

Over tempo en beweging

Ewald Kooiman

Inleiding

Op pagina 112 van zijn KLAVIER-SCHULE (1789) maakt Türk de volgende opmerking:

Das vortreflichste Tonstück thut wenig oder keine Wirkung, wenn die Bewegung merklich dabey verfehlt wird. Diesen Satz bestätigt die Erfahrung nur allzuoft. [zie vertaling 1]

De ervaring waarvan Türk spreekt is ons aller ervaring. De vraag naar de tempokeuze is een centrale vraag voor elke uitvoerende musicus.

Wij zijn in de 20e eeuw zo gewend aan een tempoaanduiding op basis van Italiaanse tempowoorden, eventueel gecombineerd met een metronoomgetal, dat andere, vroegere systemen van tempoaanduiding in ons bewustzijn een te verwaarlozen rol lijken te spelen. In dit artikel wil ik uitvoerig ingaan op de beschrijving die Johann Philipp Kirnberger in de 1. *Abtheilung* van het 2. *Theil* van zijn KUNST DES REINEN SATZES IN DER MUSIK (1776, verder geciteerd als Kirnberger II) geeft van een systeem dat hij met nadruk betreft op de muziek van zijn leraar Bach, maar ook op die van Couperin. We zullen zien, dat Kirnberger verschillende keren met spijt in zijn stem zegt dat door hem beschreven verfijningen (zoals Bach en Couperin die toepasten) voor zijn tijdgenoten al onbekend waren geworden.

Een andere bron die ik hier uitgebreid zal citeren is Johann George Sulzers ALLGEMEINE THEORIE DER SCHÖNEN KÜNSTE (een soort van kunstencyclopedie, gepubliceerd in

tweede druk 1792-94). In de samenstelling en redactie van de artikelen over muzikale onderwerpen in dit werk speelde Kirnberger een zeer belangrijke rol. Daarnaast zullen incidenteel andere auteurs aan het woord komen, zoals de al geciteerde Türk.

Een poging tot een vertalen naar de praktijk van de uiteengezette theorie vindt de lezer hier niet. Niet omdat ik de theorie hoger stel dan de praktijk, maar eenvoudig vanwege beschikbare plaatsruimte. Op een ander tijdstip neem ik me voor een *toepassing* van de hier ontvouwde ideeën te publiceren. Als aanhangsel zal ik in het septembernummer het artikel *Tact* (maat) uit Sulzers al genoemde encyclopedie in zijn geheel afdrukken. Kennisname van belangrijke bronnen is noodzakelijk voor elke musicus; daarom neem ik me voor in de komende jaargang van dit tijdschrift een aantal minder toegankelijke teksten af te drukken. Daarnaast is het goed te beseffen dat er niets geheimzinnigs of mysterieus kleeft aan oude teksten. Verborgен kennis, slechts beschikbaar voor enkele ingewijden – dat is iets waaraan ik niet geloof.

Drie kernbegrippen

Drie begrippen spelen voor Kirnberger een centrale rol, wanneer het gaat om tempovragen. Het zijn

- * Beweging
- * Takt
- * Rhythmus

Dass eine Folge von Tönen, die an sich nichts bedeuten, und nur durch Höhe und Tiefe von einan-

der unterschieden sind, zu einem wirklichen Gesang wird, der seinen bestimmten Charakter hat, und eine Leidenschaft oder eine bestimmte Gemüthsfassung schildert, kommt von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus her, die dem Gesang seinen Charakter und Ausdruck geben. [vert. 2]

Kirnberger II, pag. 105

Kirnberger definieert dan deze drie begrippen als volgt:

Die Bewegung bestimmt den Grad der Geschwindigkeit, der schon für sich allein bedeutend ist, indem er eine lebhaftere oder ruhigere Gemüthslage bezeichnet; der Takt setzt die Accente nebst der Länge und Kürze der Töne, und dem leichtern oder nachdrücklicheren Vortrag fest, und bildet die Töne gleichsam in Wörter; der Rhythmus aber giebt dem Gehör die aus den Wörtern gebildeten einzelnen Sätze, und die aus mehreren Sätzen zusammen geordneten Perioden zu vernehmen: durch diese drey Dinge schicklich vereinigt, wird der Gesang zu einer verständlichen und reizenden Rede. [vert. 3]

Kirnberger II, pag. 105

Alvorens nader op deze aspecten in te gaan, wijs ik op twee belangrijke relaties die Kirnberger in deze definities aanduidt:

- * tempokeuze hangt ten nauwste samen met het *Affect* van een compositie
- * *Musik* = *Rede*.

Een opmerking nog over Kirnbergers notie RHYTHMUS. Zoals we zagen, hanteert hij dit begrip in een speciale betekenis, die hij op pag. 137 van zijn werk als volgt omschrijft:

Durch den Rhythmus wird der Strohm des Gesanges, der ohne ihn

ein förmig fortfließen würde, in grössere und kleinere Sätze eingetheilt, deren jeder, wie die Sätze der Rede seinen besondern Sinn hat. [vert. 4]

Rhythmus heeft bij Kirnberger dus beslist niet de betekenis ritme; het is een begrip dat hij hanteert als instrument bij de analyse. Ter verduidelijking geef ik het volgende schema, waarin van boven naar beneden de eenheden steeds kleiner worden. De termen die Kirnberger (en ook Sulzer) hanteert, wijken af van die welke tijdgenoten van beide gebruikten.

Muziek	=	Proza	=	Poëzie
Compositie		Rede		Gedicht
<i>Abschnitt/Periode</i>		paragraaf		strofe
<i>Einschnitt/Rhythmus</i>		zin		vers
<i>Cäsur/Satz</i>		zinsdeel		deel van een versregel

Geen van de drie basiselementen *Bewegung*, *Takt* en *Rhythmus* is alleen in staat een melodie zijn ware karakter te geven:

nur durch ihre Vereinigung und ihren gegenseitigen Einfluss in einander, wird der eigentliche Ausdruck des Gesanges bestimmt. [vert. 5]

Kirnberger II, pag. 105

Bewegung

We zagen hierboven al, dat *Bewegung* meer inhoudt dan het tempo alleen. Dit tempo-an-sich bestaat niet. Steeds weer wordt er een verband gelegd tussen het te kiezen tempo en het uit te drukken affect. Sulzer formuleert het zo:

Wenn man von der Bewegung eines Tonstücks spricht, so versteht man den Grad der Geschwindig-

keit, in welcher der Takt nach dem Charakter des Stücks gespielt wird. [vert. 6]

Sulzer I, s.v. *Bewegung*

Om goed te kunnen begrijpen wat deze beweging inhoudt, moeten we twee aspecten onderscheiden:

- * *de natürliche Geltung der Notengattungen* (de natuurlijke duur van de verschillende soorten noten)
- * *de natürliche Taktbewegung* (de natuurlijke beweging van de verschillende maatsoorten).

