

## Cadens, clausula en tirata in Bach's Sinfonia 1 (BWV 787)

De Inventiones en Sinfoniae (BWV 772–801) van Johann Sebastian Bach, ook wel bekend als de twee- en driestemmige inventies, bestaan uit 30 kleine composities, die op te vatten zijn niet alleen als een leerweg om klavecimbel te leren spelen maar ook als modellen voor compositie (zoals Bach in het voorwoord schrijft: "...am allermeisten aber eine cantabile Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen."). Bovendien maakt de eerste Bachbiograaf Johann Nikolaus Forkel in 1802 –op basis van rechtstreekse informatie van C.P.E Bach– de opmerking dat Bach deze werken noteerde tijdens zijn lessen, rekening houdend met de mogelijkheden van de student. We mogen met recht vermoeden dat deze modellen in de onderwijspraktijk van Bach een grote rol hebben gespeeld. In dit artikel probeer ik over de structurele en inhoudelijk kenmerken van Bach's 3-stemmige Sinfonia nr. 1 in C groot te zeggen.

### 1. Cadens en clausula

Een cadens is een melodisch–harmonisch stereotiepe formule, die op een vergelijkbare manier werkt als een leesteken in de taal. Met een cadens kunnen we dus een punt, een komma, een vraagteken etc. in muziek simuleren. Onderdelen van een cadens zijn min of meer vaststaande melodische formules, clausula's. 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 cadens en ook als de sterkst mogelijke afsluiting, vergelijkbaar met een 'punt' of een 'uitroepteken' in de taal.

#### Notenvoorbeeld 1: cadens met clausula's op standaardposities

discantclausula

altclausula  
tenorclausula

basclausula

De specifieke melodische slotformules ontleen hun naam aan deze 'normale' cadensvorm: de slotformules in boven- en onderstem bij voorbeeld 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. In het tweede geval de tenorclausula naar de basstem verplaatst is en de discantclausula haar 'normale' positie inneemt.

#### Notenvoorbeeld 2: cadens met clausula's op afwijkende positie

Voorbeeld 1  
tenorclausula

Voorbeeld 2  
discantclausula

discantclausula

tenorclausula

Elke clausula bestaat uit drie tonen: antepenultima, penultima en ultima (voor-voorlaatste, voorlaatste en laatste toon). De antepenultima is variabel. De volgende twee discantclausula's komen bij Bach vaak voor:

**Notenvoorbeeld 3: twee vormen van een discantclausula**

**2. Toonsoortdefinitie**

Cadenzen zijn muzikale vertalingen van leestekens in de taal. Tegelijkertijd bieden cadenzen de mogelijkheid toonsoorten eenduidig vast te leggen ofwel te definiëren. De hoofdtoonsoort van deze Sinfonia is C groot. C-groot wordt in maat 1 bevestigd via een tenorclausula in de bovenstem (g-f-e) en een discantclausula in de onderstem (c-b-c). C groot wordt in de laatste maten bevestigd via een discant- en basclausula in de buitenstemmen.

**Notenvoorbeeld 4: reductie maat 1 boven- en onderstem (tenor- en discantclausula)**

**Notenvoorbeeld 5: reductie van maat 20 – 21 boven- en onderstem (discant- en basclausula)**

In maat 2 is er een beweging naar de dominant toonsoort G-groot. De definitie van G groot slaagt door de aanwezigheid van de discantclausula in de bovenstem (e-fis-g) en de tenorclausula in de onderstem (c-a-g).

### Notenvoorbeeld 6: reductie van maat 1 en 2 boven- en onderstem

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in common time. The upper staff (treble clef) contains notes with fingerings indicated by carets (^) and numbers: 5, 5, 4, 3, 6, 7, 8. The lower staff (bass clef) contains notes with fingerings: 1, 7, 1. A slur is placed over the notes in measures 2 and 3 of the upper staff.

Maat 2 is paradigmatisch voor de wijze waarop Bach in deze Sinfonia toonsoorten vastlegt. Als we kijken naar de boven- en de onderstemmen van de verschillende cadenzen, dan krijgen we het volgende beeld:

- Maat 6–7: C groot via discant- en tenorclausula.
- Maat 10: G groot via discantclausula en een onaffe tenorclausula (bedrieglijk slot).
- Maat 12–13: d klein via discant- en tenorclausula.
- Maat 13–14: g klein via discantclausula en een gediminueerde basclausula.
- Maat 16–17: C groot via discantclausula en een omspeelde ofwel gediminueerde basclausula.

In notenvoorbeeld 7 staan deze cadenzen afgebeeld.

