = 40, wat overeenkomt met adagio cantabile. Van groot belang is dat uit het bovenstaande schema blijkt dat Quantz tot zijn vier hoofdklassen van tempo-modificatie gekomen is door de polsslag als norm te gebruiken. Dat blijkt met name uit de tussen allegro assai en allegretto gelegen tempo-modificatie allegro, vivace. Eigenlijk moeten we zijn vier ‘Hauptarten’ zien als nevenklassen van de feitelijke hoofdklassen allegro, ‘tempo ordinario’ en adagio. We kunnen zijn schema als volgt interpoleren:

	C, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$	♩ =	♩ =	♩ =	♩ =
presto, allegro assai	♩ = 160,	♩ = 320	♩ = 160,	♩ = 320	♩ = 320
allegro, vivace	♩ = 120 ,	♩ = 240	♩ = 120 ,	♩ = 240	♩ = 240
allegretto	♩ = 80,	♩ = 160	♩ = 80,	♩ = 160	♩ = 160
tempo ordinario	♩ = 60 ,	♩ = 120	♩ = 60 ,	♩ = 120	♩ = 120
adagio cantabile	♩ = 40,	♩ = 80	♩ = 40,	♩ = 80	♩ = 80
adagio	♩ = 30 ,	♩ = 60	♩ = 30 ,	♩ = 60	♩ = 60
adagio assai	♩ = 20,	♩ = 40	♩ = 20,	♩ = 40	♩ = 40

Hieronder worden de aan Quantz ontleende gegevens samengevat in schema's die op dezelfde wijze ingericht zijn als die hiervoor met betrekking tot de Franse bronnen. De bijgevoegde noten hebben echter betrekking op passagenoten en niet op het Duitse equivalent van ‘notes inégales’. Bij vergelijking diene men te bedenken dat het Italiaanse ‘allegro’ dezelfde betekenis heeft als het Franse ‘léger’ of ‘gai’, dat het Italiaanse ‘presto’ overeenkomt met het Franse ‘vite’ en dat het Italiaanse ‘vivace’ in het Frans weergegeven wordt met ‘vif’. (De Montéclair zet op blz. 117 van zijn boek de Italiaanse en Franse termen onder elkaar.) Verder is bij vergelijking de volgende opmerking van Quantz van het grootste belang: “Was in vorigen Zeiten recht geschwind gehen sollte, wurde fast noch einmal so langsam gespielt, als heutiges Tages. Wo Allegro assai, Presto, Furioso, u.d.m. dabey stund, das war eben so geschrieben, und wurde fast nicht geschwinder gespielt, als man heutiges Tages das Allegretto schreibt und ausführet. Die vielen geschwinden Noten, in den Instrumentalstücken

der vorigen deutschen Componisten, sahen alle viel schwerer und gefährlicher aus, als sie klingen. Die heutigen Franzosen haben die Art der mäßigen Geschwindigkeit in lebhaften Stücken noch größtentheils beybehalten.”



De betekenis van de verschillende maatsoorten bij Kirnberger

De Bach-leerling Kirnberger weerspiegelt in zijn theorie van maatsoorten en tempo nog grotendeels de opvattingen van zijn leermeester. De notatie-praktijk van de ‘alte Bach’ stelt hij dan ook regelmatig ten voorbeeld. Voor Kirnberger geldt, met name bij dansstukken, nog steeds het principe dat maatsoorten met een grotere teleenheid langzamer zijn dan maatsoorten met een kleinere teleenheid: van een Loure in $\frac{3}{2}$ via een Menuet in $\frac{3}{4}$ naar een Passepied in $\frac{3}{8}$ neemt de ‘Taktbewegung’ toe. Verder wordt het tempo bepaald door de langere of kortere notenwaarden in een stuk. Dansstukken waarin zestienden en tweeëndertigsten voorkomen hebben een langzamere ‘Taktbewegung’ dan die waarbij in dezelfde maatsoort slechts achtsten, hoogstens zestienden voorkomen: een Sarabande in $\frac{3}{4}$ is langzamer dan een Menuet in $\frac{3}{4}$. Aldus wordt volgens Kirnberger door de maatsoort en de voorkomende notenwaarden het ‘tempo giusto’ van een stuk bepaald. Pas als men dit natuurlijke tempo ‘ins Gefühl’ heeft, kan men begrijpen hoeveel men hieraan moet toevoegen of afdoen indien er largo, adagio, andante, allegro of presto bijgeschreven is. Hij waarschuwt er voor de grenzen van de snelle of langzame beweging niet te overschrijden, want wat te snel is kan niet duidelijk voorgedragen worden en wat te langzaam is kan niet meer bevat worden. (Vergelijk de opmerking van Quantz hiervóór.) Het naast elkaar voorkomen van bijvoorbeeld $\frac{2}{4}$ en $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{4}$ en $\frac{3}{8}$ heeft volgens Kirnberger niet alleen te maken met een verschil in ‘Bewegung’, maar ook met een verschil in voordracht. Langere notenwaarden worden namelijk altijd zwaarder en nadrukkelijker, kortere notenwaarden lichter en vluchtiger uitgevoerd. Op het klavier wordt dit bereikt door een verschil in aanslag, d.w.z. door de druk van de vingers en de aard van de vingerbeweging. Op een strijkinstrument is dit te realiseren door een verschil in druk van de strijkstok en doordat men slechts aan de punt van de stok speelt of langere streken maakt.

De tempoaanwijzingen die Kirnberger bij de afzonderlijke bespreking van de verschillende maatsoorten geeft, zijn niet erg duidelijk.

♢ is bij hem altijd de allabreve-maat, die als er niets bijstaat ‘noch einmal so geschwind, als ihre Notengattungen anzeigen’ uitgevoerd moet worden. $\frac{2}{4}$ heeft dezelfde ‘Bewegung’ als de allabreve-maat, maar een veel lichtere voordracht. Ter illustratie hiervan geeft hij eenzelfde melodische frase, eerst genoteerd in ♢ met ♩, ♪ en ♫ en vervolgens in $\frac{2}{4}$ met ♩, ♪ en ♫, in beide gevallen met de aanduiding ‘tempo giusto’.

$\frac{4}{2}$ wil hij vervangen door C met het bijschrift grave, de kleinste notenwaarden worden dan achtsten en enkele op elkaar volgende zestienden. De ‘Bewegung’ is uiterst zwaar. De gewone vierkwartsmaat C heeft een meer levendige ‘Bewegung’ met de zestiende als kleinste notenwaarde.

$\frac{3}{2}$ is langzaam, met kwarten of hoogstens achtsten als kleinste notenwaarden.

$\frac{3}{4}$ heeft als natuurlijke ‘Bewegung’ die van het Menuet, met als kleinste notenwaarden achtsten en enkele zestigsten. $\frac{3}{8}$ heeft de levendige ‘Bewegung’ van de Passepied.

$\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ en $\frac{12}{8}$ laat Kirnberger ontstaan uit \mathbb{C} , $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ respectievelijk C door ‘tripliren’ van de teleenheden van deze maatsoorten. Ten aanzien van $\frac{9}{8}$ merkt hij op: “Man irret sich, wenn man diese Taktart für einen $\frac{3}{4}$ Takt hält, dessen Zeiten aus Triolen bestehen: wer nur einigermaßen den Vortrag in seiner Gewalt hat, weiß, daß Triolen in dem $\frac{3}{4}$ Takt anders vorgetragen werden, als Achtel in dem $\frac{9}{8}$ Takt. Jene werden ganz leicht und ohne den geringsten Druck auf der letzten Note, diese hingegen schwerer und mit etwas Gewicht auf der letzten Note vorgetragen. Jene vertragen gar nicht oder doch selten eine anschlagende Harmonie auf der letzten Note, diese hingegen sehr oft. Jene vertragen keine Brechungen in Sechszehntel, diese aber ganz leicht. Wären beyde Taktarten nicht durch besondere Eigenschaften von einander unterschieden, so müßten alle Giguen im $\frac{6}{8}$ auch in den $\frac{2}{4}$ Takt versetzt werden können, der $\frac{12}{8}$ wäre ein C Takt, und der $\frac{6}{8}$ ein $\frac{2}{4}$ Takt; wie widersinnig dieses sey, kann jeder leicht selbst erfahren, der z.B. eine Gigue in $\frac{12}{8}$ oder $\frac{9}{8}$ Takt in dem C oder $\frac{2}{4}$ Takt versetzt.” Kirnberger spreekt hier over een verschil in voordracht, in harmonische behandeling en in mogelijkheid tot onderverdeling van ‘Triolen’ en ‘Tripelnoten’ (zoals bij Sulzer de achtsten in $\frac{6}{8}$ etc. genoemd worden). Impliceert dat ook een verschil in tempo? Ik vermoed het wel. Men vergelijk wat Kirnberger over \mathbb{C} en $\frac{6}{4}$ te berde brengt. Nadat hij heeft vastgesteld dat de maatsoort zeer zwaar en nadrukkelijk, maar tweemaal zo snel als haar notenwaarden aangeven, voorgedragen wordt, vervolgt hij: “Eben so verhält es sich mit den aus ihr entstehenden Sechsvierteltakt von zwey triplirten Zeiten, doch ist das Tempo giusto dieser Tactart etwas gemäßiger. Beyde Tactarten vertragen keine kürzere Notengattungen, als Achtel.” Mogen we dit interpreteren als $\mathbb{C} \quad \text{♩} = 120$ en $\frac{6}{4} \quad \text{♩} \leq 120$? Wat moeten we echter aan met zijn uitspraak: “Der aus dem $\frac{3}{4}$ entstehende Neunachteltakt von drey triplirten Zeiten hat die Bewegung des $\frac{3}{4}$ Taktes, doch werden die Achtel leichter als in $\frac{3}{4}$ vorgetragen.”? Om te beginnen is het duidelijk dat Kirnberger hierbij niet het oog heeft op de $\frac{3}{4}$ in zijn natuurlijke ‘Bewegung’ van het Menuet, met achtsten als snelle noten. We hebben immers al van hem gehoord dat bij $\frac{9}{8}$ ook zestigsten heel normaal zijn. Vervolgens denk ik dat we met het begrip ‘Bewegung’ bij Kirnberger zeer voorzichtig moeten zijn. Slaat het op het tempo van de maatdelen of op de ritmische beweging van de snelle noten? Bij Kirnberger is het ‘tempo giusto’, behalve van de maatsoort, immers ook van de voorkomende notenwaarden afhankelijk. Ik houd het voorlopig op de laatste mogelijkheid en zou zijn laatstgenoemde uitspraak willen interpreteren als $\frac{3}{4} \quad \text{♩} = 120$ en $\frac{9}{8} \quad \text{♩} \geq 120$.

