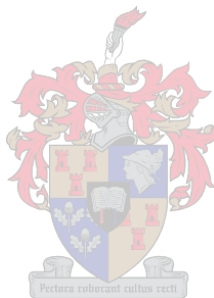


AGOGIEK IN HISTORIESE PERSPEKTIEF MET
SPESIALE VERWYSING NA DIE 18DE EEU

deur

Hanneli Kotzé



Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die
vereistes vir die graad Magister in Musiek aan die
Universiteit van Stellenbosch

Studieleier: Dr. P.E.O.F. Loeb van Zuilenburg

September 1987

VERKLARING

Ek die ondergetekende verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander Universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

Handtekening

Datum

Music do I hear?

Ha! Ha! Keep time: How sour sweet music is

When time is broke and no proportion kept

- King Richard II

Aan Puggy en Hubert

Geldelike bystand van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing ten opsigte van die koste van hierdie navorsing word hierby erken. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is die van die skrywer en moet in geen geval beskou word as 'n weergawe van die menings of gevolgtrekkings van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing nie.

VOORWOORD

Die twintigste eeu beleef 'n besondere belangstelling in die outentieke uitvoering van ou musiek en dit is 'n studieveld wat reeds uitgebreid nagevors is. Desondanks bestaan daar steeds baie vraagstukke aangaande sekere uitvoeringspraktyke en styltipes en hoe oer die musiek, hoe meer problematies word 'n outentieke uitvoering, veral as gevolg van die groot verskille tussen die moderne en ou instrumente, die speeltegnieke en die dikwels ontoereikende notasie.

Die teorieë wat die twintigste eeuse musici aangaande die uitvoeringspraktyke geformuleer het, is hoofsaaklik gebaseer op ou geskrifte, verhandelinge en onderrigboeke uit die onderskeie styltydperke. Daar bestaan baie teenstrydighede tussen hierdie teorieë, veral met betrekking tot die musiek van die Barokperiode. Die uitvoering van musiek van die Klassieke en veral die Romantiese periodes is minder problematies en die redes hiervoor is hoofsaaklik die volgende: Die notasiesisteme het reeds tydens die Hoog-Klassieke tydperk tot sy huidige vorm ontwikkel. Verder het musiekkritiek en -geskiedskrywing sedert die agtiende eeu toenemend meer aandag geniet en bestaan daar dus meer inligting aangaande uitvoeringspraktyke.

Ten spyte daarvan dat hierdie navorsing reeds dekades gelede begin het, is daar steeds groot onkunde daaromtrent en word daar dikwels min aandag gegee aan die outentieke uitvoering van ou musiek. Hierdie studie is 'n poging om die navorsing wat reeds gedoen is krities te ondersoek en 'n moontlike samevatting daarvan te gee.

INHOUDSOPGAWE

VOORWOORD	i
I. INLEIDING	1
Doelstellings	1
Metode van ondersoek	2
Beperking van die studieveld	2
Definiëring van terme	3
II. BAROKPERIODE	8
Inleiding	8
Notes Inégales	15
Oorpuntering, sinchronisering en die Franse Ouverture	46
Triole en Kruisritmes	61
Tempo	68
III. DIE OORGANGSPERIODE	75
Inleiding	75
Problematiek van Periodisering	78
Styleienskappe	81
Vermenging van Styleienskappe	83
Genres wat deur nuwe styleienskappe beïnvloed is	86
Notes Inégales, Oorpuntering en Sinchronisering	89
Tempo	94
Gevolgtrekking	95
IV. DIE KLASSIEKE TYDPERK	96
Inleiding	96
Ritme	100
Oorpuntering	107
Sinchronisering	110
Polimetra	115
Hemiola en Maatverskuiwing	118

Aspekte wat die keuse van tempo beïnvloed en die gebruik van	
Metronoomaanduidings	124
Tempo Rubato	132
V GEVOLGTREKKINGS	136
Barokperiode	136
1. Notes Inégales	136
2. Synchronisering en oorpuntering	137
3. Tempokeuse	138
Die oorgangsperiode	139
Klassieke Periode	140
Aanbevelings vir verdere ondersoek	142
BIBLIOGRAFIE	143

HOOFSTUK I

INLEIDING

DOELSTELLINGS

Die huidige ondersoek beoog om:

- (i) vas te stel watter tipiese agogiese verskynsels en uitvoeringspraktyke in musiek van die 17de en 18de eeue bestaan het en volgens watter beginsels dit toegepas moet word;
- (ii) vas te stel in welke mate die twintigste eeuse musici se teorieë aangaande hierdie agogiese uitvoeringspraktyke van die musiek van die 17de en 18de eeue aanvaarbaar is;
- (iii) praktiese reëls of werkwyses daaruit af te lei;
- (iv) vir die uitvoerende kunstenaar af te baken watter vryhede hy by die uitvoering van ou musiek, veral in 'n agogiese opsig, het.

METODE VAN ONDERSOEK

Aangesien die beskikbaarheid van primêre bronne of faksimilee uitgawes daarvan beperk is, is daar in hierdie studie hoofsaaklik gebruik gemaak van sekondêre bronne. Waar daar teenstrydige of uiteenlopende menings in hierdie bronne omtrent 'n spesifieke faset van die onderzoekveld bestaan, is dit eers vergelyk en bespreek, waarna daar dan gepoog is om tot 'n logiese gevolgtrekking te kom.

In gevalle waar daar nie noemenswaardige verskille tussen die opinies bestaan nie, soos in die geval van die Klassieke periode, word die mees kenmerkende agogiese aspekte bespreek.

Sosiale, politieke en ekonomiese aspekte, sowel as ander kunsvorme van die onderskeie styltydperke word kortliks bespreek, aangesien dit dikwels die tydstyl en smaak, wat 'n groot invloed op die musiek het, bepaal.

BEPERKING VAN DIE STUDIEVELD

Die studieveld is beperk tot hoofsaaklik instrumentale musiek van die 17de en 18de eeue.

Die musiek van die tydperke voor die 17de eeu is nie ingesluit nie, aangesien dit nie so dikwels uitgevoer word nie. Verder is die uitvoeringsproblematiek van hierdie musiek meer kompleks en omvangryk en kan daar dus in 'n studie van hierdie omvang nie voorsiening voor gemaak word nie.

Die musiek van die Romantiese periode word uitgesluit omdat daar min onduidelikhede aangaande die uitvoering van agogiese elemente bestaan. Dit is hoofsaaklik die tempokeuse en toepassing van tempo rubato wat in hierdie verband soms tweespalt tussen musicí veroorsaak.

DEFINIËRING VAN TERME

Agogiek

Alhoewel die term "agogiese aksent" selde onsekerheid veroorsaak, bestaan daar heelwat wanopvattinge en meningsverskille in verband met die term "agogiek" - dit blyk duidelik uit die verskillende, soms teenstrydige, definisies wat in musiekwoordeboeke en -ensiklopedieë aangegee word.

Die volgende aangehaalde definisies en omskrywings van agogiek is geneem uit 'n aantal welbekende musiekensiklopedieë en kan hierdie effense verwarring toelig.

"The German term 'Agogik' ... is used to denote all the subtleties of performance achieved by modification of tempo as distinct from 'Dynamik', i.e. graduations that involve variety of intensity. Thus the use of *rallentando*, *accelerando*, *tempo rubato*, the dwelling on certain notes, as well as rests, breathing signs, *fermatas*, etc. all fall under the term Agogik" (Harvard Dictionary, "Agogic").

Die Harvard Dictionary maak wel 'n duidelike onderskeid tussen dinamiek en agogiek, maar die definieëring van agogiek is eensydig, aangesien dit nie slegs aspekte van tempo behels nie.

"Agogic. A qualification of expression and particularly of accentuation and accent. The qualification is concerned with variations of duration rather than of dynamic level." (Donington, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. II).

Dit is 'n baie bondige, maar goeie definisie, omdat agogiek as 'n kategorie van uitdrukking beskou word - 'n kategorie wat gemoeid is met tydsduur, dus ritmiese implikasies het, en aksentuering. Daar word egter nie melding gemaak van ander agogiese aspekte, soos tempo, tempo rubato en metrum nie.

"... Agogiek word gebruik vir alles wat die beweging, in het besonder die tempo-skakelings, betref: dus alle tempo-soorte, die verskillende wysigings (*accelerando*, *ritenuto*, *stretto*, *rubato*). In het algemeen bestaan er een zeker verband tussen agogiek en dinamiek, byvoorbeeld by het einde van een periode gaat het *rallentando* nu eens saam met een *crescendo*, dan weer met een *diminuendo*. In het midden van een zin brengt het *crescendo* bijna altijd een kleine versnelling met zich mee" (*Algemene Muzikencyclopedie* deel I).

Met hierdie definisie word die term agogiek in verband gebring met beweging, maar dit beskryf slegs temposoort. Ander bewegingsaspekte, soos aksentuering, ritme, metrum, ens., word oor die hoof gesien. Die verband tussen tempo en dinamiek word sterk beklemtoon.

"... to describe accentuation demanded by the nature of a particular musical phrase, rather than by the regular metric pulse of the music. For instance, the first note of a phrase, a leap to a note significantly higher or lower than the preceding notes, of a pungent discord about to resolve to a concord, may suggest the need for a slight lingering which confers the effect of an accent ... In a wider sense 'agogic' covers everything connected with expression by means of rhythmic modification, e.g. rallentando, accelerando, and pause, including the kind of accentuation mentioned above." (The New Oxford Companion to Music, vol. I).

Die eerste paragraaf van hierdie definisie is 'n blote omskrywing van die agogiese aksent en sy gebruike.

Wat agogiek betref, word dit egter beperk tot blote ritmiese aanpassing, terwyl aspekte soos tempo, metrum en dinamiek oor die hoof gesien word.

"The term is used in connection with phrasing, especially for a kind of accentuation or stress production, not dynamically, but rhythmically, i.e. by the slight lengthening of a note or group of notes" (Everyman's Dictionary of Music).

Dit is 'n baie vae definisie, wat na agogiek verwys as slegs 'n effense ritmiese verlenging ten einde sekere note te aksentueer - in effek dus 'n blote omskrywing van die agogiese aksent.

"De leer van de modificaties in het tempo wordt, sedert Riemann deze naam invoerde, agogiek genoemd. Tot de agogiek behoren twee soorten verschijnselen: (a) verandering van de bewegingseenheid, (b) verandering van de relatiewe duur der noten met behoud van de bewegingseenheid. Tot de eerste groep van verschijnselen behoren versnelling en verlangzamen van het tempó. Versnelling wordt aangegeven met: accelerando, affrettando, *pui mosso*, *stretto*, enz. Er zijn ook termen voor versnelling gecombineerd met versterking - *stringendo*, *incalzando*.

Vertraging wordt aangegeven door: *ritenuto*, *rallentando*, *meno mosso*, *slentando*. Vertraging gecombineerd met versterking - *allargando* ...

De naam *rubato* brengt ons tot de tweede groep van agogische verschijnselen. Hieronder vallen de minieme verlengingen en verkortingen van de notenwaarden met behoud van de algemene bewegingseenheid ..." (Encyclopedie van de Muziek; Compendium Ritme, Metrum, Tempo).

Hier, soos in die definisie van die Algemene Muziekencyclopedie, word ook melding gemaak van die verwantskap tussen tempowisseling en dinamiek. Dit is opvallend dat hierdie siening van agogiek meestal in die Nederlandse tekste voorkom. Aksentuering, ritme en metrum word weereens oor die hoof gesien.

" ... Korrelat zu Dynamik eingeführter Terminus für die durch einen lebendigen Ausdruck bedingten kleinen, im Notenbild nicht vermerkten Modifikationen des Tempos. Der agogisch richtige Vortrag dient zugleich der Verdeutlichung von Taktart, motivischer Gliederung und harmonischem Aufbau und geht parallel mit der Dynamik: geringes Treiben (mit crescendo) bei Auftakten, kleine Dehnung bei Schwerpunkttönen, Abnehmen der Dehnung (mit diminuendo) bei weiblichen Endungen ..." (Riemann, Musiklexikon)

Hierdie definisie, wat Riemann vir die eerste keer in sy boek **Musikalische Dynamik und Agogik**, uitgegee in 1884, gebruik, vorm duidelik die lees waarop die meeste twintigste-eeuse sieninge van agogiek geskoei is: agogiek is daardie afwykinge van streng tempo wat noodsaaklik is vir 'n intelligente uitvoering van 'n musikale frase. Verder word die verband tussen agogiek en dinamiek ook baie sterk beklemtoon (agogiek in hierdie geval gesien as tempo-afwykings), terwyl alle ander bewegingsaspekte van musiek duidelik nie as agogiese elemente beskou word nie.

Uit die aangehaalde definisies blyk dit duidelik dat tempo as die belangrikste, en in sommige gevalle die enigste, agogiese element beskou word. Die term agogiek kan egter ook gesien word as 'n versamelnaam vir alle bewegingsaspekte in musiek. Hierdie aspekte sluit in ritme, metrum, tempo, tempo rubato, inégelité en aksent.

Alhoewel elemente soos dinamiek, harmonie en melodie dikwels hierdie agogiese aspekte beïnvloed of selfs bepaal, het dit 'n indirekte aandeel in die beweging van die musiek en val dit dus nie onder die definisie van agogiek nie. (Ten einde die onderwerp agogiek tot sy reg te laat kom, moet daar dikwels na hierdie aspekte verwys word.) Die sinvolste indeling van die musiekteorie kan gemaak word volgens die volgende hoofafdelings: Agogiek, Dinamiek, Chromiek, Melodiek en Harmoniek, waarby Dinamiek die leer van musikale luidheid, chromiek die leer van toonkleur, melodiek die leer van toonhoogte verloop en harmoniek die leer van sameklank is.

Agogiek kan in die volgende rubrieke verdeel word:

Ritme

Die term ritme is afgelei van die Griekse woord " *ρυθμος* " wat letterlik stroming of vloeiing beteken. Ritme bestaan as klank en stilte binne 'n bepaalde tydsbestek, met vloei en beweging as een van sy mees karakteristieke eienskappe. (Winold Aspects of 20th century Music, p. 208) In die algemeen gesien, is ritme die organiese struktuur in die stroom van tydsdeling en, meer spesifiek, die wyse waarop een of meer ongeaksentueerde polsslae verband hou met 'n geaksentueerde polsslag (Encyclopedie van de Muziek, p. 40; Cooper, The Rhythmic Structure of Music, p. 6).

Metrum

Metrum kan omskryf word as die meet van 'n aantal polsslae tussen min of meer gereeld-herhaalde aksente. (Die term, metrum, is afgelei van die Griekse woord " *μετρος* ", wat letterlik meet beteken.) Vir die bestaan van metrum is dit dus noodsaaklik dat sekere polsslae in die reeks geaksentueerd moet wees. (L.W. sodra polsslae binne 'n metriese konteks geplaas word, word daarna verwys as telslae.)

Tempo

Tempo is die spoed waarmee 'n komposisie, of 'n gedeelte daarvan, uitgevoer word - dit kan wissel van baie stadig tot baie vinnig.

Tempo kan ook beskou word as die verhouding tussen die meetbare, objektiewe tyd (le temps) en die tyd soos dit beleef word, die subjektiewe tyd (la durée). Indien hierdie verhouding konstant is noem 'n mens die tempo 'strak', maar wanneer dit onderhewig is aan wysiginge, word daarna verwys as 'vry'. Tempo rubato, senza tempo en ad libitum is voorskrifte wat komponiste in die komposisies aanbring indien 'n gewysigde, vrye tempo verlang word. Wanneer 'n metronoom in werking gestel word, gee dit 'n strak tempo aan (Willemze, Algemene Muziekleer, p. 23).

Aksent

Die term aksent dui daarop dat sekere toonwaardes beklemtoon word met die doel om iets te benadruk ten einde meer betekenis aan die musiek te verleen - Dit kan vergelyk word met beklemtoning in die retorika.

Die volgende aksenttipes kan as agogiese elemente beskou word: Ritmiese aksent - Dit word aangetref op alle plekke waar die ritmiese stuwing verander; hoe sterker of groter die wysiging, hoe sterker is die aksent. Agogiese aksent. Dit behels 'n minimale verlenging (+ 2-10%) van die betrokke toon. Dit kan dus ook omskryf word as 'n lengte-aksent. (Die laasgenoemde term is eintlik meer gepas en minder verwarrend - die term agogiese aksent impliseer dat dit die enigste aksent tipe is wat as 'n agogiese element beskou kan word.) (Willemze, Algemene Muziek leer, p. 23). Harmoniese, melodiese en dinamiese aksente word nie as agogiese elemente beskou nie, alhoewel dit 'n indirekte invloed daarop mag hê.

Inégalité

"Notes Inégales" is 'n Franse term vir die gebruik om sekere egalig genoteerde note onegalig uit te voer, met afwisseling van langer en korter nootwaardes (Frederick Neumann, "Inegales", Harvard Dictionary, p. 411). Dit is by uitstek 'n element van Barokmusiek.

HOOFSTUK II

BAROKPERIODE

INLEIDING

Die uitvoeringspraktyk volgens historiese beginsels is 'n probleem wat al deur menige musiekwetenskaplike ondersoek is, maar die vraag of 'n stylgetroue uitvoering moontlik of noodsaaklik is, bly tot 'n groot mate onbeantwoord. Die feit dat musiek, anders as die skilder- of beeldhoukuns, 'n kunsvorm is wat met elke uitvoering 'herskep' moet word, is grootliks verantwoordelik vir die uiteenlopende en verwarrende menings. Daar bly steeds onsekerhede by die uitvoering van 17de- en 18de-eeuse musiek, en selfs met baie insig in die uitvoering van 'n werk, sal dit onmoontlik wees om te verwag dat 'n komposisie sal klink soos die komponis dit gehoor het. 'n Belangrike aspek wat in gedagte gehou moet word is dat die instrumente wat gebruik is om byvoorbeeld 'n Bach suite vir orkes uit te voer, sowel as die tegnieke waarmee dit gespeel is, in vele opsigte verskil van die instrumente en speeltegnieke van vandag (Boyden, *An introduction to Music*, p. 112).

Die metode van uitvoering met betrekking tot tempo, toonkleur, ritme en uitdrukking het ongetwyfeld 'n groot invloed op die musikale resultaat. Die verandering van die instrumente speel in hierdie geval ook 'n groot rol. Indien 'n orrelfuga van Bach op 'n 19de-eeuse orrel uitgevoer word, sal die toonkleur definitief verskil van die orrel waarop Bach dit uitgevoer het en dit is moontlik dat die kontrapunt van die fuga nie so duidelik hoorbaar sal wees nie. Wanneer Domenico Scarlatti se sonates op 'n klavier uitgevoer word, is die resultaat nie so briljant en helder as wanneer dit op 'n klavesimbel, waarvoor dit geskryf is, gespeel word nie. Hier kan dus gesien word dat toonkleur 'n definitiewe invloed op die uitvoering, wat tempo, ritme en agogiese aksent betref, het.

Op die hele gebied van uitdrukking kan die houding van twee uitvoerders t.o.v. aspekte soos dinamiek, frasering, vibrato en tempo rubato so drasties verskil dat die individuele uitvoerings van dieselfde notasie heelwat verskillend sal klink.

Hierdie situasie word duidelik beskryf deur Kurt Adler in sy boek **The Art of Accompanying and Coaching**:

"... there is not only an innate musical style but also a performance style. A Bach Passion, for instance, was performed in completely different styles by Bach himself, by Mendelssohn a hundred years later, and by, let's say, Leopold Stokowski yet another century later. Moreover, there is not only the performance style of the period in which the composition is written, but there is also the style of the time in which the performers live. We cannot perform without introducing some of the style of our day into our performances" (Adler, *The art of ...*, p. 112).

Die minimum vereiste is dus dat 'n uitvoerder moet probeer om die gees van die oorspronklike tot die beste van sy vermoë onder die huidige omstandighede te herskep. Verder moet daar onthou word dat die partituur 'n versameling simbole is wat in verskillende grade van akkuraatheid aandui wat van 'n solis of groep verlang word. Hoe ouer die musiek, hoe minder presies is die musikale voorskrifte genoteer. Daar is relatief min simbole vir die aanduiding van uitdrukking aanwesig - komponiste het staat gemaak op die musikaliteit en smaak van die uitvoerder. Sekere uitvoeringsbeginsels was so algemeen bekend en aanvaar dat daar weinig moeite gedoen is om dit aan te dui, aangesien die uitvoerder met die instinktiewe uitvoering daarvan vertrou kon word.

Die oplossing van die probleme wat veroorsaak word deur die 'onvolledigheid' van die partiture lê nie in nabootsende uitvoering nie, aangesien die leidende uitvoerders van vandag oor 'n hele aantal aspekte van die uitvoeringspraktyk nie eenstemmigheid kan bereik nie. Nabootsende uitvoering kan dus baie verwarrend wees, tensy die student oor genoegsame kennis aangaande die styl en uitvoeringspraktyk besit om 'n kritiese beluistering van hedendaagse uitvoerings moontlik te maak. Die mees betroubare bronne is die verhandelinge wat deur die musici van die tydperk self geskryf is, bv. Quantz se *Versuch einer Anweisung ...*, Leopold Mozart se *Violinschule*, en Couperin se *L'Art de Toucher le Clavecin*.

Hedendaagse interpretasie van Barokmusiek is dikwels baie gestileerd en emosioneel afsydig - 'n wanopvatting wat deur die verhandelinge van die ou meesters verkeerd bewys kan word.

Francesco Geminiani, **The art of playing on the Violin**, 1751: "Die uitvoerder sal reg aan die komponis laat geskied as sy verbeelding warm en ryk is ..." "Hy stort dieselfde verhewe Gees in sy eie uitvoering ..."

Friedrich Wilhelm Marpurg, **Anleitung zum Clavierspielen**, 1749: "Alle musikale uitdrukking het 'n effek van emosie as grondslag. Dit verlang die uiterste ontvanklikheid en 'n vermoënde intuïsie ..."

J.J. Quantz, **Versuch einer Anweisung ...**, 1752: "Komponis en uitvoerder moet beide 'n sensitiewe gees hê ... 'n gees wat geraak kan word."

C.P.E. Bach, **Versuch über die Wahre art ...**, 1753: "'n Musikant moet self deur die musiek geraak word alvorens hy ander kan raak."

Angelo Berardi, **Ragionamenti Musicali**, 1689: "Musiek is die heerser van die emosies van die gees" (Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, pp. 6, 7).

Bogenoemde aanhalings behoort voldoende bewys te lewer dat die musiek van die Barokperiode geensins die beskrywings 'emosioneel afsydig', 'metronomies', 'koud', en soortgelyke uitlatings verdien nie. Inteendeel, daar is 'n veelheid van emosionele betrokkenheid nodig; dit is slegs die uitingsvorme, die metode van uitdrukking, wat verskil van die Romantiek - 'n periode wat allerweë beskou word as die mees ekspressiewe.

Die **Affektenlehre** was 'n estetiese teorie van die Barokperiode waarvolgens elke komposisie of beweging slegs een affek verteenwoordig (Apel, "Affections, Doctrine of" *Harvard Dictionary*). Die affekte kan beskryf word as gerasionaliseerde emosionele toestande. Na 1600 het komponiste

aanvanklik gepoog om in hul vokale werke die teksverwante affekte, bv. smart, vrolikheid, haat, ens., in die melodieë uit te druk. Hierdie neiging het weldra tot instrumentale musiek uitgebrei. Dit het daartoe aanleiding gegee dat alle elemente van die komposisie deur die affek beïnvloed word (Buelow, "Affections, Doctrine of", Grove's Dictionary). 'n Komposisie wat deur 'n affek van smart oorheers word, sal vloeiende, rustelose melodiese lyne en ritmes hê, terwyl 'n vrolike affek eerder deur middel van 'n vinnige tempo en skerp ritmes uitgedruk sal word. Verder het die beginsel van een affek per komposisie ook aanleiding gegee tot 'n ritmiese homogeniteit - 'n baie kenmerkende stilistiese aspek van die Barokperiode. Toe die Canzona nog nie in afsonderlike bewegings verdeel het nie, was daar dus sprake van affek-kontras binne die komposisie. Teen die einde van die 17de eeu het die bewegings meer homogene karakter as gevolg van afsplitsing gekry.

Daar moet egter onthou word dat die Barokperiode 'n tydperk van 150 jaar beslaan en dat die verskeidenheid idioome en gebruike dus baie groot is. Beide historiese en geografiese aspekte moet in ag geneem word, aangesien styleienskappe en uitvoeringspraktyke van die een land na die ander kan verskil, terwyl daar tydens 'n 150-jaar periode soms aansienlike ontwikkeling kan plaasvind. Die Italiaanse musiek van c.1730 sal dus in sekere opsigte verskil van die Franse musiek van dieselfde tydperk, alhoewel daar ook groot ooreenkomste en wedersydse beïnvloeding kan wees. Die verskille tussen die Franse en Italiaanse styl kom veral tot uiting in (1) ritme, (2) melodievorming en (3) mate van gestrengheid in voorskrif en uitvoering. Italiaanse musiek was in die algemeen vryer en meer improvisatories van aard. Verder het die Franse styl, bv. vanaf 1600 tot 1750 aansienlike ontwikkelinge ondergaan vanaf 'n grootliks streng polifoniese styl tot 'n ligte, sentimentele Rococo-styl.

'n Verdere probleem ontstaan met die gebruik van die verhandelinge van die musici uit die tydperk. Die verhandelinge van Quantz en C.P.E. Bach is die mees deurtastende en omvattende wat van middel-18de eeuse musiek in die areas onder die algemene invloed van Frankryk en die besondere invloed van Berlyn beskikbaar is. Die vraag is net - oor hoe 'n lang periode en hoe 'n groot area is dit van toepassing? J.S. Bach is baie deur die Franse styl beïnvloed - 'n invloed wat in Duitsland reeds vir bykans 50 jaar voor die bestaan van bogenoemde verhandelinge aan die gang was. Quantz was

slegs 12 jaar jonger as J.S. Bach en het dieselfde opleiding en agtergrond gehad. C.P.E. Bach is deur sy vader onderrig en sommige van sy komposisies stem baie ooreen met dié van sy vader, bv. sy groot fantasieë. Daar is egter wel 'n generasiegaping, terwyl die tydperk waarin C.P.E. Bach geleef het 'n belangrike oorgangperiode was. Groot versigtigheid moet dus aan die dag gelê word wanneer afleidings in verband met die Barokperiode uit sy verhandeling gemaak word. Nogtans was C.P.E. Bach baie nader aan die Barokstyl as wat ons vandag is (Donington, *A performer's guide* ..., p. 3).