In principe heeft elke soort noten zijn eigen natuurlijke lengte; de kwartnoot vormt hierbij het uitgangspunt. Bovendien heeft elke soort noten ook een hem eigen karakter:

- * hoe langer de noot hoe zwaarder zijn karakter
- * hoe korter de noot hoe lichter zijn karakter.

Dat betekent, dat een halve noot als van nature zwaarder wordt beschouwd dan een achtste noot. Türk, met de hem eigen helderheid van formuleren, wijst erop dat de begrippen licht en zwaar slaan op het 'Aushalten' en 'Absetzen' van de noten, niet op de sterktegraad waarmee ze worden gespeeld (Türk 1789, pag. 359).

De verschillende maatsoorten die er bestaan zijn even zovele manieren om de *Notengattungen* te ordenen. Ordenen is een centraal be-

grip, want deze ordening is gebaseerd op een vaststaande rangorde van de maaddelen. Een vaste, regelmatig terugkerende afwisseling van geaccentueerd en ongeaccentueerd vormt het wezen van de maat. In principe heeft in dit systeem elke maatsoort zijn eigen karakteristiek, met de daarbij behorende *Notengattungen*. Het 'tempo giusto' nu is het natuurlijke tempo van een bepaalde maatsoort met bepaalde *Notengattungen*. Dit tempo giusto wordt als regel niet door bijschriften aangegeven. De musicus werd in staat geacht op grond van het notenbeeld te zien dat hij te doen had met een stuk in tempo giusto.

Naast het tempo giusto waren er de 'besondere Bewegungen'; deze werden in principe aangeduid door het gebruik van van de norm afwijkende *Notengattungen*, al dan niet in combinatie met Italiaanse tempowoorden.

Kirnberger zegt het als volgt:

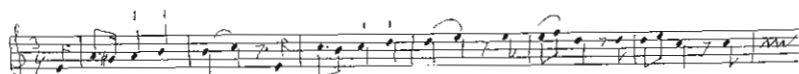
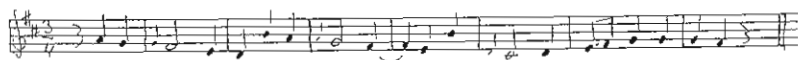
In Ansehung der Taktart sind die von grösseren Zeiten, als der Allabreve, der $\frac{3}{2}$ und der $\frac{6}{4}$ Takt von schwerer und langsamerer Bewegung, als die von kürzeren Zeiten, als der $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt, und diese sind weniger lebhaft, als der $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{16}$ Takt.

In Ansehung der Notengattungen haben die Tanzstücke, worin Sechszehntel und Zweyunddreissigtheile vorkommen, eine langsamere Taktbewegung, als solche, die bey der nemlichen Taktart nur Achtel, höchstens Sechszehntel, als die geschwindesten Notengattungen vertragen. Also wird das Tempo giusto durch die Taktart und durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stücks bestimmt. [vert. 7]

Kirnberger II, pag. 106-107

Maar zoals we al zagen omvat *Bewegung* meer dan alleen het tempo-aspect. Kirnberger onderstreept dan ook dat binnen de-

zelfde tempocategorie melodieën heel verschillende affecten kunnen uitdrukken. Uit de voorbeelden die hij geeft kies ik de volgende twee, waarvan hij opmerkt, dat maatsoort en tempo weliswaar gelijk zijn, het affect echter totaal verschillend is, en dat komt door de 'Verschiedenheit der Notengattungen.'



Kirnberger II, pag. 108-109

Hoe kunnen we nu de natuurlijke Beweging van de Taktarten leren kennen? Kirnberger verwijst daarvoor naar 'Tanzstücken aller Art', want:

Jedes Tanzstück hat seine gewisse Taktbewegung, die durch die Taktart und durch die Notengattungen, die darin angebracht werden, bestimmt wird. [vert. 8]

Kirnberger II, pag. 106

Ook bij Sulzer vinden we het belang van het spelen van dansen genoemd:

Da kein Tanzstück ohne vollkommene Regelmässigkeit der Takte, der Einschnitte und des Rhythmus seyn kann, so haben gute Tonlehrer ihre Schüler allezeit hauptsächlich zu Tanzstücken verschiedener Art angehalten, damit sie sich in dem Mechanischen des Taktes festsetzen, und ordentlich denken lernen. Auch war es die Gewohnheit der ältern Tonsetzer, ihre Suiten, Partien und Ouvertüren fast blos aus Tanzstücken von verschiedener Art bestehen zu lassen. Dies war zugleich die beste Uebung im Vortrag. Die verschiedenen Taktarten; die mannichfaltigen Einschnitte, die deutlich marquirt werden

mussten; die jedem Tanzstück eigene Bewegung und Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag; die mancherley Notengattungen, und die Mannichfaltigkeit der Charaktere und des Ausdrucks, üben die Spieler in den grössten Schwierigkeiten, und gewöhnten sie an einen sprechenden, ausdrucksvollen und mannichfaltigen Vortrag. Heut zu Tage

werden die Tanzstücke zu sehr vernachlässiget. [vert. 9]

Sulzer IV, pag. 513

Op een andere plaats schrijft Sulzer:

Denn nichts ist wirksamer, den Vortrag des Spielers in dem Wesentlichen, was zum Ausdruck erfordert wird, vollkommen zu bilden, als die fleissige Uebung in allen Arten der Tanzstücke. Es versteht sich, dass hier von dem richtigen charakteristischen Vortrag derselben die Rede ist; denn so wie man heut zu Tage, hin und wieder auch von grossen Capellen, eine Ouverture, oder die Tanzstücke eines Ballets vortragen hört, erkennt man die Pracht der Ouverture nicht, die daraus entsteht, das der erste Satz derselben aufs schwerste vorgetragen, und die kurzen Noten, die darin vorkommen, aufs schärfste gerissen und abgestossen werden, statt dass man sie heute der Bequemlichkeit oder des feinen Geschmacks wegen, vermuthlich auch aus Unwissenheit, zusammenzieht, und schleift; noch unterscheidet man in Balleten weder die Passepied von der Menuet, noch die Menuet von der Chaconne, noch die Chaconne von der Passecaille. Wer seinen Vortrag so bilden will, dass er jeden Ausdruck

annehme, lasse sich von einem hierin erfahrenen Lehrmeister, oder auch allenfalls geschickten Tanzmeister, in dem richtigen Vortrag aller Arten Tanzstücke unterrichten. [vert. 10]

Sulzer IV, pag. 711

Kirnberger wijst in de 'Vorrede' van zijn RECUEIL D'AIRES DE DANSE CARACTÉRISTIQUES (1777) op het belang van kennis van de dansvormen voor de juiste voordracht van fuga's:

Versäumt man, auf der andern Seite, sich im Componiren von charakteristischen Tänzen zu üben, so gelangt man schwerlich, oder wol gar nicht, zu einer guten Melodie. Vornemlich ist es unmöglich, eine Fuge gut zu komponiren oder zu executiren, wenn mann nicht alle verschiednen Rythmen kent; und eben daher, weil heut zu Tage dieses Studium versäumt wird, ist die Musik von ihren alten Würde herabgesunken, und man kann keine Fugen mehr aushalten, weil sie, durch die elende Execution die weder Einschnitt noch Accente bezeichnet, ein blosses Chaos von Tönen geworden sind. [vert. 11]

Ook uit dit citaat blijkt, hoezeer Kirnberger aansluit bij tradities uit de 17e en 18e eeuw. Vele auteurs vóór hem hebben gewezen op de betrekkingen tussen het kiezen van de juiste beweging en een grondige kennis van de dansvormen. We zijn hier wel heel ver verwijderd van een bepaalde 20e-eeuwse Bachopvatting, die gekenmerkt wordt door ritmische eenvormigheid en monotonie, en die juist in deze steriele monotonie het ware karakter van de Barokke ritmiek meent te onderkennen!

