

De taal van de barok II

Zoals al in deel I opgemerkt is het in barokmuziek heel belangrijk om geen verkeerde accenten te geven – de dissonante lange voorslag wordt sterk gespeeld en de oplossende consonant licht.


In elke taal bestaan regels over waar de klemtoon in een woord of een zin gelegd moet worden. In het Nederlands zegt men bijvoorbeeld **va**-der en niet va-**der**. Maar de regels in barokmuziek gaan nog wat verder dan in taal, ze hebben niet alleen betrekking op kleine ‘bewegingen’ zoals voorslagen en afsluitingen, maar ook op de vorm van de maat als geheel. Het zou namelijk saai gaan klinken als alle noten dezelfde klemtoon kregen, dus gelijk waren. Juist de afwisseling, de werking van licht en donker, van sterk en zwak – of zoals barokcomponisten het ook wel noemden ‘goede en slechte noten’ – geeft betekenis aan dat wat men speelt. En vergeet niet dat veel zeventiende- en achttiende-eeuwse muziek zich heeft ontwikkeld uit dansmuziek.

Als sterke noten worden aangeduid die noten die (in een 2- of 4-telsmaat) op oneven maatdelen vallen (tel 1, 3, enz). Ze worden soms iets langer aangehouden, en worden sterker gespeeld (waardoor ze een ‘goede’ klank krijgen). De noten op even maatdelen kunnen iets zwakker, korter en/of lichter gespeeld worden. Quantz merkt op dat sommige buitenlanders die noten ‘slecht’ noemen.

Het volgende schema geeft de verdeling van sterke en zwakke noten in verschillende maatsoorten aan:



4/4 (C) sterkst – zwak – sterk – zwak



2/2 (C) sterk – zwak



3/4 sterk – zwak – zwak



of sterkst – sterk – zwak (in Sarabandes)



6/8 sterkst – zwak – zwak – sterk – zwak – zwak

Als het bovenstaande schema wordt toegepast in een willekeurig barokstuk, blijkt dat componisten zich meestal houden aan deze indeling (al is er in het algemeen natuurlijk niet voor de uitvoering van elk muziekstuk zo'n schema te maken). Maar waar die indeling niet ‘klopt’ staat dan ook vaak iets bijzonders, zoals een syncope, een dissonant, of een extra hoge of lage toon (of het stuk is geschreven door niet zo'n goede componist). Zie voorbeelden 1, 2, 3 en 4.

Allegro.



Voorbeeld 1 G.Ph. Telemann, duet nr. 4, deel 2 Allegro m. 1 t/m 5

Allegro



Voorbeeld 2 G.F. Händel, Sonate in b HWV 376, 2e deel, Allegro m. 1 t/m 6



Voorbeeld 3 G.Ph. Telemann, Fantasia 6, Allegro m. 1 t/m 5



Voorbeeld 4 W. de Fesch, Sarabanda m. 13 t/m 18

In het laatste voorbeeld staat in maat 16 en 17 een veelgebruikte slotformule in een driedelige maatsoort: een hemiool. Twee groepen van drie tellen worden gespeeld als drie groepen van twee tellen. Vooral door de zwaarte van de tweede tel in maat 17 wordt duidelijk dat hier drie tweekwartsmaten gespeeld moeten worden in plaats van twee driekwartsmaten. Tegenwoordig zouden componisten op zo'n plaats een maatwisseling kunnen schrijven, maar in de barok kon dat niet. Als je er niet zeker van bent of er wel een hemiool staat of alleen een sterke beklemtoning van de tweede tel, is het goed om naar de baslijn (linkerhand) te kijken. Hier staat ook een duidelijke slotformule (**fis e d e fis fis b**).



Voorbeeld 5 G.Ph. Telemann, Fantasia 2, Allegro m. 1 t/m 4



De afwisseling van sterk en zwak geldt ook voor kleinere verdelingen van de maat, de achtsten en/of zestiensten. Van vier zestiensten zijn de eerste en derde 'goed', de tweede en vierde 'slecht'. Daardoor gaat de beweging een beetje 'hinken'. Als het even kan, zegt Quantz, moeten twee dezelfde snelle noten niet gelijk gespeeld worden. Tenzij er bijvoorbeeld puntjes of streepjes op de noten staan, of het tempo zo snel is dat het geen zin heeft om nog onderscheid te maken. In dat geval beklemtoon je alleen de eerste zestiende van de vier. Ook de articulatie 'ri-ti', die Quantz uitvoerig behandelt, bevordert een wat slepend spel, vooral in overgepunteeerde ritmes.