Politieke, ekonomiese en ander eksterne toestande van 'n tydperk speel 'n groot rol in die kwaliteit en kwantiteit van artistieke uitdrukking. Duitsland en Engeland in die 17de eeu is voorbeelde van lande wat redelik ongunstig vir die welstand van die musiek was. Die 30-jarige godsdienstige oorlog in Duitsland (1618-1648) en die burgeroorlog in Engeland (1642-1660) het beide lande ekonomies en polities verswak, musikale produksie belemmer en in sommige gevalle baie probleme vir komponiste veroorsaak (Boyden, *An Introduction to Music*, p. 126. Chambers, *The Western Experience*, pp. 509, 530). In Engeland het die herstel van Charles II se heerskappy (1660-1685) nie groot voordele vir die musikale ontwikkeling ingehou nie. Charles II het nie die geld of die smaak gehad om die musiek te laat ontwikkel tot die groot hoogtes wat dit tydens die Tudor-era bereik het nie (Purcell, die mees begaafde komponis in 17de-eeuse Engeland, sou waarskynlik beter en meer produktiewe stimulering in Italië en Frankryk gekry het - beide lande was meer simpatiek t.o.v. die opera) (Boyden, *An Introduction to Music*, p. 163. Chambers, *The Western Experience*, p. 599) 'n Kort herlewering het teen die einde van die eeu plaasgevind, gevolg deur 'n feitlik totale oorgawe tot die Italiaanse styl (Grout, *A history* ..., p. 294).

In 17de eeuse Frankryk het die politieke en sosiale klimaat musikale groei begunstig - veral op die gebied van opera ontwikkeling. Tydens die bewind van Lodewyk XIV het Frankryk tot 'n dominante posisie in Europa ontwikkel - kuns, literatuur en musiek is aan die koning se hof aangemoedig. Alhoewel die Italiaanse styl tydens die eerste helfte van die 17de eeu redelik prominent aanwesig was, het daar sedert c. 1630 'n nasionale musikale styl in Frankryk begin ontwikkel wat vir meer as 100 jaar nie veel deur die Italiaanse styl beïnvloed is nie. Komponiste

wat deur hierdie omstandighede bevoordeel is, is onder andere Lully, Couperin, Rameau, en de Chambonnières.

Italië het effens eenkant gestaan van die hoof-politieke strominge van die 17de eeu. Sy musikale verhevenheid is toe te skryf aan 'n lang, deurlopende musikale tradisie en 'n aantal invloedryke beskermhere wat gretig was om musikale ontwikkeling aan te moedig en talent te ondersteun (o.a. die Pous van Rome en die Jesuite-orde). Verder was daar ook sekere areas of sentra waar heelwat ryk families en howe van adelikes gesentreerd was, bv. Venesië en Napels. Hierdie areas was ryk aan kultuur en dus geskikte grond vir musikale groei (Grout, *A history ...*, p. 298).

In die algemeen gesien ontstaan daar in die kuns van die 17de eeu 'n groter beklemtoning van persoonlike uitdrukking, wat soms aan die flambojante gegrens het, in teenstelling met konvensies of skole van vroeëre tydperke: die komponis as individu word belangriker. Dit het dikwels die vorm van uitvoerige versierings en soms oordrewe vorme en gestaltes aangeneem. In ekstreme gevalle het 'n artifiële en selfs bizarre kwaliteit die skilderkuns, beeldhoukuns en operadekor deurweek. Gestileerde vorme word bo die natuurlike verkies - 'n neiging wat duidelik in die formele tuine en kleredrag van die tydperk weerspieël word (Pauly, *Music in the Classic Period*, p. 13).

In vergelyking met die relatief statiese karakter of aard van Renaissance skilderye, en die beeldhouwerke van Barokkuns, veral in die vroeëre fases, emosioneel onrustig; die lyne en figure het gespesialiseer in verdraaide bewegings of beweging wat in die ruimte verstar het (Grout, p. 298; Fleming, *Arts and Ideas*, p. 228). (Die beeldhouwerke van Bernini was dikwels studies van beweging, asof dit gevries het terwyl die aksie besig was om plaas te vind) (Fleming, *Arts and Ideas*, 229-230).

In die argitektuur het die gedifferensieerde lyne en hoeke van die Renaissance plek gemaak vir gekurveerde en verlengde lyne. In vele Barokvorme was die individuele dele self nie voldoende as strukture nie, maar het dit slegs bestaan in verhouding tot die sentrale, algehele plan, bv. die finale plan van die St. Pieters-katedraal (Boyden, *An Introduction ...*, p. 164).

Barokkuns het vele gevarieerde vorme in verskillende tye en lande aangeneem, sodat dit moeilik is om presiese riglyne neer te lê, d.w.s. wetmatighede wat op alle Barokkuns van toepassing gemaak kan word. Daar is egter 'n aantal algemene idees wat redelik verteenwoordigend is: Die Barok het geneig tot die ornamentele en monumentele, en die grootsheid van Barokkleur en versiering is dikwels oorweldigend. Die tegniese virtuositeit wat nodig was om hierdie tipe uitdrukking tot sy reg te laat kom, het soms die einddoel self geword (vergelyk die prima-donnas van die 17de en 18de eeue: arias is dikwels geskryf met die doel om hul tegniese virtuositeit ten toon te stel, m.a.w. die musiek is ondergeskik aan die virtuose vertoon).

In die musiek het die komponiste gepoog om meer intense en gevarieerde emosies tot uiting te bring (vandaar die sg. Affektenlehre). Om die wispelturige aard van die teks in vokale musiek weer te gee, het komponiste meer gebruik gemaak van veranderende en willekeurige ritmes, sowel as 'n ekspressiewe en groter dinamiese omvang. Instrumentale musiek toon egter in die algemeen 'n neiging tot ritmiese uniformiteit m.a.w. daar is min ritmiese diversiteit in een komposisie of beweging. 'n Ingewikkelde, maar dikwels ongenoteerde, ornamenteringsgebruik was karakteristiek vir die melodiese lyne. Ornamentering was dus 'n voor die hand liggende, algemeen aanvaarde uitvoeringspraktyk.

Die voorwoord tot Caccini se **Le Nuove Musiche** was 'n belangrike uitdrukking of verduideliking van die nuwe styl en musikale praktyk, dus monodiese resitatief met basso continuo begeleiding; in vokale musiek is musiek ondergeskik aan die teks - sy werk maak dit ook duidelik dat die genoteerde partituur slegs die raamwerk van die werklike uitvoering is. Die individuele uitvoerder het dus 'n belangrike kreatiewe rol gespeel deur middel van ornamentering en improvisering op die geskrewe note - maar altyd binne die perke van die smaak en idoom van die tydperk. Een van die mees opvallende eienskappe van Barokmusiek is dus die vryheid wat aan die uitvoerder gegun word om 'n groot gedeelte van die uitdrukking te improviseer (Neumann, Essays, p. 6).

Hierdie vryheid plaas 'n groot verantwoordelikheid op die uitvoerder om kennis van die styl te besit en respek vir die praktyke te ontwikkel. Die uitvoeringsbeginsel van Barokmusiek berus op

verbeelding en fantasie binne die omgrensing van die styl (Neumann, Essays, p. 6). Om die musiek korrek te interpreteer is dit noodsaaklik om nie slegs die musiek te verstaan nie, maar ook die gepaardgaande uitvoeringstradisies. Anders as wat daar vandag soms gedink word, was hierdie konvensies nie doelbewustelik daargestel om arbitrêre beperkinge te vorm nie: dit is die resultaat van 'n kreatiewe proses, 'n spontane ontwikkeling.

Notes Inégales

Die term "Notes Inégales" dui op die gebruik om egalig-genoteerde nootpare, wat onderverdelings van die telslag is, onegalig uit te voer. Alhoewel dit hoofsaaklik as 'n 17de- en vroeg 18de eeuse praktyk beskou word, word daar reeds so vroeg as die middel 16de eeu in verskeie verhandelinge daarvan melding gemaak. Thomas de Santa Maria verwys in sy verhandeling "**Libra Hamando Arte de Taner Fantasia**" (1565) na die gebruik van kort-lank sowel as lank-kort patrone. In Frankryk maak Loys Bourgeois in sy verhandeling "**Le Droict Chemin de Musique**" (1550) melding van die toepassing van lang-kort ritmiese patrone, en in 1602 demonstreer Caccini in sy "**Nuove Musiche**" hoe hierdie lang-kort onegalige patroon as een metode van rubato-styl in vokale melodieë gebruik kan word. Die mees omvattende beskrywings kom egter in die 17de- en 18de eeuse verhandelinge voor, veral in Frankryk, onder andere George Muffat in sy "**Florilegium I en II**" (1695), Etienne Loulié in "**Éléments ou Principes de Musique**" (1696), Michel de Montclair in sy "**Nouvelle méthode pour apprendre la Musique**" (1709) en Francois Couperin in "**L'art de toucher le Clavecin**" (1716) (Neumann, "The French Inégales ...", p. 319).

Hierdie ritmiese verandering kan beskou word as 'n eenvoudige vorm van ornamentering, vergelykbaar met, maar eenvoudiger as, die destydse Diminutio.¹ Die doel daarvan was om grasia aan 'n melodie te verleen deurdat die eenvoudige ritmiese patrone verbuig en gevarieer word.

¹ Geïmproviseerde ornamentering; algemene gebruik gedurende 16de eeu vir instrumentale en vokale polifoniese werke.

As gevolg van die fragmentariese en dikwels teenstrydige verwysings in die verhandelinge van die Barokperiode, bestaan daar heelwat uiteenlopende menings tussen die twintigste eeuse musici oor die uitvoering van *inégalité*. Navorsing in verband met hierdie uitvoeringspraktyk word onder andere deur die volgende vraagstukke bemoelijk:

1. Word die korrekte bronne gebruik? Tot dusver is daar nie 'n betroubare proses ontwikkel om vas te stel in hoeverre 'n verhandeling van een komponis van toepassing is op die musiek van 'n ander komponis nie.
2. Word die bronne verkeerd gebruik? Dit vind soms plaas omdat afleidings en aannames te vinnig en sonder deurdagte beredenering gemaak word.
3. Sommige verhandelinge is bloot elementêre pedagogiese teksboeke waarin sekere reëls neergelê word, maar waarin die afwykings van genoemde reëls nie bespreek word nie, met ander woorde hierdie verhandelinge is wel gesaghebbend, maar geensins volledig nie.

Reeds in die vroegste verhandelinge word daar 'n definitiewe verband getref tussen die metrum van die musiek en die tipe noot wat onegalig uitgevoer kan word. Loys Bourgeois skryf hierdie verwantskap toe aan die feit dat die eerste noot van 'n nootpaar konsonant en die tweede dissonant was. Hierdie verwysing na konsonant en dissonant is interessant, aangesien dit waarskynlik dui op die oorsaak vir die ontstaan van "*notes inégales*". Teen die middel van die 17de eeu het hierdie gebruik gekristaliseer tot 'n vorm wat vir bykans 'n eeu onveranderd gebly het en het die verwantskap met konsonansie en dissonansie verdwyn (Neuman, *Essay*, p. 20).

In Hoofstuk elf van sy verhandeling *Art de Preluder*, onderskei Hotteterre tussen elf verskillende metra, sowel as twee hipotetiese tipes, waaronder hy tempo, ritmiese veranderinge en tipes komposisies waarvoor dit gebruik word, aandui.

I. **Metrum met vier stadige telslae (C)**

Metrum met vier stadige telslae word aangedui met 'n C. Dit is saamgestel uit vier kwartnote of die ekwivalent daarvan. Dit word normaalweg in vier stadige telslae geslaan. Die agstenote is egalig en selfs langer as kwartnote in ander metrums. Die sestiende note is "gepunteer", dit wil sê, een lank en een kort. 'n Mens gebruik hierdie metrum in vokale sowel as instrumentale musiek. Hierdie eerste tipe word oor die algemeen baie gebruik in resitatief, sowel as in baie airs in motette of kantates; selde in Franse opera, maar dikwels in Italiaanse opera. In instrumentale musiek word dit gebruik in preludes of eerste bewegings van sonates, in allemandes, in adagio's, in fugas, ens., maar selde in airs de ballet.

II. **Metrum met C**

Metrum met C. is, soos bogenoemde metrum, saamgestel uit vier kwartnote. Die agstenote moet egalig wees tensy die komponis dit punteer. Die gewone tempo is vier vinnige telslae of twee stadiges. Die Italianers gebruik dit selde, behalwe in tempo's wat genoem word Tempo di Gavotta, Tempo di Capella, of Tempo alla Breve. Die laaste word geslaan in twee vinnige telslae. Lully gebruik dit in sy operas en onderskei dit nie juis van 2-metrum nie. 'n Mens vind onegaligheid daar dieselfde as in baie ander (metrums).

III. **Metrum met twee telslae**

Metrum met twee telslae word met 'n 2 aangedui. Dit bestaan uit twee halfnote of die ekwivalent daarvan. Dit word geslaan in twee egalige telslae. Dit is gewoonlik lewendig en staccato (piqué). 'n Mens gebruik dit in openings of opera ouvertures, entrées vir ballet, marse, bourees, gavotte, rigadoon, cotillions.

Die agstenote is "gepunteer". Dit is onbekend in Italiaanse musiek. Indien 'n mens dit in stadige musiek gebruik, moet dit aangedui word. Verder kan 'n mens sê dat hierdie metrum C-metrum is wat in twee telslae verdeel en die agstenote in kwartnote verander word.

IV. Groot drieledige metrum

Groot drieledige metrum word aangedui met die teken $\frac{3}{2}$. Dit is saamgestel uit drie halfnote, en dit word gewoonlik geslaan in drie stadige telslae. Die kwartnote word "gepunteer" soos die agstenote in ander metrums. 'n Mens gebruik dit in patetiese stukke soos plaintes, cantata graves, in sonates en vir courantes om te dans.

V. Metrum met enkelvoudige drieledige tyd

Enkelvoudig drieledige metrum word aangedui met 'n 3 of soms $\frac{3}{4}$. Dit is saamgestel uit drie kwartnote. Dit is soms baie stadig en soms baie lewendig. Die agstenote is altyd gepunteer in Franse musiek. 'n Mens gebruik hierdie metrum vir passacaglias, chaconnes, sarabandes, airs de ballet, Italiaanse courantes en minuette.

VI. Klein drieledige $\frac{3}{8}$ metrum

Klein drieledige metrum is saamgestel uit een gepunteerde kwartnoot. Dit word in een slag geslaan wanneer dit die ware tempo is, dit wil sê vinnig. Sommige komponiste gebruik dit in baie stadige airs, in welke geval dit soos enkelvoudig- en saamgesteld drieledige maatslag in drie telslae geslaan word. Dit word gebruik in ligte airs, canaries en passepieds. Die agstenote is egalig en die sestiende note "gepunteer".

VII. $\frac{9}{8}$ Metrum

$\frac{9}{8}$ metrum bestaan uit drie gepunteerde kwartnote. Dit word in drie telslae geslaan. Agstenote is egalig, sestiende note "gepunteer". 'n Mens gebruik dit soms in cantates, maar meer dikwels in sonates en veral in gigue.

VIII. $\frac{6}{4}$ Metrum

$\frac{6}{4}$ metrum is saamgestel uit twee gepunteerde halfnote. Dit word gewoonlik in twee telslae geslaan, drie kwartnote af en drie kwartnote op. sommige mense noem dit die metrum van ses grave telslae, maar daar is egter min stadige airs in hierdie metrum geskryf, terwyl daar baie is wat vinnig en lewendig is. Die agstenote is "gepunteer". 'n Mens gebruik hierdie metrum in die middelseksies van opera overtures, in loures, giges, forlanes. Dit word selde in Italiaanse musiek aangetref.

IX. $\frac{6}{8}$ Metrum

$\frac{6}{8}$ metrum bestaan uit twee gepunteerde kwartnote. Dit word in twee telslae geslaan. Die agstenote is egalig, die sestiende note is onegalig. Dit word veral in cantates en sonates gebruik. Dit is ook veral geskik vir giges.

X. $\frac{12}{8}$ Metrum

$\frac{12}{8}$ metrum word saamgestel uit vier gepunteerde kwartnote en word geslaan in vier telslae. Die agternote is egalig, die sestiendes is onegalig. Dit word in die algemeen meer vir instrumentale as vokale musiek gebruik.

XI. $\frac{2}{4}$ Metrum

$\frac{2}{4}$ metrum bestaan uit twee kwartnote of die ekwivalent daarvan. Dit word geslaan in twee vinnige telslae. Gewoonlik is die agstenote egalig en die sestiendes onegalig. Dit is geskik vir ligte, staccato airs (Vinqvist, Recorder Tutors ..., pp. 98-101).

In die algemeen kan daar tussen twee hoofstrominge in die twintigste eeuse geskryfte in verband met hierdie onderwerp onderskei word. Hierdie dikwels teenstrydige denkrigtings word veral deur Robert Donington en Frederick Neumann gelei. Donington se sieninge is tot 'n groot mate 'n

voortsetting van die hipoteses wat Arnold Dolmetsch reeds aan die begin van die twintigste eeu opgestel het (Dolmetsch, *The Interpretation of Music of the XVII and XVIII centuries*). Alhoewel Neumann met betrekking tot sekere aspekte van die uitvoeringspraktyk met Donington saamstem, is daar veel meer opsigte waar hy drasties van hom verskil. Dit is interessant dat die meeste ander belangrike musici in die algemeen meer met Donington saamstem, maar dit dien geensins as bewys dat sy aannames altyd korrek is nie.

Aangesien dit bykans onmoontlik is om die gebruik van *inégalité* te bespreek sonder om hierdie uiteenlopende sieninge te verduidelik, word daar vervolgens 'n uiteensetting van elk gegee.

Robert Donington maak uitgebreid van aanhalings uit ou geskrifte gebruik om sy teorieë te staaf. Volgens hom is daar genoeg bronne wat dateer voor, tydens en na die Barokperiode om te bewys dat onegalige uitvoering oor 'n groter periode strek as wat in die algemeen aanvaar word - en dat dit van toepassing is op musiek van alle nasionaliteite en kultuursentra in Europa. Die beskrywing van en voorskrifte vir die uitvoering van *inégalité* wat in hierdie bronne gevind word stem tot 'n groot mate ooreen, alhoewel daar soms verskille ten opsigte van detail is, veral in soverre dit gebaseer is op verskille in tydmaatsoorte.

Alle tipes *inégalité* is daarop gerig om note wat reeds geneig is om in pare gegroepeer te word, te beklemtoon. Die volgende aanhalings dien as bewys vir hierdie stelling:

"Sing kwartnote twee-twee, met die eerste langer as die tweede" (Loys Bourgeois, *Le Droict Chemin de Musique*, 1550).

"Dit is belangrik dat die sestiende note twee-twee gegroepeer moet word" (Michel Corette, *Méthode pour ... la flûte traversière*, 1740) (Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, pp. 255-256).

Donington onderskei hoofsaaklik tussen twee tipes *inégalité*:

1. 'n Triool-ritme, 'n vloeiende onegaligheid, genoem "lilting" *inégalité*.
2. 'n Verskerpte ritme, wat neig om gepunteerd te klink, genoem "vigorous" *inégalité*.

Hy gebruik onder ander die volgende aanhalings om hierdie onderskeid te bewys:

"Maak die tweede noot van elke paar **effens gepunteerd**" (Girolamo Frescobaldi, "Toccate", Voorwoord, 1615).

"Een van die twee note is gewoonlik gepunteer, maar dit word nie so genoteer nie uit vrees dat dit rukkerig uitgevoer sal word" (Bénigne de Bacilly, **Remarques curieuses sur l'art de bien chanter**, 1668).

"In lewendige melodieë moet *inégalité* sterker wees as in melodieë wat grasieus van aard is" (Francois Bédos de Celles, **L'art du facteur d'orgues**, 1766-78) (Donington, *A performer's Guide ...*, p. 257).

By die uitvoering van *inégalité* is daar 'n keuse van twee 'rigtings': Die algemeenste is wanneer die eerste noot verleng en die tweede noot verkort word. Donington verwys hierna as standaard-ongegaligheid. Die omkering hiervan is egter ook moontlik, dit wil sê die eerste noot word verkort terwyl die tweede noot verleng word. Hierdie vorm is egter meer seldsaam. Donington se term hiervoor is omgekeerde onegaligheid ("reversed"). As bewys vir die bestaan van laasgenoemde tipe, gee hy die volgende aanhalings:

"... wag op die eerste noot en verhaas die tweede ... of verhaas die eerste noot en wag op die tweede ..." (Tomas de Santa Maria, **Art de Taner Fantasia**, 1565).

"Maak die tweede van elke paar sestiende note effens gepunteerd" (Girolamo Frescobaldi, Voorwoord tot **Toccate**, 1615) (Donington, *A Performer's Guide ...*, p. 259).

Vervolgens beskryf Donington die voorwaardes waaronder *inégalité* gebruik kan word. Vir vloeiende *inégalité* moet die note natuurlik in pare gegroepeer wees en trapsgewys beweeg. Die kortste nootwaardes wat herhaaldelik voorkom is geskik vir onegalige uitvoering - solank dit nie te vinnig of te stadig is nie. Dit mag nie langer wees as een nootpaar per telslag nie, terwyl die karakter van die musiek meer grasieus as energiek moet wees.

Vir die gebruik van verskerpte inégalité is dit ook noodsaaklik dat die note natuurlik in pare gegroep moet wees, nie te vinnig of te stadig moet wees nie. Dit mag ook nie langer as een nootpaar per tetslag wees nie en die karakter van die musiek moet meer energiek as grasieus wees. Verder is dit ook belangrik dat die note eerder konvensionele melodiese of ritmiese patrone vorm as wat dit belangrike melodiese wendinge is.

Wanneer 'n bindboog oor 'n nootpaar genoteer is, is dit 'n goeie aanduiding dat inégalité verlang word. Indien 'n bindboog egter oor meer as twee note genoteer is word die afparing van note verhoed en is inégalité dus nie van toepassing nie (Donington, *A Performer's Guide* ..., p. 260). Dit geld natuurlik net vir dié bindboë wat in die oorspronklike manuskripte of eerste drukke voorkom en nie vir dié boë wat deur weldenkende uitgewers toegevoeg is nie!

Staccato-aanduidings, of instruksies soos *détaché*, *notes martelées*, *mouvement décidé* of *marqué* verhoed ook die afparing van note en dien dus as sulks as 'n goeie aanduider dat inégalité nie toegepas kan word nie.

Vloeiende inégalité moet in pare onder 'n bindboog gespeel word al is dit nie so genoteer nie. Meer klem word op die eerste noot geplaas, terwyl die tweede noot effens "wegsterf", terwyl daar 'n kort onderbreking tussen elke nootpaar is. Donington gee onder andere die volgende aanhaling as bewys vir hierdie stelling:

"... die eerste en derde van vier note moet effens beklemtoon word en hul toon moet effens harder wees as die tweede en vierde note" (Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, 1752) (Donington, *A Performer's Guide* ..., p. 262).

Verskerpte inégalité hoef nie met 'n bindboog gespeel te word nie (Donington beskou hierdie vorm van inégalité as 'n metode om gepunteerde ritmes vanuit egalige notasie te verkry). Dit is nie soseer nodig om die eerste noot te beklemtoon nie, maar in lank-kort inégalité moet daar 'n merkbare "onderbreking" tussen al die note wees en nie net tussen die onderskeie nootpare, soos in die geval van vloeiende inégalité, nie. In die geval van kort-lank inégalité, egter, is die

onderbreking weereens tussen die nootpare en nie tussen elke noot van 'n paar nie. Donington gee die volgende voorbeelde ter verduideliking van hierdie teorie, maar hy maak geen aanhalings wat as "bewysstukke" kan dien nie:

- (a) Vir standaard vloeiende inégalité
- (b) Vir omgekeerde vloeiende inégalité
- (c) Vir standaard verskerpte inégalité
- (d) Vir omgekeerde verskerpte inégalité



(Donington, A Performer's Guide ..., p. 263).

Passasies wat hoofsaaklik trapsgewys beweeg is besonder geskik vir die gebruik van vloeiende inégalité. Indien daar wel spronge in 'n oorwegend trapsgewys passasie voorkom, kan dit dieselfde onegalige patroon volg, of egalig uitgevoer word, met ander woorde egalige uitvoering te midde van 'n onegalige patroon.

Passasies waarin daar meer spronge as trapsgewyse beweging voorkom, is nie geskik vir vloeiende inégalité nie: die spronge weerspieël 'n energie wat nie by die aard van vloeiende inégalité pas nie. Die verandering van onegaligheid na egaligheid of omgekeerd, is egter heeltemal toelaatbaar, mits die veranderinge nie te rusteloos raak nie.

"Onegalighede ... verander dikwels in dieselfde stuk ... dit word aan die fyn smaak oorgelaat ... 'n bietjie meer of minder onegaligheid maak 'n aansienlike verandering aan die uitdrukking van 'n stuk" (Marie-Dominique-Joseph Engramelle, *La Tonotechnie*, 1775) (Donington, A Performer's Guide ..., p. 263).

Passasies wat hoofsaaklik in spronge beweeg is soms geskik vir die gebruik van verskerpte inégalité, mits dit nie 'n rukkerige effek te weeg bring nie - dit veroorsaak 'n baie onmusikale

uitvoering. (Alhoewel Donington in hierdie verband ook aanhalings gee ten einde sy teorie te staaf, is dit moeilik om die verband in te sien: daar word wel melding gemaak van die egalige uitvoering van sekere note, maar daar is geen spesifieke verwysing na spronge nie.)

Indien *inégalité* in sekwensiële of nabootsende passasies gebruik word, is dit die beste om dit konsekwent deur die gepaardgaande frases of intredes toe te pas - in min of meer dieselfde ritme. Dit is verder ook belangrik om te onthou dat *inégalité* nie tussen telslae kan voorkom nie, maar slegs binne telslae (dit wil sê slegs onderverdelings van die tetslag is beskikbaar vir *inégalité*).

"Soms word die eerste halwe tetslag effens langer gespeel ..." (Etienne Loulié, *Éléments ou principes de musique*, 1696) (Donington, *A Performer's Guide ...*, p. 264).

Slegs die kortste nootwaardes in 'n passasie kwalifiseer vir *inégalité*: "... in stukke van *moderato tempo* ... die vinnigste note met 'n sekere onegaligheid te speel ..." (Joachim Quantz, *Versuch*, 1752). 'n Klein aantal baie kort, vinnige note kan geïgnoreer word, maar wanneer die passasie oorwegend daaruit bestaan, is dit 'n goeie aanduiding dat *inégalité* in daardie geval nie van toepassing is nie (Donington, *A Performer's Guide ...*, p. 264).

Vloeiende *inégalité* klink slegs grasiëus teen 'n middelmatige tempo: indien dit te stadig is, klink dit lomp en staties, terwyl dit in 'n te vinnige tempo rukkerig klink. Verskerpte *inégalité* is baie geslaagd in 'n middelmatig-vinnige tempo, maar wanneer die tempo te vinnig is, word dit onmusikaal. Indien 'n komponis 'n onegalige effek in 'n vinnige tempo wou hê, is dit deur middel van puntering aangedui. Dieselfde geld vir baie stadige tempi. *Inégalité* kom dus slegs voor in middelmatig-stadige tot middelmatig vinnige tempi (Donington, *A Performers Guide*, p. 265).