Takt

Om duidelijk te maken wat hij onder Takt verstaat, spreekt Kirnber-

ger eerst over een melodie waarvan alle tonen van gelijke duur zijn, die alle met gelijke sterkte en gelijke accentuering worden gespeeld. In zo'n melodie zijn er wel individuele tonen te onderscheiden, maar deze vormen zich niet tot grotere eenheden, vergelijkbaar met woorden. Om nu de enkele tonen tot woorden te laten worden, moeten we accenten aanbrengen en verschillen in duur van de tonen. Als dat is gebeurd kunnen we onze melodie vergelijken met een prozatekst. Maar er is nog steeds geen sprake van maat, van *Takt*. Die ontstaat pas wanneer de accenten in vaste regelmaat terugkeren; dan pas is onze melodie te vergelijken met poëzie, waarin de versvoeten ook bestaan uit een regelmatige terugkerende afwisseling van lang-kort.

In der genauen Einförmigkeit der Accente, die auf enige Töne gelegt werden, und der völlig regelmässigen Vertheilung der langen und kurzen Sylben, bestehet eigentlich der Tackt. Wenn nemlich eben dieselben schwereren oder leichteren Accente in gleichen Zeiten wiederkommen, so erhält der Gesang dadurch ein Metrum oder einen Tackt. Würden diese Accente nicht regelmässig vertheilet, so dass keine genaue periodische Wiederkunft darin wäre, so gliche der Gesang nur der gemeinen prosaischen Rede; durch diese periodische Wiederkunft aber gleichet sie der gebundenen Rede, die ihr genaues Metrum hat. [vert. 12]

Kirnberger II, pag. 113

Essentieel voor de maat is dus de regelmatige afwisseling van zwaar en licht, van lang en kort, van spanning en ontspanning.

Kirnberger onderscheidt maten bestaande uit twee, drie of vier tellen:

Der Tackt besteht entweder aus

zwey, oder drey, oder vier gleichen Zeiten, ausser diesen ist keine andere Gattung des Tacktes natürlich. [vert. 13]

Kirnberger II, pag. 116

Einfache Tackarten zijn die maten die slechts uit één versvoet bestaan, 'der in der Mitte nicht getheilet werden kann'. Dit in tegenstelling tot de *zusammengesetzte Tackarten*: deze kunnen *da sie aus zwey einfachen zusammengesetzt sind, in der Mitte eines jeden Tacktes getheilet werden.*'

Kirnberger II, pag. 116-117

Wanneer er dan slechts maten van twee, drie en vier tellen bestaan, waarom onderscheiden we dan zoveel verschillende maatsoorten? Waarom naast $\frac{3}{2}$ nog $\frac{3}{4}$ en $\frac{3}{8}$?

Zowel Kirnberger als Sulzer gaan uitvoerig op deze vraag in, en dat is begrijpelijk, want we raken met deze vraagstelling de kern van hun maatleer. Er waren trouwens in de 18e eeuw verschillende auteurs, die voorstelden om het voortaan te stellen met slechts één maat van twee, één van drie en één van vier tellen. Met behulp van de Italiaanse tempo aanduidingen kon het verlangde tempo worden aangegeven. Hoe verdedigen Kirnberger en Sulzer het traditionele systeem?

Zij doen dit door allereerst te wijzen op het grote verschil in beweging tussen een maat met grote eenheden en een met kleinere: een $\frac{2}{2}$ maat heeft net zo veel tellen als een $\frac{2}{8}$, maar er is een hemelsbreed verschil in beweging; bij de $\frac{2}{2}$ is deze zwaar en nadrukkelijk, bij de $\frac{2}{8}$ licht. Sulzer zegt dat je wel over een onuitputtelijke voorraad aan tempowordingen moet beschikken om alle nuances te kunnen aangeven; maar bovendien moest je dan ook nog de beschikking hebben over een uitgebreide collectie woorden die de aard van de muzikale voordracht kunnen aangeven. Ook speelt de natuurlijke *Geltung* van de

notenwaarden een rol: iedere musicus zal van nature halve noten zwaarder en sterker spelen dan achtste en zestiende noten. Als hij dus werken onder ogen krijgt die in dezelfde maatsoort staan, zal hij toch, afhankelijk van de meest gangbare notenwaarden in beide stukken, verschillen in zwaarte en lichtheid aanbrengen, en de *Bewegung* zal in beide stukken niet hetzelfde zijn. Sulzer vat het geheel als volgt samen, als hij zegt:

Hieraus werden die Vortheile der Unterabtheilungen der geraden und ungeraden Taktart in verschiedene Takte von längeren oder kürzeren Noten der Hauptzeiten begreiflich; denn dadurch erhält jeder Takt seine ihm eigene Bewegung, sein ihm eigenes Gewicht im Vortrag, folglich auch seinen ihm eigenen Charakter. [vert. 14]

Sulzer IV, s.v. *Takt*, pag. 494

Sulzer illustreert dit met een voorbeeld: een componist wil een stuk schrijven in een langzame beweging, maar met lichte voordracht. Hij kiest dan een maatsoort 'von kurzen oder kürzern Zeiten'; om aan te geven dat de natuurlijke beweging van deze maat moet worden gemodificeerd schrijft hij voor: 'andante, largo, adagio', al naar gelang het vereiste tempo, d.w.z. de verlangde afwijking van het tempo giusto. Een ervaren musicus is op grond van deze aanwijzingen, en rekening houdend met de in het stuk voorkomende *Notengattungen*, in staat de bedoelingen van de componist zo precies weer te geven:

als es durch keine andere Zeichen, durch keine Worte, und wenn sie noch so deutlich wären, angedeutet werden könnte. [vert. 15]

Sulzer IV, pag. 494

Zowel bij Kirnberger alsook bij Sulzer vindt men de met spijt uit-

gesproken opmerking dat maatsoorten als $\frac{6}{16}$ of $\frac{18}{16}$ door hun tijdgenoten vrijwel niet meer worden gebruikt. Daarmee zijn waardevolle onderscheidingsmogelijkheden verloren gegaan.

