

J.S. Bach als compositiedocent.

Reinier Maliepaard

Uit een brief van Carl Philipp Emanuel Bach aan Forkel krijgen we een globaal beeld over de leerstof die J.S. Bach zijn leerlingen aanbood. De vraag hoe Bach zijn leerlingen een preludium leerde maken is aan de hand van die leerstof niet te beantwoorden. In dit artikel probeer ik een antwoord te formuleren.

1. Inleiding

In de 18e eeuw speelde in het muziekonderricht de basso continuo een belangrijke rol. Elke klavierspeler werd geacht zich te bekwamen in het lezen en uitwerken van de becijferde bas (1). Dat gold ook voor de leerlingen van Bach. Twee eenvoudige generaalbashandleidingen -mogelijk dictaten van Bach - zijn overgeleverd, waarvan de '*Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-bass oder Accompagnement*' in een handschrift van Joh. Peter Kellner (1738) het meest informatief zijn.

Een brief van Carl Philipp Emanuel Bach aan Forkel (2) geeft concrete didactische gegevens. Het generaalbasonderricht bij Bach zou twee fasen kennen:

- fase 1: de schriftelijke uitwerking van generaalbasoefeningen; doel was het leren van de 'reine' 4 -stemmige generaalbas
- fase 2: de techniek van de koraalzetting; eerst moest de leerling bij een gegeven bas en sopraan de alt en tenor invullen en vervolgens moest de leerling zelf een basstem vinden bij een gegeven koraalmelodie.

Carl Philipp zag deze didactische opzet als 'die beste Methode zur Erlernung der Composition, quoad Harmoniam', d.w.z. als de beste manier om het maken van juiste verbindingen tussen samenknaken, de pure 'Satztechnik', onder de knie te krijgen. Er is echter nog een ander aspect in Bachs methodiek, namelijk het gegeven dat de Bach-leerling zich binnen een specifiek melodische context bewoog: de context van de koraalmelodie. Dit betekent dat het melodisch bewustzijn van de Bach-leerling via de koraalmelodie werd gestructureerd.

Hoe Johann Sebastian Bach zijn leerlingen leerde componeren, d.w.z. hoe Bach zijn leerlingen een 'vrij' preludium (3) leerde schrijven, weten we niet. We stellen ons voor dat de vertaling van becijferde bas naar 'vrije' compositie voor de Bach-leerling ook niet vanzelfsprekend was.

Laten we Johann Peter Kellner, een van Bachs leerlingen, eens aan het woord.

2. Kellner's vraag en Bachs antwoord.

Kellner: "Hoewel ik van u alles geleerd heb over de becijferde bas en over het maken van een vierstemmige koraalzetting, toch wil mij het schrijven van een preludium maar niet lukken".

Bach: "Mijn beste Johann, wat vind je nu moeilijk?"

Kellner: "Geeft u mij een basstem en ik schrijf daarbij gemakkelijk een melodie, een alt- en een tenorstem. Geeft u mij een melodie, dan vind ik daarbij gemakkelijk een bas-, een alt- en een tenorstem. Maar als ik een preludium wil componeren, wat moet ik dan doen? Moet ik eerst een basstem maken of eerst een melodie?"

Bach: "Wel, Johann, beide wegen zijn mogelijk. Ik heb je wel eens laten zien dat Herr Niedt in zijn *Musicalische Handleitung* met dezelfde basstem twee verschillende suites heeft geschreven. Maar ja, het heeft wel zo zijn beperkingen. Herr Mattheson vindt zelfs dat alleen een 'invention-Ioser Componist' en een 'praeambulir-armed Organist' op een dergelijke manier componeert. Herr Mattheson gaat zelfs zover dat voor hem de 'Oberstimme' de belangrijkste stem is en dat de basstem zich daaraan maar moet aanpassen. Bij Herr Niedt is het precies andersom. Als je het mij vraagt, ik denk dat Mattheson wel een beetje gelijk heeft."

Kellner: "Wat bedoelt u met een beetje gelijk?"

Bach: "Wel, Johann, de waarheid ligt zoals altijd ergens in het midden. Soms componeer ik vanuit een boeiende basmelodie of vanuit een basmelodie die aanleiding is tot opeenvolging van mooie samenklanken. Tegelijkertijd probeer ik dan wel de bovenstem zo aantrekkelijk mogelijk te maken. Ik zal je een voorbeeld geven. In het notenboekje van Wilhelm Friedemann staat een preludium dat ik later bewerkt heb voor het *Wohltemperierte Clavier*. Vergelijk beide versies maar eens met elkaar."

The image shows the first system of a musical score for 'Nun komm, der heiden Heiland' by J.S. Bach. It consists of two systems of two staves each. The top system shows the treble and bass staves with a simple harmonic structure. The bottom system shows the treble and bass staves with more complex melodic lines, including a trill in the treble staff and a fermata over a note.

NOTENVOORBEELD 1

Bach: Maar het komt ook voor dat ik componeer vanuit een heel mooie bovenstemmelodie. In de eerste regel van nu.j n koraalvoorspel over 'Nun komm' der heiden Heiland' is goed te zien wat ik bedoel. De oorspronkelijke melodie vergroot ik van binnenuit door die prachtige kwart f-bes -waar ik overigens fis-bes van maak- drie keer te herhalen, telkens een toon hoger.

The image shows the second system of a musical score for 'Nun komm, der heiden Heiland' by J.S. Bach. It consists of two systems of two staves each. The top system shows the treble and bass staves with a simple harmonic structure. The bottom system shows the treble and bass staves with more complex melodic lines, including a trill in the treble staff and a fermata over a note.

NOTENVOORBEELD 2

Bach: Hoe dan ook, Johann, als ik jou was dan zou ik bij het componeren van een preludium beginnen met een eenvoudige melodie."

Kellner: "Maar hoe ziet zo'n eenvoudige melodie die ook nog een goede bovenstem voor mijn preludium is er dan uit?"