Dit is belangrik om te onthou dat *inégalité* 'n konvensie was - en dus net in konvensionele situasies gebruik word. Deur ondervinding leer 'n mens om te onderskei tussen 'n belangrike melodiese wending en 'n stereotipe melodiese figuur, byvoorbeeld 'n sekwens. Slegs konvensionele melodiese figure leen hulself tot die suksesvolle gebruik van *inégalité*. Onverwagte en skielike melodiese wendinge is in die algemeen nie geskik vir *inégalité* nie.











Wanneer gepunteerde en egalig-genoteerde note in een passasie voorkom en laasgenoemde word onegalig uitgevoer, moet die gepunteerde ritme verskerp word ten einde die kontras te behou, dit wil sê oorpuntering vind plaas. Wanneer 'n egalig-genoteerde rusteken en noot in 'n passasie voorkom wat of onegalig genoteer is (gepunteerd) of onegalig uitgevoer word, moet dit deel word van die onegalige patroon, dit wil sê die rusteken word verleng en die noot verkort in dieselfde ritme as die res van die passasie. Rustekens is dus ook onderworpe aan inégalité.

"... 'n sestiendenoot-rusteken op 'n geaksentueerde tetslag gevolg deur gepunteerde note, moet die rusteken uitgevoer word asof daar 'n punt by is, of nog 'n rusteken wat die helfte van sy waarde is, en asof die daaropvolgende noot 'n twee en dertigste noot is" (Quantz, *Versuch ...*, 1752) (Donington, *A Performer's Guide ...*, p. 266).

Volgens Frederick Neumann was *Notes Inégales* 'n hoogs gesofistikeerde en komplekse gebruik wat uitgebreid in feitlik al die Franse verhandelinge van die 17de eeu behandel word. Al hierdie verhandelinge stem veral ooreen wat betref die metode van aanbieding, reëls wat bepaal watter note geskik of ongeskik is vir die gebruik van inégalité, die aard van inégalité en die uitsonderings op die reëls. Alhoewel daar soms meningsverskille bestaan, is dit baie min en beïnvloed dit geensins die geheelbeeld nie (Neumann, "The French Inégales, Quantz & Bach", p. 316).

Neumann som die gebruik van inégalité soos volg op: Note wat in pare gegroepeer is en trapsgewys beweeg, onderverdelings van die tetslag is (d.w.s. onderverdelings van die metriese eenheid soos aangedui deur die onderste nommer van die maatsoortteken) is geskik vir onegalige uitvoering. Note wat die metriese eenheid verteenwoordig, byvoorbeeld kwartnote in $\frac{4}{4}$ -tyd, kan nooit onegalig uitgevoer word nie. In sommige metra moet die metriese eenheid (tetslag) in vier verdeel word voordat inégalité van toepassing kan wees. Dit is veral in tweeledige tyd. In ander metra, gewoonlik drieledige tyd, is inégalité van toepassing op die verdeling van die tetslag in twee gelyke dele (Neumann verskaf die volgende tabel ter verduideliking van hierdie teorie (Neumann, "The French Inégales, Quantz & Bach", p. 316):

Die twee kategorieë van Inégalité

Eerste kategorie Metrum	2, (2 tetslae)	$\frac{2}{4}$, C, ϕ (vier tetslae) $\frac{3}{4}$
Metriese eenheid egalig		
Onderverdeling in twee, egalig		
Onderverdeling in vier, onegalig		
Tweede kategorie	$\frac{3}{2}$	3, $\frac{3}{4}$ $\frac{3,4,6,9,12}{8}$
Metriese eenheid, egalig		
Onderverdeling in twee, onegalig		

Vervolgens verskaf Neumann 'n redelik omvattende tabel waarin 30 skrywers se voorskrifte ten opsigte van die verwantskap tussen metrum en inégalité uiteengesit en vergelyk word. Dit toon die groot mate van ooreenkoms tussen hierdie skrywers. Neumann wys spesifiek daarop dat Quantz se reëls presies binne hierdie raamwerk van die Franse konvensie inpas. Afgesien van $\frac{3}{4}$ -metrum, ten opsigte waarvan daar heelwat meningsverskille bestaan, is daar slegs vier ander afwykinge wat totale eenparigheid verhoed, nl. Loulié en Choquel i.v.m. $\frac{2}{4}$ -metrum; Cajon en Raparlier i.v.m. $\frac{3}{2}$ -metrum. Alhoewel sommige van die outeurs van ander gekopieer het, is die uniformiteit steeds indrukwekkend (Neumann, "The French Inégales ...", p. 320).

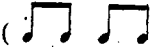

Die vereiste vir trapsgewyse beweging is ook baie goed gedokumenteer, maar Neumann is van mening dat dit nie altyd te letterlik toegepas moet word nie - 'n mate van buigsaamheid moet altyd behou word. 'n Melodie wat met spronge beweeg impliseer die egalige uitvoering van alle note. Dieselfde geld vir los (*détaché*) note, tensy dit spesifiek onder 'n frase- of bindboog genoteer is. Daar is 'n definitiewe verwantskap tussen legato en inégalité, *détaché* en égalité. Daarom is terme soos *marqué* of *détaché* nie slegs aanduidings vir staccato-spel nie, maar dien dit ook as 'n uitskakeling of voorkoming van die toepassing van inégalité (Neumann, "The French Inégales ...", p. 321).

	$\frac{3}{2}$	2	$\frac{C}{\text{in twee}}$	$\frac{C}{\text{in vier}}$	C	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	3	$\frac{6, 9, 12}{4}$	$\frac{3, 4, 6, 9, 12}{8}$
Rousseau (Jean) a) 1687	♯	♯			♯			♯		
Loulié b) c) 1696	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯		
L'Afflard 1697, 1705		♯	♯		♯	♯				
Muffat 1698	♯ d)	♯	♯		♯		♯ d)	♯ e)	♯ d)	♯ d)
Saint-Lambert f) 1702	♯	♯	♯		♯			♯		
Montéclair g) 1709, 1736		♯	♯	♯	♯	♯ b)		♯	♯	♯ i)
Dupont c) 1718		♯	♯		♯			♯		♯
Saurin 1722	♯	♯	♯		♯	♯	♯	♯	♯	♯
Démoré j) k) 1728	♯	♯	♯	♯	♯	♯ b)	♯ b)	♯	♯	♯
Vague b) 1733	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	
David b) 1737	♯	♯	♯		♯	♯	♯	♯	♯	♯ i)
Dupuit l) 1741	♯ m)	♯			♯	♯	♯		♯	♯
Corrette l) n) 1741, 1770	♯ m)	♯		♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯
Duval j) 1741					♯	♯ b)	♯ b)	♯	♯	♯
Vion j) 1742	♯	♯	♯		♯			♯		♯
Denis 1747					♯			♯ m)	♯	♯
Rolle g) 17—		♯	♯	♯	♯	♯ b)	♯ b)	♯		♯ b)
QUANTZ l) 1752	♯	♯	♯		♯		♯			♯ i)
St. Philbert 17—	♯ m)	♯	♯		♯	♯		♯	♯	♯ b)
Border l) 1755	♯	♯	♯		♯	♯	♯	♯	♯	♯ b)
Villeneuve 1756	♯	♯	♯	♯	♯	♯		♯	♯	♯
Bordier l) 1760	♯ m)	♯		♯	♯			♯	♯	♯
Choquel 1762						♯ o)	♯ b)	♯		
Brijon 1763		♯			♯			♯		
Duval (abbé) j) 1764	♯	♯	♯		♯	♯	♯	♯	♯	♯
Lacassagne l) 1766	♯			♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯
Dard j) 1769	♯	♯	♯		♯	♯	♯	♯		♯
Méroyen 17—	♯	♯			♯ b)	♯ b)	♯ p)	♯ p)	♯	♯ b)
Cajon l) 1772	♯ q)	♯			♯		♯		♯	♯
Raparlier 1772	♯	♯	♯		♯	♯	♯		♯	♯

(a) Rousseau gebruik die term "marquer", wat waarskynlik 'n kombinasie van dinamiek en agogiese aksent impliseer. (b) Eerste kategorie in tweeslagmaat, tweede kategorie in drieslagmaat. (c) Stel egaligheid gelyk aan los artikulasie (détaché). (d) Afgelei van Muffat se voorbeelde. (e) Indien redelik vinnig (un peu gai). (f) Agstenote onegalig, behalwe in $\frac{4}{4}$ -maatslag, in welke geval sestiende note onegalig is. Kwartnote is onegalig in stadige drieslagmaat. (g) Enige vierdelige onderverdeling van die telslag is onegalig. (h) Dit impliseer dus gelyke agstenote. (i) Spesifiek vir $\frac{3}{8}$ -maatslag. (j) Onegaligheid is kumulatief: wanneer korter nootwaardes voorkom as wat vir onegaligheid geskik is, is beide langer en korter nootwaardes onegalig. (k) Démoz verduidelik kumulatiewe inégalité in elke geval. (l) Wanneer dat 'n groot aantal korter nootwaardes verskyn as wat vir inégalité geskik is, word dit onegalig gespeel, terwyl die langer nootwaardes egalig word. (m) "soms egalig", dus word onegalige agstenote geïmpliceer. (n) Geen onegaligheid in sonates of Concerto's nie. (o) Wanneer slegs kwart- en agstenote verskyn. (p) Egalig indien daar sestiendes verskyn. (q) Indien geen agstenote nie, is die kwartnote onegalig (Neumann, Essays, pp. 24-25).

Die lang noot van die onegalige paar klink altyd op die tetslag - *inégalité* is nooit omgekeerd nie, d.w.s. met die kort noot op die tetslag. Neumann is sterk daarvan oortuig dat, alhoewel Frescobaldi en Santa Maria daarvan melding maak, omgekeerde *inégalité* van minder belang was. Die feit dat Loulié in sy verhandeling (1696) baie terloops daarvan melding maak en nie breedvoerig daaroor uitwei nie, asook die feit dat geeneen van die 18de eeuse Franse outeurs daarvan melding maak nie, is volgens hom genoegsame bewys dat dit nie 'n algemene gebruik was nie (Neumann, "The French *Inégales* ...", p. 225).

Wat die lang-kort *inégalité* betref, gee Neumann onder andere die volgende verduidelikings:

Wanneer die betrokke note 'n ewe getal is, is die eerste noot lank en die tweede noot kort (). Wanneer 'n onewe getal note egter ter sprake kom, is die eerste noot kort, die tweede lank, ensovoorts (). Dit is dus in effek 'n onderstreping van die lang-kort beginsel. Donington beskou die Franse Couler¹ as 'n kort-lang patroon, maar Neumann sien dit as bloot 'n aanduiding vir legato-spel of 'n 'slur' - dit hou vir hom geensins verband met *inégalité* nie (Donington, *A Performer's Guide* ..., p. 11; Neuman, "The French *Inégales* ...", p. 225).

Wat die graad van die onegaligheid betref, kan die mate waartoe die eerste noot verleng word wissel van baie effens tot baie duidelik - selfs amper so vër dat dit gepunteerd klink, maar nooit meer nie. Dit was die taak van die uitvoerder se musikale smaak om te besluit tot watter mate hy die onegaligheid wou toepas. Dit is die "gout" wat op daardie tydstip in Frankryk die deurslaggewende faktor was in alle aangeleenthede rakende interpretasie. Daar was egter terme gebruik wat aan die uitvoerder 'n goeie aanduiding kon gee: *lourer*, wat dui op min onegaligheid, en *pointer* of *piquer*, wat 'n sterker, meer duidelike *inégalité* vereis. Note wat nie kwalifiseer vir *inégalité* nie, moet baie egalig uitgevoer word. Elke tetslag moet in twee gelyke dele verdeel word. Die Franse outeurs lê sterk klem op hierdie aspek van uitvoering (Neumann, "The French *Inégales* ...", p. 225).

¹ Couler: wanneer 'n nootpaar met 'n bindboog verbind is. (Ferguson, *Style and Interpretation*, vol. I, p. 18).

Neumann is heeltemal daarvan oortuig dat *inégalité* slegs 'n Franse uitvoeringsbeginsel was en dat dit geensins op die musiek van ander nasionaliteite van toepassing was nie. Ten einde sy mening te staaf, haal hy stelling aan van Loulié (*Éléments ou principes*, 1698) en Corette (*Méthode* 1741). In sy verhandeling beklemtoon Loulié dat *inégalité* slegs op Franse musiek van toepassing is. Die feit dat hy hierdie stelling in die tweede uitgawe van sy verhandeling bygevoeg het, dui volgens Neumann daarop dat dit vir hom 'n belangrike aangeleentheid was. Corette se stelling bewys dat *inégalité* nie op Italiaanse musiek van toepassing was nie; "... in enige metrum in Italiaanse musiek word die agstenote altyd egalig gespeel" - dit dien as verdere bewys dat *inégalité* nie op Italiaanse musiek van toepassing was nie (Neumann, *Essays*, p. 29). Selfs Franse musiek wat op Italiaanse tipes gebaseer is, word sonder enige *inégalité* uitgevoer. Dan is daar natuurlik die welbekende stelling van Couperin dat Franse musici die musiek van ander lande beter interpreteer as wat buitelanders Franse musiek interpreteer, aangesien Franse musiek nie gespeel word soos dit geskryf is nie (Couperin, *L'art de Toucher le Clavecin*) Jean-Jacques Rousseau se stelling: "... in Italiaanse musiek is die agstenote altyd dieselfde lengte, tensy dit spesifiek gepunteerd genoteer is", is volgens Neumann nog 'n deurslaggewende bewys dat *inégalité* 'n suiwer Franse beginsel was. Verder gee Neumann ook die volgende redes waarom daar met sekerheid aanvaar kan word dat *inégalité* nie in musiek van ander nasionaliteite 'n rol gespeel het nie: Met uitsondering van Quantz, is daar 'n merkbare afwesigheid van enige verwysing na *inégalité* in enige van die belangrike 17de-eeuse Duitse verhandelinge (Neumann, *Essays*, p. 30).

Soms het die komponis self die gebruik van *inégalité* verhoed deur voorskrifte soos *notes égales*, *crôches égalés*, *detaché*, *marqué* of *martelé* in die manuskrip aan te bring. Punte of strepe op note is ook 'n verdere aanduiding dat *inégalité* nie gebruik moet word nie (Neumann, *Essays*, p. 30).

In die Duitse musiek, ook dié van Quantz, is daar geen uitdrukkings soos *marqué* of *notes égales* nie. Dit is immers terme wat *inégalité* kansleer, met ander woorde indien *inégalité* 'n alledaagse uitvoeringsbeginsel was, sou daar wel gevalle gewees het waar dit deur die komponis verhoed sou word deur die gebruik van genoemde terme (Neumann, *Essays*, p. 33).

Inégalité is onderworpe aan afwykinge en uitsonderings - wat hoofsaaklik afhang van die "gout" van die uitvoerder. Hy moet besluit of die komposisie inégalité vereis al dan nie. Daar kan geredelik aanvaar word dat komplekse polifonie (wat in elk geval nie veel in 18de eeuse Franse musiek voorkom nie) nie 'n baie geskikte medium vir inégalité is nie. Komposisies met 'n prominente melodiese lyn en meer homofoniese tekstuur is meer daarvoor geskik. Voorts is Neumann van mening dat, aangesien inégalité 'n vrye ritmiese verandering is ('n tipe rubato) dit nie geskik sou wees vir ensemble- en orkeswerke nie. Inégalité is dus tot 'n groot mate beperk tot solo-werke (Neumann, *Essays*, p. 30).

Volgens Betty Bang Mather het die moderne uitvoerder min begrip vir die belangrikheid van die 18de eeuse metrumaanduidings en die dikwels verbandhoudende gebruik om egalig-genoteerde note onegalig uit te voer (Mather, *Interpretation of French Music from 1675-1775*, p. 3).





Volgens 'n anonieme verhandeling wat gedurende 1722 in Parys gepubliseer is (waarskynlik geskryf deur Borin, 'n tydgenoot van Rameau), is daar vier belangrike aspekte wat onthou moet word ten einde die gees van die musiek te verstaan en die tyd korrek te speel:


1. Aantal telslae per maat
2. Samestelling van elke maat
3. Die uitdrukking, wat hoofsaaklik bestaan uit die onderskeiding tussen note wat egalig- en note wat onegalig gespeel behoort te word
4. Die tempo (Mather, *Interpretation ...*, p. 3).

Inégalité is veral suksesvol in passasies wat bestaan uit klein intervale - meestal tweedes - iets wat veral in die Franse airs voorkom. Dit is gewoonlik, maar nie altyd nie, 'n lang-kort onegalige patroon. Daar moet egter onthou word dat lank en kort relatiewe begrippe is; daar is nie vasgestelde, matematiese ratios vir die patrone nie (Mather, *Interpretation ...*, p. 4).

Egalige uitvoering (notes égales) is gepas vir vinnige note wat in spronge beweeg, non-legato, of wanneer dit saam met vinniger nootwaardes genoteer is. 'n Bindboog oor meer as 'n nootpaar dui

ook op egalige uitvoering, sowel as aanduidings soos piqué, détaché, ens. Begeleidingspartye neig ook tot meer egalige uitvoering.

Die Franse teoretici en Quantz het baie aandag gegee aan watter nootwaardes egalig of onegalig uitgevoer moet word. 'n Duidelike onderskeid word getref tussen Franse en Italiaanse musiek: In Franse musiek was  in $\frac{3}{2}$ -metrum en  in 2, 3 en $\frac{6}{4}$ -metrum, en soms in C en $\frac{3}{2}$ -metrum, opmerklik onegalig uitgevoer. In Italiaanse musiek was  altyd egalig,  soms onegalig, soms egalig (Mather, Interpretation ..., p. 3).

Die graad van die onegaligheid varieer. In 1696 noteer Loulié onegalige agstenote in 'n 3:2 verhouding: . In 1752 beklemtoon Quantz dat onegaligheid nooit so groot soos 'n 3:1 verhouding moet wees nie. Engramelle verwys in sy teks na 'n moontlike gebruik van 3:1 onegaligheid, maar sy voorbeeld wys slegs 3:2, 5:3, 7:5 en 9:7-verhoudings. Die laaste drie verhoudings is egter slegs agogiese aksente, d.w.s. die onegaligheid is baie min. Verder verwys Engramelle blykbaar na die moontlikheid om die graad van onegaligheid binne een stuk te varieer, veral in uitdrukkingsvolle musiek.

Aangesien bogenoemde ritmiese veranderinge te subtiel was om d.m.v. die notasiesisteen van die 18de eeu genoteer te word, is die uitvoering daarvan oorgelaat aan die smaak van die uitvoerder (Mather, Interpretation ..., p. 5).

Reeds in 1668 verwys Bacilly na die verwantskap tussen styl en inégalité: hy sê dat dit moeilik is om algemene reëls vir die uitvoering van inégalité neer te lê - die styl van die betrokke stuk bepaal dit. Voorts herinner Mather die leser daaraan dat inégalité 'n praktyk was - soos die 'swing' in die populêre musiek van vandag. Engramelle stel voor dat die uitvoerder eers moet eksperimenteer met die gebruik van inégalité; 'n bietjie meer of minder onegaligheid kan 'n groot verandering in die tipe uitdrukking te weeg bring (Mather, Interpretation ..., p. 4).

Daar kan afgelei word dat Mather nie ten gunste van 'n blindelinge navolging van die "reëls" is nie - elke geval moet afsonderlik benader en bestudeer word. Daar is in elk geval 'n merkbare afwesigheid van streng matematiese reëls, maar herhaalde verwysings na goeie smaak in die verhandelinge van die Franse musici van daardie tydperk. Die reëls wat vandag nog bestaan is tot 'n groot mate deur die twintigste eeuse musikoloë self opgestel.

Gedurende 1687 maak Rousseau die opmerking dat die "stem 'n unieke model vir alle instrumente is". Jacques Chailley is van mening dat *inégalité* verband hou met die deklamasie in die Franse taal - aksentuering berus op lengte eerder as op volume (Mather, *Interpretation ...*, p. 5). Erwin R. Jacobi se teorie sluit hierby aan. In sy artikel oor *notes inégales* in Riemann se *Musiklexikon* maak hy die stelling dat onegaligheid in Frankryk meer berus op die lengte van die note - afgelei van die Franse deklamasie, terwyl onegaligheid in Duitsland en Italië meer volume- as lengte- gebonde is, n.a.v.. die vokale aksentuering van beide tale (Jacobi, "Notes inégales", Riemann, *Musiklexikon*, pp. 642-43).

Mather maak geen definitiewe uitspraak oor die toepassing van *inégalité* op musiek van ander lande nie. Die gebrek aan geskrewe aanduidings of voorskrifte i.v.m. die onderwerp in verhandelinge van ander nasionaliteite maak dit moeilik om uitsluitel daarvoor te kry. Dit kom egter voor asof sy tot 'n sekere mate die gebruik daarvan in ander lande goedkeur, aangesien sy die volgende verduideliking i.v.m. Quantz se verhandeling gee.

Quantz se reëls vir *inégalité* stem tot 'n groot mate ooreen met dié van die Franse teoretici, alhoewel hy dit nie as Frans identifiseer nie. Daar is egter drie belangrike verskille:


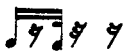
1. Sy *inégalité* is meestal van toepassing op 16de note.
2. Onegaligheid van beide lengte en volume.
3. Die eerste noot van vier (eerder as die eerste van twee) note word verleng en versterk in vinnige tempi (Mather, *Interpretation ...*, p. 6).


Leopold Mozart se aanduidings stem deurgaans ooreen met dié van Quantz (Mozart, Versuch ..., pp. 219-220).


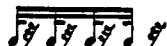
In sy artikel, "Articulation, Notes Inégales, and Ornamentation in Dom Bedos' L'Art du facteur d'orgues", bespreek John Brock die beginsels van inégalité soos dit in Francois Bédos de Celles (1709-1779) se verhandeling verduidelik word. Hierdie verhandeling handel eintlik oor die vervaardiging van orrels en meganiese instrumente wat met silinders die klank produseer, en dit verskaf dus waardevolle inligting i.v.m. die uitvoering van inégalité, aangesien die voorskrifte vir die pons van die notasie op die silinder breedvoerig bespreek word.

Volgens Dom Bedos varieer die onegaligheid ook n.a.v. die uitdrukking van die werk, d.w.s. watter tipe komposisie dit is. Persoonlike smaak bly egter die bepalende faktor. In die algemeen word die eerste noot van 'n groep in 'n mindere mate langer gespeel as die tweede, maar die gesamentlike waarde van die onderverdelings mag nooit die waarde van die tetslag oorskrei nie.


Dom Bedos gee verder min aanwysings vir die uitvoering van inégalité, maar meer spesifieke aanduidings kan gevind word in sy voorbeelde van silindriese notasie (dit is notasie vir 'n meganiese instrument, dus 'n geponse silinder). Na aanleiding van 'n ondersoek na die notasie van 'n vrolike, vinnige **Barcelonette**, het die volgende aan die lig gekom:

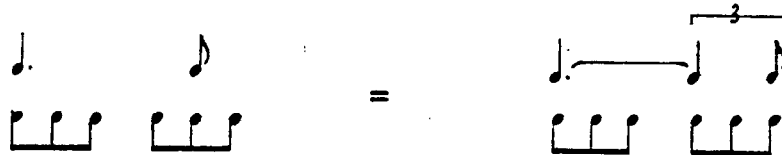
Agstenote word egalig gespeel, maar daar is 'n artikulasieverskil. Die eerste van 'n paar agstenote is tenue, die tweede tactée, die tenue klink die helfte van die normale nootwaarde, en die tactée 'n kwart, d.w.s. die oorblywende tydwaardes is stilte:  klink .

Die aanslag van die note is dus eweredig gespaseer, maar 'n gevoel van onegaligheid word geskep d.m.v. die besondere artikulasie. Alhoewel Dom Bedos in sy teks voorskrifte gee vir 'n subtiele onegaligheid van hierdie nootpare (die tweede agtenoot begin + 'n 64ste nootwaarde later: ) , val dit klaarblyklik nie in sy smaak nie, aangesien hy in die voorbeelde van die notasie die tweede agstenoot egalig genoteer het. Sestiende note word egalig gespeel en almal is

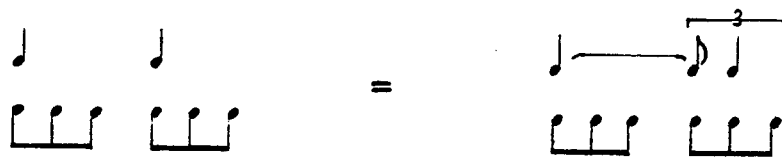
tactée, d.w.s. \pm die helfte van die nootwaardes:  klink dus  (John Brock, *Articulation ...*, deel I, p. 4).

Die tweede voorbeeld wat Dom Bedos in sy verhandeling uiteensit, is 'n **Romance** van Claude Ballastre. Dit is 'n statige en stadige werk - dus heel verskillend van die **Barcelonette**. Dit word minder non-legato uitgevoer, d.w.s. die stiltes na die note is korter. Meer legato bring dus meer tenues te weeg.

'n Ondersoek na die silindernotasie van hierdie **Romance** toon dat, wanneer die kwartnote egalig uitgevoer word, die klankgedeeltes van die eerste note van elke groep omtrent die helfte van die noot se totale waarde in beslag neem, terwyl dit in die tweede noot van elke groep omtrent een derde van die totale waarde beslaan. Daar is 'n trioolbeweging wat in die begeleidende partye voorkom en dit vorm die basis vir die inégalité in die melodie: twee agstenote word onegalig in die ritme  gespeel, d.w.s. die tweede noot sinkroniseer met die derde noot van die triool. Die agstenoot na 'n gepunteerde kwartnoot sinkroniseer ook met die laaste noot van die triool, dus:



Verder is daar ook vele gevalle in hierdie **Romance** waar die kwartnote onegalig uitgevoer word, bv.



Dit blyk dus dat inégalité en artikulasie baie nou verbind was - die graad van die onegaligheid word tot 'n groot mate deur die artikulasie bepaal (John Brock, *Articulation ...*, Deel I, p. 5).

Ander aspekte wat ook belangrike bepalende faktore by die uitvoering van inégalité was, is klawerbordvingersetting, artikulasie by blaasinstrumente (blokfluit, traverso, hobo) en die

stryktegniek by strykinstrumente (Hotteterre, *Principles of the Flute*, p. 63; Vinqvist, *Recorder Tutors*, pp. 86, 87).

Klawerbordvingersetting tydens die Barokperiode verskil van die moderne tegniek in die opsig dat die duim en vyfde vinger baie selde in toonleerpassasies gebruik is. Toonlere is deurgaans as volg gespeel:

c d e f g a b c c d e f g a b c
 2 3 2 3 2 3 2 3 of 4 3 4 3 4 3 4 3

In sy verhandeling *Il Transilvano*, (1579) sê Diruta dat die "goeie" vingers die sterker deel van die tetslag speel en die "slegte" vingers die swakker deel. Hierdie tegniek kan moontlik verband hou met 'n onegalige uitvoering, aangesien dit die verlenging van die sterker deel van die tetslag maklik te weeg bring (Babitz, *A Problem of Rhythm in Baroque Music*, p. 544).