Over de $\frac{6}{16}$ lezen we bij Sulzer:

Joh. Seb. Bach und Couperin, die unstreitig den richtigsten Vortrag in ihrer Gewalt gehabt, und nicht ohne Ursache Fugen und andere Stücke in diesem und anderen heutzutage ungewöhnlichen Takten gesetzt haben, bekräftigen es dadurch, dass jeder Takt seinen eigenen Vortrag und seine eigene natürliche Bewegung habe, dass es

folglich gar nicht gleichgültig sey, in welchem Takt ein Stück geschrieben und vorgetragen werde.
[vert. 16]

Sulzer, IV, pag. 496

De verschillende maatsoorten

Kirnberger geeft het volgende overzicht van de diverse maatsoorten; de triplirte Zeiten ontstaan door 'jede Zeit einer Tactart in drey Theile zu theilen':

Kirnberger II, pag. 117

EINFACHE GERADE TACTARTEN VON ZWEY ZEITEN

$\frac{2}{2}$ oder Allabrevetackt

ist in Kirchenstücken, Fugen und ausgearbeiteten Chören von dem vielfältigsten Gebrauch. Von dieser Tactart ist anzumerken, dass sie sehr schwer und nachdrücklich, doch einmal so geschwind, als ihre Notengattungen anzeigen, vorgetragen wird, es sey denn, dass die Bewegung durch die Beywörter grave, adagio etc. langsamer verlangt wird. [vert. 17]

Kirnberger II, pag. 118

Bij Sulzer lezen we nog (Sulzer I, s.v. *Alla Breve*):

Es giebt aber auch Fälle, wo den Tonstücken das Zeichen des Alla breve C vorgesetzt wird, blos um anzuzeigen, dass jeder Note nur die Hälfte der ihr sonst gewöhnlichen Dauer müsse gegeben werden. Dadurch erhält man eine Abkürzung im Schreiben, da man eine solche Note ♩ anstatt dieser ♪ setzen kann. Das eigentliche wahre Alla breve hat durchgehends halbe Taktnoten, und wird deswegen am besten durch ♩ angedeutet. [vert. 18]

Dat betekent dus, dat er naast het eigenlijke Alla Breve (met in hoofdzaak halve noten en een zware, nadrukkelijke uitvoering) nog een ander soort Alla Breve bestaat, niet zwaar en nadrukkelijk van karakter.

Kirnberger en Sulzer leiden beide de $\frac{6}{4}$ door *Triplirung* uit de $\frac{2}{2}$ af. Sulzer zegt over de $\frac{6}{4}$:

schwer im Vortrag, wie der Allabrevetakt, mit dem er auch, wegen seines ernstern obgleich lebhaften Ganges, das Kirchenmässige gemein hat. Er besteht aus langen Notengattungen, von denen die

Einfache gerade Tactarten von zwey Zeiten.

- 1) Der $\frac{2}{2}$ Tact oder Ⓞ : triplirt der $\frac{6}{2}$ Tact.
- 2) Der $\frac{2}{2}$ Tact oder Ⓢ : — — der $\frac{6}{4}$ Tact.
- 3) Der $\frac{2}{4}$ Tact: — — der $\frac{6}{8}$ Tact.
- 4) Der $\frac{2}{8}$ Tact: — — der $\frac{6}{16}$ Tact.

Einfache gerade Tactarten von vier Zeiten.

- 1) Der $\frac{4}{4}$ Tact oder Ⓞ : triplirt der $\frac{12}{4}$ Tact.
- 2) Der $\frac{4}{4}$ Tact oder Ⓒ : — — der $\frac{12}{8}$ Tact.
- 3) Der $\frac{4}{8}$ Tact: — — der $\frac{12}{16}$ Tact.

Einfache ungerade Tactarten von drey Zeiten.

- 1) Der $\frac{3}{4}$ Tact oder Ⓝ : triplirt der $\frac{9}{4}$ Tact.
- 2) Der $\frac{3}{4}$ Tact: — — der $\frac{9}{8}$ Tact.
- 3) Der $\frac{3}{8}$ Tact: — — der $\frac{9}{16}$ Tact.
- 4) Der $\frac{3}{16}$ Tact: — — der $\frac{9}{32}$ Tact.
- 5) Der $\frac{3}{32}$ Tact: — — der $\frac{9}{64}$ Tact.

genden Tactart. [vert. 23] (Kirnberger II, pag. 126). Waarom? Doordat hier de eerste tel van de $\frac{2}{4}$ maat een accent krijgt dat niet in overeenstemming is met het karakter van de melodie. Kirnberger stelt nl. dat je te doen hebt met een tweedelige maat, wanneer je tussen de 2e en 3e noot van een groep van vier (kwart)noten een komma kunt denken. Welnu, bij de schrijfwijze onder B ontstaan komma's die daar niet thuis horen:

Diese Schreibart würde hier eben das bewirken, was übelangebrachte Commata in der Rede bewirken würden, die unzertrennbare kleine Redesätze durch einen unförmlichen Absatz trennen und in zwey Sätze theilen würden. Zwar kann diese nemliche Melodie, wenn Bewegung und Vortrag lebhafter und leichter verlangt wird, sehr gut in dem $\frac{2}{4}$ Tackt geschrieben werden (C). [vert. 24]

Kirnberger II, pag. 126

$\frac{4}{4}$ maat of C

Er bestaan twee verschillende $\frac{4}{4}$ maten, de *grosse Viervierteltakt* en de *kleine Viervierteltakt*. Ze hebben weliswaar dezelfde aanduiding, maar daarmee houdt alle overeenkomst ook op.

Der grosse Viervierteltackt ist von äusserst schwerer Bewegung und Vortrag, und wegen seines Nachdrucks vorzüglich zu grossen Kirchenstücken, Chören und Fugen geschickt. Achtel und einige wenige auf einander folgende Sechszehntel sind seine geschwindesten Noten. [vert. 25]

Kirnberger II, pag. 123

Bij Sulzer lezen we over de *grosse Viervierteltakt*:

Seine geschwindesten Noten sind Achtel, die sowohl als die Viertel und die übrigen längern Noten auf

der Violine mit der ganzen schwere des Bogens ohne die geringste Schattirung vom Piano und Forte ausser dem vorzüglichen Druck auf jeder ersten Taktnote, der in allen Taktarten nothwendig ist, vorge-tragen werden. Er ist daher wegen seines ernsthaften und pathetischen Ganges nur zu Kirchenstücken, und vornehmlich in vielstimmigen Chören und Fugen zum prächtigen und majestätischen Ausdruck geschickt; man bezeichnet ihn insgemein noch mit dem Worte Grave, anzudeuten, dass man ihn im Vortrag nicht mit dem Allabreve, oder mit dem folgenden [= dem kleinen] Viervierteltakt, verwechseln soll. [vert. 26]

Sulzer IV, pag. 496

De *kleine Vierviertel* heet ook wel de 'gemeine gerade Takt':