Maatsoorten en tempo in de orgelwerken van Johann Sebastian Bach

Enkele opmerkingen vooraf

In het onderstaande heb ik getracht, de hiervóór ontvouwde theorie toe te passen op de orgelwerken van Johann Sebastian Bach, speciaal ook op de koraalbewerkingen uit het ‘Orgel-Büchlein’. Nu is muziek echter geen wiskunde, en muziekwetenschap geen exacte wetenschap. De hieronder gegeven aanwijzingen voor het tempo moeten dan ook niet te absoluut genomen worden. Er zal altijd wel een behoorlijke variatiebreedte voor het tempo van bepaalde stukken blijven, afhankelijk van de aard en de klankkwaliteiten van het orgel, de akoestiek ter plaatse, de manier van spelen, enz. Overigens moeten we de invloed van de ruimtelijke omstandigheden ook weer niet overschatten: het tempo van een mars, of laat ik liever zeggen een menuet, zal toch voor iedere ruimte hetzelfde zijn? Dat kan bereikt worden door registratie en speelwijze aan de akoestiek van de ruimte aan te passen. Het verlossende woord ten aanzien van het tempo-probleem bij Bach kan ik overigens zeker niet spreken. Ik

heb geprobeerd wat orde te scheppen, en een aantal mogelijke oplossingen te geven. We zullen met elkaar moeten blijven onderzoeken en vooral ook luisteren. Veel ideeën ten aanzien van dit onderwerp heb ik ontwikkeld in gesprekken met anderen, in het bijzonder met Hans van Nieuwkoop.

Het maatteken C

De twee betekenissen die we in de Franse bronnen voor de doorgestreepte C tegenkomen, te weten dat de maat uit ‘deux temps graves’ of uit ‘quatre temps légers’ bestaat, lijken ook voor de orgelwerken van Bach geldigheid te hebben. Grofweg kunnen we de stukken waarbij een doorgestreepte C voorgetekend is, verdelen in een groep waarbij de noten kennelijk in de helft van hun natuurlijke waarde uitgevoerd moeten worden, en een groep waarbij de noten slechts iets sneller dan in hun natuurlijke waarde uitgevoerd moeten worden. In de eerste groep fungeert de halve noot als teleenheid en wel als een ‘zware’ teleenheid, in de tweede groep fungeert de kwartnoot als teleenheid en wel als een ‘lichte’ teleenheid. Wanneer we met het ene en wanneer we met het andere geval te maken hebben valt uit het notenbeeld af te leiden.

1. Stukken van de eerste soort zijn onmiddellijk herkenbaar als geschreven in wat Kirnberger noemt de ‘Allabrevetackt’. Deze maatsoort verdraagt volgens hem geen kortere notenwaarden dan achtsten, wordt zwaar en nadrukkelijk, maar tweemaal zo snel als haar notenwaarden aangeven, voorgedragen en is met name bij ‘Kirchenstücken, Fugen und ausgearbeiteten Chören’ in gebruik.

– Van Bachs orgelwerken behoort allereerst een aantal fuga's tot deze groep. Als voorbeeld noem ik de *Fuga in C* (BWV 545). Hierin treden tegen het slot bij uitzondering zestienden op. Deze beïnvloeden het tempo echter niet, het zijn slechts ‘geschwinde Passagien’, om de terminologie van Heinichen te gebruiken. Onder de fuga's in de allabrevemaatsoort vinden we dergelijke zestienden alleen nog in de *Fuga in e* (BWV 548). Hier beheersen ze echter de beweging gedurende langere perioden, en wel in de vorm van passages, wisselnootfiguren en van nevennoten voorziene arpeggio's. Ook nu zou ik het tempo daar niet afhankelijk van willen stellen.

– Tot dezelfde groep behoort verder een aantal koraalbewerkingen, zoals de trits ‘Kyrie...’ / ‘Christe...’ / ‘Kyrie...’ (BWV 669-671) en ‘Aus tiefer Not schrei ich zu dir’ (BWV 686) uit de ‘Klavierübung III’ en ‘Nun komm, der Heiden Heiland’ (BWV 661) uit de ‘Achtzehn Choräle’.

– In een tweetal stukken wordt het allabreve-tempo niet aangegeven met een streep door de C, maar door de woorden ‘alla breve’ daar waar de gewone gelding van de notenwaarden in C overgaat op de verkorting van hun waarde tot de helft. We vinden dit bij de *Fuga in G* (BWV 550) en het middendeel van het *Preludium in D* (BWV 532).

– Twee andere stukken hebben wel gewoon een doorgestreepte C voorgetekend, maar verdienen bijzondere aandacht. In het middendeel van de *Fantasia in G* (BWV 572) staat ‘gravement’ bijgeschreven. Betekent dat een afwijking van het normale allabreve-tempo? Het lijkt me niet. Ik zie deze aanduiding als een karakterisering van het normale allabreve-tempo tegenover het ‘très vitement’ van het voorspel en het ‘lentement’ van het naspel. Te denken valt ook aan verwante Franse stukken met dezelfde karakteraanwijzing: we hebben te maken met het normale geval van ‘deux temps graves’. Een afwijking van het normale allabreve-tempo zou eerder voor de hand liggen bij de *Allabreve in D* (BWV 589). Hier ontbreken namelijk de achtsten, de beweging wordt uitsluitend door kwartnoten bepaald. Toch meen ik dat ook in dit geval het tempo niet veel sneller moet zijn dan gewoonlijk, en ik wil mij daarbij beroepen op een uitspraak van Heinichen. Deze auteur vermeldt het volgende: “Das bekandte Allabreve [...] hat vor allen andern Tacten dieses besonders, daß seine Mensur

iederzeit unveränderlich bleibet, und weder ein darunter gesetztes Adagio, noch Allegro statt findet”, en hij voegt daar achterin zijn boek aan toe: “daß man die gewöhnliche Mensur des Allabreve mehr anhalten oder mehr fortjagen könne, solches ist vor sich: es heißet aber dieses keine Veränderung der Mensur, so lange diese niehmals durch die gewöhnliche Wörter: Adagio, Andante, presto etc. darff unterbrochen werden.”

Wat is nu het tempo van de ‘Allabrevetact’? Zoals ik in het eerste deel van deze bijdrage aan de hand van de Franse bronnen en de gegevens bij Quantz heb trachten aannemelijk te maken, is het tempo ordinario van deze maatsoort gelijk aan $\text{♩} = 60$. Voor stukken echter die in een compacte polyfone stijl geschreven zijn, kan dit tempo vaak ten bate van een adequate voordracht tot $\text{♩} = \text{ca. } 54$ teruggebracht worden.

2. Stukken van de tweede soort vertonen niet de karakteristica van de allabreve-schrijfwijze. Zij hebben een op het eerste gezicht normale zestienden-beweging zoals we die bij stukken aantreffen waar een C zonder streep voorgeschreven is.

– In de eerste plaats behoren tot deze groep de snelle delen van Bachs orgelsonates, voorzover ze in een vierkwartsmaat staan: het eerste deel van *Sonate I* (BWV 525) zonder bijschrift, het eerste deel van *Sonate II* (BWV 526) met het bijschrift *Vivace* en het laatste deel van *Sonate VI* (BWV 630) met het bijschrift *Allegro*. Zij zijn geschreven in een stijl die typisch is voor het sonate-allegro. De zestienden rijgen zich aaneen tot omspelende figuren, passages en al of niet van wisseltonen voorziene gebroken akkoorden of tweeklanken. Zwaarwichtigheid, ‘gravité’, wordt vermeden. We hebben kennelijk te maken met een maat van ‘quatre temps légers’, waarbij overigens de puls duidelijk op de eerste en derde kwartnoot valt. Wat dat laatste betreft is er dus wel verwantschap met de allabreve-maatsoort.

– Verder behoort tot deze groep een tweetal koraaltrio's uit de ‘Achtzehn Choräle’ en wel volgens de versie uit Weimar: ‘*Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*’ (BWV 655a) en ‘*Allein Gott in der Höh sei Ehr*’ (BWV 664b). De latere versies in het manuscript van Bach uit Leipzig hebben een gewone C voorgetekend. Treffend is, dat we hier te maken hebben met koraalbewerkingen die geschreven zijn in de stijl van het sonate-allegro.

