

Inegaliteit in de Klassieke Franse Muziek

Ewald Kooiman

I INLEIDING

We verstaan in dit artikel onder inegaliteit: het ongelijk spelen van gelijk genoteerde noten, meestal in groepjes van twee, in de volgorde lang-kort (het omgekeerde, kort-lang, kom ook voor, maar is uitzonderlijk).

Het inegaal spelen van gelijk genoteerde noten is zeker geen verschijnsel dat men uitsluitend in de Franse literatuur ontmoet. We komen de inegaliteit ook tegen in Spaanse bronnen (T. de Santa Maria, 1565), Italiaanse (Caccini, 1602; Cerone, 1613, Frescobaldi, 1614), en Duitse (Chr. Bernhard, \pm 1650; na Bernhard duurt het, voor wat het Duitse taalgebied betreft, ruim 100 jaar eer er weer bronnen beschikbaar zijn die over inegaliteit spreken: Quantz, 1752; L. Mozart, 1756; ik reken hier G. Muffat niet bij de Duitse auteurs; hij stond als leerling van Lully, volkomen onder Franse invloed). Het verdient de aandacht, dat in alle vroege niet-Franse bronnen de inegaliteit wordt behandeld in het raam van de diminutie-techniek. Voor het Franse taalgebied geldt dit ook nog voor Bacilly (1668) en Jean Rousseau (1687). Vanaf Loulié (1696) bestaat deze relatie tussen inegaliteit en diminuties niet meer, en wordt het diminueren als een typisch Italiaans verschijnsel beschouwd.

Er heerst onder de musicologen geen eensgezindheid over de vraag of de inegaliteit in de Franse muziek zich principieel onderscheidt van die in de naburige landen. Voor ons onderwerp is deze vraag van weinig belang. Wel kunnen we vaststellen, dat we over de praktijk van de Franse inegaliteit, dankzij een zeer groot aantal ter beschikking staande bronnen, aanzienlijk meer informatie hebben dan over de inegaliteit buiten Frankrijk. Chronologisch gezien omvatten deze bronnen een periode van ruim 250 jaar: van 1550 (Louis Bourgeois, *Le droict chemin de musique*) tot 1810 (Emy de l'lette, *Théorie musicale*). Voor ons doel, namelijk de **toepassing** van de in de theoretische bronnen geformuleerde aanwijzingen, is het vooral de periode van \pm 1650 tot aan het eind van de 18e eeuw die van belang is: uit deze tijd stammen de *Livres d'orgue* en de verzamelingen *Noëls* waarvan de uitvoering ons hier bezighoudt.

II GOEDE EN SLECHTE NOTEN

Voordat we een aantal hoofdregels voor de toepassing van de inegaliteit zullen formuleren, moet er een uiterst belangrijk onderscheid worden gemaakt: inegaal spelen moet zorgvuldig worden onderscheiden van het ook in de Franse muziek bestaande verschil tussen **goede** en **slechte** noten. Wat behelst dit verschil tussen goede en slechte noten?

Luisteren we naar Mercadier de Belest (1776):

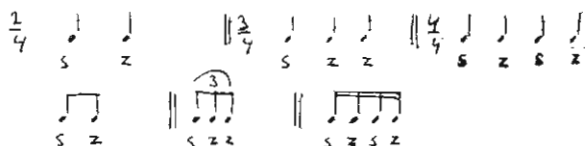
„il y a des tems où la mesure se fait beaucoup plus sentir qu'à d'autres: c'est pourquoi on nomme les premiers **tems forts**, par opposition aux derniers, qu'on appelle **tems foibles**. Dans la mesure à deux tems, le premier tems est fort, et le second est foible; dans la mesure à trois tems, le premier tems est fort, et les deux autres sont foibles; dans la mesure à quatre tems, le premier et le troisième tems sont forts, tandis que le second et le quatrième sont foibles.”

(op sommige tellen is de maat veel sterker voelbaar dan op andere: daarom noemt men de eerste sterke, in tegenstelling tot de laatste, die men zwakke tellen noemt. In een tweetels maat is de eerste tel sterk en de tweede zwak. In de drietels maat is de eerste tel sterk en de beide andere zwak; in de viertels maat zijn de eerste en de derde tel sterk, de tweede en de vierde zwak.)

”Notons encore que la mesure se fait aussi mieux sentir au premier instant de chaque tems qu’au dernier: ainsi le tems a aussi ses parties fortes et ses parties foibles. Si un tems se divise en deux parties, la première est forte, et la seconde foible. S’il se divise en trois parties, il n’y a que la première de forte. S’il se divise en quatre parties, la première et la troisième sont fortes, et la seconde est foible, ainsi que la quatrième.”

(We merken nog op dat de maat ook beter gevoeld wordt op het eerste deel van elke tel dan op het laatste deel: zo heeft ook de tel zijn sterke en zwakke delen. Als een tel in tweeën gedeeld is, is het eerste deel sterk, het tweede deel zwak. Bij een driedeling is alleen het eerste deel sterk. Bij een deling in vieren, zijn het eerste en het derde deel sterk, het tweede en het vierde deel zwak.)