In achttiende-eeuwse manuscripten zijn weinig bogen opgeschreven, want ook zonder aanduiding wisten de musici wat de articulatiegewoonten waren. De bogen die er wel staan (uitgaande van een goede uitgave) hebben vaak een speciaal doel, bijvoorbeeld omdat ze tegen de regels ingaan (voorbeeld 9).

Wat is de functie van bogen?

- Ze geven karakter aan een stuk. In een Adagio zal men veel, in een Allegro weinig bogen gebruiken. In een Presto worden soms juist weer wel veel bogen gespeeld.
- Ze leggen de klemtoon op de eerste toon, waarna altijd een diminuendo volgt. De laatste noot onder een boog mag nooit crescendo maken naar de volgende toon (voorbeeld 10).
- Ze brengen spanning door beklemtoning van dissonanten (zie bovensecundes).
- Ze geven een figuur (schijn)gelijkheid, zie sequenzen (voorbeeld 11).
- Ze onderscheiden hoofd- van bijzaken, bv wisselnoten worden minder belangrijk, maar vallen door de boog tevens meer op (voorbeeld 12).
- Ze geven lage tonen (op een traverso) meer volume, de 'bas' kan langer doorklinken.



Voorbeeld 10 G.Ph. Telemann duet no.1, deel 4 Vivace m. 54 t/m 58



Voorbeeld 11 G.Ph. Telemann duet no.3, deel 4 Allegro m. 86 t/m 92



Voorbeeld 12 G.Ph. Telemann duet no.2, deel 2 Allegro m. 39 t/m 41

Waar speel je meestal een boog?

- van voorslag(en) naar hoofdnoot
- van bovensecunde naar triller, praller of dubbelslag
- naar wissel- of doorgangstoon (voorbeeld 13)
- in toonladderfiguren (per 2, 4 of 8 noten). In de tijd van Quantz was de articulatie twee gebonden, twee los niet gebruikelijk.
- op octaafsprongen
- op sequenzen
- op repeterende tertssprongen (voorbeeld 14)
- over de kleinste notenwaarden (voorbeeld 13)



Voorbeeld 13 G.Ph. Telemann duet no.3, deel 3 Andante m. 1 t/m 4



Voorbeeld 14 G.Ph. Telemann duet no.4, deel 3 Affetuoso m. 32 t/m 35



Voorbeeld 15

Geen bogen worden gespeeld:

- over de maatstreek heen, behalve bij de overbinding van een lange noot (voorbeeld 13)
- op sprongen groter dan een tert (incidenteel kunnen kwart- en kwintsprongen gebonden worden gespeeld)
- op de afsluitnoot na een triller of andere versiering (voorbeeld 15)
- over een deel van een gebroken drieklank (voorbeeld 14)

In deel III: vrije versieringen.

Aanbevolen literatuur:

J.J. Quantz - *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752. Facsimile (in gotisch Duits schrift) Bärenreiter Kassel z.j., ISBN 3-7618-1390-2.
Nederlands: *Grondig Onderwijs van den aardt en de rechte behandeling der dwarsfluit*, 1754. Facsimile (in oud-Nederlands) Oosthoek 1965. Bevat nogal wat onnauwkeurigheden. Voorbeelden staan achter in het boek (uitverkocht). Engels: *On Playing the Flute*. Faber and Faber 1966. Vertaald en geannoteerd door E.R. Reilly. Vooral om de annotaties en voorbeelden ~~in~~ de tekst geniet dit boek mijn voorkeur, maar het is momenteel uitverkocht.

Hans-Martin Linde - *Kleine Anleitung zum verziern alter Musik*. Edition Schott 4758, Mainz 1958.

Janice Dockendorff Boland - *Method for the One-Keyed Flute*. University of California Press, 1998.

David Lasocki en Betty Bang Mather - *The Classical Woodwind Cadenza, A Workbook*. McGinnis & Marx, New York 1978. Alle muziekvoorbeelden in dit en het volgende boek zijn goed om te onthouden.

Betty Bang Mather - *Interpretation of French Music from 1675 to 1775. Additional Comments on German and Italian Music*. McGinnis & Marx, New York 1973.

Anita Miller Rieder - *Baroque Performance Practices for the Modern Flutist. The Flutist's Handbook: A Pedagogy Anthology*. NFA, 1998. P. 117-123.