– Ten slotte vermeld ik in deze groep het eerste deel van het *Concerto in C* (BWV 594) naar Vivaldi. Het concerto-allegro heeft dezelfde kenmerken als het sonate-allegro. Sonate en concerto zijn ook verwante genres.

Wat is nu het tempo van een sonate- of concerto-allegro in vierkwartsmaat in Bachs dagen? Quantz merkt op dat het allegro assai of presto in voorafgaande tijden nauwelijks sneller gespeeld werd dan het allegretto in zijn eigen dagen. Het contemporaine tempo van allegretto in vierkwartsmaat stelt Quantz op $\text{♩} = 80$. Hieruit zou volgen dat een gewoon allegro in vierkwartsmaat in Bachs dagen rond $\text{♩} = 72$ gespeeld werd en nauwelijks de waarde van $\text{♩} = 84$ overschreden zal hebben. Ik denk dat dat juist is. Allegro zal in de eerste helft van de 18de eeuw nog een karakteraanwijzing geweest zijn: opgewekt, licht, equivalent met het Franse gai, léger. In samenhang met een lichte voordracht zoals Kirnberger die beschrijft, en met de puls op de eerste en derde kwartnoot, kan een toename van het tempo ordinario $\text{♩} = 60$ tot het tempo $\text{♩} = 72$ reeds het gewenste affect tot uitdrukking brengen. Ik vermoed dat er bij allegro nog te vaak aan ‘snel’ gedacht wordt. Mij dunkt dat een gehaaste uitvoering ook in strijd is met de levensstijl van de kringen waarin deze muziek eertijds geklonken heeft. Ik herken mijzelf in wat Quantz opmerkt: “[...] alles was übereilet gespielet wird, verursacht bey den Zuhörern eher eine Aengstlichkeit, als Zufriedenheit. Man muß nur allezeit den Affect, welchen man auszudrücken hat, nicht aber das Geschwindspielen zu seinem Hauptzwecke machen.” Virtuositeit mag bewondering opwekken, zegt Quantz, dat houdt echter na een paar maal op, en ontroeren kan zo'n voordracht nimmer.

Hiervóór stelde ik, dat we de stukken waarbij een doorgestreepte C is voorgetekend grofweg

in twee groepen kunnen indelen. We zouden die groepen de allabreve-groep en de allegro-groep kunnen noemen. Er zijn echter stukken waarbij de betekenis van de doorgestreepte C niet zo duidelijk is.

– Dat lijkt nog nauwelijks het geval met de koraalbewerking ‘*Dies sind die heiligen zehn Gebot*’ (BWV 635) uit het ‘Orgel-Büchlein’. Het zou kunnen zijn dat de streep door de C betrekking heeft op de koraalmelodie die hier niet in kwartnoten, zoals dat gewoon is bij vierkwartsmaat in het ‘Orgel-Büchlein’, maar in halve noten voortschrijdt. Bij de enige andere koraalbewerking uit deze verzameling waarbij dat ook het geval is, de driedelige ‘*Christ ist erstanden*’ (BWV 627), staat echter géén streep door de C. Waarschijnlijk is C hier een aanwijzing voor allegro. De aard van de figuratie in zestienden wijst in deze richting.

– Hoe staat het echter met het bekende *Preludium* in *c* (BWV 546), wat betekent hier de doorgestreepte C? Mij dunkt, in principe de allabreve maatsoort. Maar de veelvuldig voorkomende achtsten-triolen gaan nu het normale allabreve-tempo modificeren. Volgens Kirnberger wordt het tempo giusto van een stuk immers bepaald door de maatsoort en de voorkomende notenwaarden. Stel dat er in het gehele stuk geen triolen zouden voorkomen, maar de kwartnoten hoogstens in twee normale achtsten onderverdeeld waren, dan was het tempo giusto met de notenwaarden ‘*alla misura breve*’ gelijk aan $\text{♩} = 120$ (met de achtsten in de waarde $\text{♩} = 240$). Stel dat de triolen geen triolen zouden zijn, maar figuren die uit gewone achtsten zouden bestaan, of anders gezegd, stel dat de maatsoort $\frac{12}{8}$ zou zijn, dan was het tempo giusto met de notenwaarden ‘*alla misura breve*’ gelijk aan $\text{♩} = 80$ (met achtsten wederom in de waarde $\text{♩} = 240$). Het ligt nu voor de hand om voor het tempo giusto van de allabreve-maatsoort met achtsten-triolen voor de kwartnoot het gemiddelde van de waarden 80 en 120 te nemen, d.w.z. $\text{♩} = 98$. (Van 80 naar 98 neemt het tempo in dezelfde verhouding toe als van 98 naar 120.) Dat komt neer op $\text{♩} = \text{ca. } 48$. In de praktijk blijkt dit tempo alleszins aanvaardbaar te zijn: de triolen kunnen de vereiste lichtheid krijgen en de grote allabreve-beweging kan duidelijk voelbaar gemaakt worden.

– Bij het *Preludium* in *Es* (BWV 552) kan de streep door de C betekenen dat het tempo allegro moet zijn, dus $\text{♩} = \text{ca. } 72$. Maar het kan ook zijn dat de doorgestreepte C de allabreve-maatsoort aanduidt, waarvan het tempo gemodificeerd wordt door het voorkomen van een zestienden-beweging gedurende langere perioden. De zestienden zijn hier namelijk stellig tempobepalend, niet slechts noten in snelle passages enz. Volgens onderstaande analyse komen we dan tot het tempo $\text{♩} = \text{ca. } 84$. Het verschil in opvatting is dus niet erg groot. Het laatstgenoemde tempo wordt gevonden door weer uit te gaan van Kirnbergers stelling dat het tempo giusto van een stuk afhankelijk is van de maatsoort en de voorkomende notenwaarden. In het onderhavige geval betekent dit, dat het tempo langzamer moet zijn dan $\text{♩} = 120$ voor de allabreve-maatsoort zònder zestienden, en sneller dan $\text{♩} = 60$ voor de gewone vierkwartsmaat met zestienden. Want enerzijds zal het tempo giusto bij een doorgestreepte C met zestienden als kleinste snelle noten langzamer moeten zijn dan bij een doorgestreepte C met achtsten als kleinste snelle noten (dit is de afhankelijkheid van de voorkomende notenwaarden), en anderzijds zal het tempo giusto bij een doorgestreepte C met zestienden als kleinste snelle noten sneller moeten zijn dan bij een niet-doorgestreepte C met zestienden als kleinste snelle noten (dit is de afhankelijkheid van de maatsoort). Het tempo $\text{♩} = 84$ nu is het gemiddelde van 60 en 120 (van 60 naar 84 neemt het tempo in dezelfde verhouding toe als van 84 naar 120).

Het maatteken ♩

Het maatteken ♩ komt in Bachs orgelwerken alleen voor bij het laatste deel van *Sonate II* (BWV 526) met het bijschrift Allegro. Het tempo ordinario voor 2 is gelijk aan $\text{♩} = 60$, zoals

blijkt uit de Franse bronnen. Snelle noten in de betekenis die Heinichen daaraan geeft, zijn achtsten. De zestienden die het tweede thema een min of meer burlesk karakter geven, zijn niet tempobepalend, maar moeten vergeleken worden met noten in wat Heinichen noemt snelle passages. De streep door de 2 zal de allegro-variant aangeven van notenwaarden 'alla misura breve'. Dit leidt in de praktijk tot bijv. het tempo $\text{♩} = 72$.

Het maatteken C

De betekenis van C wordt in de Franse bronnen aangegeven als 'quatre temps graves', met als tempo ordinario $\text{♩} = 60$. De gegevens bij Quantz zijn hiermee in overeenstemming, zoals hiervóór uiteengezet is. Ook voor Bachs orgelwerken lijkt dit een goed uitgangspunt te zijn. In veel stukken in deze maatsoort treffen we een min of meer continue beweging in zestienden aan. Afgezien van noten in snelle passages en dergelijke zijn gewoonlijk zestienden de kleinste notenwaarden. In Frankrijk golden deze als de kleinste notenwaarden die geïnegaliseerd mochten worden, voor Duitsland zouden we wellicht kunnen zeggen dat het de kleinste notenwaarden waren die nog een gevarieerde articulatie toelieten.

Ik wil afzien van het geven van voorbeelden van stukken die min of meer het normale beeld vertonen, en mij beperken tot een aantal werken en groepen van werken die in verband met het tempo bijzondere aandacht verdienen.

– In de eerste plaats is er een aantal stukken dat duidelijk in de allabreve-stijl geschreven is, zoals de *Fuga* in *F* (BWV 540) en de afzonderlijk overgeleverde koraalbewerking 'Meine Seele erhebt den Herren' (BWV 733). Hier lijkt de streep door de C eenvoudig vergeten te zijn. Is dit ook het geval bij het eerste deel van de *Tripelfuga* in *Es* (BWV 552)? Misschien niet. Deze fuga in $\frac{4}{2}$ -maat is geschreven in wat Heinichen het antieke allabreve noemt, waarbij de syncopatio oftewel ligatura door halve noten wordt gevormd en waarin geen kleinere notenwaarden dan kwartnoten voorkomen. Het kan zijn dat Bach hier C zonder streep gezet heeft in de betekenis van 'quatre temps graves' per maat, dus om een tempo aan te geven van $\text{♩} = \text{ca. } 54$. Volgens Kirnberger is O het maatteken van zo'n $\frac{4}{2}$ -maat met zijn zware beweging en nadrukkelijke voordracht. De *Es-dur-Fuga* zal ik aan het slot van mijn betoog nader bespreken.

