

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

Jan van Biezen

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 tijdsduurwaarden aangegeven door hun metronoomgetal, d.w.z. er wordt aangegeven hoeveel van die tijdsduurwaarden 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 proportietegeltallen of een diminutiestreep aan het mensuurteken toe te voegen. Zo betekent C₂ dat i.p.v. twee minimae, drie minimae op een tactus komen. C₃ 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.

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 C₂, C₃ en C₄ als proportietekens opvatten, dan hebben de drie maatdelen steeds eenzelfde waarde: bij C₂ hebben drie i.p.v. twee halve noten, bij C₃ drie i.p.v. vier kwartnoten en bij C₄ drie i.p.v. acht achtste noten te zamen de waarde van een hele maat bij C. De halve noot bij C₂, de kwartnoot bij C₃ en de achtste noot bij C₄ zijn dan aan elkaar gelijk. Over het algemeen wordt de halve noot bij C₂ echter als langzamer dan de kwartnoot bij C₃ en deze weer als langzamer dan de achtste noot bij C₄ 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 C₂ is de maat opgebouwd uit drie i.p.v. twee halve noten, bij C₃ uit drie i.p.v. vier kwartnoten en bij C₄ uit drie i.p.v. acht achtste noten. Het verschil tussen C en C₂ blijft bestaan, C₂ betreft na 1700 echter meestal een 2/2-maat en niet een 3/2-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 mensuur kan nu bovendien ook bij andere maatsoorten, bij voorbeeld bij 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. De toepassing van de verkregen inzichten op de orgelwerken van Johann Sebastian Bach hoop ik in mijn lezing tijdens het Bach-congres in Groningen aan de orde te stellen.

Franse gegevens

1. Het tempo van 3/2, 3/4, 3 en 3/8

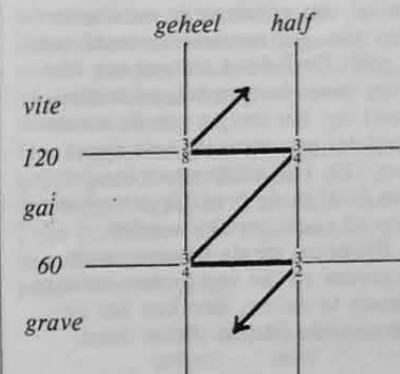
Bij L'Affilard 1705 vinden we exacte gegevens over het tempo van de Franse dansen. Weliswaar levert de interpretatie van die gegevens wat problemen op, maar die lijken oplosbaar, met name bij de dansen in enkelvoudige driedelige maatsoorten. Bij melodieuze in zulke maatsoorten kan er ook geen misverstand 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 4/4 b.v. kan gehoord worden als 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	$\frac{3}{4}$	= 45
Sarabande	$\frac{3}{2}$	= 36
Sarabande	$\frac{3}{4}$	= 43
Passacaille	$\frac{3}{4}$	= 53
Chaconne	$\frac{3}{4}$	= 78
Menuet	$\frac{3}{4}$	= 106
Passepied	$\frac{3}{4}$	= 129
Gigue	$\frac{3}{4}$	= 174

De Montéclair karakteriseert het tempo van een Courante $\frac{3}{4}$, 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 $\frac{3}{4}$ en een Canarie $\frac{3}{4}$ (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 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. $\frac{3}{4}$ 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 driedelingsmaat. In zijn algemene theorie over maatsoorten zegt De Montéclair ook dat $\frac{3}{4}$ 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 $\frac{3}{4}$ = 60, $\frac{3}{4}$ = 120 etc. opvatten als de grondwaarde van de noten; $\frac{3}{4}$ = 60, $\frac{3}{4}$ = 120 etc. kunnen we dan opvatten als de gehalveerde waarde 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

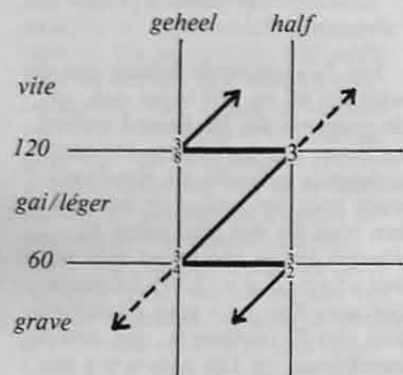
de notenwaarden onmiddellijk in het oog springt. Ik doe dit door in horizontale richting de gelding van de notenwaarden en in verticale richting het tempo van de teleenheden uit te zetten. Het schema voor de enkelvoudige driedelige maatsoorten in de theorie van De Montéclair ziet er dan als volgt uit:



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 $\frac{3}{4}$ $\text{♩} = 60$, voor het tempo van $\frac{3}{8}$ $\text{♩} = 120$, en voor het tempo van $\frac{3}{16}$ $\text{♩} = 240$ - 'c'est-à-dire très vite'. Bij $\frac{3}{8}$ en $\frac{3}{16}$ 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 $\frac{3}{8}$ geeft De Saint-Lambert een Menuet voor clavecimbel, en inderdaad ligt het tempo van de kwartnoot bij een menuet in de buurt van 120. Het aangegeven tempo van $\frac{3}{16}$ 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.

2. Het tempo van C en $\frac{C}{2}$, 2 en $\frac{2}{3}$, 6, 9, 12 en 6, 9, 12

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: $\text{♩} = 60$. 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. $\text{♩} = 72$. Dit moge voor de lezer een waarschuwing zijn dat de door mij gegeven tempogetallen nooit absoluut moeten worden opgevat.

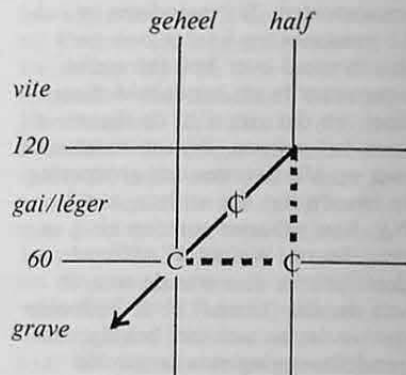
De aanwijzingen voor het tempo van $\frac{C}{2}$ lijken op het eerste gezicht wat problematisch. Proberen we in de veelheid van gegevens enige lijn te ontdekken, dan zouden we met voorbijzien van allerlei strijdige informatie het volgende kunnen zeggen.

a. In de eerste plaats kan $\frac{C}{2}$ 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 bij voorbeeld bij De Saint-Lambert. De halve noten bij $\frac{C}{2}$ stelt hij in tijdsduur gelijk aan de kwartnoten bij C, 'c'est-à-dire, ni plus lents, ni plus pressés', zodat de noten bij $\frac{C}{2}$ 'une fois plus vite' gaan dan de noten bij C. Voor het tempo van $\frac{C}{2}$ geldt aldus $\text{♩} = 60$. Het lijkt erop dat men dit beschouwde als het standaardtempo bij $\frac{C}{2}$ in de betekenis van 'allabreve-maatsoort'. De Saint-Lambert geeft als muziekvoorbeeld van $\frac{C}{2}$ een Gavotte voor clavecimbel, en we weten uit L'Affilard 1705 dat deze dans inderdaad het 'tempo ordinario' van gehalveerde notenwaarden heeft.

b. In de tweede plaats kan $\frac{C}{2}$ ech-

ter 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 $\frac{C}{2}$ 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 $\frac{C}{2}$ '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 van de 'nogal langzame' passen bij De Saint-Lambert.

De Montéclair noemt de beide mogelijkheden voor de betekenis van $\frac{C}{2}$: 'à deux temps lents' of 'à quatre temps légers'. De bovenstaande gegevens kunnen we als volgt in een schema samenvatten:

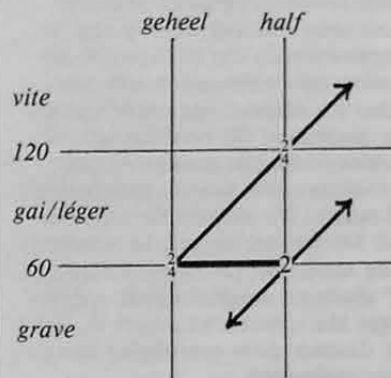


Bij de bovengrens van het tempo voor $\frac{C}{2}$ in de betekenis van 'allegro-C' hebben de noten dezelfde waarde als bij $\frac{C}{2}$ in de betekenis van 'allabreve-C', maar in het eerste geval zijn de teleenheden kwartnoten en in het tweede geval halve noten. Bij de bovengrens van het tempo voor C hebben de teleenheden dezelfde waarde als bij $\frac{C}{2}$ 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 $\frac{C}{2}$ 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 $\frac{C}{2}$ 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 $\frac{C}{2}$ 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 $\frac{2}{3}$ 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 $\frac{2}{3}$ te gebruiken in de betekenis van $\frac{2}{3}$. De Saint-Lambert bij voorbeeld wil dat het tempo van de twee tijden van $\frac{2}{3}$ 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 bo-