Die strykestok wat gedurende die Barokperiode gebruik is, was korter en meer geboë. Dit het meegebring dat die afstryk sterker was as die opstryk. Aangesien die afstryk as 'n reël op die sterker tetslag gebruik is, was daar 'n dinamiese verskil tussen die sterker en die swak tetslae. Alhoewel dit op sigself nie 'n onegalige ritme veroorsaak nie, was dit 'n belangrike hulpmiddel daarvoor (Babitz, *A Problem of Rhythm in Baroque Music*, p. 544).

Wat die artikulasie by blaasinstrumente betref, is dit duidelik dat daar 'n definitiewe verwantskap tussen die gebruik van sekere lettergrepe ("tonguing syllables") en onegalige uitvoering was. In sy verhandeling, *La véritable manière d'apprendre a jouer en perfection du Hautbois, de la Flute et du Flageolet*, beskryf Freillon-Poncein die gebruik van die lettergrepe **tu** en **ru**. Nadat hy die volgorde vir vier kwart- of agstenote as **tu - ru - tu - tu** aangee, merk hy op dat die speler op die derde noot moet **rus** en die laaste een vinnig speel. Die wisseling van hierdie lettergrepe het as 'n reël onegaligheid tot gevolg gehad (Vinqvist, *Recorder Tutors of the 17th- and 18th-centuries*, p. 87).

Die hedendaagse musici, bv. Donington, Neumann, Mather, Babitz, Vinqvist, Funes, stem in die algemeen saam oor die volgende voorwaardes vir die uitvoering van *inégalité*:

Voorwaardes vir inégalité

Trapsgewyse beweging, met note in pare gegroeppeer.

'n Bindboog oor twee note ("slur").

Tempo nie te vinnig of te stadig nie.

Legato melodieë.

As 'n reël is onegaligheid van toepassing op onderverdelings van die tetslag, bv. agstenote in $\frac{4}{4}$ -tyd.

Aspekte wat die gebruik van inégalité verhoed

Passasies wat oorwegend met spronge of arpeggio-figure beweeg.

Baie vinnige of stadige tempi.

Staccatopassasies.

Aanduidings soos *détaché*, *notes égales*, *martelé*, ens. wat deur die komponis in die manuskrip aangebring is.

'n Bindboog oor meer as twee note.

Herhaalde note.

Daar moet onthou word dat die voorwaardes wat hierbo genoem is bloot 'n aanuiding gee vir die gebruik van inégalité - dit is nie reëls wat blindelings nagevolg moet word nie. Die Franse teoretici het baie klem gelê op die "Goût" van die uitvoerder - die tipe inégalité, graad van onegaligheid en in watter musiek hy dit toepas hang dus af van sy smaak, sensitiwiteit en ondervinding.

Indien die eerste beweging van J.S. Bach se Partita vir solo fluit vergelyk word met Couperin se "Les Ondes", Rondeau uit *Pièces de Clavecin* (1713), is dit duidelik dat die Bach-Patita geensins geskik is vir die toepassing van inégalité nie. Die melodie beweeg in spronge, met 'n staccato-artikulasie. In teenstelling hiermee is die Couperin uiters geskik vir die toepassing van inégalité in die vierde koeplet (sestiende note); die melodie beweeg trapsgewys, met 'n legato-artikulasie en sekwensiële passasies.

Couperin Rondeau

4e couplet

60

65

70

75

80

J.S. Bach, Partita vir solo fluit, Allemande

Allemande

Flauto
traverso

The image shows a musical score for the Allemande in G major, BWV 994, by J.S. Bach, originally from the Notebook for Anna Bach. The score is written for flute (Flauto traverso) in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is a single melodic line with a steady eighth-note accompaniment. The score includes measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, and 19. The final measure (20) is a repeat sign with two endings: the first ending leads back to the beginning, and the second ending concludes the piece. The piece ends with a double bar line.

Soos reeds genoem, bestaan daar meningsverskille tussen die Franse komponiste aangaande watter nootwaardes geskik is vir onegalige uitvoering, byvoorbeeld indien daar nootwaardes verskyn wat kleiner is as die wat in die algemeen vir inégalité beskikbaar is, soos 32ste note in $\frac{4}{4}$ -tyd waar die sestiende note onegalig gespeel word. Sommige komponiste was van mening dat die inégalité dan slegs op die kleinste nootwaardes van toepassing is, terwyl andere beide die 16des en die 32stes onegalig sou speel. Neumann beskou dit as 'n klein en onbelangrike meningsverskil - dit word weer eens aan die "goût" van die uitvoerder oorgelaat. Daar moet egter altyd in gedagte gehou word dat die ware funksie van inégalité is om grasia te verleen aan 'n melodie wat melismaties van aard is. Dit moet geensins inbreuk maak op die wesenlike melodie nie, dit wil sê nootwaardes wat belangrik is vir die struktuur van die melodie moet nie deur enige ritmiese veranderinge belemmer word nie. Daardie nootwaardes wat die melismatiese karakter aan die melodie verleen is gewoonlik die meeste geskik vir inégalité. Dus, in C-tyd, met 'n stadige kwartnoot as metriese eenheid, is die 8ste note nog belangrik vir die melodiese struktuur en nie beskikbaar vir inégalité nie, terwyl die sestiende note wat legato en trapsgewys beweeg, meer ornamenteel van aard is en aan inégalité onderwerp kan word. Indien die tempo so stadig is dat 32ste note gereeld voorkom, verkry dit die ornamentele karakter terwyl die sestiende note op hul beurt weer 'n meer strukturele funksie verkry.

Dit is nie 'n dogmatiese toepassing van reëls wat belangrik is nie, maar die uitvoerder se vermoë om te bepaal wat die funksie van die betrokke note is - ornamenteel of struktureel.

Die groot vraagstukke waaroor die hedendaagse musici baie verskil, is of inégalité slegs 'n Franse gebruik was, of omgekeerd (kort-lang) inégalité ook gebruik is en of dit slegs op solo-werke van toepassing is. Dit is moeilik om klinkklare antwoorde vir hierdie vraagstukke te gee, aangesien die outentieke bronne baie teenstrydige inligting in dié verband verskaf.

Wat die gebruik van inégalité in musiek van ander nasionaliteite, veral Duitsland en Italië, betref, is dit die beste om die verskillende standpunte van die hedendaagse musici te vergelyk ten einde 'n logiese perspektief te verkry. Donington is daarvan oortuig dat inégalité vanuit Frankryk na die

ander Europese lande versprei het. Hy staaf sy bewering met behulp van die volgende aanhaling uit Corette se verhandeling **Méthode pour ... la flûte traversière**:

"Die 4-tyd of C word baie in die Italiaanse musiek gebruik ... dit is nodig om die sestende note twee-twee te groepeer ... $\frac{2}{4}$ en $\frac{2}{8}$ in die 2-tyd van die Italianers ... agstenote is altyd egalig" (Donington, *A Performers Guide*, p. 258).

Neumann, daarenteen, is eweneens daarvan oortuig dat *inégalité* 'n suiwer Franse gebruik was. Sy "bewysstukke" is die volgende aanhalings:

Etienne Loulié, **Éléments ou principes de musique**:

"Die half-telslae (onderafdelings van die tetslag) ... word soms egalig gespeel in melodieë wat met spronge beweeg ... en in alle nie-Franse musiek waar 'n mens dit nooit punteer tensy dit so genoteer is nie."

Corette, **Méthode pour ... le violoncelle**:

"In enige metrum in Italiaanse musiek word agstenote egalig gespeel."

Jean-Jacques Rousseau, **Dictionnaire de musique**:

"... in Italiaanse musiek is agstenote altyd dieselfde lengte tensy dit gepunteerd genoteer is" (Neumann, *Essays*, p. 29).

Funes stel dit duidelik dat musiek wat nie in die Franse styl geskryf is nie, nie beskikbaar is vir *inégalité* nie (Funes, *A survey of Baroque Performance Practises*, p. 187). Hieruit kan afgelei word dat die musiek van Italiaanse of Duitse musici wel onegalig gespeel kan word mits dit in die Franse styl geskryf is. Die omgekeerde sal dus ook geld, d.w.s. musiek van Franse musici wat in die Italiaanse of Duitse styl gekomponeer is, moet nie met *inégalité* uitgevoer word nie.

Dit is interessant dat beide Donington en Neumann aanhalings van Corette gebruik om hul teenstrydige teorieë te staaf. Dit is egter onwaarskynlik dat Corette homself so sou weerspreek. Soos Rousseau, verwys hy egter spesifiek na agstenote - ander nootwaardes word nie genoem nie. 'n

Mens sou dus hieruit kon aflei dat inégalité wel in Italië gebruik is, maar op 'n meer beperkte wyse. Agstenote in Italiaanse musiek word altyd egalig gespeel, maar sestiende note mag onegalig uitgevoer word mits dit aan bogenoemde voorwaardes voldoen.

Wat Neumann se Loulié-aanhaling betref, is John Byrt van mening dat hy ook uitsluitlik na agstenote verwys (Byrt, "Notes Inégales. Some Misconceptions", p. 477). Die moontlikheid van onegalige sestiende note word dus nie uitgesluit nie. Loulié verwys na halftelslae en dat hulle soms egalig uitgevoer word - ook in nie-Franse musiek. Byrt beskou dit as 'n onderstreping van Donington se teorie dat inégalité wel in Italië gebruiklik was, eerder as 'n bewys daarteen. In 'n Italiaanse Corrente, byvoorbeeld, word die agstenote egalig uitgevoer, terwyl dit in 'n Franse Courante of Menuet onegalig mag wees. In 'n Corrente mag die 16de note egter wel onegalig uitgevoer word.

Petersen is van mening dat die Italiaanse musiek nie altyd geskik is vir die gebruik van inégalité nie, omdat daar dikwels spronge voorkom. Verder het die Franse in die algemeen groter nootwaardes gebruik, sodat onegaligheid maklik op agstenote van toepassing gemaak kan word, terwyl die Italiaanse komponiste kleiner nootwaardes gebruik het. Daarom is sestiende note meer gereedelik beskikbaar vir inégalité in Italiaanse musiek (Petersen, *A Guide to the Development ...*, p. 347).

Thurston Dart is baie sterk daarvan oortuig dat feitlik geen 17de eeuse Franse musiek sonder inégalité uitgevoer is nie en dat die invloed daarvan definitief na Duitsland, Engeland en ander Europese lande versprei het (Dart, *The Interpretation of Music*, p. 78).

Sol Babitz se opinie stem grootliks ooreen met dié van Petersen. Inégalité is wel in Italië gebruik, maar die Italiaanse neiging om met baie spronge te komponeer en herhaalde note te gebruik vereis dikwels 'n meer egalige uitvoering as dié van Franse musiek (Babitz, "A Problem of Rhythm in Baroque Music", p. 554).

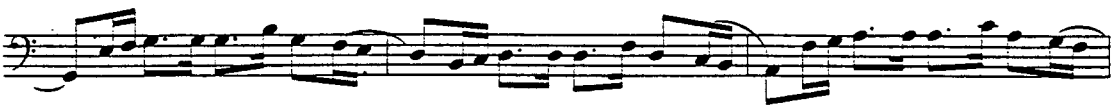
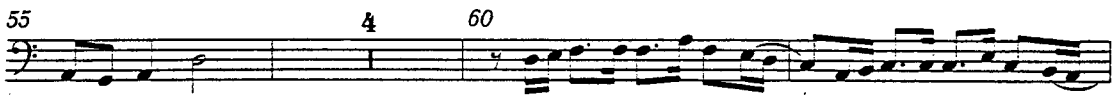
Die vraag of *inégalité* in Duitsland gebruiklik was is moeiliker beantwoordbaar, aangesien veel minder Duitse bronne daarvan melding maak. Quantz en Leopold Mozart is die enigste bekende musici van dié tydperk wat wel die gebruik daar beskryf.

Neumann is van mening dat Quantz nie die Duitse uitvoeringspraktyk verteenwoordig nie, maar 'n Franse styl (Neumann, *Essays*, p. 17). Quantz maak self nie daarvan melding of hy na 'n Franse, Italiaanse of Duitse styl verwys nie, maar sy beskrywing toon definitiewe ooreenkomste met die Franse styl. Daar is egter ook belangrike verskille, nl. dat sy *inégalité* meestal op sestiende note van toepassing is, dit beide in lengte en volume toegepas word en dat die eerste noot van vier eerder as 'n groep van twee note verleng en versterk word (Mather, *Interpretation of French Music*, p. 7). Die toepassing van Quantz se aanwysings moet met groot omsigtigheid gemaak word - hy kan hoofsaaklik as 'n outoriteit van uitvoeringspraktyk beskou word in die dele van Duitsland wat wel deur die Franse styl beïnvloed is (Byrt, "Notes Inégales ...", p. 480).

Die afwesigheid van inligting i.v.m. *inégalité* in nie-Franse bronne beteken nie dat dit geensins toegepas is nie: sestiende noot onegaligheid is waarskynlik in Duitsland, Italië en Engeland gebruik. Dit is moontlik dat die musici dit as onnodig beskou het om omslagtige beskrywings daarvan te gee terwyl dit so 'n algemeen-aanvaarde praktyk was (vergelyk dit met die Jazz 'swing' van vandag; daar word selde beskrywings daarvan in boeke aangetref, maar dit is 'n praktyk wat deur alle jazz-musici gebruik word). Die aanwesigheid van beskrywings in die meeste Franse bronne is moontlik daaraan toe te skryf dat twyfel ontstaan het aangaande die Franse en Italiaanse toepassing - die verskille tussen die twee style veral t.o.v. die uitvoering van agstenote (Byrt, "Notes Inégales ...", p. 480).

Weens die gebrek aan genoeg inligting en bronne is dit onmoontlik om definitiewe uitsprake in hierdie verband te maak. Die gebruik van *inégalité* in die werke van Bach, Vivaldi en Handel is dus 'n subjektiewe onderneming. Dit sou die beste wees om die voorskrif van die Franse musici van die 18de eeu te volg - die besluit word oorgelaat aan die "goût" van die uitvoerder.


Die volgende voorbeeld van die Spaanse komponis Bartolomeo de Selma y Salaverde (c. 1580-1640), 'n **Fantasia** vir fagot, bevat 'n aantal passasies wat uiters geskik is vir die gebruik van notes inégales.



Donington en Neumann se teenstrydige sieninge omtrent die gebruik van omgekeerde inégalité is reeds genoem. Daar is wel bewys dat hierdie tipe inégalité gebruik is. Frescobaldi, Santa Maria en Quantz maak onder andere daarvan melding. Sol Babitz verduidelik die aangeleentheid as volg: "Alhoewel kort-lang inégalité tot en met Quantz 'n algemene gebruik was, het dit mettertyd in onbruik verval" (Babitz, "A Problem of Rhythm ...", p. 554).

C.P.E. Bach en Türk sê in hul verhandelinge dat die eerste noot veral nie in stadiger bewegings verkort moet word nie (Türk, *Claviershule*, 1789):

"Voorheen het 'n mens die eerste noot 'n kort tydsduur gegee." Dit is dus duidelik dat hy verwys na 'n verouderde praktyk (McClintock, *Readings ...*, p. 346).

Daar word in die algemeen aanvaar dat twee note onder 'n bindboog, met 'n punt op die tweede noot () 'n kort-lang onegaligheid suggereer. Hierdie sienswyse is hoofsaaklik gebaseer op die ornamenteringstabel in Couperin se eerste boek "*Pièces de Clavecin*, 1713, waarin hy na bogenoemde figuur verwys as couler. Sy byskrif is: "... die tweede noot moet beklemtoon word" (Neumann, *Essays*, p. 27). Die vraag ontstaan op welke wyse dit beklemtoon moet word m.b.v. volume of lengte? Beklemtoning deur volume alleen is onmoontlik op instrumente wat geen dinamiese nuanses kan voortbring nie, bv. die klavesimbel. Die enigste manier om die noot op hierdie instrumente te beklemtoon, is deur middel van 'n agogiese verlenging.

Die meeste Franse bronne beklemtoon egter die gebruik van lang-kort onegaligheid. Die omgekeerde patroon is selde gebruik, maar die bestaan daarvan kan nie oor die hoof gesien word nie. Die hedendaagse uitvoerder moet dit baie versigtig gebruik - weer eens moet hy 'n subjektiewe besluit neem en sy smaak gebruik.




Musici bevraagteken die gebruik van inégalité in ensemblewerk, aangesien hierdie vryheid van uitdrukking meebring dat dit onmoontlik is om met die moderne standaard van absolute gelykheid te speel. Babitz en Peterson is dit eens dat 'n ongelyke aanslag op die tweede en vierde note van 'n groep van vier nie chaos veroorsaak nie, maar 'n "swewende" effek skep wat vergelyk kan word met



die ongedefinieerde buitelyn van 'n Barokskildery (Petersen, A Guide ..., p. 350). Neumann, daarenteen, stel voor dat inégalité slegs tot solowerke beperk word (Neumann, Essays, p. 29). Beide standpunte is heeltemal subjektief van aard, aangesien daar in geen Barokverhandeling 'n definitiewe standpunt omtrent die aangeleentheid ingeneem word nie. Dit sou egter goed wees om nie net die smaak van die 18de-eeuse musici te probeer ontleed nie, maar ook die smaak van die twintigste eeuse luisteraar in gedagte te hou. Sou 'n ongelyke ensemble byval vind by 'n persoon wat gewoon is aan 'n absolute gelykheid? Insteede van 'n swewende effek, mag dit beskou word as slordigheid!

OORPUNTERING, SINCHRONISERING EN DIE FRANSE OUVERTURE-STYL

Die beginsel of praktyk van oorpuntering is waarskynlik nog 'n groter kontroversiële aspek van die uitvoering van Barokritmes as notes inégales. Sommige hedendaagse musici is daarvan oortuig dat, wanneer gepunteerde ritmes in sekere musikale kontekste genoteer is, die gepunteerde noot langer aangehou moet word, terwyl die daaropvolgende kort noot dus so kort as moontlik moet klink. Eweneens is dit volgens Donington toelaatbaar om 'n gepunteerde ritme te onderpunteer, m.a.w. die gepunteerde noot word verkort en die daaropvolgende noot verkry 'n groter waarde as wat dit genoteer is (Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, p. 272). Die aard van die musiek bepaal die toepassing van bogenoemde gebruike.



Volgens Funes was die aanpassing van gepunteerde note 'n algemene praktyk in Europa. Die punt het op daardie stadium nie presies dieselfde betekenis gehad as wat dit vandag het nie - 'n punt het slegs 'n ongespesifiseerde waarde by die noot gevoeg en nie spesifiek die helfte van die nootwaarde nie (Funes, *A Survey of Baroque Performance Practises*, p. 189).

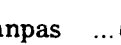

Sommige musici, onder andere Babitz (*A Problem of Rhythm in Baroque Music*, p. 389), Mather (*French Music in the 17th and 18th Centuries*, p. 6), en Donington (*A Performer's Guide to Baroque music*, p. 275), beskou oorpuntering as 'n afdeling of uitbreiding van note inégales: indien twee agstenote onegalig uitgevoer word volgens die inégalité-praktyk, moet die gepunteerde ritme vanselfsprekend oorpunteer word, dus  , dit wil sê  klink .




Die vraag ontstaan waarom komponiste van die Baroktydperk dan nie die ritmes genoteer het soos hulle dit uitgevoer wou hê nie - daar bestaan tog vele gevalle waar die dubbelpunt in die notasie voorkom. Babitz se antwoord hierop is dat die gebruik van die dubbelpunt nie konsekwent toegepas is nie. In daardie stadium was daar weinig verskil tussen die uitvoering van  en .

(Babitz, "A Problem of Rhythm ...", p. 372). Eers teen die einde van die agtiende eeu, toe die gebruik van notes inégales vervaag het, het die dubbelpunt die betekenis gekry wat dit vandag het (P.H. Lang, Music in Western Civilization, p. 438).

Daar word wel in sommige agtiende eeuse verhandelinge melding gemaak van die gebruik om die punt te verleng en die daaropvolgende noot korter te speel as wat dit genoteer is, maar dit word glad nie so uitgebreid as die gebruik van notes inégales bespreek nie. Dit kan dui op een van twee moontlikhede: daar was nie 'n algemene gebruik om oorpuntering toe te pas nie, of dit was so 'n algemene gebruik dat musici dit as onnodig beskou het om die toepassing daarvan in detail te bespreek.

Die bestaan van hierdie praktyk is gedurende 1916 vir die eerste keer deur Arnold Dolmetsch (Dolmetsch, The Interpretation of Music in the 17th and 18th Centuries, p. 54) bespreek en is sedertdien deur die meeste musici aanvaar. Volgens die Dolmetsch-leerstelling moet alle gepunteerde ritmes in Franse ouvertures en ander bewegings van suites so skerp gepunteer word dat 'n ritmiese figuur soos  as  uitgevoer moet word. Thurston Dart, 'n getroue volgeling van die 'leerstelling', gee die volgende beskrywing.

"In 'n Franse ouverture moet alle dele saam beweeg, rukkerig, selfs wanneer die geskrewe nootwaardes dit nie so aandui nie. Alle gepunteerde ritmes moet so aangepas word dat hulle by die kortste een in die stuk aanpas ...  word  (Dart, The Interpretation of Music, p. 81).

Aangesien hierdie ritmiese aanpassing en 'rukkerigheid' mettertyd as 'n essensiële aspek van die Franse ouverture-styl beskou is, is die beginsel later na ander ritmiese figure wat dikwels in die Franse ouverture voorkom, uitgebrei, byvoorbeeld waar 'n opmaatfiguur van drie of meer note van die vorige noot geskei word, , of die figuur , en selfs  (Neumann, Essays, p. 102).

Die vraag ontstaan: op grond van watter bronne het Dolmetsch en andere hierdie oorpunteringspraktyk geformuleer en tot watter mate is hulle korrek? Nadere ondersoek het aan

die lig gebring dat die hele teorie hoofsaaklik op die verhandelinge van Quantz, C.P.E. Bach en Leopold Mozart berus.

Afgesien van die genoemde dele uit Quantz, Bach en Mozart se verhandelinge, maak Donington ook gebruik van aanhalings uit die verhandelinge van Michel L'Affilard (**Principes très faciles pour bien apprendre la musique**, 1694), Etienne Loulié (**Éléments ou principes de musique**, 1696), Hotteterre (**Principes de la flute traversière**, 1707) en Johann Mattheson (**Kern melodischer Wissenschaft**, 1747) om sy teorie in verband met oorpuntering te staaf (Donington, "A Performer's Guide ...", pp. 271-272).

Donington onderskei tussen die volgende tipes puntering:

Standaard-puntering, wat ooreenstem met die hedendaagse gebruik; dit was volgens hom baie algemeen tydens die Baroktydperk.

Onderpuntering, dit is wanneer die gepunteerde noot se waarde verminder word; die daaropvolgende noot word dus in effek verleng. Dit kan vergelyk word met vloeiende *inégalité* en vereis dieselfde voorwaardes in verband met frasiering en bindboë.

Oorpuntering, dit is wanneer die gepunteerde noot se waarde verleng en die daaropvolgende noot so kort as moontlik gespeel word (Donington, "A Performer's Guide ...", p. 273).

Die volgende voorwaardes is nodig vir onderpuntering:

Die gepunteerde note moet:

1. middelmatig vinnig wees
2. nie langer wees as een paar per tetslag nie

3. voorkom in passasies wat grasiuus eerder as energiek van aard is
4. melodiese figure eerder as belangrike melodiese wendinge vorm.

Voorwaardes vir oorpuntering.

Die gepunteerde note moet:

1. middelmatig stadig tot middelmatig vinnig wees
2. nie langer wees as een paar per twee stadige telslae nie
3. voorkom in passasies wat energiek eerder as grasiuus van aard is (Donington, "A Performer's Guide ...", p. 273).

Wanneer 'n reeks gepunteerde note in grasiuuse musiek in moderato tempo voorkom, is selfs standaard-puntering te energiek. Daarom is dit beter om dit te 'versag' deur middel van onderpuntering. Dit is egter nie goed om onderpuntering in middelmatig-stadige tempo te gebruik nie, aangesien dit 'n trae effek te weeg bring (Donington, "A Performer's Guide ...", p. 274).



Vir oorpuntering hoef die gepunteerde ritme nie binne een tetslag te val nie, maar dit sal selde meer as twee tetslae oorskrei. Alhoewel dit moontlik is om oorpuntering legato uit te voer, dit wil sê die note onder 'n bindboog, is dit verkieslik dat die punt of die verlengde deel daarvan, as 'n rus uitgevoer moet word (Donington, "A Performer's Guide ...", p. 274).

Soos in die geval van *inégalité*, word oor- of onderpuntering meestal in konvensionele melodiese of ritmiese figure gebruik. Volgens Donington is die Franse ouverture 'n komposisievorm wat hom by uitstek daartoe leen. Die hoofkenmerke van die stadige inleiding van die ouverture is 'n majestueuse onderliggende polsslag teen 'n kontrasterende vinnige, lewendige beweging. Hierdie kombinasie van gelykmatige polsslag en energieke beweging berus op die verandering van

genoteerde ritmes, hoofsaaklik deur middel van oorpuntering. Hierdie ouverture-styl word gedeel met naverwante bewegings, bv. die Entrée, maar daar is selfs fugas waar die verskerping van ritmes teenoor 'n stewige onderliggende polsslag nodig is, bv. J.S. Bach se D majeur fuga, bk. I van die '48' (Donington, "A Performer's Guide ...", p. 274).

Franse ouverture-styl is 'n nuttige moderne term, maar dit is nie histories korrek nie. Die Franse ouverture het oorspronklik in Italië ontstaan en is deur Lully in Frankryk 'bekendgestel'. Engelse operas van Purcell en Italiaanse operas van Handel het soortgelyke ouvertures. (Donington, "A Performer's Guide ...", p. 275). Hiermee impliseer Donington dus dat oorpuntering nie slegs tot een nasionaliteit beperk word nie, maar dat dit 'n internasionale gebruik was.

Neumann som die sogenaamde Franse ouverture-styl soos dit deur Donington (The Interpretation of Early Music, p. 375), Collins (A "Reconsideration ...", p. 117), Fuller ("Dotting the French Style ...", p. 535), Funes ("A Survey ...", p. 190), Dart ("The Interpretation ...", p. 81), en Dolmetsch (Music in the 17th and 18th centuries, p. 63) beskryf word as volg op:

Die Franse ouverture bestaan hoofsaaklik uit twee elemente, naamlik oorpuntering en sinchronisering. Oorpuntering in die sin dat die punt na 'n noot met nog 'n punt, of selfs twee, punte of ooreenstemmende rustekens verleng moet word en die daaropvolgende noot so laat as moontlik moet klink. Sinchronisering beteken dat gepunteerde ritmes in die onderskeie stemme ooreen moet kom, bv. wanneer  in een stem en  in 'n ander stem voorkom, moet die kort note gelyktydig en so kort as moontlik klink.