Bach: "Je weet vast nog wel dat ik vaak tegen je zei dat de 'nöthigste Compositionsregeln' in een notedop in onze koraalmelodieën te vinden zijn. Laten we maar eens een paar koraalmelodieën uit het *Orgelbüchlein* nader bestuderen.

Ik schrijf nu voor het gemak slotregels van een paar koralen onder elkaar. Vertel me dan eens wat je opvalt.



NOTENVOORBEELD 3

Kellner: "Deze slotregels bestaan uit dalende secunden. De slotregel van 'In dulci júbilo' beweegt zich van cis naar a. Dat is toch een *tenor-clausula*?(4) De slotregel van 'Jesu meine Freude' een dalende secundelijjn met de omvang van een kwint. Dat lijkt wel een uitgebreide tenor-clausula. "

Bach: "Dat heb je goed gezien. Overigens, die uitgebreide tenor-clausula bij 'Jesu meine Freude' kun je beter een *tirata quinta* noemen. En, Johann, hoe zit het met de slotregel van 'Wer nur den lieben Gott lässt walten'?"



NOTENVOORBEELD 4

Kellner: "Die lijkt samengesteld uit een *tirata quinta* (e-a) en een *tenor-clausula* (c-a)."

Bach: "Dat klopt ook. Dus Johann, onthoud goed dat je op een heel eenvoudige manier een afgeronde melodie kunt schrijven met behulp van een dalende secundelijjn vanuit de dominant en mediant van een *modus* (5). Vele varianten zijn mogelijk. Bij de slotregel van 'Wer nur den lieben Gott lässt walten' zag je al dat twee lijnen gecombineerd werden.

Ik laat je nu een wat ingewikkelder variant zien: het slot van het koraal 'Wir Christenleut'.



NOTENVOORBEELD 5

- Bach: "Je ziet twee secundelijnen. Het slot wordt gevormd door de lijn: d -g. Aan het begin staat dezelfde lijn, echter zonder ultima, dus zonder slottoon g (6). De oorspronkelijke secundelijjn breekt dus af op de voorlaatste toon, de penultima a. Heel ingenieus is hiertussen een derde secundelijjn geplaatst, de kreeft van de eerste. De bouwsteen van dit gedeelte uit 'wir Christenleut ' is dus de dalende tirata quinta d-g ."
- Kellner: "Dus deze melodie bestaat uit een tirata quinta d-g waaraan een onvolledige herhaling d-a voorafgaat die op haar beurt omgekeerd herhaald wordt a-d."
- Bach: "Je begrijpt wel dat zo het aantal variaties oneindig is. Kijk eens naar de melodie van 'Ach wie nichtig, ach wie flüchtig'. Het lijkt wel dat deze melodie slechts bestaat uit drie varianten van de tirata quinta d-g. De eerste regel is de tirata in de kreeft: g-d. De tweede regel toont de 'oorspronkelijke' tirata d-g. De overige regels is de tirata in de vergroting. Regel 3 speelt met de eerste tirata-tonen d-c, regel 4 met de tirata-tonen c en bes en de slotregel met de laatste tonen bes-a-g."



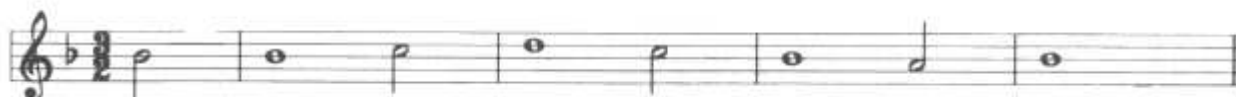
NOTENVOORBEELD 6

- Kellner: "Maar hoe gebruiken we dan zo'n secundelijjn voor het componeren van een praeludium?"
- Bach: "Als je componeert, Johann, schrijf je eigenlijk een verhaal. Zo'n verhaal heeft een begin, een middengedeelte en een slot."
- Kellner: "Is dat hetzelfde als een exordium, medium en finis?"
- Bach: "Een dalende tirata, een dalende secundelijjn dus, is nu bij uitstek geschikt voor het medium oftewel het hart van een compositie. En dat de tirata ook gebruikt kan worden in het finis-gedeelte hebben we bij de koralen al gezien."
- Kellner: "Kun je een tirata ook gebruiken voor het exordium?"
- Bach: "Zeker. Kijk eens naar het begin van 'Wir Christenleut'."



NOTENVOORBEELD 7

Bach: Je ziet dat vóór de daling d-a in regel 3 toon g omspeeld wordt: g-bes-a-g. Je zou kunnen zeggen: toon g is versierd met een tenor-clausula oftewel met een secundelijntje vanuit de tert, vanuit de mediant dus. En de openingsregel van 'Heut' triumphiret Gottes Sohn' bestaat uit een stijgende en dalende tenorclausula en een discantclausula oftewel uit een circulus.



NOTENVOORBEELD 8

Goed, Johann, laten we afronden. Heb je nu een idee hoe de 'Anlage' van een compositie eruit zou kunnen zien wanneer je denkt vanuit de bovenstem van een compositie?"

Kellner: "Ja, ik denk het wel. Voor het medium is een dalende tirata zeer geschikt. Het eraan voorafgaande exordium kan dan bestaan uit een omspeling van de hoofdtoon. Het finis-gedeelte kan ook gemaakt worden met behulp van de tirata, waarbij natuurlijk de finis ook gespeeld kan worden met behulp van clausulafiguren."