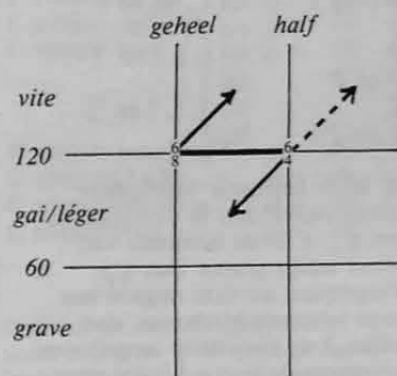
vangrens, dunkt me. (Bij de bespreking van de 'notes inégales' zal de normale betekenis van $\frac{2}{3}$ duidelijk worden.) Zou het volgende schema voor de maatsoorten 2 en $\frac{2}{3}$ dienst kunnen doen?



Bij de behandeling van de $\frac{2}{3}$ -maat plaatst De Saint-Lambert een belangrijke opmerking, al noemt hij het zelf 'une petite remarque'. Hij maakt onderscheid tussen $\frac{2}{3}$ met als kenmerkend ritme $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$ en $\frac{2}{3}$ 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 te zamen 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 $\frac{2}{3}$ tweemaal zo snel uitgevoerd hebben als $\frac{2}{3}$. Is hij hier wederom het slachtoffer van systeemdwang? Het 'une fois plus vite' adstrueert hij door erop te wijzen dat bij $\frac{2}{3}$ de maat uit zes achtsten en bij $\frac{2}{3}$ de maat uit zes kwartnoten bestaat. (Een soortgelijke argumentatie paste hij trouwens ook toe bij $\frac{3}{8}$ en $\frac{3}{16}$.) L'Affilard 1705 geeft als voorbeeld van $\frac{2}{3}$ o.a. een Sarabande met $\text{♩} = 67$, bij $\frac{2}{3}$ geeft hij een Menuet met $\text{♩} = 113$, een Gigue met $\text{♩} = 150$ en een Canarie met $\text{♩} = 159$. De Montéclair karakteriseert $\frac{2}{3}$ met 'lé-

ger' en $\frac{2}{3}$ met 'vite'. Hoewel hij op andere plaatsen ook spreekt over 'deux temps légers' bij $\frac{2}{3}$ en 'deux temps vites' bij $\frac{2}{3}$, zou ik 'léger' en 'vite' toch willen betrekken op de kwartnoot van $\frac{2}{3}$ respectievelijk de achtste noot van $\frac{2}{3}$. 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 $\frac{2}{3}$ en $\frac{2}{3}$ wordt steeds gelijk gesteld aan dat van $\frac{2}{3}$ (en 3), het tempo van $\frac{2}{3}$ en $\frac{2}{3}$ aan dat van $\frac{2}{3}$ (en $\frac{2}{3}$). Tussen alle tegenstrijdigheden door zeilend, stel ik het volgende schema voor:



3. 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 tū-rū, tū-rū, tū-rū... bij blaasinstrumenten en de met inéga-

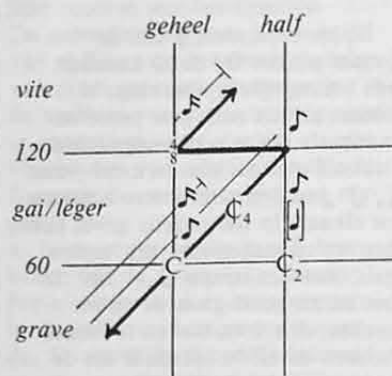
lijtē samenhangende vingerzetting 3-4, 3-4, 3-4... en 3-2, 3-2, 3-2... (voor de rechterhand) bij toetsinstrumenten. Voor zeer kleine notenwaarden wordt het inegaliseren technisch onmogelijk. Maatslag en tempo hebben met elkaar te maken, omdat een bepaalde slagfiguur bij toenemend tempo hoe langer hoe ongemakkelijker en onduidelijker wordt en tenslotte onmogelijk door de 'grandeur et... pesanteur' van de arm (De Montclair).