Schematisch voorgesteld krijgen we dus:



De vraag dringt zich op, of dit onderscheid sterk-zwak uitsluitend een dynamisch verschil aangeeft. Als dat zo is, heeft deze onderscheiding voor het orgelspel in elk geval weinig consequenties. Mercadier spreekt zich uit in vage termen:

”De là vient une espèce d’inégalité qui paroît être les notes de même valeur qui sont sur des tems forts et sur des tems foibles, et plus encore entre des notes de même valeur qui sont sur des parties fortes et sur des parties foibles du même tems, celles-ci paroissant toujours de moindre durée que celles-là. Au reste, c’est dans cette inégalité apparente que consiste principalement le sentiment de la mesure; car de meme qu’une syllabe brève appuie sur une longue, un tems foible pause sur un tems fort, et le rend plus sensible.”

(Daaruit (nl. uit het boven geciteerde EK) volgt een soort ongelijkheid die lijkt te bestaan tussen noten van dezelfde waarde die zich op sterke en op zwakke tellen bevinden, en meer nog tussen noten van dezelfde waarde die zich bevinden op sterke en de zwakke delen van dezelfde tel; de laatste lijken altijd korter dan de eerste. Trouwens, het is vooral in deze schijnbare ongelijkheid dat het besef voor de maat in hoofdzaak bestaat; want zoals een korte lettergreep op een lange steunt, steunt een zwakke tel op een sterke en maakt deze duidelijker waarneembaar).

Het lijkt niet eenvoudig te achterhalen wat Mercadier bedoelt: ”een soort ongelijkheid”, ”een schijnbare ongelijkheid”, lengteverschillen die „lijken” te bestaan.

Wanneer we echter dit citaat van Mercadier combineren met uitspraken van een tijdgenoot van hem, worden de bedoelingen in één slag duidelijk. Ik doel op het in 1775 verschenen boek van de augustijner monnik Joseph Engramelle **La tonotechnie ou l’Art de noter les cylindres**. In dit werk houdt Engramelle zich bezig met het noteren van melodien voor mechanische speelwerken. In het kader van deze notering, is hij gedwongen allerlei details nauwkeurig aan te geven; dit betreft zowel details van ritmische aard, als ook op het gebied van de versieringen. Op grond hiervan is zijn boek, alsook het hoofdstuk dat hij bijdroeg aan Dom Bedos standaardwerk over de orgelbouw (Dom Bedos 1778) een van onze belangrijkste bronnen voor de kennis van de uitvoeringspraktijk van de oud Franse muziek.

Kort samengevat zegt Engramelle het volgende: alle noten bestaan, zonder uitzondering, uit een deel toon en een deel rust; de som van beide komt overeen met de genoteerde lengte van de desbetreffende noot. De onderlinge verhouding van de toondelen en de rustdelen is variabel. De rustdelen van elke noot zorgen ervoor dat de muziek gearticuleerd wordt. Het begin van een noot bestaat uit een toondeel, daarna volgt het rustdeel.

Nu we dit weten, kunnen we ook Mercadiers bedoelingen beter begrijpen: een noot die zich op een sterk deel van de maat of van de tel bevindt, heeft een langer toondeel dan de overeen-

komstige noot op een zwak deel van de maat of de tel. Het corresponderende rustdeel is dus in het eerste geval korter dan in het tweede. Een voorbeeld: van twee opeenvolgende achtsten is de eerste sterk, de tweede zwak; dit betekent het volgende: beide worden opgesplitst in een deel toon en in een deel rust; bij de eerste achtste is dit deel toon langer dan bij de tweede. We begrijpen nu ook waarom Mercadier in zijn uitleg sprak over "une espèce d'inegalité" (een soort ongelijkheid): wat hier aan de orde komt is niet de inegaliteit als zodanig. In de inegaliteit gaat het om verlenging van een noot ten koste van een ander. Bij de hier aan de orde zijnde articulatie-inegaliteit wordt de genoteerde waarde van de noten niet aangetast door de eerste langer te spelen dan de geschreven waarde aangeeft.

Er zijn nog andere verschillen tussen inegaliteit, en de articulatie-inegaliteit die voorkomt uit het verschil tussen goede en slechte noten. Het verschil tussen goede en slechte noten heeft betrekking op alle notenwaarden binnen een bepaalde maatsoort. Bij de inegaliteit, we zullen het hieronder zien, gaat het altijd om kleinere notenwaarden dan die uitgedrukt door het cijfer onder de breukstreep van de desbetreffende maatsoort.