– In de tweede plaats is er een aantal stukken waarin de zestienden op een soortgelijke losse, lichtvoetige wijze zijn behandeld als in het typische sonate-of concerto-allegro. Zij moeten dienovereenkomstig uitgevoerd worden. Dit geldt bijv. voor de trio's over 'Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' (BWV 655) en 'Allein Gott in der Höh sei Ehr' (BWV 664) in de 'Achtzehn Choräle' uit Leipzig. Zoals we al zagen, hebben de vroegere versies uit Weimar wèl een streep door de C. Kennelijk voorziet Bach zijn allegro's in vierkwartsmaat niet noodzakelijk van een doorgestreepte C. In het noteren van ♩ in de betekenis van allegro- ♩ is hij minder consequent dan in het noteren van ♩ in de betekenis van allabreve- ♩ . Zo vinden we in het eerste deel van het *Concerto* in *a* (BWV 593) naar Vivaldi en het *Concerto* in C (BWV 595) naar Johann Ernst von Sachsen Weimar een gewone C i.p.v. een doorgestreepte C voorgetekend. Een stuk met een typische allegro-figuratie is ook de karakteristieke *Fuga* in *D* (BWV 532).

– Mogen met name onder de wat langere vrije orgelstukken er vele zijn die het beste iets sneller dan $\text{♩} = 60$ genomen kunnen worden, het tegengestelde geldt voor veel van de beknopte koraalbewerkingen uit het 'Orgel-Büchlein'. Hier treffen we een standaardtype aan waarbij, tegenover een nauwelijks of slechts matig omspeelde koraalmelodie in kwartnoten in de bovenstem, door de andere stemmen een zestienden-beweging gaande gehouden wordt in een zeer compacte schrijfwijze. De dichtheid van zetting maakt dat een verlaging van het tempo ordinario tot $\text{♩} = \text{ca. } 54$ aangewezen is. In dit tempo hoor ik ook graag het dikwijls langzamer gespeelde 'Nun komm, der Heiden Heiland' (BWV 599). Met dit koraal wordt

immers het kerkelijk jaar (en het 'Orgel-Büchlein'!) feestelijk geopend. In het pedaal klinkt dan ook het bekende ouverture-ritme. Bij de opera placht de Franse koning op dit ritme zijn plaats in de loge in te nemen. Ook in het adventslied gaat het erom een binnentredende koning te begroeten. Men late zich voor het bepalen van het tempo dan ook in de eerste plaats leiden door die gepunteerde ritmen in de bas.



BWV 599

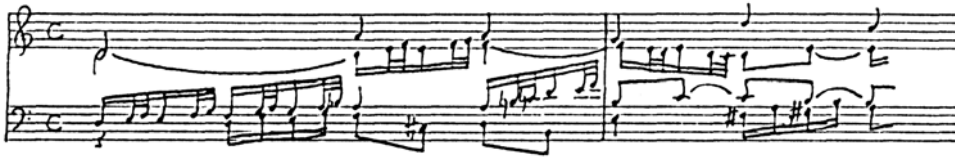
– Bij sommige koraalbewerkingen uit het 'Orgel-Büchlein' kan het tempo het beste nog wat langzamer genomen worden in verband met bijzondere harmonieën die tijd nodig hebben, expressieve melodieomspelingen, enz. Ik denk bijv. aan 'Durch Adams Fall ist ganz verderbt' (BWV 637). We moeten dat langzamer nemen echter niet overdrijven. Een bewerking als 'Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ' (BWV 639) wordt naar mijn mening door een te langzaam tempo vaak uit zijn voegen gelicht. De aard van de zestienden-figuratie in de linkerhand, de daarvoor aangegeven articulatie en het effect van de repeterende achtsten in het pedaal vragen om een bepaalde doorgaande beweging, een bepaalde 'stroomsnelheid', waaraan door de expressieve omspelingen in de rechterhand niet te veel afbreuk gedaan mag worden. Dan moet het tempo van de bedoelde koraalbewerking mijns inziens niet veel onder ♩ = 48 liggen.

– In een aantal bewerkingen in het 'Orgel-Büchlein' is de normale zestienden-beweging gevarieerd door toegevoegde tweeëndertigsten, waardoor een figura corta-achtig ritme ontstaat. In 'Lob sei dem allmächtigen Gott' (BWV 602) en 'Der Tag, der ist so freudenreich' (BWV 605) lijken mij deze tweeëndertigsten niet tempobepalend. Als onderverdelingen in de normale zestienden-beweging geven ze uitdrukking aan de 'Lob' en 'Freude' waarvan de koraaltekst spreekt. ♩ = ca. 54 blijft het aangewezen tempo.



BWV 605

Anders is dat in 'Mit Fried und Freud ich fahr dahin' (BWV 616) en 'Wer nur den lieben Gott läßt walten' (BWV 642). Hier lijken mij de tweeëndertigsten wél tempobepalend. Echter niet zodanig, dat zij nu de plaats innemen van normale zestienden, waardoor het tempo tweemaal zo langzaam wordt. Dan had het stuk in vierkwartsmaat met achtsten en zestienden genoteerd moeten worden. We moeten volgens Kirnberger het tempo afleiden uit de voorkomende notenwaarden en het maatteken. Ik zou hier het tempo anderhalf maal zo langzaam willen nemen als bij het standaardtype: ♩ = ca. 36. Drie noten in dactylisch ritme hebben immers de plaats ingenomen van twee zestienden in het normale geval. Het adagio cantabile-tempo van de kwartnoot drukt als het ware de 'Fried' uit, de figura corta-figuur symboliseert de 'Freud'. We zouden kunnen zeggen dat de vreugde in deze twee bewerkingen meer verinnerlijkt is, terwijl die bij het vorige tweetal meer naar buiten gericht is.



BWV 616

– Onder Bachs koraalbewerkingen is er een bepaald type, waarbij de melodie, sterk omspeeld en versierd, solistisch op een apart manuaal wordt voorgedragen, terwijl de andere stemmen duidelijk een begeleidende rol vervullen. De melodie ligt daarbij steeds in de sopraan, bij de ‘colorering’ wordt over het algemeen gebruik gemaakt van notenwaarden tot en met tweeëndertigsten. Voorbeelden hiervan zijn: uit de ‘Achtzehn Choräle’ ‘Nun komm, der Heiden Heiland’ (BWV 659) en ‘Allein Gott in der Höh sei Ehr’ (BWV 662) met het bijschrift Adagio, en uit de afzonderlijk overgeleverde koraalbewerkingen ‘Herr Jesu Christ, dich zu uns wend’ (BWV 709) en het manualiter-stuk ‘Jesus, meine Zuversicht’ (BWV 728). In het ‘Orgel-Büchlein’ betreft het de koralen ‘Das alte Jahr vergangen ist’ (BWV 614), ‘O Mensch, bewein dein Sünde groß’ (BWV 622) met het bijschrift Adagio assai en ‘Wenn wir in höchsten Nöten sein’ (BWV 641). We kunnen deze stukken vergelijken met Franse ‘récits’ en met bepaalde langzame delen uit Bachs kamermuziek. Het bedoelde tempo is dan ook ongetwijfeld adagio. Uit Quantz’ gegevens hebben we afgeleid dat dat zou neerkomen op tweemaal zo langzaam als het tempo ordinario, en het ziet er naar uit dat dit ook voor Bach geldt. Een tempo van ♩ = ca. 27 lijkt aangewezen.



BWV 641

Bij ‘O Mensch, bewein dein Sünde groß’ kunnen we het tempo in verband met het bijschrift Adagio assai nog langzamer nemen, in overeenstemming met Quantz bijv. ♩ = ca. 18. Bachs tempoaanduiding is aldus noodzakelijk! Dat geldt ook voor de overige tempoaanduidingen in het ‘Orgel-Büchlein’: Adagio bij ‘Christum wir sollen loben schon’ (BWV 611) en ‘O Lamm Gottes, unschuldig’ (BWV 618), en Largo bij ‘Jesus, meine Freude’ (BWV 610). (Voor het Molt’ adagio bij het fragment ‘O Traurigkeit, o Herzeleid’ is dat niet te controleren.) De beide eerstgenoemde stukken vertonen namelijk niet het beeld van de typische adagio-koraalbewerking die we zojuist besproken hebben, en het laatstgenoemde stuk lijkt op het eerste gezicht een standaard-koraalbewerking. Zou voor largo ♩ = 36 genomen kunnen worden? Ik merk nog op dat we in de adagio-koraalbewerkingen nogal eens van articulatiebogen voorziene Seufzer-figuren in zestienden tegenkomen (zie BWV 614, 618, 659 en 709).

– De koraalbewerking ‘Hilf Gott, daß mir’s gelinge’ (BWV 624) uit het ‘Orgel-Büchlein’ heeft in sopraan en alt (voor de rechterhand) een canon, die voor de eerste vier regels in de onderkwint, voor de vijfde en zesde regel in de onderkwart en voor de laatste regel weer in de onderkwint plaatsvindt. De bas (op het pedaal) vult deze canon aan tot een harmonisch geheel met een doorlopende beweging in achtsten. De structuur van deze driestemmige zetting (men lette op de syncopen en de zestienden-paren in de bas) vraagt als het ware om een tempo van ♩ = ca. 54. De tenor (in de linkerhand) heeft daarentegen een beweging in zestienden-triolen. Naar mijn mening zijn deze hier niet tempobepalend, maar moeten ze opgevat worden als passages in de betekenis die Quantz aan deze term geeft. In allegretto en, mogen we wel

toevoegen, ook in tempo ordinario bestaan de passages in een vierkwartsmaat volgens deze auteur uit tweeëndertigsten of ‘zweygeschwänzten Triolen’. Met zulke triolen hebben we hier ongetwijfeld te maken. Deze triolen beogen een bepaald affect, want hoewel het een passielied betreft vraagt de dichter in de eerste strofe om Gods hulp dat het hem mag gelukken een lied te maken “zu Lob dem Namen dein, daß ich mag fröhlich heben an von deinem Wort zu singen.”