Met deze cadenzen is ook het tonale plan – de reeks van toonsoorten – bepaald: C groot – G groot – d klein – g klein – C groot. Deze tonale organisatie is opmerkelijk. Want buiten G groot waren andere toonsoorten volgens Bach's tijdgenoot Johann Adolph Scheibe in zijn *Compendium Musices* (geschreven tussen 1718 en 1736) eerder gebruikelijk in C groot: a klein en e klein. En als deze 'Clausula propria' (= normale cadenzen) hadden geklonken dan zouden de minder gebruikelijke cadenzen, de 'Clausula impropria' in aanmerking komen: F groot en d klein. G klein noemt Scheibe niet als optie, maar zou mogelijk onder een cadens in de vreemde toonsoort, de 'Clausula peregrina', kunnen vallen.

Wanneer we andere werken van Bach in C groot bekijken, dan vallen twee dingen aan het slot op: voor de terugkeer van C groot klinkt er of G groot of een orgelpunt op G. Van d klein kun je heel goed naar G groot gaan (zie de fuga's van BWV 545 en 846). Het lijkt me dan ook een mogelijke verklaring dat Bach in deze didactische Sinfonia 1 de leerling eerst heeft laten zien dat je vanuit d klein via G groot weer terug naar C groot zou kunnen gaan. Om vervolgens te laten zien dat via een kleine ingreep het 'kleuren' van G groot naar g klein omwille van de afwisseling, de 'varietas', de voorkeur verdient.

De interpretatie dat er geen sprake is van g klein maar van een benadrukking van trap IV van d klein lijkt me niet houdbaar: Bach bedient zich in maat 13–14 van dezelfde clausula in boven- en onderstem als in maat 16 – 17, waar C groot definitief wordt bekrachtigd. Daartegen kan worden ingebracht dat de cadens in maat 16 eigenlijk een bekrachtiging is van de 'vermeden' cadens in C groot van maat 15. Wel zijn zowel de cadenzen in d klein als in g klein voorbeelden van 'fuggire la Cadenza' (1): goed beschouwd wel cadenzen maar wat werking betreft van zeer vluchtige aard.

Ten slotte, de nog al eens te horen opmerking dat in maat 14 en 17 de subdominanttoonsoort F groot een rol zou spelen, is op grond van bovenstaande uitgangspunt – namelijk dat cadenzen een toonsoort vastleggen – niet relevant. Voorts blijken na maat 14 en 16 secundelijnen (zie hierna) het structurerend principe te zijn en spelen cadenzen geenszins een rol.

### Notenvoorbeeld 7: toonsoortbevestigende cadenzen

maat 6-7

maat 10

maat 12-14

maat 16-17

### 3. Cadenzen als moment van verandering

Cadenzen leggen een toonsoort vast. Anders gezegd: cadenzen structureren een compositie in termen van een toonsoort. Dat kunnen we zeggen omdat de verschillende clausula's, die in een cadens tegelijkertijd optreden, een afbakenend, afsluitend vermogen hebben door de grondtoon van een toonsoort te fixeren. Vraag is nu wat doen we als we ergens min of meer een punt hebben gezet? Het antwoord is eenvoudig: starten met een nieuw begin! In muziek werkt dat op een vergelijkbare manier. Na een cadens komt er iets nieuws. Dat kan van alles zijn: van nieuw sterk contrasterend materiaal tot ongeveer hetzelfde materiaal, maar vanuit een ander perspectief belicht.

In Bach's Sinfonia 1 zien we dat Bach na een cadens secundelijnen heeft gecomponeerd: dalende en ook stijgende lijnen. In mijn artikel 'J.S. Bach als compositiedocent' (2) heb ik aangetoond dat in de composities van leerlingen van Bach en in de vroege werken van Bach zelf secundelijnen ofwel tiratafiguren (veelal in de bovenstem) uitgangspunt zijn bij hun vormgeving. Herinneren we ons het didactische doel dat Bach in het voorwoord van zijn Inventiones en Sinfoniae formuleert, dan komen deze secundelijnen niet uit de lucht vallen. Of anders gezegd, de student compositie heeft ermee een stuk gereedschap in handen: na een cadens een langzame tirata.

Hieronder geef ik van de bovenstem de hoofdtonen van clausula's en de hoofdtonen van het vervolg (waarbij ik nu maat 10-13 oversla)

### Notenvoorbeeld 8: cadens en tirata

maat 2-5

herhaling

maat 6-10

herhaling

maat 13-15

maat 16-21

De hoofdtonen van maat 10 – 13 staan in verschillende registergebieden (overigens een methode die Bach vaak toepast terwille van 'varietas') en vormen een kleine stijgende en dalende secundelij (een 'circulus'-figuur): zie volgende notenvoorbeeld.