Bach: "Dat is goed. Ik zal je nog een raad geven: houd het exordium- en finisgedeelte vrij kort. In het exordium zet je de toon voor het mediumgedeelte, dat de eigenlijke inhoud van je compositie bepaalt. Het finisgedeelte is slechts bedoeld als een korte afronding van het medium.
Er is nog iets anders: wanneer het medium bestaat uit een secundelijntje met de omvang van een octaaf, een tirata octava dus, dan zijn exordium en finis vanzelfsprekend langer dan wanneer het medium gevormd wordt door een tirata terza. Als geheugensteun, Johann, geef ik je het volgende schema (tabel 1)."

| EXORDIUM | MEDIUM | FINIS |
|--|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • omspeling • hoofdtoon: circulus; (stijgende secundelijjn) | <ul style="list-style-type: none"> • dalende secundelijjn • vergroten van secundelijjn door bv. interne herhaling, door combinatie van twee lijnen | <ul style="list-style-type: none"> • slotformules met secundelijjn • arpeggio's vanuit bv. de hoofdtoon |
| Relatief kort | Relatief lang | Relatief kort |
| Facultatief | Verplicht | Verplicht |

TABEL 1: een mogelijk compositiemodel voor de Bachleerling

3. Samenvatting

Het doel van de voorgaande, geheel gefingeerde dialoog was op een intuïtieve manier de in de inleiding genoemde kloof tussen het maken van een vierstemmige koraalzetting en het schrijven van een 'vrije' compositie wat scherper in beeld te brengen. Uitgangspunt van de dialoog was de gedachte dat vanwege het feit dat de koraalmelodie bij Bach belangrijk didactisch materiaal was, de leerling in zijn eerste compositiepogingen slechts zou kunnen denken binnen de kaders van dat specifiek lesmateriaal. Omgekeerd lijkt het aannemelijk dat Bach als pedagoog de leerling bij zijn eerste 'vrije' composities ook steeds naar het eerder gepresenteerd didactisch materiaal zou verwijzen. Hoe Bach de precieze relatie tussen koraalmelodie en 'vrije' compositie inhoud heeft gegeven, weten we niet. Meer dan vermoedens uitspreken en het empirisch toetsen ervan kunnen we niet. Dat zullen we ook in dit artikel doen. Nu eerst staan we even stil bij een paar opmerkingen in de dialoog.

- a) Kellner problematiseert het componeren: "Moet ik eerst een basstem maken of eerst een melodie?" Deze vraag stelt fase 1 van Bachs leerprogramma (overeenkomstig de traditie van 18e eeuwse generaalbashandleidingen) tegenover fase 2 (zie inleiding) . Generaalbashandleidingen uit Bachs dagen concentreren zich voornamelijk op samenklanken en verbindingen tussen samenklanken waarbij slechts een basmelodie gegeven is. Dat de keuze van samenklanken gevolgen heeft voor de melodie blijft nagenoeg onbesproken. Fase 2 uit Bachs leerprogramma voegt een dimensie toe aan de generaalbastraditie van fase 1. De leerling beweegt zich eerst in een door bas- én sopraanmelodie gedefinieerde ruimte. Vervolgens tast de leerling de meerstemmige mogelijkheden van een gegeven sopraanmelodie af. De ontwikkeling van het meerstemmig denken verloopt bij de Bachleerling dus van een gegeven basmelodie, via een gegeven bas- én sopraanmelodie naar een gegeven sopraanmelodie.
- b) De implicatie van Bachs didactisch model zou kunnen zijn dat Bach het denken vanuit een sopraanmelodie prioriteit gaf (alhoewel een denken vanuit de bas in de dialoog niet uitgesloten worden). Bachs advies aan Kellner om eerst maar (de contouren van) een goede bovenstem te ontwerpen is hierop gebaseerd. Later zullen we zien dat het voorgaande vermoeden gehandhaafd kan worden.
- c) Of Bach zijn leerlingen compositieprincipes bijbracht aan de hand van koraalmelodieën -zoals in de dialoog wordt voorgesteld- weten we niet zeker.

Het valt evenwel te vermoeden dat de leerling met verschillende compositorische aspecten van koraalmelodieën te maken kreeg. We kunnen denken aan de modale/tonale organisatie van een melodie en -inherent hieraan- de wijze waarop de afsluitingen van melodieregels vorm hebben gekregen. Compositorische keuzes kunnen erdoor beïnvloed worden.

- d) Dat in de dialoog voornamelijk slotregels van koralen als voorbeeld zijn genomen, is niet zonder reden. Slotregels zijn vanwege hun afrondende functie bij uitstek stabiel. Een medium en een finis -min of meer afgeronde onderdelen van een compositie- zullen die eigenschap in zich dragen. Een vergelijking met slotfrases van koralen lag dan ook voor de hand.

4. Excursie: over een psychologische onderzoeksstrategie

Iedere wetenschap kent in de beginfase een bepaald type probleem, namelijk de ontwikkeling van een taxonomie, een classificatiesysteem. Denkt u eens aan de biologie. De eerste onderzoekers hadden te maken met een grote verscheidenheid aan levende wezens, bv. de zoogdieren met hun zeer uiteenlopende vormen, kleuren, beharingen, gedragingen, etc. De wetenschappers dienden dus te beslissen welke van deze onderscheidingen het meest geschikt waren voor een classificatiesysteem. Gedragswetenschappers stonden voor hetzelfde probleem. Om een classificatiesysteem van persoonlijkheidseigenschappen te ontwikkelen, zou het volgens sommige psychologen zinnig zijn na te gaan of een bepaald woord in de taal veel synoniemen kent. Is dat het geval dan heeft zo'n woord waarschijnlijk betrekking op een eigenschap die door sprekers van die taal als belangrijk beschouwd wordt. Immers, waarom zou anders in zoveel nuances over zo'n eigenschap gesproken worden? (7).

Om uitspraken te kunnen doen over het docentgedrag van 18e eeuwse musici in het algemeen en Bach in het bijzonder zouden we het muzikaal taalgebruik van de 18e eeuw op synoniemen kunnen onderzoeken. In de hoop dat we ons onderzoek wat meer richting zouden kunnen geven hebben we een inhoudsanalyse uitgevoerd op het *Musikalisches Lexikon oder musikalisches Bibliothek* (1732) van Bachs neef Johann Gottfried Walther (8). We zochten dus naar compositietechnische begrippen met synoniemen. Onze redenering was -analoog aan die van sommige psychologen- dat een begrip in de muzikale taal met synoniemen in het compositie-onderricht een belangrijke rol zou hebben gespeeld.