Daar word in die algemeen beweer dat hierdie uitvoeringsmetode in Frankryk ontstaan het, waarvandaan dit na die res van Europa versprei het, dit wil sê dit word 'n internasionale gebruik tot aan die einde van die 18de eeu. Die musiek van die meeste komponiste, onder andere Couperin, Rameau, Bach, Handel en Vivaldi is hierdeur beïnvloed. Alhoewel dit 'n internasionale gebruik was, was dit veral die entrées, sarabandes, courantes, chaconnes, passacaglias en veral die Franse ouvertures waar dit toepaslik was (Neumann, Essays, p. 75).

Volgens Neumann word daar te veel naïewe vertrouwe geplaas in die onfeilbaarheid van historiese geskrifte en is daar dikwels foutiewe interpretasies van sulke dokumente. Musikoloë oorskakel die belangrikheid van hul 'ontdekkings', veralgemeen sekere geïsoleerde passasies te vryelik en beskou dikwels algemene voorskrifte waarop daar baie uitsonderings is, as wet (Neumann, Essays, p. 113).

Wanneer 'n aantal verhandelinge oor een besondere probleem ooreenstem, het 'n mens die neiging om die bestaan van 'n tradisie of gebruik aan 'n land of periode toe te skryf, maar in die geval van geïsoleerde dokumente of verhandelinge, is dit roekeloos en voortvarend om die geldigheid daarvan buite die onmiddellike omgewing van die outeur te aanvaar. Die gebruik van notes inégales word bevestig deur heelwat Franse dokumente, wat deur hul talrykheid en ooreenstemmende inligting geen twyfel daaroor laat nie. In die geval van oorpuntering en die sogenaamde 'Franse ouverture styl', egter, is die dokumente sporadies, dikwels teenstrydig en nie beperk tot 'n betrokke land nie (Daarby impliseer Neumann dat die 'styl' nie as Frans geklassifiseer moet word nie) (Neumann, Essays, p. 113).

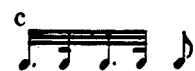
In die silindernotasie van Dom Bedos en Engrammelle word alle gepunteerde ritmes presies genoteer, d.w.s. sonder enige verkorting of verlenging van die gepunteerde noot, alhoewel die artikulasie in die algemeen baie détaché is. Verder het Franse komponiste van die 17de eeu, o.a. Raison, de Chambonnières, Clérambault en Hotteterre reeds die dubbelpunt gebruik - dus, wanneer hulle enkelpunte geskryf het, kan daar met redelike sekerheid aanvaar word dat dit as sulks uitgevoer moet word. Lully, Couperin en enige van die Italiaanse of Duitse komponiste het nie die dubbelpunt gebruik nie, maar almal het van bindboë gebruik gemaak om dubbelpuntering aan te dui wanneer hulle dit vereis het (Neumann, Essays, p. 113).

Verder het Neumann n.a.v. 'n ondersoek na die eerste en tweede uitgawes van die werke van Handel tot die gevolgtrekking gekom dat Handel alle oorpuntering d.m.v. rustekens 'uitgespel' het. Dit wil sê geen verdere oorpuntering is nodig nie. Wat die musiek van Lully en ander Franse komponiste van hierdie tydperk betref, word die toepassing van oorpuntering in elk geval

belemmer deur die veelheid van ornamente wat in die manuskripte voorkom (Neumann, Essays, p. 167).

Neumann som die betekenis van Quantz se stelling i.v.m. oorpuntering as volg op:

In Hoofstuk V, paragraaf 20, sê Quantz dat die punt die helfte van die voorafgaande noot se waarde kry. In die daaropvolgende paragraaf bespreek hy die uitsonderings op hierdie algemene reël en verduidelik dat daar vir gepunteerde 8stes, 16des en 32stes afgewyk word van die reël a.g.v. die lewendigheid ('Lebhaftigkeit') wat hulle moet uitdruk. In voorbeelde (a), (b) en (c) het die kort note almal dieselfde waarde, t.w. die van 'n 64ste noot.



Neumann is daarvan oortuig dat Quantz in hierdie geval bloot wou bevestig dat die noot na die punt so kort as moontlik gespeel moet word en dat die 64ste waarde nie letterlik bedoel word nie (Neumann, Essays, p. 76).

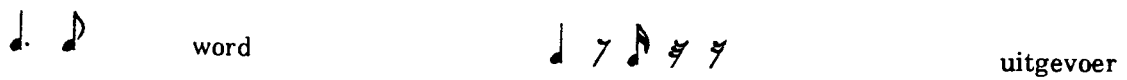
In Hoofstuk XVII, vii, paragraaf 58, bespreek Quantz die uitvoering van Franse dansmusiek:

"... in 2-metrum, sowel as in $\frac{3}{4}$ -metrum, van die Loure, Sarabande, Courante of Chaconne, moet die 8ste-note na die gepunteerde kwartnote nie volgens hul genoteerde waarde uitgevoer word nie, maar baie kort en skerp gespeel word. Die gepunteerde noot word beklemtoon en tydens die punt word die stykstock weggelig ..."

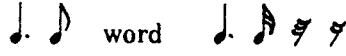
Dit is hierdie stelling van Quantz wat oorwegend aanleiding gegee het tot die oorpunteringspraktyk - die voorskrif dat die note kort en skerp en nie volgens hul letterlike waarde gespeel moet word, word allerweë beskou as deurslaggewende bewys dat die punt verleng en die daaropvolgende noot korter gespeel moet word. Neumann is egter van mening dat Quantz hier geensins so 'n praktyk bevestig nie, maar wel verwys na die Franse stryktegniek of -artikulasie, in teenstelling met die Italiaanse styl, wat meer cantabile was. Die korter Franse strykstock, wat

vanaf die tyd van Lully tot in die 18de eeu in gebruik was, het meegebring dat 'n kort en skerp geartikuleerde stryk 'n onderskeibare stilte daarna te weeg gebring het - die sg. "silence d'articulation" (Neumann, Essays, p. 171).

Verder sê Quantz ook dat, wanneer punte of strepe oor note genoteer is, die kort note na 'n punt kort en skerp uitgevoer moet word. Volgens Neumann dui hierdie stelling van Quantz nie op 'n oorpunteringspraktyk nie, maar op 'n tipe staccato-styl, dus skerp tactée sonder enige verlenging van die punt se waarde:



(Neumann, Essays, p. 172)

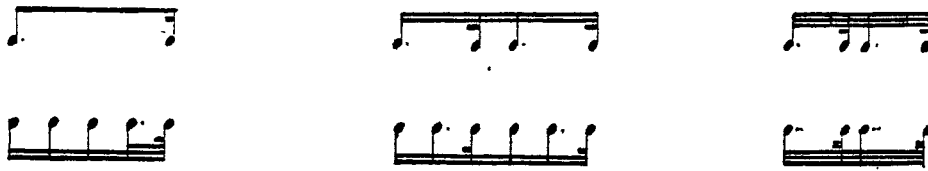
In Hoofstuk XVII, paragraaf 13, wat handel oor ripieno violiste, sê Quantz dat gepunteerde 8ste en 16de note in stadige stukke met swaar, stadige stryke gespeel moet word - tot aan die einde van die gepunteerde noot se waarde sonder om die strykstok te lig vir die tweede noot. Die teks impliseer nie 'n verlenging van die punt nie en sluit 'n daaropvolgende rusteken uit. (In teenstelling met die dansmusiek soos dit hierbo verduidelik is.) Dan voeg hy by dat, wanneer punte of strepe oor die note genoteer is die noot na die punt kort en skerp gespeel moet word. Dit dui weereens op 'n tipe staccato-uitvoering van die kort noot:  (Neumann, Essays, p. 173).

Die enigste verwysing na die Franse ouverture is in Hoofstuk XVIII, paragraaf 42:

"Wanneer 'n punt of 'n rus gevolg word deur drie of meer 32ste note, word hulle, veral in stadige bewegings, gespeel in die kortste tyd wat aan hulle kan behoort en met die vinnigste moontlike spoed, soos dikwels in ouvertures, entrées en furies."

Verskeie moderne outeurs ignoreer hierdie 32ste noot beperking en pas dieselfde beginsel toe op 16de note (Neumann, Essays, p. 77).

Die volgende voorbeelde van Quantz verskyn ook in Hoofstuk V (saam met die reeds aangehaalde voorbeelde) en word deur die meeste musici beskou as 'n bewys vir sinchronisering tussen twee stemme:



Neumann glo egter dat dit nie dui op sinchronisering (ritmiese gelykheid) van twee stemme nie, maar dat Quantz dit bloot as metode gebruik het om die waarde van die kort note aan te dui; dus 'n pedagogiese suiwering of verklaring. Verder is dit belangrik om daarop te let dat Quantz self nêrens daarvan melding maak dat hierdie voorbeelde van toepassing is op meerstemmigheid nie (Neumann, Essays, p. 76).

Soms behoort 'n radikale verkorting van 'n noot wel sinchronisering van stemme te weeg te bring en daar bestaan geen twyfel dat dit wel van tyd tot tyd toegepas is nie, maar dit laat 'n mens nie toe om sinchronisering te beskou as 'n algemene praktyk wat rigied toegepas moet word nie - en veral nie om dit te baseer op hierdie een voorbeeld van Quantz nie (Neumann, Essays, p. 77).

Vervolgens ondersoek Neumann die passasies van C.P.E. Bach se **Versuch ...** wat deur die ander musici as bewys vir die oorpunteringspraktyk voorgedou word. Die eerste aanhaling is uit Deel I, Hoofstuk III, paragraaf 23:

"Die kort note na die gepunteerde note word altyd korter uitgevoer as wat hul genoteerde lengte aandui; dus is dit onnodige om hulle met punte of strepe aan te dui" (Neumann, Essays, p. 79).

Hierdie paragraaf gee aanleiding tot twee definitiewe wanopvattinge. Eerstens het Dolmetsch en Geoffrey-Dechaume die punte en strepe ("Puncte oder Striche"), wat daarop dui dat die artikulasie duidelik en los (*détaché*) is, verkeerd verstaan. Volgens hulle dui dit daarop dat 'n tweede punt die eerste noot moet verleng, terwyl die tweede noot se waarde verminder word. Verder het Dolmetsch en Donington hierdie sin geïnterpreteer as aanduidend dat die waardes van die kort note in voorbeelde 9(a), (b) en (c) altyd dieselfde moet wees, nl. 32ste note. Nêrens in die teks of in die

voorbeeld vind 'n mens egter rede om hierdie oormatige oorpuntering toe te pas nie (Neumann, Essays, p. 79).



Neumann gee egter toe dat Bach waarskynlik 'n sekere verlenging van die punt in gedagte gehad het: in 'n addisionele nota tot die derde uitgawe, ingevoeg in bogenoemde paragraaf, dui die term "kürzer abgefertigt" ongetwyfeld op 'n ritmiese verkorting (Neumann, Essays, p. 79). 'n Verdere punt wat die meeste musici egter buite rekening gelaat het, is dat Bach hier verwys na solo-uitvoering en nie orkesmusiek nie, en dat hy ook geen verwysing na die Franse styl maak nie.

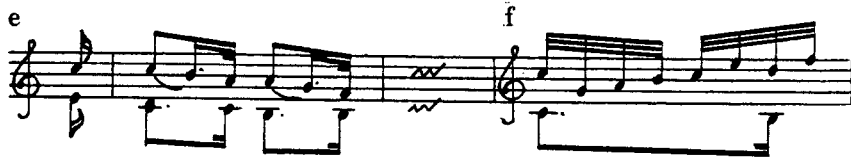
In Deel II, Hoofstuk 29, paragraaf 15, keer Bach terug na hierdie onderwerp. Sy bespreking is in hierdie geval meer duidelik as die vorige passasies in Deel I:

"Die notasie vir gepunteerde note is dikwels onpresies. 'n Algemene reël vir die uitvoering van hierdie gepunteerde note is wel vasgelê, maar daar is baie uitsonderings. Volgens hierdie reël moet die note na die punt baie kort uitgevoer word; hierdie reël is meestal korrek. In sommige gevalle kan die reël egter nie toegepas word nie, omdat die aard van die note in verskillende stemme vereis dat hulle hul presiese koördinasie moet hê. In ander gevalle sal 'n teer uitdrukking beswaarlik pas by die opgewekte karakter van gepunteerde note; in sulke gevalle word die waarde van die punt verminder. Dus, wanneer slegs een tipe uitvoering aanvaar word as die basiese beginsel van die uitvoering van gepunteerde note, sal die ander tipes verlore gaan" (Neumann, Essays, p. 81; C.P.E. Bach, Versuch ..., p. 372).

Volgens Neumann is hierdie stelling van Bach juis 'n weerspreking van die Franse ouverture styl, aangesien hy meer as een tipe puntering propageer, terwyl daar in die algemeen beweer word dat slegs oorpuntering in die 'styl' gebruik word (Neumann, Essays, p. 81).

Voorbeelde 9(e) en 9(f) in Deel I, Hoofstuk III, werp meer lig op die sinchroniseringsprobleem. Voorbeeld 9(e) dui op 'n geval van oorpuntering - waar twee parallelle stemme van homofoniese aard gesinchroniseer word. Die een stem is bloot meer geornamenteer as die ander. In teenstelling hiermee, wys voorbeeld 9(f) twee polifoniese, d.w.s. onafhanklike, stemme waar sulke oorpuntering

die kontrapunt sal benadeel en sinchronisering dus nie moet plaasvind nie (Neumann, Essays, p. 79).

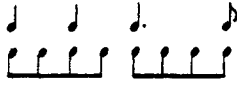


Bach se kommentaar op hierdie twee voorbeelde is belangrik:

"Soms vereis die teenstelling ('interplay') van stemme die gebruik van die genoteerde nootwaardes" (Neumann, Essays, p. 80; C.P.E. Bach, Versuch ..., p. 157).

Die kern van Bach se idees kan as volg opgesom word: In homofoniese, sowel as energieke musiek word die punte dikwels verleng. In polifoniese musiek is dit nodig om die genoteerde nootwaardes presies uit te voer, sodat die onafhanklikheid van die stemme nie verlore gaan nie. In musiek wat treurig en grasieus van aard is, is dit soms nodig om die punt eerder te verkort, sodat daar nie 'n teenstrydige effek geskep word nie. Verkorting vind ook plaas wanneer 'n opeenvolging, of reeks, gepunteerde note in vinnige tempi voorkom. Bach bespreek musiek in die algemeen en natuurlik ook sy eie - hy maak geen verwysings na Franse musiek of enige spesifieke vorme waar sy beginsels meer van toepassing is nie. Sy uitsprake kan dus beswaarlik dien as bewys vir die bestaan van 'n Franse ouverture styl of 'n rigiede oorpunteringspraktyk.


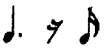
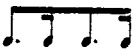
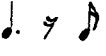

Weens die gebrekkige en dikwels teenstrydige inligting in die bronne wat tot ons beskikking is, sou dit voortvarend wees om oorpuntering en sinchronisering as definitiewe praktyke, vergelykbaar met notes inégales, te definieer. Eweneens is dit onmoontlik om dit heeltemal te veronagsaam, aangesien dit wel in sommige verhandelinge genoem word. Daar moet dus bepaal word in watter musikale situasies en tot watter mate dit gebruik kan word.

Die mees voor die handliggende geleentheid vir die gebruik van oorpuntering is wanneer gepunteerde note saam met notes inégales genoteer is. In 'n passasie soos die volgende:  sou oorpuntering dus heel natuurlik en logies ontstaan. Hierdie tipe oorpuntering is afhanklik van die notes inégales en dus onderworpe aan dieselfde reëls en beperkinge t.o.v. tempo en tydmaat. Dit is slegs 'n effense verlenging van die punt en nie vergelykbaar met die sterk oorpuntering wat deur Donington, Dart en andere beskryf word nie.

Dit is algemeen bekend dat die solis gedurende die Barokperiode heelwat artistieke vryheid t.o.v. ornamentering, artikulasie, tempo, dinamiek en ook ritme toegelaat is. Hy was dus heeltal daarop geregtig om gepunteerde ritmes aan te pas deur oor- of onderpuntering. In hierdie geval was dit dus weereens die 'goût' wat die deurslaggewende rol gespeel het - die solis was onder geen verpligting om ritmiese aanpassings te maak nie.

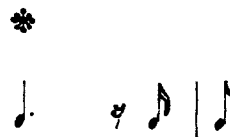
Dieselfde vryhede geld egter nie vir orkesstrale uitvoering nie - afwykings van die genoteerde ritme sou uiteraard die ensemble versteur. Daar is weinig 18de eeuse teoretici wat orkestrale uitvoering bespreek het. In 1698 het George Muffat in sy verhandeling, **Florilgium I**, waarin hy die Lully-styl bespreek, breedvoerig uitgewei oor die gebruik van notes inégales in orkesmusiek, maar hy maak geensins melding van oorpuntering of die Franse ouverture styl nie. In 1706 bespreek Martin Heinrich Fuhrman in sy verhandeling, **Musikalicher Trichter**, die ensemble van Buxtehude se Abendmusiken en sê uitdruklik dat geen instrumentalis enige noot of punt moet verander nie (Neumann, Essays, p. 153). Die orkesspeler het dus nie dieselfde vryheid as die solis nie. Die vraag ontstaan waarom notes inégales dan moontlik in orkestrale uitvoering gebruik kan word en nie oorpuntering nie. Daar moet egter onthou word dat inégalité 'n praktyk was met duidelike reëls en beperkinge, wat in vele verhandelinge verduidelik is. Oorpuntering, daarenteen was 'n arbitrêre ritmiese vryheid.



Nog 'n moontlike geleentheid vir die gebruik van oorpuntering is sommige gevalle van onmetriese notasie, byvoorbeeld cadenzas en resitatiewe. Dit sluit tot 'n groot mate aan by die solistiese vryheid soos dit hierbo uiteengesit is.






In sommige van sy ouvertures gebruik Handel soms beide ritmiese figure:  en . Volgens Michael Collins is daar 'n neiging om laasgenoemde patroon te gebruik wanneer dit saamval met , Handel wou hierdeur aandui dat die laaste note van beide patrone moes sinchroniseer. In die sinfonia van **Hercules** (1751) het die hobo's en eerste viole die patroon , terwyl die ander partye deurgaans  speel. Volgens Collins moet die laasgenoemde partye die leidende melodiese party van die eerste viole en hobo's volg (Collins, "A Reconsideration ...", p. 114). Hierdie teorie word sterk ondersteun deur Funes: "Wanneer gepunteerde note van verskillende waardes gelyktydig voorkom, moet al die note geassimileer word tot die kortste waarde, sodat die ritmes sinchroniseer: (Funes, A survey ..., p. 191).

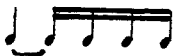
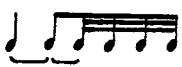
Hierdie teorie plaas 'n drastiese inperking op die ritmiese onafhanklikheid van stemme. Ritmiese verskeidenheid word ritmiese verveligheid. Die beginsel van ritmiese verskeidenheid is belangrik vir 'n polifoniese tekstuur, aangesien dit grootliks bydra tot die onafhanklikheid van die stemme. Waarom sou die stemme melodies onafhanklik mag wees, maar ritmies homogeen? In elk geval sou 'n ritmiese sinchronisering die melodiese onafhanklikheid feitlik onhoorbaar maak. Daar is situasies waar die noodsaaklikheid vir sinchronisering ontstaan - hoofsaaklik in homofoniese musiek waar gelyktydige harmoniese progressies beter sal klink as ritmiese oneweredigheid. Sinchronisering is selde nodig in polifoniese musiek van die Barokperiode en Quantz en C.P.E. Bach se beskrywings daarvan is eerder van toepassing op die homofoniese musiek van die Galante styl en die Klassieke periode.





In 'n melodiese konteks word oorpuntering dikwels gebruik wanneer 'n gepunteerde noot gevolg word deur een of meer note van ornamentele aard en wat geen belangrike melodiese wending neem nie. Een voorbeeld hiervan is J.S. Bach se Prelude nr. 17 in Boek I van die '48'. Die noot na die kadensiële triller is 'n Nachslag. 'n Presiese koördinasie daarvan met die laaste agstenoot lewer nie 'n bevredigende effek nie. Die noot word d.m.v. oorpuntering uitgestel en klink dus eers na die agstenoot:







Eweneens sal 'n triller wat as  genoteer is, beter klink as die punt verleng word, m.a.w. as  uitgevoer word. In sulke gevalle, egter, is dit die verkorting van die ornamentnote wat toevallig die oorpuntering veroorsaak en nie omgekeerd nie (Neumann, Essays, p. 124).

Nadat die gebruik van oorpuntering van ritmes soos  en  deur die meeste musici aanvaar is, is die idee later verder uitgebrei na ander ritmiese figure wat gereeld in Franse ouvertures voorkom, t.w. die opmaatfiguur wat uit drie of meer note bestaan: 
 en . Hierdie siening berus hoofsaaklik op die volgende:

In Lully se *Amadis* (1684) verskyn die ritmiese figuur:  'n Latere hersiening (1720) toon hierdie ritme as:  (Donington, "A performer's guide ..." p. 281; Collins, "A reconsideration ...", p. 113).

J.S. Bach het dieselfde tipe verandering aangebring in 'n hersiene weergawe van sy Franse ouverture BWV 831. Die oorspronklike weergawe (c. 1733) is in C mineur, met ritmiese figure  en . Die hersiene weergawe (1735) is in B mineur, met die ritmiese figure verander na onderskeidelik  en  (Donington, "A performer's Guide ...", p. 282; Collins, "A reconsideration ...", p. 113; Neumann, Essays, p. 100).

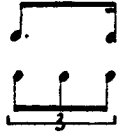
Die voorstanders van die Franse ouverture-styl en die oorpunteringsteorie is dit eens dat die ritmes in beide gevalle eintlik dieselfde beteken, m.a.w. Lully en Bach het 'n duideliker notasie vir die geïmpliseerde ritmes 'ontdek'. Dit word dus beskou as deurslaggewende bewys vir die bestaan van die Franse ouverture-styl en die oorpunteringspraktyk.

Neumann is egter gekant teen die oorpunteringsteorie en volgens hom is bogenoemde voorbeelde nie 'n bewys daarvoor nie, om die eenvoudige rede dat daar geen punte ter sprake is nie (Neumann, Essays, p. 104). Dit is ook nie 'n geval van 'gemoderniseerde' notasie nie. In mate 11 en 12 van die oorspronklike C mineur weergawe verskyn beide ritmiese patrone  en . In maat 13 verskyn die volgende ritmiese figuur:  'n duidelike sinchronisering tussen die laaste groepe 16de note. Die figuur  moet gespeel word soos die notasie aandui - sonder enige sametrekking (Neumann, Essays, p. 106).

Dit is bekend dat komponiste dikwels vorige werke hersien en verander; Lully en Bach was geen uitsonderings nie, en dit is hul goeie reg om hul menings te verander. Ritmiese sametrekking en 'rukkerigheid' is nie essensiële karaktertrekke van die Franse ouverture nie. Alhoewel oorpuntering en sinchronisering wel van tyd tot tyd toegepas is, was dit nie 'n vasgestelde praktyk nie.


Triole en kruisritmes

'n Verdere probleem wat grootliks aansluit by die oorpuntering- en sinchroniseringsprobleem, is die uitvoering van triole wanneer dit teenoor 'n enkelvoudige of gepunteerde ritmiese figuur genoteer is, bv.



Die drie algemeenste situasies is wanneer trioolfigure by 'n enkelvoudige ritme ingevoeg word; wanneer enkelvoudige figure by 'n saamgestelde tyd ingevoeg word; gemengde metra, d.w.s. die onderskeie stemme is nie almal in dieselfde metrum genoteer nie (Funes, A survey ..., p. 191).

Quantz en C.P.E. Bach verskil t.o.v. hierdie onderwerp en daar is min ander bronne wat enigsins daarvan melding maak. Daar is dus ook min ooreenstemming tussen die opinies van die hedendaagse musici.

Daar moet onthou word dat die notasiesistiem op daardie tydstip nog nie ten volle ontwikkel was nie en dat daar dus sekere beperkinge was. Die patroon  was nog nie in gebruik nie en komponiste het 'n gepunteerde ritme as vervangingsnotasie gebruik (Donington, The Interpretation of Early Music, p. 398; Neumann. Essays, p. 121).

Alhoewel dit nie konstant gebruik is nie, is daar 'n aantal gevalle waar hierdie figuur wel gebruik is: Kuhnau het dit soms gebruik, en daar is ten minste twee gevalle waar Bach dit gebruik het: **Kantate BWV 105** (finale Koraal, mate 18-19) en in die **Orgelbüchlein**: "In dulci jubilo", mate 25-26 (Neumann, Essays, p. 293).

J.S. Bach. Kantate BWV 105 finale Koraal mate 18-19

son - dern e - wig

le - ben soll,

son - dern e - wig

le - ben soll,

son - dern e - wig

le - ben soll,

son - dern e - wig


le - ben soll,

son - dern e - wig

le - ben soll,

J.S. Bach. "In dulci jubilo" mate 25-26

In dulci jubilo

Die grootste teenkating kom van Victor Rangel Ribeiro (Baroque Music, p. 277): Hy is van mening dat, aangesien J.S. Bach hierdie eenhede () in $\frac{6}{8}$ - en $\frac{12}{8}$ -tyd gebruik het, hy dit net so maklik in $\frac{2}{4}$ -tyd kon noteer wanneer dit teenoor 'n triool klink - die musikante van sy tyd sou dit verstaan het. Met ander woorde, wanneer Bach 'n gepunteerde ritme skryf, dan bedoel hy dit letterlik.

Die oplossing is ongelukkig nie so eenvoudig nie. Daar is heelparty voorbeelde waar Bach 'n gepunteerde ritme selfs in 'n saamgestelde metrum gebruik - waar dit nie nodig is nie. In die oorspronklike manuskrip van die **Orrelkoraal** BWV 626 skryf hy die volgende:




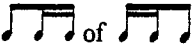
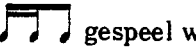
Nog 'n voorbeeld is die **Kantate BWV 110**, eerste beweging:

The image displays a musical score for the first movement of Cantata BWV 110. It consists of two systems of staves. The first system contains six staves of instrumental music, including two treble clefs and two bass clefs. The second system contains six staves, with the top three staves featuring vocal lines and the bottom three staves featuring instrumental accompaniment. The lyrics are written in Afrikaans and are distributed across the vocal staves.

Lyrics:

Herr hat Gro - ßes an uns ge - tan, der Herr hat Gro - ßes an uns , an uns ge - tan
 Herr hat Gro - ßes an uns ge - tan, der Herr hat Gro - ßes an uns ge - tan, der Herr hat
 Herr hat Gro - ßes an uns ge - tan, denn der Herr hat Gro - ßes an uns getan, der Herr hat
 Herr, der Herr hat Gro - ßes an uns ge - tan, denn der Herr hat Gro - ßes an uns getan, der Herr hat

Dit blyk dat die gebruik van 'n gepunteerde ritme as plaasvervanger vir die trioolfiguur vir Bach so roetine was dat hy dit soms per abuis gebruik het selfs waar dit nie nodig was nie (Neumann, Essays, p. 121).