### Notenvoorbeeld 9: cadens en tirata in maat 10 – 13

maat 10-13 origineel bij Bach

maat 10-13 onderliggend model zonder registerwisselingen

Deze Sinfonia is heel overzichtelijk. Voor een leerling van Bach moet de compositiemethode ervan heel werkbaar zijn geweest. Immers, Sinfonia 1 bestaat slechts uit cadensen en tiratafiguren! Hiermee is de vorm van de Sinfonia volledig beschreven.

#### 4. Soggetto als resultaat van diminutietechniek

Nu we de vorm van de Sinfonia hebben bepaald, kunnen we vragen over de inhoud stellen: waar gaat dit werk over ofwel wat is het onderwerp?

Bach presenteert het onderwerp van deze Sinfonia, het soggetto (3), in maat 1. Het blijkt een diminutie van de onderliggende tenorclausula: een snelle, stijgende toonladder ofwel tiratafiguur, gevolgd door twee omspelings van de antepenultima en penultima van de tenorclausula. De onderstem wordt eveneens gediminueerd, maar dat laten we nu achterwege.

### Notenvoorbeeld 10: soggetto

We kunnen constateren dat het soggetto in bijna elke maat aanwezig is. Daarbij speelt Bach met het soggetto op een beperkt aantal manieren.

#### 4.1 Gebruik soggetto I

Het soggetto komt in twee vormen voor: in de originele vorm van maat 1 en in de omkering zoals in maat 3 en 4.

#### Notenvoorbeeld 11: soggetto origineel

#### Notenvoorbeeld 12: soggetto omgekeerd

#### 4.2 Gebruik soggetto II

De soggetto's worden successief gebruikt (bv. maat 1 bovenstem en middenstem maat 2) en – minder vaak – simultaan (bv. maat 13 in middenstem en onderstem).

#### Notenvoorbeeld 13: successief gebruik van soggetto

### Notenvoorbeeld 14: simultaan gebruik van soggetto

A musical score in 3/4 time, common time signature. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The middle staff is in treble clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes, with several notes highlighted in red. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes, with several notes highlighted in blue. The key signature has one flat (B-flat).

### 4.3 Gebruik soggetto III

In bijna elke maat is het soggetto aanwezig. De eerste uitzondering is maat 8 en het begin van 9 (dit gedeelte heeft een modulerende functie van C naar de dominant G waarbij in de onderstem het toonladderachtige begin van het soggetto (in de omkering) als materiaal voor een stijgende sequens wordt gebruikt).

### Notenvoorbeeld 15: kop soggetto als materiaal voor sequens

A musical score in 3/4 time, common time signature. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The middle staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes, with several notes highlighted in green. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes, with several notes highlighted in green. The key signature has one flat (B-flat).

Hetzelfde zien we in maat 17 (tweede helft) en maat 18.

### Notenvoorbeeld 16: kop soggetto als materiaal voor sequens

A musical score in 3/4 time, common time signature. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The middle staff is in treble clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes, with several notes highlighted in green. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes, with several notes highlighted in green. The key signature has one flat (B-flat).

#### 4.4 Gebruik soggetto IV

De staart van het soggetto is om tonale al dan niet in combinatie met expressieve redenen soms wat aangepast. Een mooi voorbeeld van deze gecombineerde aanpassing is maat 12 waarin er een beweging is naar toonsoort d klein.

#### Notenvoorbeeld 17: tonale aanpassing staart soggetto

#### 5. 'Harmonia' bij docent Bach

Het voorgaande maakt duidelijk dat Bach zijn leerlingen heel duidelijke instructies geeft. Een mogelijk model is geweest:

1. Bepaal een hoofdtoonsoort (hier C groot)
2. Maak een toonsoorten plan (hier C groot – G groot – d klein – g klein – C groot)
3. Definieer al deze toonsoorten via cadenzen (tip: varieer met clausulapositie)
4. Verbind al deze cadenzen via secundelijnen (tip: lijnen in de bovenstem)
5. Diminueer of liever 'thematiseer' het begin (=je inventio) via omspelingen (hier: de eerste cadens in de hoofdtoonsoort)

Dit stappenplan lijkt aannemelijk indien we de overige Inventiones of Sinfoniae hierop toetsen. Ook al schreef Bach niet over muziektheoretische werken, ook al weten we weinig over Bach als pedagoog, we kunnen vermoeden dat bij hem componeren, uitvoeren en lesgeven facetten zijn geweest van hetzelfde thema: muziek als 'harmonia', als afspiegeling van 'orde', als afspiegeling van een 'hogere orde'.