Daarnaast hanteerden we een variant: we zochten ook naar compositietechnische begrippen die in subbegrippen uitgesplitst zijn. Het leek ons te verdedigen dat een begrip dat in subbegrippen gedifferentieerd is ook een bijzondere plaats bij de sprekers van een taal inneemt. We zien dat ook in de wetenschappelijke onderzoekspraktijk waarin een concept steeds meer inhoud krijgt en steeds nauwkeuriger gedefinieerd gaat worden. Subbegrippen zijn een exponent van dat proces. Onze gedachte was dan ook dat muzikale termen die in subbegrippen zijn uitgesplitst eveneens in het compositie-onderricht van belang zijn geweest.

Resultaat van de inhoudsanalyse op Walthers lexicon waren ondermeer in de categorie 'synoniemen' het begrip '*contrapunto doppio*' en in de categorie gedifferentieerde begrippen de termen '*clausula*' en '*tirata*'.

De begrippen *contrapunto doppio*, *evolutio*, *basso rivoltato*, *canto rivoltato* en *rivoltato* beschrijven alle hetzelfde fenomeen van stemwisseling. Hierbij wordt bijv. de onder stem bovenstem en neemt de bovenstem de positie van de onder stem in. Hieronder staat een voorbeeld uit Walthers lexicon.



NOTENVOORBEELD 9

Het begrip '*clausula*' (zie voetnoot 4) wijst ondermeer naar stereotiepe melodische formules, die een afsluitende functie hebben.

Het begrip '*tirata*', waarmee een stijgende of dalende reeks secunden wordt bedoeld, heeft volgens Walther twee verschijningsvormen. Enerzijds komt een langzame verlopende reeks secunden in aanmerking voor de term '*tirata*', waarbij Walther de *tirata di semiminime* en de *tirata di legature* onderscheidt.



NOTENVOORBEELD 10

Daarnaast omschrijft Walther (en in zijn '*Praecepta der musicalischen Composition*' (9) nog duidelijker) het begrip '*tirata*' als een versieringsfiguur van snelle secundeloopjes.

Onze hiervoor genoemde veronderstelling was dat een begrip in Walthers lexicon dat synoniemen kent ofwel in subbegrippen gedifferentieerd is in het compositie-onderricht een centrale rol gespeeld zou hebben. Zoals aangegeven komen hiervoor drie begrippen in aanmerking. De vraag is nu of we ons kunnen voorstellen dat deze begrippen in het compositie-onderricht ook daadwerkelijk een handvat zijn geweest voor de beginnende leerling. Dat is niet zo moeilijk. Met de '*tirata*', d.w.z. met de langzame variant ervan, kan de leerling eenvoudig een melodisch basisframe van variabele lengte opzetten. De begrippen *clausula* en *contrapunto doppio* spelen daarbij een aanvullende rol. De *clausula* is een handig hulpmiddel om een *tirata* af te ronden

en te omspelen. En de techniek van de 'contrapunto doppio' biedt de mogelijkheid tot een efficiënte en effectieve uitbreiding van bv. een tweestemmige versie van dat frame.

Als deze voorstelling van zaken enig hout snijdt, dan kunnen we vermoeden dat de langzame variant van de 'tirata' in de eerste composities van Bachs leerlingen een belangrijk melodisch principe is, hetzij voor de bovenstem hetzij voor de onderstem. De volgende noodzakelijke stap is -wil een en ander enige overtuigingskracht hebben- dat we primair vanuit het perspectief van het tirata-begrip kijken naar de oefeningen in de *'Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-bass oder Accompagnement'*. Vervolgens zullen we toetsen of in de ons overgeleverde *'Schülerarbeiten'* uit de verzameling van J.P. Kellner en in Bachs compositiemodellen uit het Clavierbüchlein voor Wilhelm Friedemann Bach (10) de langzame tirata inderdaad een melodisch structurerend principe is. Onze waarnemingen zullen we tenslotte wege in termen van statistische beslissingsregels.

5. Empirische toetsing van de 'tirata'-idee.

Hiervoor over Bach als compositiedocent is op voornamelijk intuïtieve wijze het gezichtspunt ontwikkeld dat in koraalmelodieën elementaire compositieprincipes besloten liggen die Bach zijn leerlingen aanreikte tijdens hun 'compositielessen'. Een inhoudsanalyse op het *'Musikalisches Lexikon'* van Bachs neef Johann Gottfried Walther -gebaseerd op uitgangspunten van psychologisch onderzoek- leverde op dat de langzaam verlopende 'tirata' als structurerend melodisch principe mogelijk een belangrijke rol in Bachs onderricht heeft gespeeld. Nu probeer ik het ontwikkelde gezichtspunt empirisch te toetsen.

Aan het einde van dit hoofdstuk toetsen we ons vermoeden dat de langzaam verlopende tirata een primair melodisch structurerend principe is in de ons overgeleverde *'Schülerarbeiten'* uit Bachs lespraktijk. Vooraf definiëren we verschillende tiratafiguren en vervolgens bestuderen we de oefeningen uit de *'Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-bass oder Accompagnement'*.

5.1. Definitie tiratafiguren.

In zijn *'Musikalisches Lexikon'* heeft Johann Gottfried Walther tiratafiguren op verschillende manieren gecategoriseerd. Wij hanteren hierna voor de verschillende tiratafiguren nieuwe namen die preciezer en gemakkelijker te onthouden zijn (11).

| | | |
|----------------|---|---|
| Tirata terza | = | secundelij n met de omvang van een terts; |
| Tirata quarta | = | secundelij n met omvang van een kwart; |
| Tirata quinta | = | secundelij n met omvang van een kwint; |
| Tirata sexta | = | secundelij n met omvang van een sext; |
| Tirata septima | = | secundelij n met omvang van een septiem; |
| Tirata octava | = | secundelij n met omvang van een septiem. |
| ... | | |
| Tirata decima | = | secundelij n met omvang van een deciem. |

etc.