Het onderscheid tussen goede en slechte noten behoort tot het terrein van de articulatie; dit verschil vormt een basisprincipe, dat als een onderliggende wetmatigheid niet afhankelijk is van de individuele toepassing van de inegaliteit. Met de inegaliteit betreden we het terrein van **expressie-mogelijkheden**. Beide delen van dit woord onderstreep ik. Het gebied van de **expressie**. Diverse Franse schrijvers vermelden de expressieve kracht van de toepassing der inegaliteit. Saint-Lambert (1702) zegt, als hij het heeft over een serie achtste noten die, hoewel gelijk genoteerd, inegaal gespeeld moeten worden, "cette inégalité leur donne plus de grace" (deze inegaliteit maakt ze sierlijker). En Gigault (1685) merkt op, dat door de toepassing van inegaliteit "on pourra animer son jeu" (men zijn spel kan verlevendigen).

Het tweede deel van de gebruikte term **expressiemogelijkheden** vraagt evenzeer de aandacht. Wanneer we in de volgende paginas regels formuleren, of liever de door de bronnen gegeven regels weergeven, is het van groot belang te beseffen dat deze regels nooit de waarde van wetten hebben. Het gaat om mogelijkheden, vaak om beproefde mogelijkheden; echter, de toepassing ervan is nooit een zaak van mechanisch in praktijk brengen wat is voorgeschreven. Integendeel, de persoonlijke betrokkenheid van de uitvoerende, voorzover hij beschikt over een gevormde smaak, laat een zeer grote marge van individuele vrijheid.

III REGELS VOOR DE TOEPASSING VAN DE INEGALITEIT

1. Er bestaat een relatie tussen de noten die in een bepaald werk inegaal gespeeld kunnen worden en de maatsoort waarin het desbetreffende stuk is genoteerd.

Onderstaande tabel geeft de belangrijkste regels:

MAATSOORT	INEGAAL
2 ϕ (TWEË SLAGEN)	♩
$\frac{2}{4}$ ϕ (VIER SLAGEN)	♩
$\frac{3}{4}$	♩ of ♩
$\frac{3}{2}$	♩
3	♩
$\frac{3 \ 4 \ 6 \ 9 \ 12}{8}$	♩
$\frac{6 \ 9 \ 12}{4}$	♩

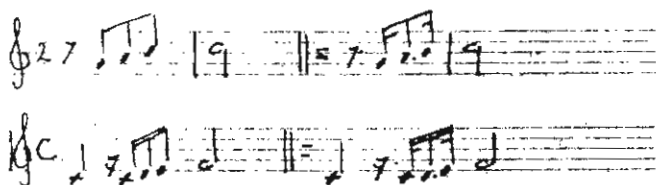
Heel globaal kunnen we zeggen dat die notenwaarden waarvan er vier, soms twee, in een tel gaan, inegaal genomen kunnen worden. De notenwaarden die inegaal worden genomen zijn dus steeds kleiner dan de teleenheid van de respectievelijke maatsoorten. Over de driekwartsmaat bestaat er in de verschillende bronnen geen eenstemmigheid: voor de één is de achtste noot, voor de ander de zestiende de waarde die geïnegaliseerd kan worden. Waarschijnlijk heeft dit te maken met het karakter dat deze maatsoort had: enerzijds kon de kwartnoot vrij langzaam worden genomen (als in de vierkwartsmaat), en dan werd de zestiende inegaal gespeeld; wanneer anderzijds de driekwartsmaat veel sneller werd genomen (als bij de maat aangegeven met 3) en in tweeën werd geslagen ($\downarrow \downarrow \uparrow$), dan kwam de achtste in aanmerking voor inegaliteit.

Vermeldenswaard is nog dat Nivers (1665) en Jullien (1690) in de vierkwartsmaat (C) de achtsten inegaal nemen. Na 1700 vinden we dit bij geen enkele auteur.

In het overzicht dat we tot zover gegeven hebben, valt de grote overeenstemming op die we aantreffen bij de diverse oud Franse auteurs over de inegaliteit. Op één punt echter scheidden zich de meningen. Dat betreft het volgende: wanneer er in een stuk noten voorkomen van kleinere waarde dan die welke volgens bovenstaande tabel inegaal genomen kunnen worden, moeten volgens sommige auteurs ook die kleinere notenwaarden geïnegaliseerd worden (men noemt dit wel cumulatieve inegaliteit).

In dit geval zijn dus zowel de noten die volgens de tabel inegaal moeten zijn, alsook de kleinere notenwaarden inegaal. Andere auteurs echter zijn van mening, dat wanneer er in een stuk veel noten voorkomen van een kleinere waarde dan die welke volgens de regels inegaal zouden kunnen zijn, de inegaliteit overgedragen wordt op de desbetreffende kleinere waarden; de noten die volgens de tabel inegaal zouden zijn, worden gelijk gespeeld.

Nog een punt moet hier worden besproken; dit gaat over de behandeling van rusten in het kader van de inegaliteit. Alle auteurs zijn het er over eens dat een enkele achtste na een rust wordt gespeeld. Dus:



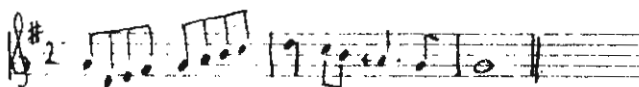
2. Inegaliteit wordt vooral toegepast bij secundegevijs voortschrijdende noten en niet bij sprongen.