BWV 624

– In de *Fantasia* in g (BWV 542) moeten we de tweeëndertigsten niet aanzien voor snelle passage-noten in de zin van Heinichen en Quantz, maar als behorend tot expressieve, als het ware sterk gesticulerende figuren ‘in stylo recitativo’. De voordracht is vrij, maar niet snel. Men vergelijkte het tweede deel van het *Concerto* in C (BWV 594) naar Vivaldi, dat het opschrift Recitativo draagt en waar adagio is bijgeschreven.

Het maatteken $\frac{2}{4}$

De $\frac{2}{4}$ -maatsoort komt in de orgelwerken van Bach slechts weinig voor. Voor een stuk als ‘*Wir glauben all an einen Gott*’ (BWV 680) uit de ‘Klavierübung III’ geldt kennelijk het tempo ordinario. Bij het laatste deel van *Sonate V* (BWV 529) met bijschrift Allegro en het eerste deel van *Sonate VI* (BWV 530) met bijschrift Vivace is een tempo van $\text{♩} = \text{ca. } 80$ waarschijnlijk. Opvallend is dat bij het eerste deel van *Sonate III* (BWV 527) Andante staat. Dit andante zou ik willen opvatten als een niet-allegro d.w.z. niet veel langzamer dan het tempo ordinario $\text{♩} = 60$.

Het maatteken $\frac{3}{2}$

De $\frac{3}{2}$ -maatsoort vinden we voornamelijk bij koraalbewerkingen, in het bijzonder bij die van het ‘Orgel-Büchlein’. Dit is kennelijk een gevolg van het feit, dat in de gangbare gezangboeken uit Bachs dagen de klassieke Lutherse kerkliederen met ternair metrum gewoonlijk in $\frac{3}{2}$ genoteerd stonden. Een vrij orgelwerk in deze maatsoort is het *Preludium* in G (BWV 550). Steeds hebben we te maken met een maatsoort waarin de notenwaarden ‘alla misura breve’ genomen moeten worden, gehalveerd in tijdswaarde. Opvallend is echter, dat in tegenstelling tot wat we uit de Franse bronnen meenden te moeten afleiden, in de praktijk vaak een tempo dat iets boven het tempo ordinario ligt, aangewezen lijkt. Het kan zijn dat de suggestie die van een driedelige maatsoort uitgaat ons tot een verhoging van het tempo leidt. Sulzer schrijft: “Ueberhaupt bringt die ungerade Taktart wegen der gedritten Fortschreitung ihrer Hauptzeiten eine größere Lebhaftigkeit in jenen Ausdruck, und ist daher zur Schilderung lebhafter Gemüthsbewegungen schicklicher, als die gerade Taktart.” Het ziet er naar uit dat over het geheel genomen in het ‘Orgel-Büchlein’ de zetting van de koralen in $\frac{3}{2}$ -maat minder compact is dan die van de koralen in vierkwartsmaat, de schrijfwijze lijkt lossier. Het betreft ook meestal koralen waarvan de tekst blijdschap uitdrukt.



BWV 628 'Erstanden ist der heil'ge Christ'

Een drietal afwijkende koraalbewerkingen in z-maat uit het 'Orgel-Büchlein' wil ik nog apart bespreken.

– Bij 'Vom Himmel kam der Engel Schar' (BWV 607) hebben we bij uitzondering te maken met een beweging in zestienden. Ik zou die dalende of stijgende toonladder-figures met de omvang van één octaaf, soms over twee stemmen verdeeld, willen opvatten als snelle passages in de zin van Heinichen en Quantz. Een tempo van $\text{♩} = \text{ca. } 54$ lijkt me dan acceptabel.



BWV 607

– Bij 'Christe, du Lamm Gottes' (BWV 619) hebben we bij uitzondering te maken met een beweging in kwartnoten. Dit is eigenlijk het enige stuk waarop Kirnbergers opmerkingen over de $\frac{3}{2}$ -maat van toepassing zijn: "Der Dreyzweyteltackt ist wegen des schweren und langsamen Vortrags, den seine Notengattungen bezeichnen, zumal in Kirchenstücken, von dem vielfältigsten Gebrauch. In diesem Styl sind Viertel, höchstens Achtel, seine geschwindesten Notengattungen." De zware en langzame voordracht wordt door het ontbreken van achtsten teweegebracht. Dat het tempo beneden $\text{♩} = \text{ca. } 54$ genomen zou moeten worden, lijkt me dan ook niet nodig.

– Bij 'In dulci jubilo' (BWV 608) is er een doorgaande beweging van achtsten-triolen tegen halve noten. Dat Bach voor achtsten-triolen i.p.v. kwarten-triolen gekozen heeft kan een kwestie van notatie zijn. Het scheidt namelijk de mogelijkheid om de noten van één triool overzichtelijk met een balk samen te vatten. Van achtsten-triolen gaat echter ook een andere tempo-suggestie uit dan van kwarten-triolen. Ik zou het tempo van dit stuk als volgt willen analyseren. Laten we van de veronderstelling uitgaan dat de triolen hier als snelle noten in de betekenis die Heinichen aan deze term geeft, opgevat moeten worden, niet als snelle passages. Ze zijn dan tempobepalend op de wijze die Kirnberger uiteenzet. Als iedere halve noot gewoon uit vier achtsten in hun gehalveerde waarde zou bestaan, dan was het tempo giusto van dit stuk gelijk aan $\text{♩} = 60$. Als iedere halve noot uit drie achtsten in hun gehalveerde waarde zou bestaan (en de maatsoort dus eigenlijk een allabreve- $\frac{3}{8}$ zou zijn), dan was het tempo giusto van dit stuk gelijk aan ♩ (eigenlijk ♩) = 80. Als iedere halve noot uit drie triolen-achtsten zou bestaan (en de maatsoort dus eigenlijk een allabreve- $\frac{3}{4}$ zou zijn met triolen-passages), dan was het tempo giusto van dit stuk ♩ (eigenlijk ♩) = 120. Net als bij het besproken *Preludium* in *c* (BWV 546) zou ik hier voor het tempo weer willen nemen het gemiddelde van $\text{♩} = 80$ en $\text{♩} = 120$, d.w.z. $\text{♩} = 98$. Ik neem dan aan dat de genoteerde kwartnoten in dit stuk triolisch uitgevoerd moeten worden. Is dat niet het geval, dan stel ik een verlaging van het tempo tot $\text{♩} = 88$ voor (i.p.v. $\text{♩} = 60$ kan men dan $\text{♩} = 54$ als uitgangspunt van de tempo-analyse nemen). Is de bovenstaande analyse juist, dan heeft Bach deze

koraalbewerking eigenlijk ten onrechte in $\frac{3}{2}$ genoteerd. Dat kan onder invloed van de notatie in de gebruikelijke gezangboeken geschied zijn. Een parallel geval vinden we in BWV 738a ('*Vom Himmel hoch, da komm ich her*') waar tegen de koraalmelodie in $\frac{4}{2}$ (zonder maatstrepen) kennelijk een zetting in $\frac{12}{8}$ is geplaatst (vergelijk BWV 738).

Het maatteken $\frac{3}{4}$

Een bekend stuk in $\frac{3}{4}$ -maat met de noten in hun gehalveerde waarde is de *Fuga* in A (BWV 536). Deze fuga hoort dus thuis in de groep van allabrevefuga's, waarvan Bach er met name in zijn Weimar-tijd nogal wat geschreven heeft. Tempo ♩ = ca. 108.

Op een paar uitzonderingen na, zoals deze fuga, hebben Bachs orgelwerken in $\frac{3}{4}$ -maat echter de noten in hun natuurlijke waarde als uitgangspunt. Evenals bij de vierkwartsmaat treffen we ook hier vaak een continue beweging in zestienden aan. Afgezien van passagenoten en dergelijke zijn zestienden de kleinste notenwaarden. Voor een aantal van deze werken is er ook geen enkele reden om van het tempo ordinario ♩ = 60 noemenswaard af te wijken. Voorbeelden hiervan zijn de *Passacaglia* (BWV 582), het *Preludium* in e (BWV 548), het '*Christ unser Herr zum Jordan kam*' (BWV 685) uit de 'Klavierübung III' en het enige geval van een $\frac{3}{4}$ -maat in het 'Orgel-Büchlein': '*Wir danken dir, Herr Jesu Christ*' (BWV 623). Bij de laatstgenoemde bewerking gaat de beweging grotendeels in het figura corta-ritme van één achtste gevolgd door twee zestienden. Het betreft hier weliswaar een passielied (het staat onmiddellijk vóór het hierboven besproken '*Hilf, Gott, daß mir's gelinge*'), maar voorop staat de dank 'daß du für uns gestorben bist', en dat affect lijkt door het genoemde ritme adequaat uitgedrukt te worden. Voor bepaalde werken zijn er echter wel redenen om van het tempo ordinario af te wijken.