Er wird durchgängig mit C bezeichnet, und unterscheidet sich von dem vorhergehenden Takte [= grosse Vierviertel] durch den leichteren Vortrag, und durch die gerade noch einmal so geschwinde Bewegung. Viertel sind seine Hauptnoten. [vert. 27]

Sulzer IV, pag. 497

$\frac{12}{8}$ maat

Deze ontstaat door *Triplirung* uit de $\frac{4}{4}$, en heeft dezelfde beweging als de *kleine Viervierteltakt*. Over deze maatsoort maakt Kirnberger nog de volgende interessante opmerking:

Einige ältere Componisten, die über die Art des Vortrags ihrer Ausarbeitungen sehr delicat waren, haben oft Stücke im $\frac{12}{8}$ Tackt, die aus lauter Sechszehntel bestanden, mit $\frac{24}{16}$ bezeichnet, anzudeuten, dass die Sechszehntel leicht und flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollten. Den heutigen Componisten und

Practikern scheinen diese Subtilitäten so wenig bekannt zu seyn, dass sie vielmehr glauben, dergleichen Tacktbezeichnung sey blos eine Grille der Alten gewesen. [vert. 28]

Kirnberger II, pag. 123

$\frac{4}{8}$ maat

Dit is de lichtste van de vierdelige maatsoorten. Kirnberger maakt een vergelijking tussen de $\frac{2}{4}$ en de $\frac{4}{8}$ maat:

Er (= $\frac{4}{8}$) unterscheidet sich von dem $\frac{2}{4}$ Tackt durch das Gewicht seiner Zeiten, die alle gleich schwer sind, stait dass im $\frac{2}{4}$ Tackt die erste und dritte Zeit das Tacktgewicht füllen lassen, z.B. $\dot{\downarrow} \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} \dot{\downarrow}$ und ist daher von etwas langameren Bewegung als der $\frac{2}{4}$ Tackt. Doch sind beyde Tackarten wegen der Lebhaftigkeit ihrer Bewegung, in welcher das Tacktgewicht der Zeiten sich nicht so merklich fühlen lässt, nicht so sehr von einander unterschieden als der Vierviertel von den Allabrevetackt. Auch wird von den heutigen Componisten kein Stück mehr mit $\frac{4}{8}$, sonder statt dessen allezeit mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet. [vert. 29]

Kirnberger II, pag. 123

Door *Triplirung* ontstaat uit de $\frac{4}{8}$ de $\frac{12}{16}$.

Kirnberger wijst er op, dat Händel, Bach en Couperin veel stukken in $\frac{12}{16}$ hebben geschreven, en dat de speelwijze van de $\frac{12}{16}$ anders is dan die van de $\frac{12}{8}$:

Der alte Bach hat gewiss nicht ohne Ursache die Fuge A in dem $\frac{12}{8}$, und die andere B in dem $\frac{12}{16}$ Tackt gesetzt. [zie de afb. op pag. 252, 1e kolom]

Jedermann wird in diesen Beyspielen den Unterschied beyder Tackarten leicht fühlen. Die bey A bezeichnet eine langsamere Bewegung und einen nachdrücklichern Vor-



trag, auch können in dieser Tackt-
art viele Sechszehntel angebracht
werden; in der bey B hingegen
können keine kürzere Notengattun-
gen angebracht werden, und die
Sechszehntel werden flüchtig und
rund, ohne allen Druck, vorgetra-
gen. [vert. 30]

Kirnberger II, pag. 123-124

DIE UNGERADE TACKTARTEN VON DREY ZEITEN

Voor de accentuering geldt, dat de
eerste van de drie tellen altijd het
accent heeft. De tweede tel kan in
schweren Taktarten und ernsthaf-
ten Stücken lang zijn; in leichten
Taktarten aber wird diese zweyete
Zeit leicht. (Kirnberger II, pag.
131)

Türk uit zich als volgt over de ac-
centuering van de driedelige ma-
ten:

In den dreytheiligen Taktarten ist
eigentlich nur der erste Takttheil
gut; indess erhält auch dann und
wann der dritte einen Nachdruck,
so wie in einigen Fällen der zweyete
innerlich lang, und dafür der dritte
kurz wird. [vert. 31]

Klavierschule 1789, pag. 92

$\frac{3}{2}$ maat

ist wegen des schweren und langsa-
men Vortrags, den seine Notengat-
tungen bezeichnen, zumal in Kir-
chenstücken, von dem vielfältigsten
Gebrauch. In diesem Styl sind
Viertel, höchstens Achtel, seine
geschwindesten Notengattungen.

Im Cammerstyl können auch wol
Sechszehntel in dem $\frac{3}{2}$ angebracht
werden. [vert. 32]

Kirnberger II, pag. 127

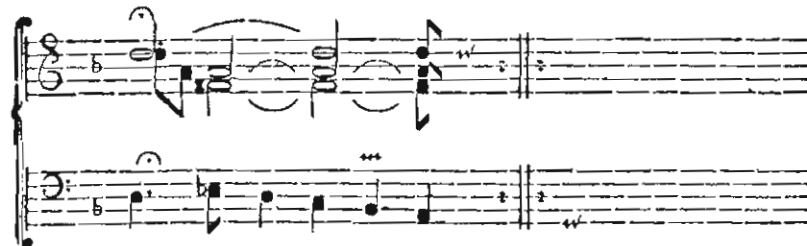
Kirnberger signaleert nog

dass alte gute Componisten die
Courante, die insgemein in dem $\frac{3}{2}$
Tackt gesetzt wird, so behandelt
haben, dass beyde Tacktarten [nl.

$\frac{6}{4}$ en $\frac{3}{2}$] in derselben oft durch-
einander gemischt worden.
In J.S. Bachs Werke findet man
eine Menge auf eben diese Art be-
handelter Couranten. [vert. 33]

Ter illustratie drukt hij een Cou-
rante van Couperin af: maat 2, 6
en 7 staan in $\frac{3}{2}$, de overige maten
in $\frac{6}{4}$ maat.

Kirnberger II, pag. 127-128



$\frac{3}{4}$ maat

Seine natürliche Bewegung ist die einer Menuet, und er verträgt in dieser Bewegung nicht wohl viele nach einander folgende Sechszehntel, noch weniger Zwey und Dreysigtheile. Da er aber vermittelst der Beywörter adagio, allegro etc. alle Grade der Bewegung annimmt, so können nach Maassgebung der Geschwindigkeit oder Langsamkeit derselben alle Notengattungen, die in diese Taktart passen, darin angebracht werden. [vert. 34]

Kirnberger II, pag. 129

Sanft und edel scheint der Charakter des $\frac{3}{4}$ Taktes zu seyn, besonders, wenn er bloss, oder doch meistens aus lauter Vierteln besteht. [vert. 35]

Kirnberger II, pag. 133

Door *Triplirung* ontstaat uit de $\frac{3}{4}$ de $\frac{9}{8}$ maat, die de *Bewegung* van de $\frac{3}{4}$ heeft, *doch werden die Achtel leichter als in $\frac{3}{4}$ vorgetragen.* (Kirnberger II, pag. 129). Sulzer merkt nog op over de $\frac{9}{8}$: *wird hauptsächlich zu giquenartigen Stücken gebraucht.* (Sulzer IV, pag. 498)

$\frac{3}{8}$ maat

hat die lebhafte Bewegung des Passepieds; er wird leicht, aber nicht ganz tänzelnd vorgetragen, und ist in der Cammer- und theatralischen Musik von grossem Gebrauch. [vert. 36]

Kirnberger II, pag. 130

TRIOLEN

Waaruit bestaat het verschil tussen een *einfache Taktart* met doorlopende triolen en de overeenkomstige *triplirte* maatsoort?