Deze regel vinden we bij veel auteurs. Wel is het zo, dat "secundegevijs voortschrijdend" niet als ijzeren regel wordt gehanteerd. Verschillende auteurs geven voorbeelden die duidelijk maken, dat wanneer de secundes door een incidentele terts of kwart worden afgewisseld, dit de inegaliteit niet verhindert.

Enkele illustraties hiervan. L'Affilard (1705) geeft een voorbeeld met achtste noten in een 2-maat; hij vermeldt dat van deze achtsten de eerste en de derde lang, de tweede en de vierde kort zijn, of, zoals hij zegt "il faut les pointer de deux en deux" (men moet ze twee aan twee punteren). Wat opvalt is dat in dit voorbeeld weliswaar de secundes verreweg overheersen, maar dat er ook toch enkele terts- en kwartsprongen in voorkomen, die dus gewoon meedoen in de inegaliteit. *Zie het voorbeeld op pag. 50 bovenaan.*

Nog een voorbeeld van hetzelfde verschijnsel, ditmaal ontleend aan Montéclair (1736):

Les croches sont inégales dans les leçons qui suivent:
(de achtsten inegaal in de volgende lessen):



POUR LA MESURE A DEUX TEMS

Quand on fait 4. Notes dans un Tems, la première doit être longue, la 2. courte, la 3. longue, & la quatrième courte, c'est à dire qu'il faut les pointer de deux en deux.

En levant.

Leçon pour apprendre à faire quatre Notes dans chaque Tems.

Reprise.

G

3. Inegaliteit heeft betrekking op even aantallen noten.

Met nadruk stellen veel auteurs dat in groepen van twee, vier of acht noten de eerste van twee steeds lang en de volgende kort is. Bij oneven aantallen ligt de verhouding juist andersom: dan is de eerste lang en de daarop volgende kort.

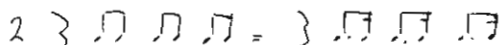
Het duidelijkst spreekt Bordet zich uit op dit punt (Bordet 1755):

”Il faut observer surtout, lorsque l'on donne ce Mouvement inégal à des Notes, que celle que l'on fait longue soit la première d'un nombre pair, soit après la ligne qui sépare chaque mesure, soit après une note d'une autre valeur, ou soit après un silence; car si des notes inégales commençaient par nombre impair, il faudrait pour lors, faire la première brève et la suivante longue, afin de ne point déranger le rang naturel qu'elles doivent avoir, & ce nombre impair proviendrait de ce qu'il y aurait avant un point ou un silence de même valeur, lequel tiendrait lieu de première note longue, & de première du nombre pair.”

(Wanneer men de noten inegaal speelt, moet men er vooral op letten, dat de noot die men lang maakt de eerste is van een even aantal noten, hetzij na de maatstreep, hetzij na een noot van een andere waarde of ook na een rust; want als de inegaal uitgevoerde noten zouden beginnen met een oneven aantal, dan zou men de eerste kort en de daarop volgende lang moeten maken, teneinde de natuurlijke volgorde die ze moeten hebben niet te verstoren; dit oneven aantal zou veroorzaakt zijn door een voorafgaande punt of rust van dezelfde waarde; deze zouden dan de plaats innemen van de eerste lange noot en eerste noot van het even aantal.)

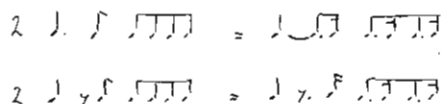
Schematisch weergegeven zegt Bordet dus het volgende:

Bij even groepen noten zijn er de volgende mogelijkheden:



In elk van de drie gevallen is steeds de eerste noot per groep van twee langer dan de daarop volgende.

Bij oneven aantallen doen zich de volgende gevallen voor:



De oneven noot is kort, de even noot is steeds weer lang.

Bij triolen adviseren de meeste auteurs egale uitvoering. Een enkele (David, Emy de l'Illette) laten de mogelijkheid open hier de eerste van de drie noten iets sterker of iets langer te nemen.

4. De graad van inegaliteit.

Het is heel wat eenvoudiger vast te stellen wat inegaliteit niet is, dan regels te formuleren voor de graad waarin de inegaliteit moet worden toegepast.

Inegaliteit is nooit: in voorkomende gevallen in plaats van $\overline{\text{ }} \overline{\text{ }}$ mechanisch $\overline{\text{ }} \overline{\text{ }}$ spelen.

Wat is inegaliteit dan wel? De auteurs drukken zich meestal uit in vrij vage termen. Rollet bijvoorbeeld zegt:

"il faut tenir un peu la premiere des deux croches et passer plus vite la seconde"

(men moet de eerste van de beide achtsten een beetje aanhouden en de tweede sneller nemen)

Dergelijke opmerkingen komen we vaak tegen, zonder dat de auteurs preciesere getalsverhoudingen opgeven. Het zou totaal onjuist zijn achter dit gebrek aan concrete gegevens een soort onvermogen tot exactheid te zien. De oorzaak ligt anders en dieper: het gaat bij de inegaliteit om een uiterst flexibel en vaak ook uiterst subtiel ritmisch spel; elke poging om deze flexibiliteit en subtiliteit vast te leggen in concrete getalsverhoudingen zou een soort verraad zijn aan wat de kern van de inegaliteit vormt: nl. het spontane, improvisatorische karakter ervan.