Wanneer triole in enkelvoudige tyd teenoor gepunteerde ritmes genoteer is, of wanneer 'n gepunteerde ritme te midde van 'n reeks triole aangetref word, bv. , is dit waarskynlik dat die gepunteerde ritme aangepas moet word tot 'n trioolfiguur (Neumann, Essays, p. 121; Donington, The Interpretation ..., p. 398; Babitz, "A Problem of Rhythm ...", p. 564). Sommige musici is ook van mening dat 'n trioolfiguur soms by die enkelvoudige patroon aangepas moet word, d.w.s. as  of  gespeel word. Die basiese oorweging is dat, wanneer die een figuur dominant is, die ander daarby moet aanpas (Peterson, A Guide ..., p. 342). Alhoewel Funes ook hierdie opinie ondersteun, lê hy wel klem daarop dat die invoeging van 'n triool tussen enkelvoudige ritmiese figure dalk juis 'n ritmiese kontras moet veroorsaak (Funes, A survey ..., p. 192).

Volgens Bodky word kruisritmes in elk geval deur die inégalité praktyk verhoed, aangesien die 2-noot figuur onegalig is en die tweede noot dus outomaties saam met die laaste noot van die triool sal klink (Bodky, The Interpretation of Baroque Music, p. 199). Daar moet egter onthou word dat inégalité aan streng reëls onderworpe is en Bodky se redenasie bied dus slegs 'n oplossing van 'n paar gevalle.

Quantz stel dit baie duidelik dat die kort noot na die punt nie saam met die laaste noot van die triool moet klink nie, maar daarna, anders klink dit na $\frac{6}{8}$ - of $\frac{12}{8}$ -tyd (Quantz, Versuch, p. 58). Hierdie stelling van Quantz word deur die meeste musici as die uitsondering op die reël beskou (Bodky, The Interpretation ..., p. 197; Donington, The Interpretation ..., p. 399). Hulle aanvaar C.P.E. Bach se stelling as bewys vir die sinchronisering van hierdie twee ritmiese figure:




"Noudat triole meer dikwels in $\frac{4}{4}$ -, $\frac{2}{4}$ - en $\frac{3}{4}$ -tyd voorkom, het daar heelwat stukke verskyn wat gemakliker in $\frac{12}{8}$ -, $\frac{9}{8}$ -tyd genoteer kan word."

Die uitvoering van ander nootwaardes teen hierdie triofigure word aangedui in die volgende voorbeelde:



(C.P.E. Bach, Versuch ..., p. 160)

Die vraag ontstaan of hierdie passasie genoegsame bewys is vir die toepassing van sinchronisering. Oënskynlik blyk dit dat C.P.E. Bach hier presies die teenoorgestelde mening as Quantz handhaaf, maar 'n nadere ondersoek van Bach se stelling wys dat dit nie heeltemal die geval is nie. Hy sê spesifiek dat sekere stukke eerder in samegestelde tyd genoteer moet word, m.a.w. in daardie stukke moet die gepunteerde ritmes sinchroniseer met die triofigure. Dit impliseer dus dat die stukke wat nie op hierdie manier herskryf kan word nie, gespeel moet word soos dit genoteer is. Hieruit kan afgelei word dat, wanneer die triofigure oorheersend is, die enkelvoudige figure daarby aangepas moet word.

Alhoewel die enkelvoudige figure dus aangepas kan word, is dit onrealisties om die opinie te handhaaf dat triofigure by enkelvoudige figure aangepas moet word. Waarom sou 'n komponis  skryf, as dit tot  of  aangepas moet word?

Hierdie enkelvoudige ritmiese figure was tog reeds tot sy beskikking en hy sou dit dus so genoteer het as hy dit so wou hê. Die gepunteerde ritme was soms 'n plaasvanger vir die triofigure, maar die triool was nie 'n plaasvanger vir enige ander ritme nie.

Die vraag ontstaan waar hierdie sinchronisering moet plaasvind en in watter gevalle die geskrewe notasie gevolg moet word. In stukke met 'n vinnige tempo sou dit waarskynlik beter klink as die twee ritmes sinchroniseer, maar stadiger tempi kan die kruisritmes baie goed akkommodeer. 'n Verdere oorweging is die tekstuur van die musiek: in polifonie is die onafhanklikheid van die stemme belangrik en sou kruisritmes dus nie onvanpas wees nie, terwyl homofoniese teksture beter sal klink as die stemme sinchroniseer.

Tempo

Tempokeuse is belangrik by die uitvoering van enige musiek. 'n Te vinnige of stadige tempo kan die karakter van 'n komposisie nadelig beïnvloed. Sedert die metronoom c.1816 in gebruik gekom het, het die vasstelling van tempi makliker geword, aangesien die komponis self 'n redelike definitiewe aanduiding kan gee. Die situasie is dus vergemaklik, maar nog nie opgelos nie; daar is baie veranderlikes wat in gedagte gehou moet word, bv. die akoestiek van 'n saal of kerk, die grootte van die ensemble en die stemming van die uitvoerder.

Die Barokkomponiste het nie die metronoom tot hul beskikking gehad nie en moes dus die tempo d.m.v. beskrywende woorde aandui. Ander faktore wat die tempo beïnvloed het, was die tydmaatteken, die nasionaliteit van die komponis, die tipe komposisie, artikulasie, en, tot 'n mindere mate, die tekstuur en die notasie.

Die hedendaagse musikant moet veral waak teen die algemene opvatting dat die fundamentele tempo van Barokmusiek stadiger, statiger en meer rigied was as die musiek van die periodes daarna. Hierdie wanopvatting spruit uit die vroeëre misverstand aangaande die relatiewe lengtes van die ou nootvorme, t.w. die brevis, semibrevis en minima. Dit is egter ongetwyfeld so dat die ou musiek as sulks net so vinnig of stadig as musiek van die latere tydperke gespeel moet word (Dolmetsch, *The interpretation of the music of the XVII & XVIII Centuries*, p. 28).

Ten spyte van die afwesigheid van 'n gestandaardiseerde 'tempomasjien' het heelwat musici die probleem oorbrug deur die menslike hartklop as uitgangspunt te beskou. In sy **Harmonie universelle** (1636), maak Mersenne die opmerking dat die tydwaarde van 'n minima gelykstaande is aan een polsslag van die menslike hart (Dolmetsch, *The Interpretation ...*, p. 28). Later, in 1752, sê Quantz dat die menslike hartklop 80 slae per minuut beloop (Quantz, *Versuch ...*, p. 122). Dit is definitief nie 'n onfeilbare metode by tempobepaling nie, maar dit bied ten minste 'n handige hulpmiddel.

Soos reeds genoem, is die nasionaliteit van 'n komponis ook 'n belangrike bepalende faktor. Dit blyk duidelik uit Muffat se **Florilegium II** (1698):

"By die bepaling van tetslag is dit beter om die Italianers na te volg ... hulle speel die adagio, grave en largo stadiger ... en vivace, preste, piú presto en prestissimo baie vinniger en lewendiger..." (Strunk, *Source readings in Music History*, p. 451).

Dit blyk dus dat die Italiaanse musici meer kontrasterende tempi gebruik het.

Die volgende aanhaling uit C.P.E. Bach se **Versuch** dui daarop dat artikulasie-aanduidings ook in ag geneem moet word wanneer daar op 'n tempo besluit moet word:

"In die algemeen word die allegros uitgedruk deur los (détaché) note, en die adagios deur bindboë" (C.P.E. Bach, *Versuch ...*, p. 149).

Dit is egter belangrik om eers seker te maak dat hierdie artikulasie-aanduidings wel deur die komponis self aangebring is.

Die nootwaardes wat in 'n stuk voorkom, is 'n verdere faktor wat in ag geneem moet word:

"Die tempo van 'n stuk ... word afgelei van die algemene stemming, tesame met die vinnigste note en passasies wat daarin voorkom. Goeie aandag hieraan sal verhoed dat 'n allegro te vinnig en 'n adagio te stadig gespeel word" (C.P.E. Bach, *Versuch ...*, p. 151).

Die volgende aanhaling van Guiseppe Tartini (**Traité des Agréments de la Musique**) dui daarop dat die tekstuur van 'n komposisie ook belangrik is vir die tempokeuse:

"Om die karakter van 'n stuk vas te stel, en om te bepaal of dit allegro of andante gespeel moet word ... kyk of die ritme van die begeleidende partye dieselfde is as die van die hoofpart; indien dit wel so is, speel die stuk allegro ... wanneer die parte nie dieselfde ritme het nie, is die stuk cantabile" (Funes, *A Survey ...*, p. 12).

Beskrywende terme suggereer die emosie waaruit die tempo afgelei kan word, eerder as die tempo self. Selfs terme wat direk verband hou met tempo, bv. presto, lento, ens. word baie verskillend geïnterpreteer en is dus slegs vae aanduidings van die tempo (Bodky, *The Interpretation ...*, p. 102).

In sy voorwoord tot **Sonates of Partitas III** (1683), beskryf Purcell largo as vinniger as adagio en

grave; Brossard (*Dictionnaire de Musique*, 1703) beskou largo as stadiger as adagio, wat op sy beurt weer stadiger is as lento. Leopold Mozart (*Violinschule*, 1756) beskryf grave as stadiger as largo en laasgenoemde weer stadiger as adagio (Donington, *A Performer's Guide ...*, p. 244). Alhoewel hierdie terme dus handige aanduidings van die stemming en tempo van 'n stuk gee, is dit nie genoegsaam nie. Die uitvoerder moet ook al die ander faktore in ag neem. In sy verhandeling stel Quantz 80 polsslae per minuut as norm vas. Die volgende metronoom-aanduidings kan daaruit afgelei word:

Presto, Allegro assai ♩ = 160
 Vivace, allegro, Allegro moderato ♩ = 120
 Allegretto ♩ = 80
 Adagio cantabile ♩ = 80
 Adagio assai ♩ = 40
 (Hierdie waardes is vir C-tyd)
 (Quantz, *Versuch ...*, p. 285.)

Uit die bogenoemde aanduidings blyk dit dat presto en allegro assai amper vinniger gespeel is as wat ons vandag gewoon is, terwyl vivace as 'n effens stadiger tempo beskou is. Alhoewel hierdie tempo-aanduidings nie sondermeer in alle omstandighede as maatstaf gebruik kan word nie, is dit tog nuttig. Verder doen dit weg met die vooropgestelde idee dat Barokmusiek stadiger gespeel moet word (Dorian, *The History of Music in Performance*, p. 181).

Die tydmaattekens in Barokmusiek speel ook 'n belangrike rol by tempobepaling, aangesien dit steeds tot 'n mate eienskappe van die proporsies in mensurale notasie behou het. Daar moet egter nie te veel vertrouwe in geplaas word nie, omdat daar heelwat teenstrydighede by die gebruik daarvan voorkom, veral t.o.v. die tekens C en C. Die algemene wanopvatting is dat C teen dubbel die tempo as C gespeel moet word (Funes, *A Survey ...*, p. 165). Reeds in 1597, egter, merk Thomas Morley in sy **Plaine and Basic Introduction** op dat hierdie twee tekens met weinig onderskeid deur komponiste gebruik word (Donington, *The Interpretation ...*, p. 341). Daar is verskeie manuskripte waar hierdie tekens sonder onderskeid gebruik word, bv. in een van die kanons in J.S. Bach se **Das Musikalische Opfer** waar die C voor twee balke verskyn, terwyl die derde balk 'n C het - geen verskil in tempo word daarmee bedoel nie. Die kanon is in vergroting en 'n teoretiese verskil van

telslag word waarskynlik daardeur beklemtoon (Donington, *A Performer's Guide* ..., p. 245). Wanneer 'n verandering van C na C in die gang van 'n beweging plaasvind, is dit waarskynlik dat 'n toename in tempo daarmee bedoel word - hoeveel vinniger is egter die uitvoerder se besluit. Die volgende beginsels is in die algemeen geldig:

'n Teken wat gekruis is dui gewoonlik op 'n vinniger absolute tempo.

Kleiner noemers neig om vinniger tempi aan te dui, alhoewel dit nie altyd die geval is nie.

Enige drieledige metrum dui op 'n vinniger tempo.

Verandering van tydmaatteken in die gang van die musiek is dikwels 'n aanduiding vir 'n beduidende tempoverandering (Donington, *The Interpretation* ..., p. 353; Funes, *A Survey* ..., p. 166).

Tempoveranderinge wat aangedui word deur tydmaatwisseling was eerder proporsioneel as wiskundig: die nuwe metriese teken verteenwoordig 'n proporsionele verwantskap met die vorige, bv. as 'n stuk oorspronklik in $\frac{4}{4}$ -tyd is en dit verander na $\frac{3}{2}$ -tyd, moet die tempo nie geïnterpreteer word as drie halfnote waarvan elk gelyk is aan twee kwartnote van die $\frac{4}{4}$ -tyd nie; drie halfnote word gespeel in dieselfde tyd as wat twee kwartnote sou neem (Funes, *A Survey* ..., p. 167).

Dit blyk dat tempoveranderinge en -buigbaarheid (rubato) wel in Barokmusiek nodig is, maar dit is baie subtiel en delikaat en die uitvoerder moet sorg dat die beweging van die musiek nie versteur word nie. Tempoveranderinge kom die meeste op die volgende plekke voor:

By kadense; dikwels 'n effense ritardando.

Tussen variasies; elke variasie het sy eie stemming en dus gepaardgaande tempo.

In monodie en resitatiewe; die tempo volg die ritme en uitdrukking van die woorde

In toccatas en cadenzas; dit is improvisatories van aard en dikwels onmetries genoteer (Funes, A Survey ..., p. 175).

Dansbewegings kan slegs korrek uitgevoer word indien die tempo korrek is. Baie van hierdie dansbewegings is deur Raoul-Auger Feuillet genoteer in sy *Chorégraphie, ou L'Art de décrire la danse* ... (1700). Dit blyk duidelik dat die musiek nie slegs 'n begeleiding vir die danse was nie: die twee kunsvorme het spesifieke ritmiese verwantskappe (Mullins, "Music and Dance in the French Baroque", p. 45).

Feuillet was baie noukeurig in sy beskrywings van die verskillende dansbewegings en dit is duidelik dat die danstempo nou verwant was aan die algehele ritme van die bewegings. Daar kan uit sy werk afgelei word dat die menuet en passepied allegro danse was, en die vinnigste van die danse in 3-tyd. Die sarabande, chaconne, passacaille en loure was andante in stemming, ten spyte van hul verskille in tempo. Die courante was volgens Pierre Rameau 'n "danse très grave" en moontlik die stadigste van al die danse (Mullins, "Music and Dance ...", p. 49).

Alhoewel daar baie inligting aangaande die tempo verkry kan word deur die herkonstruering van hierdie danse, moet daar onthou word dat die danstipes wat musikale vorme geword het, d.w.s. nie geskryf is as musiek waarby gedans moet word nie, dikwels aansienlike veranderinge ondergaan het. Die algemene neiging was dat hulle stadiger, statiger en meer rigied geword het (Donington, *The Interpretation* ..., p. 326). Die 16de eeuse Galliard was lewendig en opgewek, maar omstreeks 1650 verkry dit 'n sobere en statige karakter. Die Franse Courante ondergaan soortgelyke veranderinge rondom 1700 en die Sarabande omstreeks 1650 (Dolmetsch, *The Interpretation* ..., p. 50).

Dit blyk dus dat 'n kennis van die jaar of tydperk waarin die betrokke dans geskryf is van groot hulp kan wees by die vasstelling van 'n gepaste tempo.

Alhoewel die tempi van dansvorme in die algemeen deurgaans eweredig bly, kom daar wel tempobuiginge voor - selfs in die danse wat spesifiek vir dansbewegings geskryf is. Die dansbewegings van **Entrées** suggereer tempovariasies wat nie slegs tot die kadense beperk is nie. Kontrasterende danspatrone in individuele werke vereis 'n mate van buigbaarheid van die tempo (Mullins, "Music and Dance ...", p. 55).

Die volgende tabelle is 'n vergelyking van tempi en tydmaattekens van: Quantz, **Versuch ...**, 1752; Michel L'Affilaid, **Principes très faciles pour bien apprendre la musique**, 1717; Jacques-Alexandre La Chapelle, **Les vrais principes de la musique**, 1737; Louis-Léon Pajot, Chevalier, Comte D'Onzembray, **Historie de l'Académie Royale des Sciences**, 1732; Henri-Louis Choquel, **La Musique rendu sensible par la mécanique**, 1762 (Funes, A Survey ..., pp. 19-21).

Die tempo van 'n stuk moet nie slegs op grond van die tydmaatteken en titel bepaal word nie, maar ook op grond van die implisiete kwaliteite.

Piece	Quantz	L'Affillard	La Chapelle	D'Onzembray	Choquel
Loure:	3/4, ♩ = 80		6/4, ♩ = 40	6/4, ♩ = 112	
Marche:	♩, ♩ = 80	♩, ♩ = c.95 6/4, ♩ = 150	2, ♩ = 80		
Menuet:	3/4, ♩ = 160	3, ♩ = 70 6/8, ♩ = 75	3, ♩ = 126	3, ♩ = 70 3, ♩ = 70	6/4, ♩ = 80
Musette:	3/4, ♩ = 80 3/8, ♩ = 80				
Passecaïlle:	3/4, ♩ = c.168	3, ♩ = 106	3, ♩ = 63	3, ♩ = 95	
Passepiéd:	3/8, ♩ = c.168	3/8, ♩ = 86	3, ♩ = 152	3/8, ♩ = 100	3/8, ♩ = 96
Pavane:		2, ♩ = 90	2, ♩ = 72		
Rigaudon:	♩, ♩ = 160	2, ♩ = 120	2, ♩ = 152	2, ♩ = 116	2, ♩ = 126
Rondeau:	♩, ♩ = c.80 3/4, ♩ = c.160				
Sarabande:	3/4, ♩ = 80	3, ♩ = 86 3/2, ♩ = 72 6/4, ♩ = 133	3, ♩ = 63	3/2, ♩ = 73	

¹ Funes se spelling.

Piece	Quantz	L'Affillard	La Chapelle	D'Onzembray	Choquel
Allemande:			2, ♩ = 120		
Bourrée:	♩ , ♩ = 160	2, ♩ = 120	2, ♩ = 120	2, ♩ = 112 2, ♩ = 120	
Branle:		2, ♩ = 106	2, ♩ = 152		
Canarie:	6/8, ♩ = 160	6/8, ♩ = 106	6/4, ♩ = 126		
Chaconne:	3/4, ♩ = 160	3, ♩ = 156	3, ♩ = 120	3, ♩ = c.156	
Courante:	3/4, ♩ = 80	3/2, ♩ = 90		3, ♩ = 82	
Entree:	3/4, ♩ = 80		2, ♩ = 69		
Furie:	♩ , ♩ = 80 3/4, ♩ = 160				
Gaillarde:			2, ♩ = 72		
Gavotte:	♩ , ♩ = c.120 or C to 132	2, ♩ = 120	2, ♩ = 152	2, ♩ = 97	2, ♩ = 126
Gigue:	6/8, ♩ = 160	6/8, ♩ = 100 3/8, ♩ = 116	6/4, ♩ = 120	6/4, ♩ = 112	6/8, ♩ = 104
Tambourin:	♩ , ♩ = c.168 to c.176		2, ♩ = 176		

HOOFSTUK 3

DIE OORGANGSPERIODE

INLEIDING

Die oorgang van die Barok na die Klassiek is gekompliseer aangesien verskillende rigtings en style so te sê gelyktydig plaasgevind het. In die algemeen staan hierdie tydperk as die Rococo-periode bekend, maar die Rococo-styl was slegs een styltipe van die tydperk. Die Galante styl, Sturm und Drang, en Empfindsamer Stil is terme wat ook gereeld gebruik word om musiek van hierdie periode te klassifiseer en dit het 'n mate van verwarring tot gevolg.

Tydens die laaste fase van die Barokperiode, c. 1680-1750, die sogenaamde Laat-Barok, vind daar 'n algemene fiksering van reëls en standarde plaas. Genres en vorme wat deur die loop van die sewentiende eeu ontwikkel het, word wel uitgebrei en versier, maar die basiese, essensiële karakter word behou. Die uitdrukking van gevoel word 'n intellektuele en stereotipe aangeleentheid - 'n stelselmatige "verstarring" van die Affektenlehre. Reeds tydens hierdie fase is daar egter 'n reaksie teen die Barokstyl te bespeur. Met die ontwikkeling van die komiese opera, veral in Italië, ontstaan daar 'n nuwe, ligte en melodieuse uitdrukkingsmedium, en in Frankryk vind daar 'n vermenging van populêre elemente en hofelegansie plaas, wat die ontstaan van die Rococo-styl tot gevolg het. Die rasonele benadering t.o.v. die affek-gedomineerde estetiese ontlok 'n reaksie by komponiste wat 'n meer dinamiese en minder rigiede emosionaliteit wil uitdruk, en dit lei tot die ontstaan van 'n sentimentele styl: 'n styl wat later in die Galante en Empfindsame style kulmineer (Palisca, Baroque music, p. 6).

Die 18de eeu was die tydperk van vernuwing, die "enlightenment", rasionalisering en die opkoms van 'n sterk burgerstand. Die nuwe sosiale bestel het musiek beïnvloed in die sin dat artistieke beskerming nie meer uitsluitlik die monopolie van die adelstand was nie en die aristokrasie se invloed op, en beheer van, die kunste het afgeneem namate hierdie welgestelde middelklas

belangriker geword het. Die meeste van Rousseau en Voltaire se volgelinge was lede van hierdie stand, terwyl 'n aantal van bv. Rameau se operas vir publieke operahuise gekomponeer is (Flemming, Arts and Ideas, pp. 283, 284, 288). Die popularisering van die kunste a.g.v. hierdie burgerstand bring 'n nuwe mark vir kunswerke, en dit beïnvloed die keuse van onderwerp en metode van aanbieding: die publiek vereis musiek wat maklik speel- en verstaanbaar is. 'n Verdere gevolg van hierdie popularisering is die ontstaan van musiekkritiek en vernuwings in die musiekdrukkuns. Laasgenoemde aspek is vir die komponis van groot belang, aangesien dit die omset van bladmusiek vergroot het en vir hom 'n belangrike bron van inkomste geword het (Grout, A History ..., pp. 448-451).

Rasionalisme en die akademie geniet besondere aandag en die mees karakteristieke uitdrukking hiervan is die verskyning van Diderot se **Encyclopédie**: dit dui op die verligte era se gees van ontdekking, wetenskaplike navorsing en die soeke na die waarheid. In die kunste het dit spesifiek betrekking op die daarstelling van uitdrukkingsvolle vorme en 'n gevoel van vryheid (Flemming, Arts ..., p. 284).

Een van die belangrikste skilders van hierdie verligte tydperk was Antoine Watteau. Sy skilderye is toonbeelde van die nuwe idioom: kleiner dimensies, wat meer geskik is vir 'n salon in 'n privaatwoning as 'n groot saal in 'n paleis, oorwegend pastorale onderwerpe, intiem en verbeeldingryk. Dit getuig van 'n vryheid en fantasie wat nuut was in die Westerse skilderkuns (Flemming, Arts ..., p. 288). In die algemeen bring die ligte kleure, sierlike lyne en 'n vermyding van simmetrie 'n gevoel van improvisasie en speelse fantasie te weeg (**Elsevier se Ensiklopedie**, vol. II, p. 542). Die doel van die kuns was hoofsaaklik om te vermaak en te versier.

Die Rococo-periode het tot 'n groot mate met die regering van Louis XV saamgeval, veral die periode van die regentskap van die hertog van Orléans, d.w.s. 1715-1723. Ten spyte daarvan dat die aristokrasie nie meer die monopolie oor die kunste gehad het nie, bly die Rococo in wese die kuns van die aristokrasie. Gedurende die regentskap het die formaliteite van die hof plek gemaak vir 'n meer intieme, gemaklike atmosfeer. Die sosiale lewe van die aristokrasie beweeg weg van die groot

paleis te Versailles na die minder formele salonne van privaathuise in Parys (Pauly, Music in the Classic Period, p. 13).

Die Rococo is egter nie tot Parys beperk nie. Ander Europese howe word sterk deur die Franse modes in argitektuur, skilderkuns, meubelkuns, kleredrag en dans beïnvloed. Selfs die Franse taal word in die algemeen bo die nasionale taal verkies (Flemming, Arts ..., p. 283). Frankryk word dus beskou as die stilistiese model. Nog 'n teken van hierdie beïnvloeding is die sogenaamde "galante" brief. Die brief word 'n ernstige literêre genre en daar ontstaan 'n groot aantal handboeke wat die skryf van hierdie nuwe kunsvorm onderrig. Die stilistiese manuskripte toon egter geen begrip vir die oorsprong van styl nie, en daar is geen poging tot die formulering van 'n "stylfilosofie" nie, maar blote vae ideale en algemene beginsels (Blackall, The Emergence of German as a Literary Language, p. 160).

Artifisiële retoriek word mode en oordrewe komplimentering is aan die orde van die dag. Die middelklas boots dit na omdat dit beskou word as 'n noodsaaklike aspek van kultuur (Blackall, The Emergence ..., pp. 198-199). In die algemeen, egter, is die taalgebruik in die letterkunde eenvoudiger, hoewel gesofistikeerd. Die stemming is ligter en meer informeel as die 17de-eeuse gestileerde, grootliks historiese, roman (Sheldon, "The Galant Style ...", p. 250).

In die Rococo-kuns word daar aandag gegee aan die versiering van detail, terwyl die klein vorme, soos kort gedigte, opstelle, odes en komedie die epiese drama en digkuns van die 17de eeu vervang (Allen, Philosophies of Music History, p. 63).

Problematiek van Periodisering

In die *Grove's Dictionary of Music* word Rococo beskryf as 'n term in die dekoratiewe kuns wat veral op Franse musiek van die 18de eeu van toepassing is. Verwysings na die Rococo word dus tot Frankryk, of areas waar Franse kultuur 'n groot invloed gehad het, beperk. Ballet is so 'n area, aangesien dit oorwegend Frans van oorsprong is. Verder word daar gesê dat die konsep van Rococo-musiek deur kritici toegepas word op 'n verskeidenheid musiek waarvan die meeste beter beskryf kan word deur die 18de eeuse uitdrukking "Galant". Daar word dus nie veel onderskeid tussen die twee terme getref nie (Heartz, "Rococo", *The New Grove Dictionary of Music* ...).

Die *Harvard Dictionary of Music* beskou die *Stile Galant* as die musikale eweknie van die Rococo-kuns, m.a.w. die term Rococo is slegs op die dekoratiewe kunste van toepassing (Apel, *Harvard Dictionary of Music*, p. 735).

Boyden beskou op sy beurt die *Stile Galant* en die *Empfindsamkeit* as spesifieke tipes Rococo-musiek, terwyl die *Sturm und Drang*-styl die Duitse teenvoeter vir die Rococo-styl was (Boyden, *An Introduction to Music*, p. 232).