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

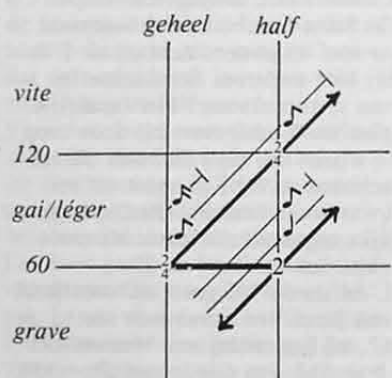
♩ (of ♩)	bij $\frac{3}{4}$
♩ (of ♩)	bij C, ♩ en $\frac{2}{4}$
♩ (of ♩)	bij ♩ en 2
♩ (of ♩)	bij $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ en $\frac{12}{8}$
♩ (of ♩)	bij $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ en $\frac{12}{4}$

(♩ in de betekenis van 'quatre temps légers' heb ik weergegeven met ♩ , ♩ in de betekenis van 'deux temps graves' met ♩). 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 $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ en $\frac{12}{8}$, kwartnoten in C, ♩ , $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ en $\frac{12}{4}$ of halve noten in ♩ , 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'

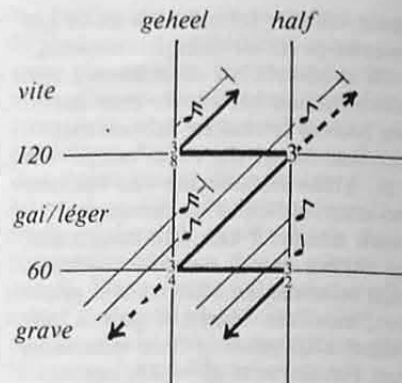
voor de teleenheid de waarde 60 hebben, de halve teleenheid als 'note inégale' kan optreden (bij het ontbreken van kortere waarden). In het onderstaande zijn de temposchema's voor de verschillende maatsoorten nogmaals weergegeven, maar nu met opgave van de notenwaarden die in bepaalde gevallen geïnegaliseerd 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' (Loulé). We kunnen dit afleiden uit het feit dat voor $\frac{4}{8}$, in tegenstelling tot $\frac{3}{4}$, niet de mogelijkheid van ♩ als 'note inégale' wordt opgegeven. Het schema van C en ♩ heb ik daarom door toevoeging van $\frac{4}{8}$ gecompleteerd.



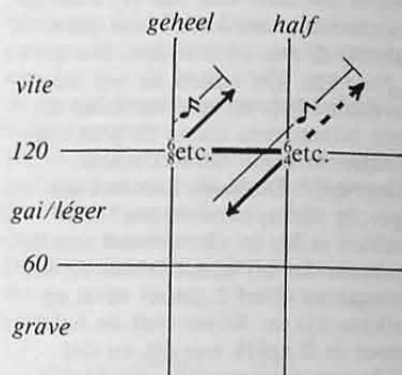
vierdelige maatsoorten plus ♩



tweedelige maatsoorten minus ♩



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 ♩ 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 $\frac{3}{4}$ 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 'battere 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. ♩ , 2 en $\frac{3}{2}$ worden steeds in tweeën geslagen. Voor $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{12}{8}$ en $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ is de situatie wat verward. L'Affilard 1702 geeft als maatslag voor $\frac{4}{8}$ vier ongelijke slagen (♩) en als maatslag voor $\frac{3}{4}$ 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

1. Snelle noten, passages en tempomodificaties

Heinichen beschrijft in zijn leerboek voor de continuopraktijk hoe de 'geswinde Noten' in de verschillende maatsoorten behandeld dienen te worden. Hij gaat uit van de 'ordinaire egale' of met C bezijschte 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 stapsgevoels 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-ry, 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 'geswinde Noten' vergelijkbaar met de zestienden in de 'ordinaire langsame Tact', kent Heinichen nog snellere noten, namelijk die in 'geswinde Passagen'. In de gewone vierkwartsmaat zijn dat de tweeëndertigsten, in een allabrevemaat de zestienden. Quantz ontwerpt voor de tempomodificaties in sonates en concerten een systeem, dat uitgaat van deze passagennoten. Voor de gewone vierkwartsmaat geldt volgens Quantz het volgende. "Im Allegro assai bestehen die Passagen 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 tempomodificaties (de passagennoten zijn weer tussen haakjes aangegeven):

schwinden Passagen im Allegro assai, werden also in dieser Tactart in Achttheilen geschrieben, und so gespielt als wie de aus Sechzehnteilen bestehenden Passagen 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 tempomodificaties (de passagennoten zijn tussen haakjes aangegeven):