Engramelle, die zich bezig hield met het noteren van muziek voor mechanische speelwerken, was op grond hiervan wel gedwongen de graad van inegaliteit die hij toegepast wilde zien exact te formuleren. We vinden bij hem een grote diversiteit van formules, zoals bijv.:

2 : 1
3 : 1
3 : 2
5 : 3
7 : 5
9 : 7

Hieruit blijkt wel uit welke subtiele ritmische verschuiven de inegaliteit kan bestaan (denk aan verhoudingen als 7:5 of 9:7).

Wanneer de auteurs de graad van inegaliteit ter sprake brengen, hanteren ze heel vaak een begrip dat voor een moderne vertolker moeilijk invoelbaar is. Dit is de beroemde **bon goût**, de goede smaak. Saint-Lambert (1702) - een voorbeeld uit zeer velen - zegt:

"Quant on doit inégaler les Croches ou les Noires, c'est au goût a décider si elles doivent être peu ou beaucoup inégales. Il y a des pièces où il sied bien de les faire fort inégales et d'autres où elles veulent l'être moins. Le goût juge de cela comme du mouvement."

(Wanneer de achtsten of kwarten inegaal gespeeld moeten worden, beslist de smaak of ze veel of weinig inegaal moeten zijn. Er zijn stukken waarbij het zeer gepast is ze erg

inegaal te maken en andere waarin ze dat minder moeten zijn. De smaak beslist hierover, net als over het tempo.)

Hier wordt dus gesteld, dat er een relatie tussen het karakter van een stuk en de toegepaste inegaliteit. Engramelle (1778) zegt hetzelfde: "Cette inégalité doit varier suivant le genre d'expression de l'air" (deze inegaliteit moet variëren al naar gelang de uitdrukking van de melodie).

Maar ook binnen het verloop van één werk is de graad van inegaliteit variabel. Engramelle: "Il est bien des endroits où les inégalités des notes varient dans le même air; c'est au bon goût seul à apprécier cette variété dans ces inégalités; quelques petits essais feront reconstruire le bon et le meilleur ou pour l'égalité ou pour l'inégalité; l'on verra qu'un peu plus ou un peu moins d'inégalité dans les notes change considérablement le genre d'expression."

(Er zijn veel plekken waar de inegaliteit van de noten afwisselt binnen éénzelfde werk; alleen de goede smaak is bij machte deze geschakeerdheid in de inegaliteit naar waarde te schatten; enkele proefjes geven (de speler) de gelegenheid te zien wat goed, of wel wat het beste is ten aanzien van inegaliteit of egaliteit; men zal merken dat iets meer of iets minder inegaliteit het soort van expressie aanzienlijk verandert.)

Ook hier ontmoeten we weer het begrip 'goede smaak'.

Wat moeten we daaronder verstaan?

Volgens sommige auteurs gaat het om een zaak die niet nader valt te omschrijven. Lacasagne (1766) zegt:

"Le Goût lui-même est indéfinissable; c'est un certain je ne sais quoi, dont une âme sensible est toujours pénétrée. Une oreille délicate en peut bien saisir les différentes nuances; mais il est impossible d'expliquer en quoi précisément elles consistent."

(De smaak zelf valt niet te definiëren; het is een soort 'ik-weet-niet-wat', waarvan een gevoelige geest altijd doordrongen is. Een verfijnd gehoor kan zeer goed de verschillende nuances ervan aanvoelen, maar het is onmogelijk uit te leggen waarin die nuances precies bestaan.)

Op het eerste gezicht lijkt het dat een dergelijk uitspraak ons niet veel wijzer maakt. Toch hebben we met deze notie van de goede smaak een sleutelbegrip voor de vertolking van de Franse literatuur in handen. Het is een begrip dat gezien moet worden in samenhang met de regels die de auteurs formuleren voor de uitvoering van hun werken. Ze zijn diep doordrongen van de betrekkelijkheid van de regels die ze geven; enerzijds omdat de muzikale werkelijkheid altijd de regels te boven gaat, anderzijds ook omdat er in deze muziek een groot respect heerst voor de individuele keuzevrijheid van de uitvoerende. Op deze manier gezien vullen beide zaken (de regels en de smaak) elkaar aan:

in de eerste plaats gaat het erom de regels te kennen en die correct toe te passen; deze regels vormen het kader waarbinnen de uitvoerende zich dient te bewegen.