Wanneer we hierna spreken over 'tirata' dan bedoelen we de langzaam verlopende tiratafiguur.

5.2. Tiratafiguren in Bachs generaalbashandleiding

Het concrete lesmateriaal dat wat laat zien van Bachs onderricht zijn de 'Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-bass oder Accompagnement', waarin becijferde bas-opgaven zijn uitgewerkt (wellicht door J .P. Kellner). Hoewel het begrip 'tirata' in de 'Vorschriften' niet wordt genoemd, toont analyse ervan wel dat de 'tirata' als melodisch principe niet weinig (12) gebruikt wordt. We kunnen drie situaties onderscheiden waarin de tirata-figuur wordt toegepast.

- De tirata als een melodisch principe in de basmelodie
- De tirata als een melodisch principe in de sopraanmelodie (waarvoor degene die de oefeningen gemaakt heeft verantwoordelijk is)
- De tirata als melodisch principe in de basmelodie in combinatie met een tirata in één van de bovenstemmen (waarvoor degene die de oefeningen gemaakt heeft ten dele verantwoordelijk is)

De hoofdstukken 8 en 9 van Bachs dictaat geven de elementaire regels voor de uitwerking van een becijferde bas. In een aantal opgaven is de voorgegeven basmelodie een al dan niet omspeelde tirata. Een voorbeeld:

NOTENVOORBEELD 11

We zien dat de basmelodie bestaat uit een stijgende tirata octava (c'-c') + dalende -licht omspeelde- tirata quarta (c'-g). Dit voorbeeld (hoofdstuk 8, voorbeeld 2 onder regula 3) laat eveneens zien dat de tirata octava verbonden kan zijn met een speciale stemvoeringstechniek, namelijk die van de syncopatio. De syncopatio is vaak aanleiding tot lange ketens, waarbij een dissonant dalend oplost in een consonant, die op zijn beurt weer dissonant wordt die dan weer oplost in een consonant. Deze techniek van de syncopatio-ketens leidt als vanzelf tot een tirata in één van de bovenstemmen. Ter illustratie het voorbeeld uit hoofdstuk 9 onder regula 2 van Bachs dictaat: een dalende tirata terza (e'' -c' ,) in de bovenstem die stemvoeringstechnisch gezien wordt voortgezet in de middenstem.



NOTENVOORBEELD 12.

De tweede situatie, nl. de tirata als een zelfstandig melodisch principe in de bovenstem zonder dat stemvoeringstechnische regels tiratafiguren noodzakelijk maken, komt eveneens in de handleiding voor -zij het in mindere mate. Een voorbeeld:



NOTENVOORBEELD 13

Dit voorbeeld (regula 8 uit hoofdstuk 8) toont een tirata quinta. In de 'Vorschriften' treffen we ook voorbeelden aan van een complexere tiratabehandeling. Hieronder zien we een voorbeeld (hoofdstuk 10, slot exemplum 4) waarbij de tirata quinta (c''-f') eerst in een middenstem verschijnt en vervolgens herhaald wordt in de bovenstem.



NOTENVOORBEELD 14

5.3. Tirata en clausula

Een tirata kan worden uitgebreid. Er kunnen melodische figuren aan voorafgaan en er kunnen melodische figuren op volgen. Melodische slotformules, de clausula's, zijn heel geschikt. Paradigmatisch is het voorbeeld uit hoofdstuk 8, regula 7:



NOTENVOORBEELD 15

We zouden het voorbeeld als volgt kunnen beschrijven: in de bas de discantclausula a-gis-a en aansluitend in de bovenstem de tirata terza (c'-a). Een andere mogelijke beschrijving is: in de bovenstem a'-b'-a' (een tenorclausula) en aansluitend de tirata terza (c'-a).

5.4. De status van tiratafiguren.

Hoofdstuk 10 uit *'Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-bass oder Accompagnement'* toont vele voorbeelden van situaties waarin syncopatio en tirata gecombineerd worden. We kunnen zonder bezwaar stellen dat de Bachleerling in ieder geval ervaring heeft opgedaan in het meerstemmig uitwerken van tirata-figuren. Dat bij het maken van een 'vrije', niet-koraalgebonden compositie de beginnende componist juist die melodisch-harmonische modellen hanteert die vertrouwd zijn en waarmee bovendien een compositie met enige lengte gecreëerd kan worden, lijkt niet onaannemelijk. De tirata en haar meerstemmige context is één van die modellen.

We hebben hierboven al gezien dat soms zo'n tirata 'verdekt' wordt opgesteld in één van de middenstemmen. Kennelijk is er een behoefte om het voorspelbare karakter van een tiratabovenstem te doorbreken. Er is ook een historische bron waarmee deze interpretatie ondersteund kan worden.

In het vijfde hoofdstuk van zijn *'Der Generalbass in der Composition'* (1728) gaat Heinichen (13) in op de 'prima fundamenta' van het preluderen. Heinichen wijst daarbij op twee fouten. Een van die fouten is het schrijven van een secundegewijs verlopende basmelodie. Zo'n basmelodie zou te simpel zijn en zou een 'Music-verständigen Zuhörer gar verdriesslich fallen'.

Overigens valt uit Heinichens 'verbod' ook af te leiden dat leerlingen kennelijk de tirata als een belangrijk handvat beschouwden bij het componeren van een basmelodie. Iets dergelijks zou ook voor een bovenstem kunnen gelden.