Met andere woorden: wat is het verschil tussen een $\frac{3}{4}$ maat met triolen en een $\frac{9}{8}$, tussen een $\frac{4}{4}$ en

een $\frac{12}{8}$?

Het verschil is:

Jene [= die Triolen] werden ganz leicht und ohne den geringsten Druck auf der letzten Note, diese [= Achtel in $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ etc.] 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. [vert. 37]

Kirnberger II, pag. 129

Bij Sulzer lezen we het volgende over triolen:

Sie verrücken die natürliche Eintheilung der Zeit. [vert. 38]

Sulzer IV, s.v. *Triole*, pag. 601

Wat is daarmee bedoeld? Het antwoord is duidelijk wanneer we ons herinneren, dat de noten hun *natürliche Geltung* hebben. Deze *natürliche Geltung* wordt door het gebruik van triolen veranderd: de achtsten van de trioel hebben niet meer hun *natürliche Geltung*, maar zijn van kortere duur geworden. De achtsten in $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ etc. daarentegen hebben hun *natürliche Geltung* behouden.

ZUSAMMENGESETZTE TAKTARTEN

Onder dit hoofd bespreekt Kirnberger maatsoorten die ontstaan door samenvoeging van twee maten. De belangrijkste zijn:

der zusammengesetzte $\frac{4}{4}$ Tackt aus zwey vereinigten $\frac{2}{4}$ Tackten

der zusammengesetzte $\frac{12}{8}$ Tackt aus zwey vereinigten $\frac{6}{8}$ Tackten

der zusammengesetzte $\frac{6}{4}$ Tackt aus zwey vereinigten $\frac{3}{4}$ Tackten

der zusammengesetzte $\frac{6}{8}$ Tackt aus zwey vereinigten $\frac{3}{8}$ Tackten

Wat is nu het verschil tussen een enkelvoudige en een *zusammengesetzte Taktart*? Het verschil zit niet in voordracht en beweging:

die zusammengesetzten Tackarten [sind] in Ansehung des schweren und leichten Vortrages und der Bewegung von den einfachen nicht verschieden. [vert. 39]

Kirnberger II, pag. 132

Het verschil is een kwestie van accenten. Bij Sulzer komen we het volgende voorbeeld tegen. In zijn bespreking van de *kleine Vierviertel Takt* zegt hij dat de normale accentuering daarvan is:

í í í í í í í í

De volgende accentuering is die van de *zusammengesetzte Viervierteltakt*: í í í í í í í í , al geeft hij toe dat, vooral in langzame tempi, beide vaak worden verwisseld.

Het verschil tussen twee maten in $\frac{2}{4}$ en een *zusammengesetzte $\frac{4}{4}$* ligt in de zwaarte van de accenten: de *zusammengesetzte $\frac{4}{4}$* bestaat uit twee delen, het eerste deel is lang, het tweede kort; dat is het grote verschil met de $\frac{2}{4}$ die immers de volgende accentuering heeft - - .

Er is nog een verschil; volgens Kirnberger kunnen in een *zusammengesetzte* maat

die Schlüsse ganz natürlich auf den zweyten Theil des Taktes fallen und nur die Hälfte des Taktes durchdauern, welches in dem einfachen $\frac{4}{4}$ Tackt auf keinerley Weise angehen würde. [vert. 40]

Kirnberger II, pag. 132

Vertalingen

[1]
De beste compositie maakt weinig of geen indruk, wanneer ze in een duidelijk verkeerd tempo wordt gespeeld. Dit wordt maar al te vaak door de ervaring bevestigd.

[2]
Dat een serie tonen, die als zodanig niets betekenen en die alleen door hoogte en laagte

van elkaar verschillen, tot een echte melodie wordt die zijn eigen karakter heeft en een hartstocht of een bepaalde gemoedsgesteldheid schildert, komt door de beweging, de maat en het *rhythmus*, die aan de melodie zijn karakter en zijn expressie geven.

[3] De beweging bepaalt de mate van snelheid, die op zichzelf al betekenis heeft, doordat hij een meer levendige of meer rustige gemoedsgesteldheid aanduidt; de maat bepaalt de accenten en de lengte en kortheid van de tonen, alsook de lichtere of meer nadrukkelijke voordracht; hij vormt de tonen als het ware tot woorden; het *rhythmus* echter zorgt ervoor dat het gehoor de uit de woorden gevormde afzonderlijke *Sätze*, en de uit verschillende *Sätze* samengevoegde *Perioden* waarneemt: door de juiste combinatie van deze drie elementen wordt de melodie een begrijpelijke en aangename spraak.

[4] Door het *rhythmus* wordt de stroom van de melodie, die zonder dit eenvormig voort zou stromen, ingedeeld in kleine en grotere eenheden waarvan elk, net als de zinnen in de taal van de redenaar, zijn eigen betekenis heeft.

[5] alleen door het samengaan van deze elementen en door de wederzijdse invloed die ze op elkaar hebben komt de eigenlijke expressie van de melodie tot stand.

[6] Als men het heeft over de beweging van een compositie, bedoelt men de mate van snelheid waarin de maat overeenkomstig het karakter van het stuk wordt gespeeld.

[7] Voor wat betreft de maatsoorten hebben die met grote tijdseenheden (zoals de Alla Breve, de $\frac{1}{2}$ en de $\frac{3}{4}$) een zwaardere en langzamere *Beweging* als die welke uit kortere tijden bestaan (zoals de $\frac{3}{8}$, de $\frac{2}{4}$, de $\frac{3}{8}$), en deze zijn minder levendig dan de $\frac{3}{8}$ en $\frac{2}{4}$ maat. Voor wat de soorten noten betreft hebben de dansstukken met zestienden en tweëndertigsten een langzamere *Taktbeweging* dan die welke bij dezelfde maatsoort alleen maar achtsten, hoogstens zestienden, als snelste noten verdragen. Zo wordt dus het tempo giusto bepaald door de maatsoort en door de langere en kortere soorten noten van een stuk.

[8] Elk dansstuk heeft zijn vaste *Taktbeweging*, die door de maatsoort en de gebruikte notensoorten wordt bepaald.