Maar ook: de regels zijn er voor de mens en niet de mens voor de regels. Dat betekent dat uiteindelijk muziek meer is dan in praktijk gebrachte regels. Het wezenlijke laat zich niet omschrijven en dat is ook het aantrekkelijke. mag zich, op basis van een aan de regels geschoold vakmanschap, vrijheden in de toepassing van de regels veroorloven: "le bon goût est le seul arbitre", de goede smaak is de enige scheidsrechter (Saint-Lambert, 1702). Overigens wordt de goede smaak als hoogste criterium niet alleen genoemd bij de inegaliteit; ook inzake tempokwesties, de uitvoering en de frequentie van versieringen, de uitwerking van de becijferde bas geven de meeste auteurs, na formulering van de regels, bijna zonder uitzondering aan, dat uiteindelijk de fitness van de toepassing of niet toepassing van hun regels onderworpen is aan de **bon goût**.

Wanneer we proberen uit het voorafgaande enige conclusies te trekken, zien we de volgende hoofdlijnen:

- het toepassen van inegaliteit is nooit: systematisch ale achtsten gepunteerd spelen
- inegaliteit kan, maar moet niet altijd toegepast worden in de gevallen waarin het volgens de regels mogelijk is: de goede smaak, rekening houdend o.a. met het karakter van het werk in kwestie, geeft de doorslag

- voor wat de graad van inegaliteit betreft is er een uiterst gevarieerd scala van keuzemogelijkheden, die variëren van punteren tot nauwelijks merkbare verlenging; ook hier is de goede smaak het uiteindelijke criterium
- hantering van de wetten van deze goede smaak betekent: je welbewust los maken van rationeel bepaalde ritmische structuren. **Elke systematisering is verraad aan wat het wezen van de inegaliteit uitmaakt.** Er bestaat een nauwe relatie tussen de graad van de gebezigde inegaliteit en de bedoelde expressiviteit van het gespeelde werk. Jean Rousseau's opmerking (1687): "La voix est l'unique modèle de tous les instruments" (de menselijke stem is het enige voorbeeld voor alle instrumenten) is ook op het gebied van de inegaliteit een belangrijk richtsnoer. Zoals in de vocale muziek de dictie van de tekst primair is en daaruit, natuurlijkerwijze, een ongelijkheid kan volgen die zeer vrij omgaat met het genoteerde ritme, zo moet ook in de instrumentale muziek de **dictie** primair zijn. En zo zijn de regels die we in de *Traité*s tegenkomen te beschouwen als een paedagogisch voorstadium van de eigenlijke kern van de inegaliteit: het onzegbare valt niet onder het beslag van de regels, maar onder dat van de goede smaak.

5. Gevallen waarin géén inegaliteit wordt toegepast.

Onder 4 hebben we al gezien dat binnen het raam van de door de regels genoemde gevallen waarin inegaliteit mogelijk is, de smaak beslist over de toepassing ervan. Daarnaast zijn er ook een aantal gevallen waarin inegaliteit als regel **niet** plaatsvindt. Het gaat om de volgende situaties. Inegaliteit wordt niet toegepast:

- a. wanneer er boven de noten punten staan
- b. wanneer de componist aangeeft:
 - notes égales
 - notes égales et séparées/détachées
 - les croches/les noires égales
- c. in melodieën die meer spronggewijs dan stapsgewijs verlopen
- d. bij toonherhalingen
- e. bij triolen (zie boven onder punt 3)
- f. in werken die duidelijk onder Italiaanse invloed staan
- g. wanneer twee noten onder een boog staan, de laatste al dan niet met een punt (♫ of ♪), is een lombardische uitvoering (♩.) mogelijk.

6. Genoteerde gepunteerde ritmes.

Vaak wordt beweerd dat alle gepunteerde ritmes in de Franse muziek dubbel gepunteerd moeten worden. Voorbeeld: ♪♪ wordt gespeeld als ♪♪ of ♪♪♪. Voor deze speelwijze wordt dan de term Franse Ouverturestijl gebezigd (overigens wordt dit dubbelpunteren door velen ook in niet Franse muziek toegepast).

Meestal wordt tevens gesteld, dat de klassieke Franse muziek het gebruik van meer dan één punt achter de noot niet kende.

We hebben hier te doen met een vrij gecompliceerde materie, des te gecompliceerder daar we voor een juist zicht op het gebruik van dubbele punteringingen moeilijk algemene regels kunnen formuleren. Het zal blijken dat de gebruiken van componist tot componist verschillen.

Hieronder volgen een aantal hoofdlijnen:

- a. de auteurs zeggen over het algemeen dat een punt de voorafgaande noot met de helft van zijn waarde verlengt. Loulié (1702 e.d. Cohen) is explicieter; hij zegt dat inderdaad in het algemeen de helft van de waarde toegevoegd wordt, maar dat soms het ook om 1/8, 1/4, 3/8, 5/8, 3/4 of 7/8 van deze waarde gaat. Dit betekent dus, dat soms de waarde van de punt variabel is zowel naar boven als naar beneden toe, m.a.w. deze variabiliteit betekent niet altijd overpunteren, het kan ook om onderpunteren gaan. Een dergelijke uitspraak moet ons dus al voorzichtig maken ten aanzien van de gedachte dat genoteerde punteringingen altijd extra aangezet moeten worden.