Volgens Westrup was die *Empfindsamkeit* eerder 'n vorm van uitdrukking as 'n definitiewe styl of beweging; 'n fase wat met die opkoms van die Klassisisme verdwyn het. In teenstelling met die *Empfindsamkeit*, was die *Stile Galant* werklik 'n styl en hoofsaaklik gebaseer op die artifiële leefwyse van die Franse, en later ook Duitse, aristokrasie (Westrup, *Studies* ..., p. 129).

In die *New Grove Dictionary* word daar 'n onderskeid getref tussen die *Galant* en die *Empfindsamkeit*: laasgenoemde vermy die oordrewe versierings wat algemeen in die *Galant*-styl voorkom, en dit word verder omskryf as 'n estetika wat met Noord-Duitsland geassosieer moet word. Die doel daarvan is intieme, sensitiewe en subjektiewe uitdrukking (Heartz, "Galant", *The New Grove Dictionary* ...).

Volgens Blume het die Rococo-styl in die beeldende kunste direk vanuit die Laat-Barok ontwikkel, terwyl die galante styl eerder nader aan die Klassieke styl is. Galante styl in musiek ontwikkel deur die Empfindsamkeit, deur die Sturm und Drang tot in die Klassieke styl, m.a.w. Empfindsamkeit, Sturm und Drang en Klassisisme is nie teenstellend met die Galant nie, terwyl Klassisisme wel in kontras met die Rococo staan (Blume, *Classic and Romantic Music*, p. 31).

Volgens Newman kan daar 'n onderskeid getref word tussen 'n vroeëre en latere Galante styl. Die eerste periode geskied parallel met die Rococo-styl in kuns en musiek tydens die Laat-Barok tydperk. Die tweede fase, wat sy hoogtepunt tussen 1750 en c.1760 bereik, kan nie as 'n duidelike uitvloeisel van die Barokstyl beskou word nie, intendeel dit was eerder anti-Barok van aard (Newman, *The Sonata in the Classic Era*, p. 120).

Ten einde die opsomming van teenstellende opinies af te sluit, kan daar net genoem word dat Rosen die Rococo en Galant as twee terme vir dieselfde styl beskou (Rosen, *The Classical Style*, p. 44).

Daar is altyd 'n stilistiese en chronologiese oorvleueling tussen periodes. Aangesien geskiedenis altyd in 'n proses van verandering is, sal enige verdeling of periodisering arbitrêr wees, alhoewel dit noodsaaklik is vir studiedoeleindes (Newman, *The Sonata in the Classical Era*, p. 4). Geen formule kan moontlik die veelheid aspekte van alle musiek tussen 1700 en 1800 omvat nie (Grout, *A History ...*, p. 452).

Ten einde die probleem te vereenvoudig, is dit beter om die hele oorgangsperiode in slegs twee fases te verdeel, nl. in Laat-Barok- en Vroeg-Klassieke fases. Chronologies kan die Laat-Barok beperk word van c.1680-1750, en die Vroeg-Klassiek van c.1720-1775 (Grout, *A History ...*, p. 416; Apel, *Harvard Dictionary ...*, p. 736; Davidson & Apel, *Historical Anthology of Music*, pp. 126-211).

Die Rococo-styl kan beskou word as een styltipe van die Laat-Barok, en dit het veral betrekking op Franse musiek van die era. Die Stile Galant en Empfindsamkeit is eerder styltipes van die Vroeg-Klassiek en dit behels musiek van Frankryk, Duitsland, Engeland, trouens: dit is 'n meer

internasionale styl. Een van die eienskappe van die Klassisisme is die kosmopolitiese aard daarvan. Daar is minder nasionale verskille - die musiek is universeel. (Grout, *A History of Western Music*, p. 448).

Tydens die Laat-Barok fase toon sommige werke van Tartini, Scarlatti, Telemann, Couperin, e.a. tipiese Rococo-kwaliteite, soos 'n veelheid van ornamentering en 'n vermindering van motiefontwikkeling, alhoewel dit nie heeltemal weggelaat word nie. In teenstelling hiermee toon die meeste werke van komponiste soos Galuppi, Rutini, Sammartini, Boccherini, Soler, Stamitz, Filtz, Pergolesi, Hasse, Grétry, e.a. duidelike Vroeg-Klassieke kwaliteite (Newman, *The Sonata ...*, p. 120; Bücken, *Die Musik des Rokokos ...*, pp. 25-61).

In die geval van hierdie twee fases is daar 'n baie merkbare "saambestaan" van konserwatiewe en liberale neigings. 'n Opvallende voorbeeld is J.S. Bach se tweede volume van die "48", wat in 1774 gepubliseer is, terwyl C.P.E. Bach se Sonate in e min. reeds in 1744 gepubliseer is (Georgii, *Keyboard Music of Baroque and Rococo*, p. 47). Terselfdertyd vind daar ook 'n vermenging van style plaas, bv. komposisies wat duidelik in die Vroeg-Klassieke styl gekomponeer is, toon Laat-Barok elemente (Klaus Heimes, *Carlos Seixas's Keyboard Sonatas*, p. 110).

Styleienskappe



Struktureel gesproke word die Laat-Barok oorheers deur die tekstuurbeginsels van 'n harmonies-geïntegreerde polifonie en 'n "continuo-homofonie", wat dui op 'n tipe homofonie met 'n vinnige harmoniese ritme en energieke ritmiese patrone in beide die melodie en die begeleiding (Bukofser, *Music in the Baroque Era*, p. 221). Hierdie tipe homofonie het hoofsaaklik vanuit die concerto-styl ontwikkel. Ander kenmerke van die Laat-Barok is die homogene ritmes en kontras tussen tutti en solo-partye. Die ontwikkeling van motiewe deur tegnieke soos sekvens, nabootsing en transposisie speel ook 'n belangrike rol (Newman, *The Sonata in the Classic Era*, p. 120). Alle genres is klaarblyklik deur hierdie styl beïnvloed (Bukofser, *Music in the Baroque Era*, p. 222).

In teenstelling hiermee toon die Vroeg-Klassieke homofonie 'n stadiger harmoniese ritme en minder streng-polifoniese skryfwyse, terwyl die tekstuur dikwels tweestemmige melodie met begeleiding is. Kadense is meer volop en duidelik gedefinieer, sodat die struktuur meer fragmentaries van aard is (Ratner, "Eighteenth Century Theories of Musical Period Structure", p. 444). Verdere eienskappe is 'n rigiede harmoniestruktuur, hoofsaaklik gebaseer op I-V verwantskappe, en simmetriese periodieke frasstrukture (Ratner, "Eighteenth Century Theories ...", p. 441).

Daar was tot 'n groot mate dubbelsinnigheid wat die betekenis van die term "galant" betref. F.W. Marpurg gebruik die term m.b.t. fugale skryfwyse. Hy skryf van "einen etwas galanten drey oder vierfachen Contrapunct", en hy verwys na die beweging in die kamermusiek van Telemann, Fasch, e.a., as "galanten canonischen Schreibart" (F.W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge 2*, pp. xix en 94).

Tesame met Marpurg se gebruik van die term "galant" om te verwys na 'n vrye behandeling van kontrapuntale tekstuur, is "galant" ook gebruik om te verwys na 'n homofoniese tekstuur. Laasgenoemde gebruik van die term was egter meer algemeen (Sheldon, "The Galant Style ...", p. 263).

Sommige opvallende Galant-mannerismes is herhaling van frases, statiese harmonie, skerp kontraste van stemming en tempo, triofigure, 16de noot draaisnellers op die ongeaksentueerde deel van die telslag en Lombardiese ritmes (Palisca, *Baroque Music*, p. 172; Sheldon, "The Galant Style ...", p. 257).

Teen die middel van die 18de eeu het Scheibe die Lombardiese ritme  of  beskryf as 'n tipiese Galanterie - volgens hom het Tartini die figuur populêr gemaak (Sheldon, "The Galant Style ...", p. 257; Newman, *The Sonata*, p. 121; Quantz, *Versuch ...*, p. 323).

Die Empfindsamkeit kan allerweë as 'n spesiale tipe galante styl beskou word - dit is inderdaad 'n intensifisering van die tipiese galante kenmerke: die melodiese lyne klink nog meer fragmentaries, hoofsaaklik a.g.v. die invoeging van baie rustekens, verskillende ritmes en 'n groot verskeidenheid ornamente. Die tekstuur is egter in die algemeen ryker en die dinamiek meer gevarieërd, met dikwels verrassende toonaardkontraste (Newman, *The Sonata ...*, p. 123).

Die Sturm und Drang was 'n literêre beweging in Duitsland c. 1770-1785; die term is afkomstig van Klinger (1752-1831) se toneelstuk, *Sturm und Drang*, geskryf in 1776. In musiek word die term dikwels gebruik om die "geforceerde" uitdrukkingsvolheid wat in die musiek van C.P.E. Bach, sowel as die vroeë werke van Haydn en Mozart, voorkom, te beskryf (Apel, *Harvard Dictionary*, p. 811 Grout, *A History ...*, pp. 448, 461, 482, 499).

In die literatuur het die Sturm und Drang betrekking op die vrye beoefening van emosies en verbeelding, selfs al sluit dit pynlike en grusame belewenis in (Flemming, *Arts ...*, p. 295). Dit blyk dus dat hierdie beweging eerder by die Romantiese periode aansluit as wat dit 'n styltipe van die oorgangstydperk is. Verder is dit twyfelagtig of die term wel enigsins op die musiek van C.P.E. Bach van toepassing gemaak kan word, aangesien Klinger se toneelstuk eers in 1776 geskryf is - twaalf jaar voor die dood van Bach. Die emosionaliteit in sy musiek kan eerder as 'n vorm van die sensitiewe styl, die Empfindsamkeit, gesien word.

Vermenging van styleienskappe

Handel se opera, *Alcina*, is in die Barokstyl, maar sommige arias toon duidelike elemente van die galante styl, byvoorbeeld die aria 'Di, cor mio' (I,ii), wat skynbaar in die Barokstyl gekomponeer is, aangesien daar baie beweging in die onderskeie instrumentale partye is, maar die instrument onderstreep slegs die stadige harmoniese ritmes van 'n periodiek-gestruktureerde melodiese lyn.

Handel "Di, cor mio"

Alcina

Di, cor mio, quan - to t'a - ma - i,
(Say, dear heart, how much I love you.)

VI. I, II
Ob. III

mostra il bos - co, il fon - te, il ri - o,
(show him the woods, the brook, the river)

In die derde toneel, tweede bedryf, is daar 'n baie opvallende oorheersing van triofigure:

Morgana

Cre - de - te al mio do - lo - re, Lu - ci ti - ran - ne e ca - re!
 (Believe in my aching heart, yes both cruel and dear)

Vlc.

Morg.

Cre - de - te al mio do - lo - re.

Vlc.

Lu - ci ti - ran - ne e ca - re!

(Palisca, Baroque Music, p. 194.)

In J.S. Bach se **Kantate**, BWV 92, sopraanaria nommer 8, is die melodiese konstruksie nie gebaseer op die tipiese Barokbeginsels van motiewiese uitbouing nie, maar is dit opgebou uit 'n reeks kort, viermaatfrases, m.a.w. periodieke konstruksie. Die groot verskil tussen hierdie aria en 'n tipiese Galant-konstruksie is die vermyding van kadense - die eerste kadens verskyn eers aan die einde van die agtiende maat.

J.S. Bach Kantate BWV 92

8. Aria

andante

Oboe d'amore

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo
 *Organo

Continuo Organo

senza accompagnement

8

Mei - nem Hir - ten bleib ich

16

treu, mei - nem Hir - ten bleib ich treu. Will er - mir den -

Genres wat deur nuwe stylelemente beïnvloed is

'n Verdere opvallende verskynsel van die oorgangsperiode is die stylverskille tussen genres van die 18de eeu (Landon, *Essays on the Viennese Classical Style*, p. 83). Opera en kamermusiek is veral deur die nuwe stylrigtings beïnvloed, terwyl kerkmusiek tot 'n groot mate, en vir 'n baie langer periode, steeds konserwatief gebly het (Sheldon, "The Galant Style ...", p. 254; Dahlhaus, *Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. 5, p. 24).

Dit is dus moeilik om 'n komponis van hierdie tydperk te "klassifiseer" as 'n Rococo- of galant-komponis, aangesien sy kamermusiekwerke waarskynlik in die Vroeg-Klassieke idioom geskryf sal wees, terwyl sy kerkmusiek in die Laat-Barokidioom, of selfs vroeër, mag wees.

Danksy die verandering in sosiale struktuur, d.w.s. die meer informele en intieme lewenstyl van die aristokrasie en die opkoms van 'n invloedryke en gekultiveerde burgerstand, het kamermusiek baie belangrik geword. Daar het 'n sterk verband ontstaan tussen die danse van die Franse klavierbord- en luitsuites en die Rococo- en Galante style. Die Franse luitstyl kan tot 'n groot mate as die oorsprong van die galante tekstuur beskou word (Bücken, "Der Galante Stil", p. 422). Die verfynde intimiteit van die karakteristieke danse vir luit en klawesimbel het die Galante uitdrukking uitstekend gepas. Klein karakterstukkies vind groot byval, en sentimentele, beskrywende titels, veral indrukke van die natuur, is aan die orde van die dag. Voorbeelde hiervan is "Rappèl des oiseaux", "Le coucou", "Le moulin à vent", en "Les roseaux". Danse, soos die Gavotte, Menuet en Passepied word ook geredelik aangetref.

Musiek word in die algemeen maklik deur die literatuur beïnvloed, hoofsaaklik danksy die een voor die hand liggende skakel, nl. opera. Die ontwikkeling van die Italiaanse Opera Buffa uit die komiese Intermezzo's wat tussen die bedrywe van die Opera Seria uitgevoer is, geskied tydens hierdie periode. Die musiek van die Intermezzo en Opera Buffa was eenvoudiger, aria's was korter en die vokale omvang relatief klein. Begeleiding was deurgaans lig, sodat die melodiese lyn altyd duidelik bly (Pauly, *Music in the Classic Period*, p. 16). Verder het die libretti meer betrekking op

eietydse omstandighede, in teenstelling met die heroïese, grootliks historiese temas van die vroeëre Opera Seria. Pergolesi se opera, **La serva padrona**, (eerste uitvoering 1733) word allerweë beskou as 'n goeie voorbeeld van hierdie nuwe ontwikkeling. Dit het slegs twee sangrolle, unisoonlye passasies vir stem en orkes, en 'n ligte begeleiding (Pauly, *Music in the Classic Period*, p. 19).

Die oorgangsproses in Frankryk het tot 'n groot mate by Couperin begin - veral met sy klein karakterstukkies vir klawesimbel. Homofone akkoordbegeleiding, wat reeds sterk dui op die ontwikkeling van die Alberti-bas, word dikwels in sy komposisies in hierdie genre aangetref (Bücken, *Die Musik des Rokokos*, p. 43).

Die volgende twee voorbeelde van Couperin demonstreer duidelik dat selfs werke van dieselfde genre, in hierdie geval kamermusiek, in verskillende style geskryf kan wees:

Les Matelotes Provencales

PREMIERE PARTIE. Gaïement.



Hierdie komposisie toon 'n streng kontrapunt en liniêre beweging, alhoewel die basparty se melodiese lyn nie so belangrik as die sopraanparty is nie. Die akkoordbeweging is ook opvallend, en dus kan dit beskou word as 'n harmonies-geïntereerde polifoniese Rococo styl.

La Pateline:

Gracieusement.



Hierdie komposisie toon 'n duidelike homofone akkoordbegeleiding wat beskou kan word as die voorloper van die Alberti-bas. Verder is daar ook 'n meer duidelik-gedefinieerde periodieke struktuur, wat gepaard gaan met definitiewe kadenspunte. Hierdie komposisie is dus eerder in die Vroeg-Klassieke styl.

Daar moet egter gewaak word teen die klassifisering van komposisies bloot op grond van die tekstuur. Die volgende pasassie van Scarlatti toon 'n homofoniese tekstuur, maar die dramatiese karakter en vinnige harmoniese ritme hoort eerder tot die "continuo-homofoniese" styl van die Laat-Barok as die Vroeg-Klassiek.



Notes Inégales, Oorpuntering en Sinchronisering




Daar kan met redelike sekerheid aanvaar word dat die meeste komposisies in die Rococo-styl steeds onderworpe is aan die inégalitépraktik, aangesien die melodiese konstruksie van 'n tipiese Rococo-komposisie hom dikwels by uitstek daartoe leen. Met die ontwikkeling van die notasiesisteen en die toenemende invloed van die Klassieke styl, het hierdie praktik mettertyd in onbruik verval. Dit is weliswaar moeilik om presies vas te stel wanneer die praktik verdwyn het. Wanneer 'n melodie egter duidelike klassieke kenmerke toon, veral 'n ritmiese diversiteit, is dit onwaarskynlik dat inégalité toegepas sal word.

Verder is dit moontlik dat die gebruik van oorpuntering dikwels sal plaasvind, veral wanneer daar veelvuldige ornamentering voorkom en dissonante vermy moet word. 'n Voorbeeld hiervan is *La Lyre d'Orphée*, van Dandrieu, gekomponeer in 1728, waar die gepunteerde kwartnote d.m.v. oorpuntering verleng moet word.

Grave et piqué

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is titled "Grave et piqué" and is in 2/4 time. It features a treble clef with a 3-measure rest and a bass clef with a 7-measure rest. The second system shows a treble clef with a 5-measure rest and a bass clef with a 7-measure rest. The music includes various ornaments and rhythmic patterns characteristic of the Rococo style.




Hierdie pasassie sal waarskynlik as volg uitgevoer moet word.

Die homofoniese tekstuur van die meeste Vroeg-Klassieke komposisies bring in die algemeen mee dat daar minder ritmiese onafhanklikheid tussen die onderskeie stempartye is (Sachs, *Rhythm and Tempo*, p. 290). Gevolglik kan daar afgelei word dat die sinchronisering van triole en gepunteerde ritmes meer gereidelik plaasvind. Verder het die ontwikkeling van die notasiestelsel meegebring dat komponiste meer duidelik en spesifiek kon wees omtrent die uitvoering van hul komposisies. Ritmiese figure soos die dubbelpunt  of  , en die triool  , word meer konsekwent genoteer, terwyl die gebruik van die besyferde bas gaandeweg verdwyn.

'n Direkte gevolg van hierdie ontwikkeling is 'n verandering in die rol van die uitvoerder: danksy die geleidelike verdwyning van die *inégalité*-praktyk en die gebruik van die besyferde bas, is

² Die verlenging van die *w*-teken is in hierdie geval verdedigbaar op grond van voorbeelde van Dandrieu, wat die "pincé" dikwels verleng by 'n lang nootwaarde. Die mordent in maat 5 is nie verleng nie, aangesien dit 'n dissonans sal veroorsaak (Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, p. 431).



Die homofoniese tekstuur van die meeste Vroeg-Klassieke komposisies bring in die algemeen mee dat daar minder ritmiese onafhanklikheid tussen die onderskeie stempartye is (Sachs, *Rhythm and Tempo*, p. 290). Gevolglik kan daar afgelei word dat die sinchronisering van triole en gepunteerde ritmes meer geredelik plaasvind. Verder het die ontwikkeling van die notasiestelsel meegebring dat komponiste meer duidelik en spesifiek kon wees omtrent die uitvoering van hul komposisies. Ritmiese figure soos die dubbelpunt  of  , en die triool  , word meer konsekwent genoteer, terwyl die gebruik van die besyferde bas gaandeweg verdwyn.

'n Direkte gevolg van hierdie ontwikkeling is 'n verandering in die rol van die uitvoerder: danksy die geleidelike verdwyning van die *inégalité*-praktyk en die gebruik van die besyferde bas, is

² Die verlenging van die *pincé*-teken is in hierdie geval verdedigbaar op grond van voorbeelde van Dandrieu, wat die "pincé" dikwels verleng by 'n lang nootwaarde. Die mordent in maat 5 is nie verleng nie, aangesien dit 'n dissonans sal veroorsaak (Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, p. 431).

komposisies in die algemeen minder "improvisatories" van aard, dus het die uitvoerder minder vryheid met die uitvoering van veral ritmiese aspekte van 'n komposisie. Tydens die klassieke periode was die Cadenza van 'n Concerto feitlik die enigste vrye improvisasie wat aan die uitvoerder gegun is.

Soos reeds genoem, was die Lombardiese ritme een van die tipiese Galant-mannerismes. 'n Voorbeeld hiervan is die "Adagio" van die **Sonate** vir fluit en continuo, op. 3 nr. 1, van Giovanni Platti:

Platti, Sonate op. 3 nr. 1



Die volgende voorbeeld, "Chi vuol comprar", van Jomelli, toon die gebruik van 16de noot draaisnellers op die ongeaksentueerde deel van die tetslag:

chi? chi? Ven - ga! ven - ga! Sempre a buon pat - to la ven - de - rò, sempre a buon pat - to la ven - de -

Die meeste klawesimbelwerke van Giovanni Platti is toonbeelde van die Galante styl. Sy **Klawesimbelsonate nr. 5** toon skerp kontraste, veral a.g.v. die skielike verandering van ritmes, 'n eenvoudige harmoniese struktuur, 'n ligte tekstuur en 'n herhaling van frases.

Platti, Klawesimbelsonate nr. 5

Non tanto Allegro

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The treble staff contains a melodic line with a fermata on the first measure, followed by eighth-note patterns and triplets. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with eighth-note runs and triplets. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The bass staff has a simple accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The bass staff has a simple accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The bass staff has a simple accompaniment.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The bass staff has a simple accompaniment.

Tempo

Dit is opvallend dat veral die Franse Rococo-komponiste dikwels gebruik gemaak het van beskrywende titels, bv. "Le Coucou", "l'Hirondelle", "La Triomphante" en "La Convalescente", veral vir hul kamermusiekkomposisies. Verder word daar ook gereeld beskrywende affek-aanduidings, wat terselfdertyd dien as tempo-aanduidings, aangetref, bv. "grave et piqué", "gracieusement", "sans lenteur" en "gayement". Die keuse van tempo, sowel as die toepassing van tempowisseling en tempo rubato, geskied volgens dieselfde beginsels as by musiek van die Barokperiode, veral waar die tekstuur polifonies van aard is en die beginsels van die Affektenlehre nog geld.

Tempowisseling binne een komposisie of beweging kom meer gereeld by musiek van die Vroeg-Klassiek voor, aangesien die oorwegend simmetriese periodieke strukturering, veelheid van temas, ritmiese diversiteit en die uitbeelding van meer as een emosie per komposisie, veral in musiek van die Empfindsamer Stil, meer ruimte daarvoor laat. Tempowisseling word nie altyd in die notasie aangedui nie, en tempovariasies binne een passasie kom in die algemeen neer op die verplasing van ritme, of slegs aksent, binne 'n onderliggende tempo wat onveranderd voortgaan. Dit impliseer dus 'n verlenging, verkorting, of verplasing van note, sowel as 'n ongelykstelling van ritmes wat gelykwaardig genoteer is. C.P.E. Bach sê onder andere die volgende m.b.t. die aanwending van hierdie tipe tempo rubato:

"Rubato is bloot die teenwoordigheid van meer of minder note as wat in die normale verdeling van die maat teenwoordig is. 'n Hele maat, gedeelte daarvan, of selfs 'n hele frase, mag op hierdie wyse verander word. Die belangrikste, en ook die moeilikste, taak is om aan al dieselfde nootwaardes dieselfde tydsduur te gee ... Die een hand speel streng in tyd, terwyl die ander hand teen die maatslag speel ... sodra die boonste partye die onderste partye slaafs begin navolg, is die essensie van die rubato verlore" (C.P.E. Bach, Versuch ..., p. 161).

Bach se beskrywing van die gebruik van tempo rubato stem baie ooreen met Mozart se siening (Blom, Mozart's Letters, p. 58). Dit blyk dus dat C.P.E. Bach in hierdie verband eerder 'n Vroeg-Klassieke as 'n Laat-Barok praktyk beskryf, m.a.w. in hierdie verband is Bach 'n verteenwoordiger van die Empfindsamkeit.

Gevolgtrekking

Wat die uitvoering van musiek van die oorgangsperiode betref, is dit dus noodsaaklik dat die uitvoerder eers 'n sorgvuldige analise van die komposisie maak en bepaal tot watter styltipe dit behoort, aangesien uitvoeringspraktyke betreffende ritme, tempokeuse, tempo rubato en die toepassing van tempowisseling binne een passasie daardeur beïnvloed word. Verder is dit belangrik om te onthou dat die ontwikkeling van die Barok in die rigting van die Klassieke periode nie altyd stelselmatig geskied het nie, m.a.w. die datum van komposisie is nie noodwendig 'n aanduiding van die styltipe nie.

HOOFSTUK 4

DIE KLASSIEKE TYDPERK

INLEIDING

Die gebruik van die term "klassiek" is problematies. Verskillende begrippe, sommige verwant, word deur die term beskryf. Dit is dan ook opvallend dat veral in die skrywe oor skilderkuns en argitektuur die term vermy word as 'n beskrywing van die kuns van die laat 18de eeu. Hierdie tydperk staan egter in die algemeen as "Die Klassieke Tydperk" in musiekkringe bekend.

"Klassiek" verwys eerstens na 'n model of 'n gesaghebbende standaard, hoofsaaklik in verband met letterkunde. Verder kan dit verwys na die standaard gestel deur die antieke Griekse en Latynse skrywers en kunstenaars, na die antieke kunswerke en letterkunde self, of na persone opgelei in die antieke Griekse en Latynse letterkunde en kuns. Wanneer die term verwys na musiek, en die kunste in die algemeen, van die 18de eeu, is die betekenis daarvan dat dit konformeer met die styl of komposisie, met die reëls of modelle van die Griekse en Latynse Antieke, m.a.w. dit verwys na 'n kuns wat soortgelyke stylkwaliteite besit. Die term word ook teenstellend met "Romanties" gebruik. 'n Duidelike beskrywing van die term in hierdie verband word deur J.C. Fillmore in **Pianoforte Music** (1885) gegee:

"The classical ideal is predominantly an intellectual one. Its products are characterised - by clearness of thought, by completeness and symmetry, by harmonious proportion, by simplicity and repose. Classical works, whether musical or literary, are positive, clear, finished. 'Classic is used in two senses. In the one it means, having permanent interest and value ... In the second sense ... music written in a particular style, aiming at the embodiment of a certain ideal, the chief element of which is beauty and form ... In classical music, in this sense, form is first and emotional contents subordinate; in romantic music, content is first, and form subordinate" (The Oxford English Dictionary, vol ii, C, p. 468).

Dit is ook insiggewend dat die vroegste vermelding van die term met betrekking tot musiek eers in 1836 gemaak word. Dit kom voor in 'n titel van 'n inskrywing in die **Musical Library Supp. III**:

"What is the meaning of the word 'Classical' in a musical sense?" (The Oxford English Dictionary,

vol. II, C, p. 468). Dit is problematies, want geen 18de eeuse skrywer sou dus die woord in hierdie sin gebruik het nie.