[9] Omdat geen enkel dansstuk buiten een volkomen regelmaat van de maten, de *Einschnitte* en van het *Rhythmus* kan, hebben goede compositieleeraren hun leerlingen altijd in hoofdzaak dansstukken van verschillende aard laten schrijven, opdat ze thuis zouden

raken in de bewegingsaspecten van elke maat en systematisch zouden leren denken. Het was ook de gewoonte van de vroegere componisten hun suites, partien en ouvertures bijna geheel uit dansstukken van verschillende aard te laten bestaan. Dat was tegelijk de beste oefening in het spelen. De diverse maatsoorten, de veelsoortige *Einschnitte*, die duidelijk aangegeven moesten worden, de elk dansstuk eigen beweging en zwaarte of lichte aard van voordracht, de uiteenlopende notensoorten en de verscheidenheid aan karakter en expressie oefenden de spelers in de grootste moeilijkheden, en gewenden ze aan een sprekende, expressieve en genuanceerde voordracht. Heden ten dage worden de dansstukken al te zeer verwaarloosd.

[10] Want niets is effectiever om de voordracht van de speler volkomen te vormen in het wesenlijke van de expressie dan vlijtig oefenen van allerlei dansstukken. Het spreekt vanzelf dat het hier gaat over de juiste voordracht van deze dansstukken, overeenkomstig hun karakter. Want zo als men heden ten dage af en toe (ook door grote orkesten) een ouverture of de dansstukken van een ballet hoort spelen, herkent men de statige pracht van de ouverture niet, die tot stand komt doordat men het eerste deel ervan zo zwaar mogelijk speelt, en de korte noten die er in voorkomen zo scherp en zo kort mogelijk; in plaats daarvan speelt men ze heden ten dage gebonden en aan elkaar: is het uit gemakzucht, vanwege de fijne smaak die men meent te hebben of, waarschijnlijker, uit onwetendheid dat men het zo doet? Men maakt ook geen verschil bij balletten tussen passepied en menuet, tussen menuet en chaconne, of tussen chaconne en passecaille. Wie zijn voordracht zo wil vormen, dat deze elke expressie kan weergeven moet zich door een hierin ervaren leraar, of desnoods door een bekwame dansmeester, laten onderwijzen in de juiste voordracht van allerlei dansstukken.

[11] Verzuimt men, anderzijds, zich te oefenen in het componeren van karakteristieke dansen, dan komt men moeilijk of misschien wel helemaal niet tot het schrijven van een goede melodie. Vooral is het onmogelijk een fuga goed te schrijven of te spelen als men niet alle verschillende *Rhythmen* kent; en juist doordat in de tegenwoordige tijd deze studie wordt nagelaten is de muziek van haar oude waardigheid vervallen, en een fuga kan men niet meer aanhoren, daar die door de belabberde uitvoering ervan, zonder *Einschnitte* en accenten, niet meer dan een chaotische verzameling tonen is geworden.

[12] In de precieze uniformiteit van de accenten die op sommige tonen vallen en in de volstrekt regelmatige afwisseling van de korte en lange lettergrepen bestaat eigenlijk de maat. Wanneer ni. precies dezelfde zwaardere of lichtere accenten op regelmatige afstanden terugkomen, krijgt de compositie daardoor metrum of maat. Wanneer die accenten

niet in regelmatige afwisseling zouden terugkomen, dan zou de compositie op een gewone prozatekst lijken; door deze regelmatige terugkeer echter lijkt ze op de poëzie, die een precies metrum kent.



[13] De maat bestaat uit twee, drie of vier gelijke tijden; andere maatsoorten zijn niet natuurlijk.

[14] Uit het voorafgaande worden de voordelen van de onderverdelingen van de even en oneven maatsoorten in verschillende maten van langere of kortere notenwaarden begrijpelijk. Want hierdoor krijgt elke maat de hem eigen beweging, de zware of lichte aard van de voordracht, en bijgevolg ook zijn eigen karakter.

[15] als het door geen andere tekens, door geen woorden, hoe duidelijk ook, zou kunnen worden aangegeven.

[16] Joh. Seb. Bach en Couperin, die ontegenzeggelijk de best denkbare voordracht hadden, en die niet zonder reden fuga's en andere stukken in deze en in andere heden ten dage niet meer gangbare maatsoorten hebben geschreven, onderstreept daarmee dat elke maat de hem eigen voordracht en beweging heeft, en dat het derhalve helemaal niet onverschillig is in welke maat een stuk geschreven staat of uitgevoerd wordt.

[17] wordt zeer veelvuldig gebruikt in kerkmuziek, fuga's en grote koorstukken. Van deze maat valt op te merken dat hij zeer zwaar en met veel nadruk wordt uitgevoerd, maar éénmaal zo snel gaat als de notenwaarden aangeven; tenzij dat door de woorden grave, adagio enz. een langzamer tempo gevraagd wordt.

[18] Er zijn ook gevallen waarin het Allabreve-teken C aan de sleutel wordt geschreven alleen maar om aan te geven dat de noten slechts de helft van hun normale waarde hebben. Daardoor bereikt men een soort afkorting bij het schrijven, aangezien men i.p.v.  kan schrijven  Het eigenlijke echte Alla Breve heeft in de regel halve noten, en wordt daarom het beste met z aangegeven.

[19] zwaar van voordracht, net als de Allabreve-maat, waarmee hij ook, vanwege zijn ernstige maar tegelijk levendige gang, het kerkelijk karakter gemeen heeft. Deze maat bestaat uit lange notensoorten, waarvan de achtsten de snelste zijn.

[20] heeft de beweging van de Allabreve-maat, wordt echter veel lichter voorgedragen. Het verschil in voordracht tussen beide maten is

te zeer voelbaar om te kunnen denken dat het niets uitmaakt of een stuk is geschreven in $\frac{4}{4}$ of in $\frac{3}{4}$. Men vergelijkte volgende melodie in beide maatsoorten.

Als deze juist wordt voorgedragen zal ieder merken dat hij in de Allebreve-maat veel ernstiger en met meer nadruk klinkt dan in de $\frac{3}{4}$, waar hij bijna een scherpsend karakter heeft. Hierin bestaat het verschil tussen de maatsoorten van gelijk aantal tijdseenheden.

[21]

Deze maat heeft, als geen afwijkende beweging is aangegeven, dezelfde beweging als de vorige maat (= Alla Breve), maar wordt veel lichter voorgedragen, en verdraagt alle soorten noten van de halve noot tot aan de zestienden en enkele op elkaar volgende tweëndertigsten. Hij past voor alle lichte en aangename gemoedstoestanden, die al naar gelang de aard van de expressie, door andante, adagio enz. milder, door vivace, allegro enz. levendiger gemaakt kunnen worden. Op die Italiaanse aanduidingen en op de soorten noten komt het aan bij deze en bij alle andere maatsoorten. Wanneer een stuk in $\frac{3}{4}$ maat de aanduiding allegro draagt en maar weinig of geen zestiende noten heeft, dan is de maatbeweging sneller dan wanneer het daarmee vol zit; dit geldt evenzo voor de langzamere bewegingen.