C allegro assai (♩)	♩ = 160
C allegretto (♩)	♩ = 80
C adagio cantabile	♩ = 40
C adagio assai	♩ = 20

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

Ook bij elk van de 'Tripletacte' zoals $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ en $\frac{12}{8}$ wil Quantz een 'gemässigte' en een 'geswinde' 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 tempomodificaties (de passagennoten zijn weer tussen haakjes aangegeven):

C allegro assai (♩) $\text{♩} = 160$	♩ = 160	♩ = 320
allegro [assai] (♩) $\text{♩} = 160$	♩ = 160	♩ = 320
allegro [assai] (♩) $\text{♩} = 160$	♩ = 160	♩ = 320
presto (♩) $\text{♩} = 320$	♩ = 320	♩ = 320
C allegro, vivace (♩) $\text{♩} = 120$	♩ = 120	♩ = 240
langzamer dan presto (♩) $\text{♩} = 240$	♩ = 240	♩ = 240
C allegretto (♩) $\text{♩} = 80$	♩ = 80	♩ = 80
C adagio cantabile $\text{♩} = 40$	♩ = 40	♩ = 40
adagio cantabile arioso $\text{♩} = 80$	♩ = 80	♩ = 80
C adagio assai $\text{♩} = 20$	♩ = 20	♩ = 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 $\frac{3}{4}$ 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 $\text{♩} = 40$, wat overeenkomt met adagio cantabile. Van groot belang is dat uit het bovenstaande schema

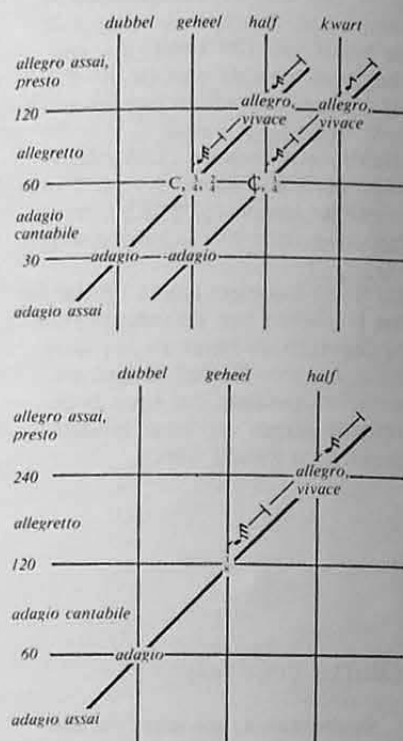
blijkt dat Quantz tot zijn vier hoofdklassen van tempomodificatie gekomen is door de polsslag als norm te gebruiken. Dat blijkt met name uit de tussen allegro assai en allegretto gelegen tempomodificatie allegro, vivace. Eigenlijk moeten we zijn vier 'Hauptarten' zien als nevenklassen van de feitelijke hoofdklassen allegro, 'tempo ordinario' en adagio. We kunnen zijn schema als volgt interpoleren:

	C, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$	♩, $\frac{3}{4}$
presto, allegro assai	$\text{♩} = 160$, $\text{♩} = 320$	$\text{♩} = 160$, $\text{♩} = 320$
allegro, vivace	$\text{♩} = 120$, $\text{♩} = 240$	$\text{♩} = 120$, $\text{♩} = 240$
allegretto	$\text{♩} = 80$, $\text{♩} = 160$	$\text{♩} = 80$, $\text{♩} = 160$
tempo ordinario	$\text{♩} = 60$, $\text{♩} = 120$	$\text{♩} = 60$, $\text{♩} = 120$
adagio cantabile	$\text{♩} = 40$, $\text{♩} = 80$	$\text{♩} = 40$, $\text{♩} = 80$
adagio	$\text{♩} = 30$, $\text{♩} = 60$	$\text{♩} = 30$, $\text{♩} = 60$
adagio assai	$\text{♩} = 20$, $\text{♩} = 40$	$\text{♩} = 20$, $\text{♩} = 40$

Hieronder worden de aan Quantz ontleende gegevens samengevat in schema's die op dezelfde wijze ingericht zijn als die op blz. 274 met betrekking tot de Franse bronnen. De bijgevoegde noten hebben echter betrekking op passagen 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 klungen. Die heutigen Franzosen haben die Art der mässigen Geschwindigkeit in lebhaften Stücken noch grösstentheils beybehalten."