– In de eerste plaats zijn er een paar stukken die ons de reeds aangehaalde woorden van Sulzer in herinnering brengen dat bij driedelige maatsoorten een grotere levendigheid tot uitdrukking komt dan bij tweedelige maatsoorten. Stelde ik bij de vierkwartsmaat, in overeenstemming met Quantz' opmerking over snelle tempi in Bachs dagen, dat een toename van ♩ = 60 tot ♩ = 72 gewoonlijk voldoende is om een allegro-effect te bereiken, en dat een waarde van ♩ = 84 nauwelijks overschreden zal zijn, bij een paar stukken in $\frac{3}{4}$ -maat lijkt dat anders te liggen. Niet voor het eerste deel van *Sonate IV* (BWV 528) met het bijchrift *Vivace*, dunkt me. Ook nog niet zo zeer voor het eerste deel van *Sonate V* (BWV 529) met het bijchrift *Allegro*: het karakter van het tweede thema zal het tempo hier wel wat matigen. Voor het laatste deel van *Sonate I* (BWV 525) is echter een tempo sneller dan ♩ = 84 eventueel wel op zijn plaats. De luchtige schrijfwijze wijst daarop: het geringe aantal harmoniewisselingen (vaak zelfs slechts één per maat), het gebruik van achtsten in gebroken intervallen en van zestienden in passages, gebroken akkoorden en de harmonie omspelende wisseltoon-figuren, enz. enz. Verwant in karakter aan dit sonatedeel is de koraalbewerking '*Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt*' (BWV 688) uit de 'Klavierübung III'. Toch denk ik dat bijv. de syncopische intervalbreking in de maten 20, 21 en 112-114 (naast andere verschijnselen) erop wijst dat het tempo ♩ = 84 niet te boven gegaan moet worden.

– In de tweede plaats wijs ik op drie koraalbewerkingen die in de 'Achtzehn Choräle' achter elkaar staan: '*Komm, Heiliger Geist*' (BWV 652), '*An Wasserflüssen Babylon*' (BWV 653) en '*Schmücke dich, o liebe Seele*' (BWV 654). Alle drie zijn ze 'à 2 claviers et pédale', BWV 652 en 654 met de melodie in de sopraan, BWV 653 met de melodie in de tenor. De begeleidingen bewegen zich grotendeels in achtsten. De omspelingen en versieringen in de solostem zijn over het geheel genomen minder overdadig dan in de verwante adagio-koraalbewerkingen in vierkwartsmaat. Seufzer-motieven ontbreken. Ik zou het tempo van deze stukken in verband willen brengen met dat van de Sarabande. De exacte

tempogegevens in de Franse bronnen vertonen een grote variatiebreedte: zij lopen van $\text{♩} = 36$ tot $\text{♩} = 67$. De tempi van de genoemde koraalbewerkingen zou ik willen zoeken in de bovenste helft van het aangegeven tempogebied.

– Ten slotte het ‘*Vater unser im Himmelreich*’ (BWV 682) uit de ‘Klavierübung III’. Hier zou ik het tempo niet langzamer willen nemen dan de langzaamste versie van een Sarabande. De waarneembaarheid van de canon (in de betekenis van een gehoorzaam naspreken), het dringende karakter van de lombardische figuren (als symbool van het aanhoudend bidden) en de lichte uitvoering van de triolen (als aanduiding van ‘des Heiligen Geistes Trost’) vragen namelijk om een tempo sneller dan het adagio met $\text{♩} = 30$.

Het maatteken $\frac{6}{4}$

Deze maatsoort vinden we als maatsoort met gehalveerde notenwaarden in het tweede deel van de *Fuga in Es* (BWV 552) en als maatsoort met de notenwaarden in hun natuurlijke gelding in de *Fantasia in c* (BWV 537) en de koraalbewerking ‘*Dies sind die heiligen zehn Gebot*’ (BWV 678) uit de ‘Klavierübung III’. De *Es-dur-Fuga* komt verderop nog ter sprake.

Met maatteken $\frac{9}{4}$

Deze maatsoort treedt alleen op in het laatste deel van ‘*O Lamm Gottes, unschuldig*’ (BWV 656) uit de ‘Achtzehn Choräle’, en wel als ‘proportie-maat’ tegenover een doorgaande $\frac{3}{2}$ -maat.

Het maatteken $\frac{3}{8}$

De afzonderlijk overgeleverde manualiter-koraalbewerking ‘*Christ lag in Todesbanden*’ (BWV 695) heeft $\frac{3}{8}$ in zijn typische tempo ordinario-gestalte met doorlopende zestienden, trillers van een kwartnoot beginnend op de tweede achtste, enz. Tempo: $\text{♩} = \text{ca. } 120$. De *Toccatà in F* (BWV 540) vertoont grotendeels hetzelfde beeld. Hier kan echter, wegens het toccatà-karakter en misschien ook wegens de grote lengte van het stuk, het tempo iets sneller genomen worden: $\text{♩} = \text{ca. } 144$. In ieder geval moet het tempo zo gekozen worden dat, zoals Kirnberger wil, enig gewicht aan de laatste achtste gegeven kan worden. De melodische gestalte van het begin-motief wijst ook op dit stuwende nevenaccent. De tempi van de beide genoemde stukken zijn varianten van het tempo van de *Passepied*.

– Wat uitvoeriger wil ik ingaan op het tempo van het laatste deel van *Sonate III* (BWV 527) en het laatste deel van *Sonate IV* (BWV 528). Weliswaar vinden we ook hier weer de trillers van een kwartnoot beginnend op de tweede achtste, maar i.p.v. de voor de $\frac{3}{8}$ -maat karakteristieke beweging in zestienden hebben we in deze stukken grotendeels (voor BWV 528 zelfs vrijwel geheel) te maken met een beweging in zestienden-triolen. Deze zestienden-triolen zijn hier duidelijk tempobepalend en niet slechts geïsoleerd voorkomende snelle passages. Zonder triolen, maar met zes gewone zestienden, zou het tempo van de $\frac{3}{8}$ -maat gelijk zijn aan $\text{♩} = 120$. Zouden we niet met triolen, maar met tripelnoten te maken hebben, d.w.z. zou de maat uit negen gewone zestienden bestaan, dan was het tempo giusto van die $\frac{9}{16}$ -maat gelijk aan $\text{♩} = 80$. Voor het tempo giusto van een $\frac{3}{8}$ -maat met zestienden-triolen kunnen we nu het gemiddelde van de twee gegeven metronoom-getallen nemen, oftewel $\text{♩} = 98$. (Van 80 tot 98 neemt het tempo in dezelfde verhouding toe als van 98 tot 120.) Om van het tempo giusto een Vivace te maken, zouden we het met 20% kunnen verhogen. (Men vergelijk de toename van $\text{♩} = 60$ tot $\text{♩} = 72$ bij de vierkwartsmaat.) Aldus wordt het tempo van het laatste deel van *Sonate III* gelijk aan $\text{♩} = 118$. Om van het tempo giusto Un poc' allegro te maken, zouden we het met 10% kunnen verhogen. Aldus wordt het

tempo van het laatste deel van *Sonate IV* gelijk aan $\text{♩} = 108$. De tempi van de beide stukken zijn dan varianten van het tempo van het Menuet. In de praktijk lijkt dat alleszins bevredigend.

Het maatteken $\frac{6}{8}$

Een aantal koraalbewerkingen heeft de $\frac{6}{8}$ -maatsoort in zijn typische tempo ordinario-gestalte met doorlopende zestienden en eventuele trillers van een kwartnoot beginnend op de tweede of vijfde achtste. Hetzelfde geldt voor de *Fuga in a* (BWV 543). In de meeste gevallen is er dan weinig reden om van het tempo $\text{♩} = 120$ noemenswaard af te wijken, slechts het kamermuziekachtige trio op 'Allein Gott in der Höh sei Ehr' (BWV 676) uit de 'Klavierübung III' zou ik allegro nemen, $\text{♩} = \text{ca. } 144$.

In de koraalbewerking 'Meine Seele erhebt den Herren' (BWV 648) uit de 'Schübler-Choräle' wordt de beweging voornamelijk door achtsten onderhouden. Naar mijn mening wordt de werking van dit stuk door een te langzaam tempo vaak benadeeld. De vele voorhoudingen en alteraties mogen dan wat tijd nodig hebben, ver onder tempo ordinario behoeft het tempo van de bedoelde koraalbewerking mijns inziens niet te liggen.

– Wezenlijk sneller dan tempo ordinario dient m.i. de *Fuga in C* (BWV 564) genomen te worden. De rusten in het thema en de 'rollende' zestienden-figures wijzen erop dat we hier met een 'proportie-maat' (proportio sesquialtera) te maken hebben, d.w.z. de gepunteerde kwartnoten hebben dezelfde waarde als de gewone kwartnoten in tempo ordinario: $\text{♩} = 60$. Dat komt overeen met het tempo van een Gigue. Hetzelfde tempo beveel ik aan voor het gigue-achtige slotdeel van de *Pastorale* (BWV 590).