[22]

In de natuurlijke beweging van deze maat zijn de kortste notenwaarden zestienden en enkele op elkaar volgende tweëndertigsten. Als de beweging echter door de woorden andante, largo, allegro enz. gemodificeerd wordt, dan kunnen veel tweëndertigsten of ook helemaal geen tweëndertigsten gebruikt worden, afhankelijk van de graad van snelheid of langzaamheid van het stuk.

[23]

gaat helemaal in tegen de in de melodie liggende maatsoort.

[24]

Deze wijze van noteren zou hier hetzelfde effect hebben als slecht geplaatste komma's in een rede, die n.l. niet van elkaar te scheiden delen juist scheiden door het aanbrengen van een misplaatste cesuur. Wel kan deze zelfde melodie, als een levendigere en lichtere beweging en voordracht verlangd wordt, heel goed in de $\frac{3}{4}$ maat worden genoteerd.

[25]

De grote $\frac{3}{4}$ maat is van een uiterst zware beweging en voordracht, en vanwege dit nadrukkelijk karakter zeer geschikt voor grote kerkelijke werken, koren en fuga's. De snelste noten zijn achtsten en enkele op elkaar volgende zestienden.

[26]

De snelste noten zijn achtsten, die net als de kwarten en de overige langere noten op de viool met het volle gewicht van de stok zonder de minste schakering van piano en forte (behalve dan het hoofddaccent op elke eerste tel van de maat, dat in alle maatsoorten

noodzakelijk is) gespeeld worden. Derhalve is deze maat vanwege zijn ernstige en pathetische gang alleen voor kerkelijke werken, en dan met name in veelstemmige koren en fuga's, geschikt voor een majestueuze schitterende expressie. Over het algemeen schrijft men bij deze maat nog het woord grave, om aan te geven dat men hem niet moet verwisselen met de Allebreve-maat, of met de volgende $\frac{3}{4}$ maat (= de kleine $\frac{3}{4}$).

[27]

Deze maat wordt over het algemeen met C aangegeven, en hij onderscheidt zich van de vorige door de lichtere voordracht en door de éénmaal zo snelle beweging. Hoofdnoten zijn de kwarten.

[28]

Enkele oudere componisten die hoge eisen stelden aan de vertolking van hun composities hebben dikwijls stukken in $\frac{12}{8}$ maat die uit louter zestienden bestonden van de maat-aanduiding $\frac{3}{16}$ voorzien, om daarmee aan te geven dat de zestienden licht en vluchtig, zonder ook maar de geringste druk op de eerste noot van elke tel moesten worden gespeeld. De huidige componisten en uitvoerenden schijnen deze subtiliteiten zo onbekend te zijn dat ze eerder menen dat een dergelijke maataanduiding niet meer dan een gril was van de oude componisten.

[29]

Deze maatsoort onderscheidt zich van de $\frac{3}{4}$ maat door het gewicht van zijn *Zeiten*, die allemaal even zwaar zijn, terwijl in de $\frac{3}{4}$ maat de eerste en de derde noot het *Tactgewicht* laten voelen; daarbij is hij van een iets langzamere beweging dan de $\frac{3}{4}$ maat. Toch zijn deze beide maatsoorten vanwege het levendig karakter van hun beweging waarin het *Tactgewicht* van de *Zeiten* niet zo duidelijk aan het licht treedt, minder verschillend van elkaar dan de $\frac{3}{4}$ en de Alla Breve. Ook wordt door hedendaagse componisten geen compositie meer in $\frac{3}{8}$ genoteerd, maar in plaats daarvan altijd in $\frac{3}{4}$ maat.

[30]

De oude Bach heeft beslist niet zonder reden de fuga A in $\frac{12}{8}$ en de fuga B in $\frac{12}{16}$ maat geschreven. Ieder zal in deze voorbeelden het verschil tussen beide maatsoorten gemakkelijk voelen. Die van A geeft een langzamere beweging en een meer nadrukkelijke voordracht aan; ook kunnen in deze maatsoort veel zestienden worden gebruikt; bij B daarentegen kunnen geen kleinere notenwaarden worden gebruikt, en de zestienden worden vluchtig en rond, zonder enige druk, gespeeld.

[31]

In de driedelige maatsoorten is eigenlijk alleen het eerste maatdeel goed; toch krijgt ook af en toe de derde tel een accent, zoals ook in enkele gevallen de tweede tel innerlijk lang, en de derde daartegenover kort wordt.

[32]

is vanwege de zware en langzame voor-

dracht, die aangegeven wordt door de soort noten van deze maat vooral in kerkelijke werken zeer gangbaar. In deze stijl zijn kwarten, hoogstens achtsten de snelste notenwaarden. In Kamerstijl kunnen ook zestienden worden gebruikt in de $\frac{3}{2}$ maat.

[33]

dat goede oude componisten de courante, die over het algemeen in de $\frac{3}{2}$ wordt genoteerd, zo hebben behandeld, dat beide maatsoorten (n.l. $\frac{3}{4}$ en $\frac{3}{2}$) hierin vaak door elkaar worden gebruikt. Onder de werken van J.S. Bach vindt men een massa van dergelijke courantes.

[34]

De natuurlijke beweging van de $\frac{3}{4}$ maat is die van een menuet, en hij verdraagt in die beweging niet goed veel opeenvolgende zestienden, nog minder tweëndertigsten. Daar deze maat echter door de woorden adagio, allegro enz. alle graden van beweging aanneemt, kunnen naar gelang de langzaamheid of snelheid ervan alle soorten noten die in die maat passen worden gebruikt.

[35]

Het karakter van de $\frac{3}{4}$ maat lijkt zacht en edel, vooral wanneer hij uitsluitend of grotendeels uit kwarten bestaat.

[36]

heeft de levendige beweging van de passe-pied; hij wordt licht, maar niet lichtzinnig gespeeld, en is zeer gangbaar in de kamers- en theaternmuziek.

[37]

De triolen worden heel licht en zonder de minste druk op de laatste noot gespeeld; de achtsten echter zwaarder en met wat gewicht op de laatste noot. De triolen verdragen helemaal niet of slechts bij wijze van uitzondering een zelfstandige harmonie; de achtsten daarentegen zeer dikwijls. De triolen verdragen geen brekingen in zestienden; de achtsten wel.

[38]

Ze verstoren de natuurlijke indeling van de tijd.

[39]

de samengestelde maatsoorten zijn ten aanzien van de zware en lichte voordracht en de beweging niet anders dan de enkelvoudige.

[40]

de slotnoten heel natuurlijk vallen in het tweede deel van de maat en slechts de helft van de maat in beslag nemen, wat in de enkelvoudige $\frac{3}{4}$ maat in geen geval mogelijk zou zijn.

De vertalingen zijn van Ewald Kooiman