- b. Hoewel er geen duidelijke aanwijzingen voor deze praktijk zijn vóór het jaar 1752 (Quantz), is het zeer waarschijnlijk dat in de typisch Franse ouvertures en aanverwante werken gepunteerd genoteerde ritmen extra werden aangescherpt.
- c. Wanneer we ons richten tot de orgelmuziek vinden we een tamelijk complexe situatie:
- er zijn gevallen waarin de componist het begin van een werk van punten voorziet en het verdere verloop egaal noteert. Kennelijk gaat het hier om een aanwijzing: speel het hele werk inegaal. Over de graad van die inegaliteit is daarmee natuurlijk nog niets gezegd. Twee voorbeelden, ontleend aan Boyvin (1700):

TRIO A DEUX DESSUS

(All. Mod^{to})

Duo

(All^o mod^{to})

Zijn er speciale redenen aan te voeren waarom de componist in deze gevallen de eerste maten inegaal noteert? In het eerste voorbeeld waarschijnlijk wel: gegeven de maataanduiding (C), komen voor inegaliteit de zestiende noten in aanmerking. Boyvin geeft nu aan, dat hij het thema gespeeld wil zien met inegale achtsten. Het tweede voorbeeld is minder doorzichtig. In de C maat komen stapsgewijze achtsten in aanmerking voor inegaliteit. Toch noteert Boyvin deze inegaliteit. Het is mogelijk dat hij een scherpe vorm van inegaliteit wil aangeven.

Duidelijker ligt de zaak in het volgende notenvoorbeeld, eveneens afkomstig uit Boyvin (1700):

DESSUS DE PETITE TROMPETTE

Furt gay, et pointé.

Musical score for Dessus de Petite Trompette, measures 1-8. The score is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand contains several broken chords and slurs. The left hand includes a 'PER.' marking under the first measure.

De achtsten in de rechterhand (gebroken accoorden), zouden volgens de regels egaal gespeeld moeten worden. Boyvin geeft aan dat hij ze gepunteerd wil hebben. De aanduiding *pointé* zou kunnen wijzen op overpunteren (in die zin gebruikt Loulié dit woord).

- de vaak gehoorde bewering dat het gebruik van dubbelgepunteerde noten niet voorkomt in de "oude muziek", is in zijn algemeenheid zeker niet geldig voor de klassiek Franse muziek. Naast componisten bij wie deze dubbelpunteringen niet voorkomen, zijn er andere die dit gebruik wel degelijk kennen. Vandaar ook de moeilijkheid om algemeen geldende uitspraken te doen. In de orgelwerken van o.a. Nivers en Raison komen we regelmatig dubbelpunteringen tegen. Het onderstaande notenvoorbeeld ontleen ik aan Raison (1688):

Musical score for Raison (1688), measures 1-35. The score is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand contains several broken chords and slurs. The left hand includes a 'PER.' marking under the first measure. The score is divided into six systems, with measure numbers 1, 7, 14, 21, 28, and 35 indicated at the beginning of each system.

Het lijkt geen gewaagde veronderstelling, wanneer ik stel dat Raison met het ritme ♩ iets anders bedoelt dan met ♩ .
 Opvallend is verder in bovenstaand voorbeeld, dat de overpuntering op plaatsen voorkomt waar wij niet gauw eigener beweging dit zouden doen (zie bijv. maat 10, 24), en dat anderzijds niet alle cadensen overgepunteerd worden (zie maat 13).
 Het onderstaande Duo ontleen ik aan Nivers (1665):

DUO

The musical score is titled "DUO" and is written in C major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The music features various ornaments and phrasing marks. Measure numbers 1, 3, 6, 9, 12, and 15 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a fermata in the final measure.

We zagen boven (onder 1) dat bij Nivers, anders dan bij de meeste auteurs, in de C-maat de achtsten inegaal genomen kunnen worden.

Op grond hiervan zou de gepunteerde notatie van de eerste maat uit ons voorbeeld ofwel overbodig zijn, ofwel kunnen wijzen op een extra puntering. Volgens de gangbare regels doet de eerste noot van maat 1, na de rust, mee in de inegaliteit. Het merkwaardige nu is, dat in maat 5 en 14 Nivers niet volstaat met de gangbare notering, maar een achtste-puntzestiende rust noteert gevolgd door een zestiende noot. Heeft hij hiermee de bedoeling een dubbelpuntering aan te geven, of is het alleen maar een inconsequentie in de notering? Ik zou geen bevredigend antwoord op deze vraag weten te geven. Inderdaad krijgt men vaak de indruk dat de auteurs weinig consequent te werk gaan in hun noteringen. Waarom noteert Raison in onderstaand voorbeeld in de eerste maat...? Ook hier geen eenduidig antwoord; hoogstens kan men vermoeden dat hij de speler duidelijk wil maken, dat hij in dit werk extra punteringen aangebracht wil zien, waarvoor hij in de eerste maat een hint geeft.