2. De betekenis van de verschillende maatsoorten bij Kirnberger

De Bach-leerling Kirnberger weerspiegelt in zijn theorie van maatsoorten en tempo nog groten deels de opvattingen van zijn leermeester. De notatiepraktijk 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 grote teleenheid langzamer zijn dan maatsoorten met een kleinere teleenheid: van een Loure in $\frac{3}{4}$ 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 tweëndertigsten voorkomen hebben een langzamere 'Taktbewegung' dan die waarbij het tempo bepaald door de langere of kortere notenwaarden in 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 bij geschreven 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 hiervoor.) Het naast elkaar voorkomen van bijvoorbeeld $\frac{3}{4}$ en $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ 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 strijdstok 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 maat-

soorten 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'¹² uitgevoerd moet worden. $\frac{3}{4}$ heeft dezelfde 'Bewegung' als de allabrevemaat, maar een veel lichtere voordracht. Ter illustratie hiervan geeft hij eenzelfde melodische frase, eerst genoteerd in ♩ met ♩, ♩ en ♩ en vervolgens in $\frac{3}{4}$ met ♩, ♩ en ♩, in beide gevallen met de aanduiding 'tempo giusto'.

$\frac{3}{4}$ 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.

$\frac{3}{8}$ is langzaam, met kwarten of hoogstens achtsten als kleinste notenwaarden. $\frac{3}{8}$ heeft als natuurlijke 'Bewegung' die van het Menuet, met als kleinste notenwaarden achtsten en enkele zestienden. $\frac{3}{8}$ heeft de levendige 'Bewegung' van de Passepied.

$\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ en $\frac{12}{8}$ laat Kirnberger ontstaan uit ♩, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$ respectievelijk C door 'tripleren' van de teleenheden van deze maatsoorten. Ten aanzien van $\frac{6}{8}$ 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 $\frac{3}{4}$ 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 müsten alle Gigueen im $\frac{6}{8}$ auch in den $\frac{3}{4}$ Takt versetzt werden können, der $\frac{12}{8}$ wäre ein C Takt, und der $\frac{9}{8}$ eine $\frac{3}{4}$ 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 $\frac{3}{4}$ Takt versetzt."¹³ Kirnberger spreekt hier over een verschil in voordracht, in harmonische behandeling en in mogelijkheid tot onderverdeling van 'Triolen' en 'Trielpnoten' (zoals bij Sulzer de achtsten in $\frac{6}{8}$ etc. genoemd worden). Impliceert dat ook in verschil in tempo? Ik vermoed het wel.

Men vergelijke wat Kirnberger over ♩ en $\frac{3}{4}$ 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 Sechsviertel-takt von zwey triplirten Zeiten, doch ist das Tempo giusto dieser Taktart etwas gemässiger. Beyde Taktarten vertragen keine kürzere Notengattungen, als Achtel."¹⁴ Mogen we dit interpreteren als ♩ = 120 en $\frac{3}{4}$ = 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."¹⁵

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 $\frac{3}{8}$ ook zestienden 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 $\frac{3}{4} = 120$ en $\frac{9}{8} \geq 120$.

Aangehaalde Franse bronnen

LOULIÉ, Etienne, *Éléments 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 1702, 1705. Voor de interpretatie van de exacte tempogegevens in de uitgave van 1705 raadplege men J. VAN BIEZEN, *Het tempo van de Franse barokdansen*. In: *TEMPO IN DE ACHTTIENDE EEUW* (red. K. Vellekoop), Utrecht 1984
 MONTECLAIR, 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 1789
 KIRNBERGER, Johann Philipp, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin und Königsberg 1776-1779
 SULZER, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1792-1794