Om een tirata aantrekkelijker te maken beschikt de componist over verschillende technieken, bv.:

- toepassing van contrapunttechnieken als vergroting, verkleining en omkering op de tirata;
- bepaalde tiratatonen kunnen naar een ander toongebied verplaatst worden;
- een tirata kan meermalen onderbroken worden door inlassing van nieuw materiaal (parenthese);
- segmenten van een tirata kunnen herhaald worden op al dan niet dezelfde toonhoogte;

Met deze aspecten houden we ons in dit artikel niet bezig (14). Wel zullen in hoofdstuk 6 voorbeelden uit het werk van de jonge Bach gegeven worden die een paar technieken illustreren. Waar het nu omgaat is dat de tirata in ieder geval de beginnende componist een belangrijk stuk houvast zou kunnen geven bij het maken van een 'vrije' compositie.

5.5. Tiratafiguren in 'Schülerarbeiten'

5.5.1 Hypothese.

Op grond van het voorgaande komen we tot de volgende hypothese:
In de eerste composities van de Bachleerling is het primair melodisch structurerend principe (in de basstem en/of in één van de bovenstemmen) de 'tirata'.

Straks zullen we deze hypothese formaliseren (5.5.3).

5.5.2. Onderzoeksgroep.

Ons onderzoeksmateriaal wordt gevormd door vier preludia uit de '*Sechs kleine Präludien*' uit de verzameling van Johann Peter Kellner (BWV 939-942). Deze vier stukken zijn gekozen vanwege het feit dat het hier vermoedelijk zou gaan om 'Schülerarbeiten' waarin Bach eigenhandig correcties heeft aangebracht. Daarnaast bestuderen we preludes uit het begin van 'Clavierbüchlein' voor Wilhelm Friedemann Bach (15). We selecteren slechts die preludes die

- of gemaakt zijn met behulp van de techniek van akkoordbreking (arpeggio) waarbij geen sprake is van snelle afwisselingen van uiteenlopende toonhoogtegebieden;
- en/of gemaakt zijn door Wilhelm Friedemann al dan niet met behulp van een tweede persoon (bij sommige stukken is in het handschrift sprake van minstens twee notenschrijvers) .

Het onder a genoemde selectiecriteria reduceert het probleem van ingewikkelde stemvoeringsanalyses die aanleiding zouden kunnen zijn tot dubbelzinnige interpretaties. Het gaat dan om relatief eenvoudige composities, die in aanmerking kunnen komen voor de kwalificatie van 'Schülerarbeit'. Het onder b genoemde selectiecriteria waarborgt het gegeven dat we te maken hebben met een 'Schülerarbeit'.

De BWV-nummers van de relevante composities zijn: 924, 924a, 925, 926, 927, 928, 930, 932, 846a en 847.

5.5.3. Operationalisatie van de hypothese

We hebben dus een onderzoeksgroep van 14 preeludia die we interpreteren als 'Schülerarbeiten' c.q. als compositiemodellen. We kunnen deze 14 composities opvatten als een steekproef uit de populatie van 'Schülerarbeiten' van leerlingen van Bach. Om te kunnen aangeven of en in hoeverre een tirata een compositie structureert hanteren we een maat T. Deze maat T definiëren we als een quotient:

$$T = \text{aantal tirata-maten in compositie} / \text{totaal maten in compositie}$$

Deze T-waarde (17) heeft een waarde tussen 0 en 1. In het geval de T-waarde 0 is, betekent dit dat in een compositie geen (langzame) tirata voorkomt. Is de T-waarde 1 dan zou de totale compositie vormgegeven zijn door de tirata. Te vermoeden valt dat T altijd kleiner dan 1 zal zijn omdat een compositie veelal een set openings- en slotformules kent die gemaakt zijn met ander materiaal dan de 'tirata'.

Met behulp van de T-waarde kunnen we onze hypothese formeel vastleggen. We verwachten dat het merendeel van de composities uit onze onderzoeksgroep T-waarden hebben die dichterbij 1 liggen dan bij 0.

5.5.4. Resultaten

In onderstaande *tabel 2* is achter elk BWV-nummer met ja of nee aangegeven of de tirata in de onderzochte composities voorkomt. Daarnaast is de T-waarde gegeven, d.w.z. de mate waarin met behulp van de tirata een compositie kan worden beschreven (17). Tevens staat vermeld welke tiratafiguren een rol spelen inclusief een globale indicatie van de moeilijkheidsgraad van het tirata-gebruik.

| BWV | Tirata aanwezig? | T-waarde | Type | Toepassing |
|------|------------------|----------|--------------------------------|---------------|
| 846a | ja | T=0.77 | tirata octava en decima | eenvoudig |
| 847 | ja | T=0.67 | tirata octava | eenvoudig |
| 924 | ja | T=0.67 | tirata octava | eenvoudig |
| 924a | ja | T=0.64 | tirata quarta en octava | eenvoudig |
| 925 | ja | T=0.77 | tirata sexta, octava | gevorderd |
| 926 | ja | T=0.65 | tirata quinta, sexta, octava | vergevoorderd |
| 927 | ja | T=0.86 | tirata quarta, septima, octava | gevorderd |
| 928 | ja | T=0.67 | tirata quinta, sexta, octava | gevorderd |
| 930 | ja | T=0.55 | tirata sexta | gevorderd |
| 932 | ja | T=0.64 | tirata octava | eenvoudig |
| 939 | ja | T=0.75 | tirata quarta | eenvoudig |
| 940 | ja | T=0.70 | tirata quarta, octava | eenvoudig |
| 941 | ja | T=0.36 | tirata quarta | eenvoudig |
| 942 | ja | T=0.53 | tirata sexta | vergevoorderd |

Tabel 2: T-waarden, type en gebruik tirata bij 14 composities op het niveau van de beginnende Bachleerling

Uit tabel 2 blijkt dat in alle 14 composities de tirata voorkomt. Deze composities zijn op basis van de T-waarden in twee groepen te verdelen. Groep 1 (BWV 930, 941 en 942) heeft de T-waarden 0.36, 0.53, 0.55. Groep 2 heeft T-waarden groter of gelijk aan 0.64. Statistisch gezien kunnen we zeggen dat op basis van onze 'steekproef' de kans op 'Schülerarbeiten' met een T-waarde kleiner dan 0.64, verwaarloosbaar klein is. Een uitgevoerde statistische binomiaal-toets geeft namelijk de kanswaarde $p=0.03$. Dat betekent dat in slechts 3 van de 100 composities van de beginnende Bachleerling het tirata-gebruik een T-waarde heeft kleiner dan 0.64. Dat de T-waarden in de regel dus groter of gelijk zijn aan 0.64 wil zeggen dat tenminste 64% van de compositie van de Bachleerling bepaald wordt door de tirata, dus tenminste bijna 2/3.