OFFERTE DU 5^{ME} TON

LE VIVUE LE ROY DES PARISIENS
A SON ENTRÉE A L'HOTEL DE VILLE
le Trentième de Janvier 1697.

- enkele voorzichtige conclusies met betrekking tot gepunteerde ritmes:
 - a. de waarde van de punt is variabel
 - b. dit betekent niet dat het verboden zou zijn een punt zijn gangbare waarde te geven
 - c. nog minder betekent dit een systematisch dubbelpunteren; immers, alle systematisering is strijdig met de eisen die de **goût** stelt
 - d. in werken van het Franse ouverture-type lijkt extra punteren gewenst
 - e. in andere gevallen dient bedacht te worden dat onderpunteren ook tot de mogelijkheden behoort
 - f. vaak roepen de partituren vragen op die door de auteurs in hun Traités niet worden beantwoord; vertrouwend op zijn aan de regels geörienteerde smaak, zal de vertolker van geval tot geval tot een oplossing dienen te komen.

AANGEHAALDE WERKEN

- | | |
|-----------------|---|
| L'Affilard 1705 | L'Affilard (Michel) Principes tres-faciles pour bien apprendre la Musique. Paris 1705 ⁶ . Reprint Genève 1971 |
| Dom Bédos 1778 | Dom Bédos de Celles l'Art du facteur d'Orgues , dl. IV. Paris 1778. Reprint Kassel-Basel-London 1977 |

Bordet	Bordet Méthode raisonnée pour apprendre la Musique. Paris z.d.
Boyvin 1700	Boyvin (Jacques) Second Livre d'Orgue. Paris 1700. Ed. Guilmant.
Engramelle 1775	Engramelle (Joseph) De la Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres. Paris 1775. Reprint Genève 1971
Lacassagne 1766	Lacassagne (Joseph) Traité général des éléments du chant. Paris 1766
Loulié 1702	Loulié (Étienne) Éléments ou Principes de Musique mis dans un nouvel ordre. Paris 1702 Ed. met vertaling door A. Cohen. New York 1965
Mercadier de Belesta 1776	Mercadier de Bélesta Nouveau système de Musique théorique et pratique. Paris 1776
Montéclair 1736	Montéclair (Michel Pignolet de) Principes de Musique. Paris 1736
Nivers 1665	Nivers (Guillaume-Gabriel) Premier Livre d'Orgue. Paris 1665. Ed. Guilmant
Raison 1688	Raison (André) Premier Livre d'Orgue. Paris 1688. Ed. Guilmant
Rollet	Rollet Méthode pour apprendre la Musique sans transposition. Paris z.d.
Rousseau 1687	Rousseau (Jean) Traité de la viole. Paris 1687
Saint Lambert 1702	Saint Lambert (Michel de) Les principes du clavecin. Paris 1702. Reprint Genève 1972

Laus Deo Salus Populo

III

Christiaan Verburg

't Is de HEER, wiens mededoogen
Blinden schenkt het lieflijk licht:
Wie in 't stof lag neêrgeboogen,
Wordt door Hem weêr opgericht.
God, die lust in waarheid heeft,
Mint hem, die rechtvaardig leeft.
(L. W. van Merken, psalm 146:6, berijming 1773).

Als wij aan L.W. van Merken denken, worden wij meteen bepaald bij haar tijdgenote Elizabeth Wolff. Over de onderlinge verhouding tussen de beide dames zou een heel boek kunnen worden volgeschreven. Het is bekend, dat Betje Wolff ook in *artistiek* opzicht Van Merken véél hoger achtte, dan zichzelf. Betje, zelf Hervormd, kerkte vaak in Amsterdam in de Remonstrantse Kerk, waarvan Lucretia lid was, teneinde haar te zien en contacten te leggen. Omgekeerd hield Lucretia de boot bewust af¹⁾, waarschijnlijk omdat zij geen ál te hoge dunk had van Betjes geloofsbelevens²⁾. Als men beider werk zou vergelijken, (men dient m.i. daarbij behalve de letterkundige, óók de religieuze aspecten in de beoordeling te verdisconteren), verdient de vergeten Van Merken vermoedelijk een veel hogere waardering, dan de nog steeds gelezen Wolff³⁾.

Het heeft tussen beide vrouwen dus niet geboterd, ook al dachten zij op bepaalde punten gelijkkluidend - Wolff was „verlicht” en nam dientengevolge tegenover innige religieuze gevoelens van hen, die in „duisternis” verkeerden, een enigszins spottende houding aan⁴⁾, terwijl Van Merken, wars van de Verlichting, *niets* wilde weten van Voltaire's ideeën. Rede en Wijsbegeerte vinden bij haar een gepaste, doch niet grote plaats en komen allerminst in de plaats van het geloof. Ook haar lid zijn van de Remonstrantse Kerk vereist wel de aantekening, dat de theologische „ligging” der toenmalige kerken niet met de huidige gelijknamige kerk-