Vertaling van de citaten

- 1 gewone passen
- 2 verdubbelde, versnelde passen
- 3 d.w.z. noch langzamer, noch sneller
- 4 tweemaal zo snel
- 5 grootte en... het gewicht
- 6 om het gemakkelijker te maken
- 7 in anderhalve slag slaan
- 8 Bij Allegro assai bestaan die passages uit zestienden of achttiensten-triolen; en bij Allegretto uit tweëndertigsten of zestienden-triolen. Aangezien de zojuist genoemde passages echter over het algemeen in één en dezelfde snelheid gespeeld moeten worden, of het nu zestienden of tweëndertigsten zijn: zo volgt daaruit dat noten van dezelfde soort in het ene geval [Allegro assai] tweemaal zo snel zijn als in het andere geval [Allegretto].
- 9 De snelle passages bij Allegro assai worden derhalve in deze maatsoort in achtsten geschreven en zo gespeeld als de uit zestienden bestaande passages bij Allegro assai in de gewone vierkwartsmaat, men kan eigenlijk niet goed méér dan acht snelle noten, zij het met de 'dubbeltong' of met de streek, in de tijd van één polsslag uitvoeren
- 11 Wat voordien heel snel moest, werd bijna tweemaal zo langzaam gespeeld als tegenwoordig. Waar Allegro assai, Presto, Furioso e.d. bij was aangegeven, dat was net zo geschreven en werd bijna niet sneller gespeeld dan men tegenwoordig het Allegretto schrijft en uitvoert. De vele snelle noten in de instrumentale stukken van de vorige Duitse componisten, zagen er allemaal veel moeilijker en gevaarlijker uit dan ze klonken. De huidige Fransen hebben nog grotendeels vastgehouden aan een gematigd tempo in opgewekte stukken.
- 12 tweemaal zo snel als de notenwaarden die er in voorkomen aangeven
- 13 Men vergist zich, wanneer men deze maatsoort voor een driekwartsmaat houdt, waarvan de maatdelen uit triolen bestaan: alwie de voordracht maar een beetje beheerst, weet dat triolen in de driekwartsmaat anders worden voorgedragen dan achttien in de negenachtsten-

maat. De eerstgenoemden worden heel licht en zonder de geringste druk op de laatste noot, de laatstgenoemden daarentegen zwaarder en met enig gewicht op de laatste noot voorgedragen. De eerstgenoemden verdragen niet of slechts zelden een aangeslagen akkoord op de laatste noot, de laatstgenoemden daarentegen heel vaak. De eerstgenoemden verdragen geen onderverdeling in zestienden, de laatstgenoemden echter heel wel. Zouden de beide maatsoorten zich niet door bijzondere eigenschappen van elkaar onderscheiden, dan zouden alle Gigue's in zesachtstenmaat ook in twee-kwartsmaat omgezet kunnen worden, de twaalfachtstenmaat zou een vierkwartsmaat zijn en de zesachtstenmaat een tweekwartsmaat; hoe onzinnig dit is, kan iedereen, die b.v. een Gigue in twaalfachtsten- of zesachtstenmaat in een vierkwarts- of tweekwartsmaat omzet, gemakkelijk zelf ervaren.

- 14 Hetzelfde is het geval met de zeskwartsmaat van twee 'getripleerde' tijden die daaruit ontstaat, zij het dat het tempo giusto van deze maatsoort iets gematiger is. Beide maatsoorten verdragen geen kortere notenwaarden dan achttien.
- 15 De negenachtstenmaat van drie 'getripleerde' tijden die uit de driekwartsmaat ontstaat, heeft de 'beweging' van de driekwartsmaat, zij het dat de achtsten lichter worden voorgedragen dan die in de driekwartsmaat.

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 (teenheid)

Bachs Orgelbüchlein

Heinz-Harald Löhlein

Al generaties lang behoort Bachs Orgelbüchlein tot die werken waarmee een organist gewoonlijk opgroeit en die hem zijn leven lang vergezellen. De vooraanstaande plaats die deze bundel in het onderwijs en in het liturgisch orgelspel inneemt, dankt hij in gelijke mate aan de bondige vorm-taal en het compositorische niveau van de koraalvoorspelen, en aan het feit dat hij zich bijzonder leent voor pedagogische doeleinden; slechts een klein aantal koraalbewerkingen vereist qua moeilijkheidsgraad een gevorderde techniek.