5.5.5. Conclusie

Onze hypothese is dus bevestigd: de Bach-leerling structureert zijn eerste composities met behulp van de tirata.

Er blijven nog twee vragen over. De eerste is: in welke stem schrijft de beginnende Bach-leerling tiratafiguren?

De T-waarden in tabel 2 zijn voornamelijk bepaald door tiratafiguren in de bovenstem. Slechts bij 2 van de 14 composities is een tiratafiguur in de onderstem meegerekend (BWV 847 en 928). Ook hier hebben we te maken met een statistisch significant resultaat. We kunnen stellen dat het melodisch bewustzijn van de Bachleerling gevormd is door de tirata. De kans dat deze bewering op een misverstand berust is 0.006, d.w.z. slechts in 6 van de 1000 situaties zal deze bewering niet opgaan.

De tweede vraag is: welke richting hebben de tiratafiguren? Onze onderzoeksgroep toont primair dalende tirata's. In 4 van de 14 composities zijn zowel dalende als stijgende tiratafiguren, waarbij het aantal stijgende tiratamaten kleiner is dan het aantal dalende tiratamaten. De overige 10 composities tonen alleen dalende tiratafiguren.

Methodologisch gezien blijft de status van onze steekproef een probleem. Hoewel wij aannemen dat deze steekproef representatief is voor de activiteiten van de Bachleerling, kan deze aanname altijd in twijfel getrokken worden. Vooralsnog zien we echter geen andere onderzoeksmogelijkheden om Bachs docentgedrag op het spoor te komen.

Onze conclusie luidt dan ook dat de beginnende Bach-leerling primair aan de hand van langzaam dalende tirata's in de sopraanmelodie componeert.

6. Tirata's van de jonge Bach.

We ronden dit artikel af met een paar voorbeelden uit het werk van de jeugdige Bach. We wijzen eerst op een aantal instructieve fragmenten van de bovenstem van Bachs Fantasie in G (BWV 572) en vervolgens geven we de onversierde bovenstem van Bachs Fantasie in C (BWV 563) weer. Beide werken geven op voorbeeldige wijze inzicht in de mogelijkheden van het 'tirata'-denken van de jonge componist Bach.

Het eerste deel van van de Fantasie in G, 'très vitement', bestaat uit een dalende tirata octava g''-g' (maat 7-17), die vervolgens een octaaf lager -in een andere

ritmische vorm herhaald wordt (maat 17-22). Het deel wordt afgesloten met een appendix rondom de tonen g en fis. Let u vooral op de manier waarop Bach de oorspronkelijke tirata verlengd heeft: via herhaling van twee tirata-tonen.



NOTENVOORBEELD 16

Het tweede deel, 'Gravement', toont in een klein bestek de oneindige variatiemogelijkheden van het 'tirata'-componeren. Een instructief voorbeeld zijn de maten 157-184. Let u vooral op de octaafverplaatsingen in maat 162, 165 en 177: in feite is er sprake van een dalende tirata over twee octaven van maat 157 tot en met maat 171.



NOTENVOORBEELD 17

Het derde deel tenslotte, 'Lentement', laat een combinatie zien van een tirata in de bas (d-D) en een tirata in de bovenstem (g''-g'). Vanaf maat 196 is er sprake van een appendix.

NOTENVOORBEELD 18

Dit voorbeeld geeft de bovenstem van Bachs Fantasie in C (BWV 563). Deze fantasie is voor een groot deel te beschouwen als een variatie op de tirata quinta g''-c'. De tirata terza e''-c' uit het begin van het werk wordt uitgebreid vanaf maat 14 (f''-e''-d'') tot de tirata quinta vanaf maat 17 tot en met maat 21 (let u op de verlenging van de tirata-toon d'' in maat 19). Later vanaf maat 29 kunt u zien hoe een eenvoudig melodisch frame als de tirata quinta uitgebreid kan worden via de herhaling van bepaalde tirata-tonen.

7. Slot

Onze conclusie was dat de Bach-leerling zijn eerste composities vormgeeft met behulp van langzaam dalende tirata's in de bovenstemmelodie.

Dit resultaat doet vermoeden dat de Bach-leerling naast ingewijd te worden in de theoretische en praktische kanten van het basso continuo-spel ingevoerd werd in een bepaald melodisch 'tirata'-denken. Bach zou dan in zijn onderricht de synthese tussen methodisch-technische voorschriften voor het basso continuospel enerzijds en denken in tirata-figuren anderzijds als pedagogisch doel voor ogen hebben gestaan.

Het is niet onmogelijk dat langzame tirata-figuren in combinatie met de elementaire clausula-figuren bouwstenen zijn van een bepaalde groep van koraalmelodieën.

Wellicht reikte Bach deze groep van melodieën zijn leerlingen aan niet alleen als oefenmateriaal voor meerstemmige uitwerkingen maar ook als eenvoudige compositiemodellen. In dat geval zou de opmerking van Carl Philipp Emanuel over de koraalmelodie als didactisch materiaal in de lespraktijk van zijn vader niet zozeer wijzen op het feit dat Johann Sebastian aansloot bij het tradioneel organisten-curriculum, maar eerder op een bewuste didactische keuze van de pedagoog Johann Sebastian Bach.