– Een apart probleem vormt het *Preludium in h* (BWV 544). We hebben hier te maken met een $\frac{6}{8}$ -maat waarin gedurende langere perioden de beweging in tweeëndertigsten verloopt. Deze tweeëndertigsten zijn kennelijk niet slechts snelle passagenoten in de betekenis die Heinichen en Quantz aan deze term geven. Zij zijn dus tempobepalend, in overeenstemming met Kirnbergers opvatting dat het tempo giusto van een stuk afhankelijk is van de maatsoort en de voorkomende notenwaarden. Ik zou het tempo van dit stuk, analoog aan een redenering die ik hierboven al enkele malen naar voren heb gebracht, als volgt willen analyseren. Stel dat Bach niet in $\frac{6}{8}$ met tweeëndertigsten als kleinste notenwaarden, maar in $\frac{4}{4}$ met zestienden als kleinste notenwaarden genoteerd zou hebben, dan was het tempo giusto van de teleenheid $\text{♩} = 60$ geweest. Stel vervolgens dat in de $\frac{6}{8}$ -maat geen tweeëndertigsten maar slechts zestienden als snelle noten volgens de definitie van Heinichen zouden voorkomen, dan was het tempo giusto van de teleenheid $\text{♩} = 120$ geweest. Laten we nu voor het tempo giusto van dit *Preludium* in $\frac{6}{8}$ met tweeëndertigsten en zestienden als snelle noten het gemiddelde nemen van de metronoom-getallen 60 en 120, d.w.z. $\text{♩} = 84$. (Van 60 naar 84 neemt het tempo in dezelfde verhouding toe als van 84 naar 120.) In de praktijk blijkt inderdaad een tempo rond deze waarde alleszins acceptabel te zijn.

– In *Sonate III* (BWV 527), *Sonate V* (BWV 529) en *Sonate VI* (BWV 530) treffen we een langzaam middendeel aan in $\frac{6}{8}$, Adagio e dolce, Largo en Lente zijn de respectievelijke tempo-aanduidingen. Snelste notenwaarden zijn tweeëndertigsten. In alle drie gevallen blijkt het uit Quantz' gegevens gedistilleerde tempo voor adagio bruikbaar te zijn: $\text{♩} = 60$.

Het maatteken $\frac{9}{8}$

De $\frac{9}{8}$ -maatsoort treffen we aan bij de koraalbewerking 'Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter' (BWV 650) uit de 'Schübler-Choräle', bij de manualiter-bewerking van 'Kyrie, Gott Heiliger Geist' (BWV 674) en bij het *Preludium in C* (BWV 547). Naar mijn mening betreft het hier steeds een 'proportie-maat', d.w.z. dat de gepunteerde kwartnoot in principe

gelijk is aan de gewone kwartnoot van het tempo ordinario. In BWV 650 fungeert $\frac{9}{8}$ ook werkelijk als ‘proportie-maat’ tegenover de in $\frac{3}{4}$ genoteerde koraalmelodie. Het tempo kunnen we vergelijken met dat van de Franse Gigue.

Het maatteken $\frac{12}{8}$

Wat het tempo betreft zijn er voor $\frac{12}{8}$ grof gezien twee mogelijkheden: òf we hebben te maken met $\text{♩} = \text{ca. } 120$, òf we hebben te maken met $\text{♩} = \text{ca. } 180$. In het eerste geval gaan we uit van de notenwaarden in hun natuurlijke gelding, in het tweede geval van anderhalf maal zo snelle notenwaarden. In het tweede geval kunnen we $\frac{12}{8}$ letterlijk opvatten als proportieteken: twaalf achtsten hebben dan tezamen dezelfde tijdsduur als acht achtsten in het normale geval, $\frac{12}{8} = \frac{3}{2} = \text{proportio sesquialtera}$. In dat geval is het tempo dat van de Franse Gigue.

De $\frac{12}{8}$ -maat treffen we vooral aan bij koraalbewerkingen, maar bijv. ook bij het laatste deel van de *Fuga in Es* (BWV 552) en bij het middendeel van *Sonate I* (BWV 525) met het bijschrift Adagio. Over de temporelaties in de beroemde tripelfuga kom ik hieronder nog te spreken. Geldt voor het middendeel van *Sonate I*, evenals bij de in $\frac{6}{8}$ staande middendel van de *Sonates III, Ven VI*, een tempo van $\text{♩} = 60$? De ervaring leert dat dit niet het geval is. De zestienden-guirlandes, de lange slotnoten en de akkoord-beweging vereisen een sneller tempo. De verplichte herhalingen wijzen in dezelfde richting. Harmonie-wisseling vindt veelal plaats per gepunteerde kwartnoot, kenmerkend is het ritme kwartnoot plus achtste noot bij de bas in het begin. We hebben hier kennelijk ook te maken met een ‘proportie-maat’, maar dan in het adagio-tempo, d.w.z. $\text{♩} = 90$ ($\text{♩} = 30$).

In het ‘Orgel-Büchlein’ vinden we vier bewerkingen in $\frac{12}{8}$; twee daarvan lijken mij als tempo ordinario $\text{♩} = 180$ ($\text{♩} = 60$), en twee als tempo ordinario $\text{♩} = 120$ te hebben.

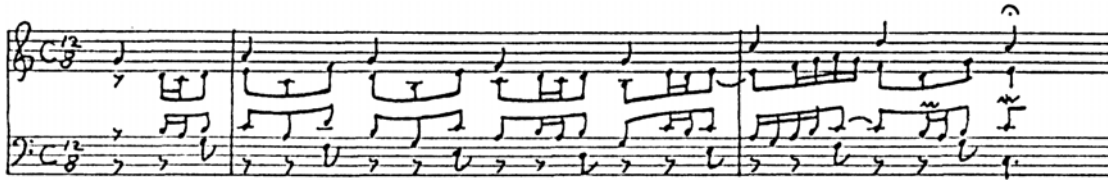
– Het eerste tweetal wordt gevormd door de koraalbewerkingen ‘*Wir Christenleut*’ (BWV 612) en ‘*Jesus Christus, unser Heiland*’ (BWV 626). Bij ‘*Wir Christenleut*’ heeft Bach slechts de op de koraalmelodie betrekking hebbende C aan de sleutel geschreven. De aard van de figuratie in het ritme achtste plus vier zestienden wijst op een levendig tempo in overeenstemming met het affect ‘Freud’ waarvan in de koraaltekst sprake is. Bij het paaslied ‘*Jesus Christus, unser Heiland*’ heeft Bach $C\frac{12}{8}$ aan het begin geschreven, de kleinste notenwaarden zijn hier achtsten. Quantz zegt: “In einem Allegro [assai] im Zwölfachttheiltacte, wenn keine Sechszehnthteile vorkommen, treffen auf jeden Tact zweene Pulsschläge.” Dit mogen we wel als volgt extrapoleren in de richting van het tempo ordinario: bij een allegretto in $\frac{12}{8}$ -maat waarin geen zestienden voorkomen heeft iedere maat vier polsslagen, d.w.z. $\text{♩} = 80$ (zie het eerste deel van deze bijdrage). Dit allegretto is volgens een hiervóór reeds aangehaald citaat van Quantz gelijk aan, ja zelfs nog iets sneller dan het gewone Bachse allegro. Het tempo ordinario van een $\frac{12}{8}$ -maat zoals in ‘*Jesus Christus, unser Heiland*’ is dus $\text{♩} = 60$. Ik zou voor beide koraalbewerkingen het tempo $\text{♩} = 54$ willen voorstellen, overeenkomend met het tempo van de Franse Gigue.



BWV 612

– Het tweede tweetal wordt gevormd door de koraalbewerkingen ‘*Gott, nun schleuß den Himmel auf*’ (BWV 617) en ‘*Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*’ (BWV 631). Bij ‘*Herr*

Gott... heeft Bach C_{16}^{24} aan het begin van de bovenste notenbalk en C_{12}^{12} aan het begin van de onderste notenbalk geplaatst. Bij *'Komm Gott...*' staat bij beide notenbalken C_{12}^{12} . Gezien de aard van de figuratie zou ik bij beide stukken een tempo van $\text{♩} = \text{ruim } 120$ nemen, overeenkomend met het tempo van de *Passepied*.



BWV 631

Proportionele temporelaties

Bij meerdelige orgelwerken met verschillende maatsoorten voor de afzonderlijke delen, moeten we bedacht zijn op de mogelijkheid van proportionele temporelaties.

– Aannemelijk is een proportionele temporelatie voor de twee delen van de *Canzona* (BWV 588). Hier kan de $\frac{3}{2}$ van het tweede deel opgevat worden als de proportio sesquialtera, d.w.z. drie halve noten tezamen hebben onder dit teken dezelfde tijdsduur als twee halve noten tezamen ervóór. Het eerste deel heeft een niet doorgestreepte C voorgeschreven, terwijl het toch duidelijk in de allabreve-stijl geschreven is. Het zou kunnen zijn dat de streep eenvoudig vergeten is. Het kan echter ook zijn dat Bach C hier gebruikt in de betekenis van een verlangzaamd allabreve-tempo. We hoorden reeds dat volgens Heinichen het allabreve een min of meer vaste mensuur heeft, er kan geen adagio of allegro bijgeschreven worden. Het notenbeeld zou bij een voorgetekende ♩ wijzen op een tempo van $\text{♩} = \text{ca. } 60$. Bij de voorgetekende C kunnen we bijv. denken aan $\text{♩} = \text{ca. } 48$. Het tweede deel krijgt dan het tempo $\text{♩} = \text{ca. } 72$.