In de gehele orgelliteratuur is het Orgelbüchlein de belangrijkste bundel met koralen in de vorm van het zgn. kleine orgelkoraal; het vormt tegelijkertijd de basis en het artistiek hoogtepunt van dit genre. Maar ook binnen Bachs gehele oeuvre onderscheidt het Orgelbüchlein zich van andere werken door het gebruik van de korte, door de cantus firmus gegeven, lied-strofevorm. [...]¹

Ten aanzien van onze kennis van het Orgelbüchlein laat de Berlijnse autograaf zich door geen andere bron vervangen en voor elke nadere studie van deze compositiecyclus moet men teruggrijpen op deze unieke versie van Bachs hand. Hieraan alleen is de omvang en de originele volgorde van het 'repertoire' zonder enige twijfel af te lezen, en ook hierin alleen is de omvangrijkere oorspronkelijke opzet van het koraalboek gedocumenteerd. Ook de chronologie van de werken laat zich slechts aan de hand van de autograaf met voldoende zekerheid reconstrueren. Op dezelfde wijze is het handschrift onmisbaar om te komen tot een notentekst die in alle opzichten betrouwbaar is, omdat de talrijke afschriften, die bewaard zijn uit Bachs omgeving en door latere generaties zijn nagelaten, elkaar dik-

wijls tegenspreken en vaak genoeg - wanneer men ze slechts met elkaar vergelijkt - geen voor meer dan één uitleg vatbare beslissing t.a.v. de tekst zouden mogelijk maken. Inderdaad gaan de afschriften bijna zonder uitzondering direct of indirect terug op de bewaarde autograaf en zijn ze op grond daarvan uit te sluiten bij het vaststellen van de juiste tekst. Op bepaalde plaatsen blijkt echter, b.v. bij het slot van het koraal 'Puer natus in Bethlehem', BWV 603, dat vroegere uitgevers van het Orgelbüchlein onbetrouwbare bronnen en niet de autograaf gevolgd hebben. Hier moet de vergelijking met de autograaf zelf definitief uitsluitel geven. Bovendien biedt de autograaf ons met zijn vele 'Urschriften' een blik in Bachs 'atelier', en inzicht in zijn werkwijze, wat van onschatbare waarde is. De verzamelband die nu onder de signatuur *Mus. ms. autogr. Bach P 283* beheerd wordt in de 'Deutsche Staatsbibliothek Berlin', behoorde na de dood van Johann Sebastian Bach tot het erfdeel van de een na oudste zoon Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).

In Hamburg, waar deze zoon van Bach het laatst werkzaam was, bleef het handschrift vervolgens in

bezit van zijn opvolger, de muziekdirecteur Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767-1822), werd het later aangekocht door Georg Poelchau (1773-1836) en belandde het tenslotte in 1841 met diens muziekverzameling in de toenmalige 'Königliche Bibliothek' in Berlijn. Het handschrift, in klein quarto-formaat (15,5 x 19 cm), gestoken in een nieuwe halflederen band, bevat 92 bladen in 16 fascikels (vijf binio's, één unio, acht quaternio's, één unio en één binio), daarbij nog twee aanvullingsbladen (op het halve formaat) bij resp. blz. 23/24 en blz. 30, met de slotmaten van de koraalbewerkingen BWV 617 en 618 resp. BWV 624. Terwijl Bach zelf het eerste van deze bladen onderaan de rand van de bladzijde had geplakt, was het tweede oorspronkelijk kennelijk slechts los ingevoegd. Een ander, vergelijkbaar blad, behorend bij blz. 26 - met het herziene slot van de late versie van 'Christus, der uns selig macht', BWV 620 - heeft ooit bestaan en is waarschijnlijk verloren gegaan.

Het papier (van één soort) laat een voor de Bach-overlevering zeldzaam watermerk van de papiermolen in Arnstadt zien: een hoofdletter A, met een driepas tussen kammen, zonder tegenmerk en doorsneden. Het komt op alle plaatsen voor, met uitzondering van fascikel 4, 15 en 16. Overeenkomstige watermerken komen voor in de autografen van enkele cantates uit Bachs Weimarse tijd.

Het stevige, bruinachtig gekleurde papier bevindt zich naar verhouding in goede staat. De inkt is in de regel nauwelijks doorgedrukt. Evenwel waren, tengevolge van de langzaam voortschrijdende bedreiging van het handschrift door inktrot, restauraties noodzakelijk, die in het begin van de dertiger jaren en in 1976 werden uitgevoerd. Bij de eerste restauratie was een aantal bladen met chiffonzijde beplakt die de tekst donkerder maakte; deze werd in 1976 weer verwij-