Hierna volgt de partituur met het originele soggetto rood, de omkering ervan blauw en elementen ervan groen. Een opname is te downloaden via [www.bestmusicteacher.com/download/bach\\_sinfonia1.mp3](http://www.bestmusicteacher.com/download/bach_sinfonia1.mp3)



## Voetnoten

(1) 'Fuggire la Cadenza' is de techniek van het 'vermijden' van de afsluitende werking van cadenzen. Zarlino geeft in zijn *Le institutione harmoniche* van 1558 daarvan al voorbeelden. Cadenzen zijn van negatieve invloed op de continuïteit van de muzikale beweging. Zarlino en ook de hierboven genoemde Scheibe adviseren dat te vermijden (en geven ook aan hoe je dat moet doen).

(2) [www.bestmusicteacher.com/download/maliepaard\\_bach\\_als\\_compositiedocent.pdf](http://www.bestmusicteacher.com/download/maliepaard_bach_als_compositiedocent.pdf)

(3) Een *soggetto* is een abstract melodisch gegeven, dat zoals hier de rol van een thema kan krijgen. Meestal is het *soggetto* een melodisch model dat een contrapuntische uitdaging voor de componist betekent.

---

### Over de auteur:

Reinier Maliepaard beweegt zich tussen kunst en wetenschap. Hij studeerde orgel (cum laude), kerkmuziek en muziektheorie aan het Utrechtse Conservatorium. Compositielessen volgde hij bij Daan Manneke. Als docent muziektheorie en muziekgeschiedenis is hij 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](http://www.bestmusicteacher.com) en [www.artezmusictools.nl](http://www.artezmusictools.nl).

Zijn gratis muzieknotatieprogramma MC Musiceditor (Windows) is te downloaden via [www.mcmusiceditor.com](http://www.mcmusiceditor.com)

---

Dit artikel is getypeset met MC Musiceditor 5.0.0 ([www.mcmusiceditor.com](http://www.mcmusiceditor.com) – [www.bestmusicteacher.com](http://www.bestmusicteacher.com))

Het geluidsbestand *bach\_sinfonia1.mp3* is gemaakt met SynthFont ([www.synthfont.com](http://www.synthfont.com)) en een sample van een Blanchet klavecimbel uit 1720 (<http://sonimusicae.free.fr>)

# Sinfonia 1

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

The musical score is presented in four systems, each with three staves (First Violin, Second Violin, and Bassoon). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). Measure numbers 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are indicated above the staves. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first violin part has red dots above notes in measures 1-2 and 3-4. The second violin part has red dots below notes in measures 1-2 and 3-4. The bassoon part has red dots below notes in measures 1-2 and 3-4, blue dots below notes in measures 3-4, and green dots below notes in measures 7-8.

Measures 9 and 10 of the musical score. Measure 9 is marked with a fermata. The score consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 9 features a melodic line in the Treble staff with a fermata, while the Alto and Bass staves play accompaniment. Measure 10 continues the melodic line in the Treble staff and the accompaniment in the other staves.

Measures 11 and 12 of the musical score. Measure 11 shows a melodic line in the Treble staff and accompaniment in the Alto and Bass staves. Measure 12 continues the melodic line in the Treble staff and the accompaniment in the other staves.

Measures 13 and 14 of the musical score. Measure 13 features a melodic line in the Treble staff and accompaniment in the Alto and Bass staves. Measure 14 continues the melodic line in the Treble staff and the accompaniment in the other staves.

Measures 15 and 16 of the musical score. Measure 15 shows a melodic line in the Treble staff and accompaniment in the Alto and Bass staves. Measure 16 continues the melodic line in the Treble staff and the accompaniment in the other staves.

Measures 17 and 18 of the musical score. Measure 17 features a melodic line in the Treble staff and accompaniment in the Alto and Bass staves. Measure 18 continues the melodic line in the Treble staff and the accompaniment in the other staves.

The image displays a musical score for three staves, numbered 19, 20, and 21. The top staff is in treble clef, the middle staff is in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a single system. In measure 19, the bass staff features a series of eighth notes, with red dots placed below each note. A green dot is located at the beginning of the bass staff in measure 19. Measure 20 shows a continuation of the musical theme across all staves. Measure 21 concludes the section with a final note in each staff.