– Vervolgens wijs ik op de trits *'Kyrie. . .'* / *'Christe. . .'* / *'Kyrie. . .'* (BWV 672-674) uit de *'Klavierübung III'*, manualiter. Bij het eerste *Kyrie* en het *Christe* ligt het voor de hand de notenwaarden in hun natuurlijke gelding te nemen, dus $\text{♩} = \text{ca. } 60$ bij $\frac{3}{4}$ en $\text{♩} = \text{ca. } 120$ bij $\frac{6}{8}$. De maten behouden dan bij maatwisseling hun tijdsduur. Het is verleidelijk nu voor het laatste *Kyrie* een zodanig tempo te kiezen dat ook nu bij maatwisseling de maten hun tijdsduur behouden. Dit is het geval als we $\frac{6}{8}$ als een 'proportie-maat' beschouwen, d.w.z. drie achtsten tezamen hier gelijk maken aan twee achtsten tezamen ervóór, dus in een tempo ordinario-getal uitgedrukt $\text{♩} = 180$ ($\text{♩} = 60$). Ik denk dat dat inderdaad de bedoeling is. Men lette op de dan te voorschijn tredende triniteits-symboliek: de eenheid van Vader, Zoon en Heilige Geest is uitgedrukt in de eenheid van maatlengte, terwijl Vader, Zoon en Heilige Geest afzonderlijk worden gesymboliseerd door een maatsoort met respectievelijk éénmaal, tweemaal en driemaal drie maaddelen. De kleinste notenwaarden in de drie delen hebben frequenties die zich verhouden als 2 : 4 : 3. Een samenklank van drie tonen met dezelfde frequentieverhouding levert de harmonische, volkomen consonante samenklank van grondtoon, kwint en octaaf op, wederom een treffend symbool voor de drieëenheid.

– Ten slotte kom ik tot de beroemde *Tripelfuga* in *Es* (BWV 552), een fraai voorbeeld van mogelijke proportionele temporelaties in de orgelwerken van Bach. Dit heeft ook een praktische aanleiding. Het is mij namelijk gebleken dat met name onder de jongere organisten een tempo-opvatting is ontstaan die sterk afwijkt van wat bij de oudere generatie gebruikelijk was. Dat betreft voornamelijk het middendeel. Wat de buitenste delen betreft is er een redelijke consensus. Ruwweg wordt de gepunteerde kwartnoot van het laatste deel gelijk genomen aan de halve noot van het eerste deel. De $\frac{12}{8}$ -maat van het slotdeel wordt dus als 'proportie-maat' opgevat. Ten aanzien van het middendeel lopen de meningen echter uiteen.

Griepenkerl geeft als tempo $\text{♩} = 80$. De gepunteerde halve noot van dit deel is dan ongeveer gelijk aan de hele noot van het eerste deel en de gepunteerde halve noot van het laatste deel. Ook de $\frac{6}{4}$ -maat van het middendeel wordt dan als ‘proportie-maat’ opgevat. De maten van de drie delen zijn dan even lang en de lengten van het hoofdthema in zijn verschillende gestalten wijken dan weinig van elkaar af – aantrekkelijke gedachten!

BWV 552

Een tegenwoordig veel te beluisteren interpretatie is dat men de gepunteerde halve noot van het middendeel ongeveer gelijk maakt aan de halve noot van het eerste deel en de gepunteerde kwartnoot van het laatste deel. Ook nu wordt de $\frac{6}{4}$ -maat opgevat als een ‘proportie-maat’, maar tweemaal zo snel als bij Griepenkerl. Er is dan in principe geen verschil tussen de achtsten als kleinste notenwaarden bij $\frac{6}{4}$ en de zestienden als kleinste notenwaarden bij $\frac{12}{8}$ – een onaantrekkelijke gedachte, want dan had Bach zich de moeite van het noteren in twee verschillende maatsoorten wel kunnen besparen!

BWV 552

Ik denk dat de waarheid in het midden ligt. Men neme de kwartnoot van het middendeel gelijk aan de kwartnoot van het eerste deel. Zowel het eerste als het tweede deel hebben dan de noten in hun gehalveerde waarde, ‘alla misura breve’. Voor het laatste deel wordt dan de gepunteerde kwartnoot gelijk aan de halve noot van het middendeel. Het laatste deel heeft dan de notenwaarden in de proportio sesquialtera.

BWV 552

Argumenten ten gunste van deze opvatting zijn de volgende:

De overgang van $\frac{6}{4}$ naar $\frac{12}{8}$ geschiedt nu heel natuurlijk via de laatste maat van het middendeel, die hemiolisch, een $\frac{3}{2}$ -maat is: de teleenheid van die $\frac{3}{2}$ -maat is gelijk aan de teleenheid van de erop volgende $\frac{12}{8}$ -maat.

De $\frac{6}{4}$ -maat met achtsten als kleinste notenwaarden heeft nu het normale karakter van een allabreve-maatsoort. In de gewraakte moderne opvatting had het middendeel eigenlijk als $\frac{6}{8}$ genoteerd moeten worden.

De frequentieverhouding van de kleinste notenwaarden in de drie delen - kwartnoten, achtsten respectievelijk zestienden – is nu gelijk aan 1 : 2 : 3. We kunnen dit vergelijken met de volkomen consonante samenklank van grondtoon, octaaf en duodeciem. De tijdsduur van de achtsten in het middendeel is het harmonische gemiddelde tussen de tijdsduren van de kwartnoten en zestiende noten in de buitenste delen. Ook hier kunnen we weer aan triniteits-symboliek denken.

Het eerste deel heeft het karakter en het tempo van wat Heinichen noemt het antieke allabreve, het middendeel heeft nu het tempo van een Menuet en het laatste deel heeft het tempo van een Franse Gigue. De tempi zouden kunnen zijn: C ♩ = 54, $\frac{6}{4}$ ♩ = 108 en $\frac{12}{8}$ ♩ = 54.

BWV 552

Hoe zou Griepenkerl aan zo'n extreem langzaam tempo voor het middendeel komen? Zou hij

misschien hier bij uitzondering de metronoom anders gebruikt hebben, analoog aan de manier waarop in het 18de-eeuwse Frankrijk de pendel veelal gebruikt werd bij snellere driedelige maatsoorten: twee tikken voor drie maaddelen? Als dat zo is, dan heeft hij bedoeld $C \text{ } \downarrow = 63$, $\frac{6}{4} \text{ } \downarrow = 120$ en $\frac{12}{8} \text{ } \downarrow = 56$. Zeer aannemelijk! Er is trouwens nòg een metronoomgetal bij Griepenkerl dat twijfelachtig is, namelijk dat wat hij opgeeft voor de *Toccata in F* (BWV 540): $\frac{3}{8} \text{ } \downarrow = 76$. Zouden we hier op dezelfde manier van mogen maken $\frac{3}{8} \text{ } \downarrow = 114$? Dit tempo is dan weliswaar naar onze smaak nog steeds aan de langzame kant, maar overigens aanzienlijk beter in overeenstemming met zijn andere, over het algemeen nogal overtuigende, tempogegevens.

Tien stellingen bij wijze van samenvatting

1. Voor het Tempo ordinario geldt $\downarrow = 60$, $\text{♪} = 120$.
2. ♩ betekent hetzij Allabreve òf Allegro.
3. Het Allabreve heeft een onveranderlijke mensuur ($\downarrow = \text{ca. } 60$, $\text{♪} = \text{ca. } 120$).
4. Het Tempo giusto wordt bepaald door de maatsoort en de voorkomende notenwaarden.
5. Ten aanzien van de kleinste notenwaarden van een stuk dient men onderscheid te maken tussen passagennoten en snelle noten (vergelijkbaar met inegaliseerbare noten in de Franse muziek).
6. Voor het Allegro geldt $\downarrow = \text{ca. } 72$, $\text{♪} = \text{ca. } 144$ (hoogstens $\downarrow = \text{ca. } 84$, $\text{♪} = \text{ca. } 168$).
7. Voor het Adagio geldt $\downarrow = \text{ca. } 30$, $\text{♪} = \text{ca. } 60$.
8. Men zij bedacht op de invloed van de klassieke Franse dansen op het tempo, met name bij stukken in een driedelige maatsoort (Sarabande, Menuet, Passepied, Gigue).
9. Men lette op een eventuele Proportio sesquialtera bij $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ en $\frac{12}{8}$.
10. Men lette op eventuele proportionele temporelaties bij meerdelige stukken met verschillende maatsoorten.

Gebruikte Franse termen en hun betekenis

gai: opgewekt, vrolijk
léger: licht
vite: snel
vif: levendig
modéré: gematigd
grave: zwaar
lent: langzaam
mouvement: beweging, tempo
mesure: maat, maatsoort
temps: tijd, maatdeel (teleenheid)

Aangehaalde Franse bronnen

LOULIÉ, Etienne, *Eléments ou principes de musique*, Paris, 1696.
 SAINT-LAMBERT, Michel DE, *Les principes du clavecin*, Paris 1702.
 L'AFFILARD, Michel, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*. Paris ⁴1702, ⁵1705.
 MONTÉCLAIR, Michel Pignolet DE, *Principes de musique*, Paris 1736.
 BOYER, Pascal, *Lettre à Monsieur Diderot*, 1767. In: E. BORREL, *L'Interprétation de la musique française*, Paris 1934.

Aangehaalde Duitse bronnen

HEINICHEN, Johann David, *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden 1728.

QUANTZ, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Breslau.

KIRNBERGER, Johann Philipp, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin und Königsberg 1776-1779.

SULZER, Johann George, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1792-1794.

¹ Zie voor dit alles uitvoeriger: Jan van Biezen, 'Nogmaals de gemeentezang: het tempo van de reformatische kerkliederen', *Het Orgel* 75 (1979), 446-449.

² Zie voor een verantwoording hiervan: Jan van Biezen, 'Het tempo van de Franse barokdansen', Tempo in de achttiende eeuw, red. K. Vellekoop, Utrecht 1984 (Stimu), 7-25, 37-59.