Voetnoten

1. Basso continuo (afgekort b.c.)
Letterlijk: doorlopende bas. Ook wel generale bas of becijferde bas, vanwege de notatie: onder de baslijn worden cijfers genoteerd die de intervallen of akkoordtonen weergeven. De basso continuo wordt uitgevoerd door een organist, klavichinist of luitist, die dus op basis van de cijfers intervallen en akkoorden 'grijpt'. De baslijn zelf werd meestal versterkt door een cello, gamba of fagot. Het muzikale kortschrift basso continuo werd voornamelijk toegepast in de zeventiende en achttiende eeuw.
2. C.Ph.E. BACH, 2.Brief aan Forkel, in: Veroffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang 17, Heft 3.
3. Een 'vrij' preludium is in dit artikel een preludium dat niet koraalgebonden is. Elders in het artikel wordt ook nog gesproken over 'vrije' composities: hiermee worden werken bedoeld die voor wat betreft de compositietechniek niet gebonden zijn aan bv. koraalmelodieën, fuga-en canontechniek en dansschema's.
4. Een clausula is een melodische slotformule. Een bekend voorbeeld is de discantclausula: tonica-leidtoon-tonica en de basclausula: dominant-tonica. De volgende cadens geldt binnen modale-tonale muziek als de meest 'normale' vorm van een afsluiting en ook als de sterkst mogelijke afsluiting.

antepenultima penultima ultima

discantclausula
altclausula
tenorclausula
basclausula

De positie *discantclausula* resp. *basclausula* genoemd en de slotformules in de middenstemmen *alt-* en *tenorclausula*. Elke melodische formule bestaat uit drie tonen: *antepenultima*, *penultima* en *ultima* (voor-voorlaatste, voorlaatste en laatste toon). De specifieke melodische slotformules ontleen hun naam aan deze 'normale' cadensvorm: de slotformules in boven- en onderstem worden overeenkomstig hun positie *discant-* en *basclausula* genoemd. Nieuwe cadensvormen ontstaan door verandering van positie van de clausula's. Hieronder twee voorbeelden, waarbij - gelet op de boven- en onderstem - in het eerste geval de *discantclausula* in de basstem en de *tenorclausula* in de sopraan ligt en waarbij in het tweede geval de *tenorclausula* naar de basstem verplaatst is en de *discantclausula* haar 'normale' positie inneemt.



5. De dominant, mediant en finalis van een modus duiden resp. de quint boven de hoofdtoon, de terts boven de hoofdtoon en de hoofdtoon zelf aan.
6. Zie voetnoot 4.
7. L.R. GOLDBERG, Developing a taxonomy of trait-descriptive terms; in: D.W. FISKE, ed., Problems with language impressions, San Francisco: Jossey-Bass, 1981a
8. J.G. WALTHER, Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, Leipzig 1732; Facsimile: Documenta Musicologica, Bärenreiter, 1967
9. J.G. WALTHER, Praecepta der musicalische Composition, 1708, Leipzig 1955
10. De traditionele opvatting dat dit klavierboek bedoeld zou zijn voor het klavieronderricht is al meermalen in twijfel getrokken. De in het klavierboek opgenomen werken zouden primair compositiemodellen zijn, zo luidt de alternatieve opvatting, alhoewel de "unverkennbar didaktische Zug ... kaum recht greifbar zu sein (scheint) " volgens W. PLATH, in: Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, Kritischer Bericht; Bärenreiter, 1963.
11. Tirata quarta en quinta corresponderen met Walthers tirata mezza, tirata sexta en septima met Walthers tirata defectiva en de tirata octava met Walthers tirata perfecta en tenslotte tirata decima met Walthers tirata aucta (tirata excedens). Tiratafiguren met andere omvang laten zich op analoge manier benoemen. Nieuw is de tirata terza, die in Walthers Lexikon te vinden is onder het begrip tenorclausula.
12. De gegeven oefeningen hebben niet alleen verschillende specifieke leerdoelen maar verschillen ook in lengte. Een kwantificering van 'niet weinig' zou een scheef beeld geven. Vandaar dat we ons beperken tot een vage aanduiding.
13. J.D. HEINICHEN, Der Generalbass in der Composition, Dresden 1728
14. Zie: http://www.bestmusicteacher.com/muziektheorie/download/koch_maliepaard.pdf
15. In dit artikel houden we ons om onderzoekstechnische redenen slechts bezig met de meest eenvoudige praeludia uit het klavierboek.
16. Deze definitie van de waarde T is gezien onze onderzoeksgroep voldoende nauwkeurig. voor een nauwkeurige operationalisatie van waarde T, zie: MALIEPAARD, REINIER: 'Een nieuw lied van Bach? Over het auteurschap van een melodie' in: 'Kunst en Wetenschap', 3e jaargang nr. 3, herfst 1994.
17. Discutabele plekken hebben we vermeden. Dat betekent dat de T-waarde in sommige gevallen te laag is.

Over de auteur:

Reinier Maliepaard (1956) beweegt zich tussen kunst en wetenschap. Hij studeerde orgel (cum laude), kerkmuziek en muziektheorie aan het Utrechtse Conservatorium. Compositielessen volgde hij bij Daan Manneke. Op dit moment is hij als docent muziektheorie en muziekgeschiedenis verbonden aan het ArtEZ Conservatorium, locaties Zwolle en Enschede. Maliepaard studeerde tevens sociale psychologie aan de Rijksuniversiteit Utrecht. Als wetenschapper is hij werkzaam voor overheid, bedrijfsleven en onderwijs.

Maliepaard is initiatiefnemer van verschillende muziekprojecten op internet zoals www.bestmusicteacher.com en www.artezmusictools.nl.