Wat die gebruik van die term nog verder bemoelijk is dat, veral in die boukuns en beeldende kunste, die term "Neo-klassiek" gebruik word om na bou- en kunsstyle te verwys, wat die antieke Griekse en Romeinse ideaal van helderheid, balans, matigheid en goed-gestruktureerde vorm nastreef. Hier sou die term "klassiek" van toepassing kon wees, maar skynbaar omdat die antieke argitektoniese strukture en beeldende kunste nog fisies bestaan, en omdat daar 'n mate van nabootsing in die 18de eeuse kuns bestaan, is "Neo-klassiek" verkies om die kontemporêre styl van die antieke styl te onderskei. In die antieke was daar nog nie sprake van 'n grafiese musieknotasie nie, en in teenstelling met ander kunste, het daar geen voorbeelde van musiekwerke behoue gebly nie en is die enigste inligting in verband met antieke musiek in geskifte en afbeeldinge van instrumente gevind. Die musiek kon dus nie nageboots word soos in die ander kunste nie, maar slegs die ideaal kon nagestreef word. Tog word "klassiek" ook soms gebruik om na die styl wat bogenoemde eienskappe besit, te verwys, nie net in die musiek nie, maar ook in die letterkunde en skilderkuns. Die toepassing van die term is egter ook 'n 19de eeuse gebruik.

Gedurende die 18de eeu is die entoesiasme vir die bestudering van die antieke kuns aangevuur deur argeologiese ontdekkings, veral by Pompeii en Herculaneum. (Die uitgrawings is gedurende 1748 begin.) Die gevolg hiervan was dat die 18de eeuse argitektuur en beeldende kunste doelbewus die antieke kulture begin naboots het. Selfs die sosiale en politieke strukture word beïnvloed: antieke Rome word die simbool van die revolusionêre protes, hoofsaaklik a.g.v. die republikeinse regeringsvorm (Flemming, *Arts ...*, p. 296; Pauly, *Music in the Classic Era*, p. 62).

'n Goeie voorbeeld van 'n argitektoniese nabootsing van die klassieke boustyl is die "La Madeleine" kerk in Parys, wat tussen 1762 en 1829 opgerig is. Dit is 'n replika van 'n Romeinse tempel, kompleet met podium, pediment en korintiese pilare. In die skilderkuns word die klassieke ideaal veral deur die skilderye van Jacques Louis David weerspieël: dit toon 'n besondere sterk en helder hantering van lig en skaduwee en 'n voorliefde vir vertikale en horisontale lyne, in teenstelling met

die dramatiese diagonale lyne van die Romantiek. Daar is veral 'n opvallende afwesigheid van oorbodige versiering, alhoewel die detail duidelik uitgebeeld word (Flemming, Arts ..., p. 304).

Een van die belangrikste politieke gebeurtenisse tydens die agtiende eeu was die Franse rewolusie (1789), wat 'n direkte invloed op die musiek gehad het. Dit het musiek vir die "massas" laat ontstaan. Die rewolusionêre gebeure en grusaamhede het die keuse van operalibretti beïnvloed, bv. **Medea** van Cherubini. Die nuwe Franse republiek het musici in diens van die staat aangestel en die Nasionale Konserwatorium vir Musiek in Parys gestig (Boyden, An introduction ..., p. 231).

Die intellektuele atmosfeer van die 18de eeu was 'n voortsetting van, en 'n groei uit, die 17de eeuse Rasionalisme en Empirisme. Die empiristiese tradisie, wat kennis sien as slegs verkrygbaar uit die sintuiglike wêreld, van Bacon, Hobbes en Locke word deur Berkeley, en Hume voortgesit. So ook word Descartes, Pascal en Spinoza deur Leibnitz in die rasionalistiese tradisie opgevolg. Hierdie tradisie hou dat kennis slegs deur die menslike rede bekombaar is - die sintuiglike wêreld is 'n illusie. Met die Kopernikaanse rewolusie, word 'n radikale nuwe wêreldbeskouing gebore en Emanuel Kant maak hiervan gebruik met sy Kritiese Idealisme om 'n sintese van die twee tradisies te maak. In sy twee belangrikste werke, **Kritiek van Suiwer Rede** en **Kritiek van Praktiese Rede** word 'n gesistematiseerde model van die wêreld gegee. Hier word die metafisika, die rasonele en empiriese tradisies binne 'n bepaalde struktuur geakkomodeer. Hierdie werke is 'n oorweldigende toonbeeld van die 18de eeu se soeke na gestruktureerde vorm, helderheid en 'n wetenskaplike benadering tot uitsprake oor die mens en die wêreld waarin hy hom bevind.

Terselfdertyd word daar ook 'n totale ommekeer in sosiale en politieke filosofie gevind. Rousseau, Voltaire en Diderot is filosowe wat die sosiale orde en politieke bestel sterk kritiseer en stelselmatig ondermyn.

Dit is 'n eeu op soek na groter suiwerheid en helderheid, en 'n algemene ontevredenheid met bestaande ordes, veral die Kerk en die Staat. Daar word geglo dat die Wetenskap mettertyd alle antwoorde sal verskaf en dat die kettings van "onvolwassenheid" afgegooi moet word. 'n Idealistiese beskouing oor die mens en sy toekoms is sterk waarneembaar in filosofiese kringe en word kragtig vergestalt in kunswerke van die tyd. Hierdie positiewe wêreld - en mensbeeld het 'n duidelik stempel op die 18de eeuse styl afgedruk en is onmiskenbaar verweef in kulturele praktyke, soos byvoorbeeld die Vrymesselary, 'n beweging waarin Mozart aktief was (The Concise Encyclopedia of Western Philosophy and Philosophers: E. Bedford, "Empiricism", pp. 86-88; J.O. Urmson, "Rationalism", pp. 245-246; S. Körner, "Kant", pp. 145-152).

Ritme

Die duidelikste verandering van die Barok- na die Klassieke styl is waarskynlik te bespeur in die nuwe ritmiese en metriese elemente van die vroeë Klassieke musiek. Dit is weliswaar dikwels moeilik om 'n definitiewe skeidslyn te trek: Rameau, Scarlatti en Handel se komposisies bevat ritmiese en metriese elemente wat soms Barok, soms Klassiek van aard is, maar daar is twee dominante, fundamentele wetmatighede wat in die Klassieke musiek voorkom, naamlik periodieke frasing en gedifferensieerde ritme (Blume: *Classic and Romantic Music*, p. 32).

'n Algemene kwaliteit van Barokmusiek is die verenigde ritmiese tekstuur: wanneer 'n ritme gevestig is, word dit in die algemeen tot die einde deurgevoer - dit skep die indruk van aangehoue beweging (Rosen, *The Classical Style*, p. 61). Tydens die Klassieke tydperk is daar egter 'n groot mate van ritmiese diversiteit, d.w.s. 'n veelheid van ritmes word gebruik, dikwels met die doel om spanning of dramatiese effek te verhoog.

'n Goeie voorbeeld van ritmiese diversiteit is die tema van Mozart se **Klaviersonate** in B-mol, KV 333: Ritmiese diversiteit gerangskik in vry-simmetriese patrone: mate 3 en 4 stem ooreen met mate 1 en 2; mate 7 en 8 stem ooreen met mate 5 en 6; let egter daarop dat dit nie 'n blote herhaling is nie, maar subtiel verskille is aangebring. Mate 9 en 10, wat die tema afsluit, stem ooreen met die voorafgaande frase, maar is nie "afgepaar" soos die bogenoemde twee groepe nie. Simmetrie en variasie, orde en vryheid, ooreenstemming en differensiasie kom in een tema voor (Lowinsky, "On Mozart's Rhythm", p. 167).

Mozart, Klaviersonate KV 353, Eerste beweging

The image shows a musical score for Mozart's Klaviersonate KV 353, Eerste beweging. The score is written in B-flat major, common time (C), and consists of four staves. The first three staves show a complex rhythmic pattern with various note values and rests, while the fourth staff shows a simpler, more rhythmic pattern. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.

Die volgende aanhaling van H. Lang is 'n duidelike omskrywing van die fundamentele struktuurverskil tussen die musiek van die Barok- en Klassieke periodes:

"It appears that the basic stylistic feature of the Baroque period is continuous expansion. Totality of a closed form is achieved by an uninterrupted 'discursive' development of the given musical material. Opposed to this style stands the musical idiom of the so-called classical period. Here we have to deal with organizations of sections into a whole" (Westrup, Introduction to Musical History, p. 128).

In die algemeen bevat Barokmusiek nie herhaaldelik-terugkerende periodieke strukture nie en in vorme soos fugas, arias en ricercares word dit selfs doelbewus vermy. Dit word wel meer geredelik in die danstipes aangetref, maar selfs daar word herhaling verskans deurdat die periodes d.m.v. melodiese uitbreiding vergroot word. Onegalig-geplaasde kadense en uniforme ritmiese beweging, wat die gevoel van gereeld-herhaalde telslae verminder, word ook dikwels gebruik (Ratner, Eighteenth Century Theories of Musical Structure, p. 437). Verder ontstaan die meeste Barokvorme en -style uit die ontwikkeling van motiewe (Blume, Classic and Romantic Music, p. 32). Die meeste bewegings in die Klassieke sonatevorm bevat minstens twee duidelik-gedefinieerde temas, dikwels kontrasterend van aard (Pauly, Music in the Classic Period, p. 39). Hierdie fundamentele strukturele verskil kan toegeskryf word aan die onderskeie periodes se benadering ten opsigte van affek: tydens die Klassieke tydperk is tematiese dualisme en die verteenwoordiging van meer as een "affek" per beweging opvallend, teenoor die beginsel van een basiese "affek" per beweging in Barokmusiek.

Hierdie verskil tussen die Barok- en Klassieke periodes kan duidelik gesien word wanneer 'n fuga van Mozart met 'n Bach-fuga vergelyk word. Mozart se **Fuga** in C majeur, KV 394 het wel tonale antwoorde, 'n tipiese modulasiëplan, episodes en stretto's, maar die dikwelse verskuiwing van metrum en aksent en die natuurlike onegaligheid van frases wat so tipies van Bach se fugas is, word vervang deur 'n egalige metriese ontwerp en periodieke strukture.

Die onderwerp is twee mate lank en tree op tweemaat afstande in. Die beklemtoning van elke eerste en derde telslag is inherent aan die melodiese buitelyn en dit word versterk deur 'n

kontrapunt wat oënskylik onafhanklik is, maar wat egter aan die onderwerp verwant is, veral wat frasing en aksent betref. Dissonante op die eerste - en derde tetslae (mate 4 en 6) dra by tot hierdie beklemtoning. Die tipiese poliritmiese - of polimetriese ontwerp ontbreek ook en die frasestrukture is periodiek en simmetries (Lowinsky, "On Mozart's Rhythm", p. 163).

Mozart, Fuga KV 394

Andante maestoso

The image displays the first 16 measures of Mozart's Fuga KV 394. The music is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Andante maestoso'. Measure numbers 4, 7, 10, 13, and 16 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Performance markings 'Erstdruck:' are placed above measure 7 and below measure 13. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

'n Uitsonderlike geval is Mozart se **Serenade** in C mineur vir agt blaasinstrumente, KV 388 (later die strykkwartet KV 406): Die eerste beweging toon onegalige, asimmetriese frasegroepering. Die eerste tema en brugseksie is gegroepeer in nege, drie, vier, ses, ses, ses, sewe mate; die tweede tema en epiloog is ses, ses, ses, sewe, agt, agt, vier, vier, vier, vier mate. In beide gevalle is die sewe-maat frases 'n uitbreiding van die ses-maat frases (Lowinsky, "On Mozart's Rhythm", p. 164).

Tydens die Klassieke tydperk lei hierdie frase-groepering tot 'n politematiese, hiërargiese ontwerp van seksies binne seksies. Die mees karakteristieke elemente hiervan is die homofoniese tekstuur, stadige harmoniese ritme en breë tonale plato's (Newman, *The Sonata in the Classic Era*, p. 113). Die periodes word as 'n reël in vier- en tweemaat frases verdeel.

In Hiller se *Wöchentliche Nachrichten*, geskryf in Leipzig, 1766, verskyn die volgende "resep" vir die komponeer van danse:

1. Neem enige tonika-akkord ...
2. Skryf daarna die akkoord van die vyfde ...
3. Herhaal die tonika-akkoord.
4. Doen dit minstens vier keer, sodat jy die hele harmonie van die dans het.
5. Sorg dat die melodie by die harmonie pas; verdeel dit in die middel; plaas 'n herhaalteken aan die einde en die dans is klaar ... (Ratner, "Eighteenth-Century Theories of Musical Structure", p. 444).

Alhoewel hierdie voorskrifte natuurlik vir amateurs en nie professionele komponiste was nie, gee dit 'n duidelike aanduiding dat simmetrie heeltemal algemeen geword het.

Dit het natuurlik nie so eenvoudig gebly nie en tydens die hoog-Klassieke periode word periodieke strukture meer kompleks. Haydn en Mozart het dikwels periodes geskryf wat klaarblyklik simmetries is, maar wel onegalig gestruktureerd is. 'n Voorbeeld hiervan is Mozart se **Sonate KV 457**, tweede beweging, eerste tema. Selfs al is die daaropvolgende tema 'n simmetriese 8-maat periode, klink die eerste tema nie asimmetries nie, alhoewel dit uit 7 mate bestaan (2 + 1 + 2 + 2).

Mozart KV 457, Adagio, eerste tema:

The musical score is presented in three systems. The first system includes the tempo marking 'Adagio' and the instruction 'sotto voce'. The music is written for piano and bass. The first system contains measures 1 through 3. The second system starts with a measure rest of 4 measures, followed by measures 4 through 6. The third system starts with a measure rest of 6 measures, followed by measures 7 through 10. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, and *cresc.*, and features several slurs and articulation marks.

Die Klassieke komponiste het dikwels sekere karakteristieke melodiese en ritmiese elemente, toonleertipes en frasestrukture van volksmusiek gebruik en aangepas, maar hulle het selde die volkmelodieë onveranderd gebruik. 'n Voorbeeld hiervan is Mozart se **Klaviersonate** in A, KV 331 met sy bekende Turkse rondo. Hierdie tipe aanpassing van volkselemente leen hom goed tot 'n styl waar volledige, karaktervolle temas nodiger is as 'n motief wat geskik is vir ontwikkeling (Newman, *The Sonata in the Classic Era*, p. 125).

Die identifisering van sulke temas met spesifieke volksmusiekbronne is egter selde oortuigend. Dieselfde geld vir die dansritmes wat dikwels gebruik is: die Spaanse Sonates van Scarlatti bevat ritmes wat duidelik Spaans van oorsprong is, maar dit is feitlik onmoontlik om dit tot spesifieke danse te herlei (Newman, *The Sonata ...*, p. 126). Danksy die frasegroepering en gepaardgaande homofoniese tekstuur, was daar nie veel geleentheid vir ritmiese onafhanklikheid nie (Sachs, *Rhythm and Tempo*, p. 290). Die ritme is egter wel 'n sterk ondersteunende uitdrukkingsmedium, ten spyte van die neiging tot die gebruik van stereotipe ritmes, bv. puntering, sinkopasie, dans- en marsritmes en die wisseling tussen twee- en drienoetfigure en triole. Baslyne word ook soms tot 'n stereotipe funksie beperk, soos tetslagonderstreping en die definiëring van die beweging, terwyl die melodie d.m.v. gedifferensieerde ritmes onderskei word (Blume, *Classic and Romantic Music*, p. 33).

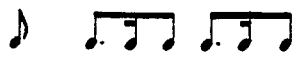
Die tekstuur van Klassieke klaviermusiek is meestal driestemmig, in teenstelling met die oorwegend tweestemmige skryfwyse van die Galante styl. Die bekende begeleidingsfiguur, die Alberti-bas, wat kenmerkend van die Klassieke musiek is, is 'n goeie voorbeeld van 'n stereotipe baslyn. Die baslyn het gaandeweg weer meer tematiese belangrikheid verkry met die terugkeer van polifonies-verrykte teksture van die latere Klassieke komponiste, o.a. Clementi, Mozart, Haydn en Beethoven (Newman, *The Sonata ...*, p. 126). In die Londen-simfonieë het Haydn gebruik gemaak van die fugato (finales van nrs. 96, 99 en 101), terwyl Mozart 'n sintese van fuga- en sonatebeginsels in die finales van die strykkwartet in G majeur, KV 387, die "Jupiter" simfonie en

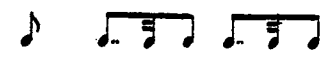
die Ouverture tot "Die Towerfluit" gemaak het (Misch, "Fugue and Fugato in Beethoven's Variation Form", p. 14).


Aangesien 'n meer effektiewe notasiesisteen reeds ontwikkel het en dit dus moontlik geword het om ritmes duideliker en meer presies te noteer, het ritmiese aanpassing en die inégalitépraktyk geleidelik verdwyn. In die musiek van Haydn en Mozart is dit selde nodig om ritmes te verander. Hul musiek moet baie presies gespeel word en die dansritmes verskaf veral die geleentheid om 'n uitvoering lewendiger te maak met behulp van duidelike aksentuering (Adler, *The Art of Accompanying ...*, p. 129).

Oorpuntering



Dit blyk egter dat daar wel enkele gevalle is waar ritmiese verandering en aanpassing nog van toepassing is. Alhoewel Haydn en Mozart geen aanwysings oor die interpretasie van hul musiek gegee het nie, toon die musiek wat hulle vir meganiese klokwerk geskryf het dat hierdie gebruik steeds van tyd tot tyd toegepas is. Die getuienis van meganiese instrumente kan baie waardevol wees, aangesien die presiese waarde van die note voorsien moet word. In een van Haydn se komposisies vir meganiese klokwerk, 'n **Siciliano** in 6/8-tyd, is die geskrewe ritme:

6/8  , maar die geponse silinder toon dat dit uitgevoer is as:

6/8  (Dart, *The Interpretation of Music*, p. 82).

Die Rex Tremendae van Mozart se **Requiem** is 'n statige beweging met baie gepunteerde ritmes - dit herinner aan die Franse ouverture van die Barokperiode. In maat 10, laaste telslag, verskyn daar 'n gepunteerde ritme:  , wat eerder dubbelgepunteerd uitgevoer moet word ten einde steurende botsings tussen die ritmes van die onderskeie stempartye te voorkom.

Mozart, "Rex Tremendae" (Requiem)

In die "Larghetto" van Mozart se **Klavierkonzert KV 595** is die twee ritmes  en  gelyktydig genoteer. Badura-Skoda is van mening dat hierdie figure uniform, d.w.s. beide dubbelgepunteerd, uitgevoer moet word aangesien dit steurend is en nie by die homofoniese tekstuur pas nie (Badura-Skoda, *Interpreting Mozart ...*, p. 48).

Mozart, "Larghetto", Klavierkonzert KV 595

102

The image shows a page of musical notation for measures 102 through 109 of Mozart's Piano Concerto No. 23, 'Larghetto'. The score is written for piano and violin. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) and includes various ornaments and dynamic markings. The violin part consists of a single staff in the upper register. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. The page number '102' is written in the top left corner of the first system.

Sinchronisering

Dit blyk dat die sinchronisering van triole en gepunteerde ritmes meer dikwels gedurende die Klassieke tydperk voorkom. Tydens die Barok tydperk, met die oorwegend polifoniese teksture en gepaardgaande onafhanklikheid van stemme, was hierdie tipe uitvoering nie wenslik nie, maar in die musiek van die Klassieke is dit noodsaaklik, veral wanneer die ritmiese en harmoniese elemente in ag geneem word (Badura-Skoda, *Interpreting Mozart ...*, pp. 49-50).

Die volgende passasie uit die prelude van Mozart se **Fantasie en fuga** KV 394, geskryf in 1782, bevat 'n herhaalde patroon van triole teenoor gepunteerde ritmes. Dit is duidelik dat die 16de note met die laaste noot van die triool moet ooreenstem, veral as die homofoniese tekstuur in ag geneem word.

Mozart, Fantasie en fuga KV 394

The image displays three systems of musical notation for Mozart's Fantasy and Fugue, KV 394. Each system consists of two staves (treble and bass clef) joined by a brace on the left. Measure 12 shows a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a bass clef staff with a dotted quarter note. Measure 14 shows a bass clef staff with a triplet of eighth notes and a treble clef staff with a dotted quarter note. Measure 15 shows a bass clef staff with a triplet of eighth notes and a treble clef staff with a dotted quarter note. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

In die eerste beweging van die **Sonate in D, Hob. XVI/51** gebruik Haydn dubbelgepunteerde note in sekere passasies. Dit blyk dat alle gepunteerde ritmes moet sinchroniseer met die triole wat die begeleiding oorheers.

Haydn, Sonate in D, Hob. XVI/51

Andante

*) 5 4 5 2 4 [3] 3

**) 3 4 5 3 5

5 *p* 4 1 5

10 *f* 4 5 4 1 2 3 *cantabile* 3

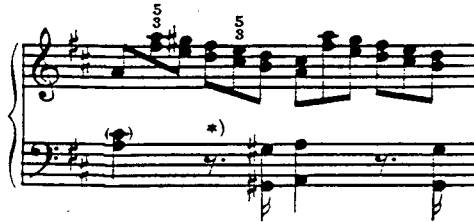
14 5 2 5 1 4 3 1 3 2

18 3 2 4 3 2 1 4 5 4 4

22 *f* 5 4 3 2 1 5 4 3 2

'n Interessante verskynsel is die notasieverskil tussen 'n passasie in die Uiteensetting, maat 34, en 'n soortgelyke passasie in die Rekapitulاسie, maat 100: In beide gevalle sou dit wenslik wees om die note na die rustekens met die laaste note van die triool te sinchroniseer.

maat 34



maat 100



Die derde beweging van Beethoven se **Klaviersonate** op. 2 nr. 2 is 'n "Rondo", en die tweede Episode, mate 57-99, se hoofkenmerk is die figuur van staccato-triole. 'n Gepunteerde ritme word telkens hierteenoor aangetref. Die tempo-aanduiding is "Grazioso" ($\text{♩} = 132$), terwyl hierdie spesifieke gedeelte 'n addisionele aanduiding, "con brio", het. Die tempo is dus middelmatig vinnig en die gepunteerde ritmes klink lomp en versteur die beweging indien dit nie met die laaste noot van die triool gesinchroniseer word nie.

Beethoven, Klaviersonate op. 2 nr. 2. Derde beweging (mate 57-69)

66 *staccato sempre*

ff *(sf)* *sf*

69

sf *sf* *sf* *f*

62

sf

65

sf

67 *staccato*

ff *sf* *sf*

In Beethoven se **Tweede Simfonie**, op. 36, eerste beweging, verskyn daar ook 'n gepunteerde ritme teenoor triole, maar in hierdie geval is dit nie nodig om die twee ritmes te sinchroniseer nie. Die tempo, Adagio molto (♩ = 84), is stadig genoeg om 'n 'individuele' uitvoering van beide ritmes toe te laat sonder dat die beweging versteur word.

Beethoven, Simfonie op. 36 Eerste beweging (maat 24)

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 36, specifically measure 24. The score is arranged in four staves. The top staff is for the Cor. (D) (Trumpet in D), showing a single note with a fermata. The second staff is for the VI. (Violin I), featuring a triplet of eighth notes followed by a series of eighth notes, marked with a 'p' dynamic. The third staff is for the Vla. (Viola), showing a series of eighth notes. The bottom staff is for the Vc. e B. (Violoncello and Double Bass), also showing a series of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Polimetra

Polimetrum is nie 'n verskynsel wat dikwels in Klassieke musiek voorkom nie, alhoewel daar tog 'n aantal interessante voorbeelde bestaan. Die balsaaltoneel in Mozart se "Don Giovanni" (1787) het drie dansorkeste op die verhoog wat onderskeidelik in $\frac{3}{8}$ -, $\frac{2}{4}$ -, en $\frac{3}{4}$ -metrum speel. Dit is egter nie 'n baie komplekse polimetrum nie, aangesien die $\frac{2}{4}$ -metrum die maatlyne met die $\frac{3}{8}$ -metrum deel, en na elke twee mate van die $\frac{3}{4}$ -metrum loop die maatlyn deur al drie notebalke (Eerste bedryf, toneel 20).

Mozart, Don Giovanni Eerste Bedryf, toneel 20

451

453 (da il segno)

455

Orchestra III

V.

B.

Leporello/Masetto

Orchestra II

V.

B.

Ob.

Cor. in Sol.

Orchestra I

V. I.

V. II.

Va.

B.

D. G.

DON GIOVANNI

Vie - ni con me, mia vi - ta,

L.

(Balla la Teutsch^o) con MASETTO.)

mi - o, fac - ciam quel ch'è - tri fa.

M.

La - scia-mi... ah

456 457 458 459

Orchestra III
V.
B.

Orchestra II
V.
B.

Ob.

Cor.
(in Sol)

Orchestra I
V. I
V. II
Va.
B.

Z.
[2/4] ZERLINA
Oh Nu - mi! son tra - di - ta!

D. G.
[2/4] (Conducendola via quasi per forza.)²⁾
vie - ni vie - ni...

M.
[Si cava dalle mani di LEPORELLO e seguita la ZERLINA.]
no... Zer - li - na!...

Soms word 'n polimetrum nie as sulks aangedui nie, m.a.w. daar is nie definitiewe maatsoort aanduiding nie, maar dinamiese aanduidings word soms gebruik om die ritme te versterk, bv., die Finale van Mozart se **Strykkwartet** in D min., KV 421. In die tweede variasie is die eerste- en tweede viole strydig met die 6/8-maatslag. Elke vierde agstenoot van die eerste viool is 'fortepiano' aangedui, wat dus op 'n $\frac{3}{8}$ -maatslag sinspeel, terwyl 'fortepiano' op verskeie plekke in die tweede viool 'n $\frac{12}{16}$ -maatslag aandui. Dit is nie die dinamiek as sulks wat hier beklemtoon word nie, maar 'n polimetrum wat duidelik en onafhanklik gefraseer moet word.

Mozart. Strykkwartet KV 421, Finale

The musical score shows four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first violin part starts with a dynamic of *f* and includes a fermata over measure 49. The second violin part also starts with *f*. The viola part begins with *fp*. The cello/bass part starts with *f*. The score illustrates the complex rhythmic interplay between the instruments, with the first and second violins playing in 6/8 time while the other parts have different rhythmic patterns.

Die grootlikse afwesigheid van ingewikkelde Polimetra dui op die strewe na ritmiese ondubbelsinnigheid tussen onderskeie stempartye en is 'n verdere aanduiding dat sinchronisering en ritmiese samehang waarskynlik algemene praktyk geword het (Sachs, Rhythm ..., p. 290; Adler, The Art ..., p. 129).

Hemiola en Maatverskuiwing

Daar word dikwels verkeerdlik aanvaar dat die hemiola 'n baie seldsame verskynsel in Klassieke musiek is, maar dit kom feitlik net so dikwels voor as in Renaissance koormusiek of 19de eeuse klaviermusiek. Dit is wel minder opsigtelik as in die 15de- of 16de eeuse notasie, waar die relevante note meestal gekoloreerd was. Die volgende voorbeelde bewys die gebruik van ware hemiola in musiek van die Klassieke periode:

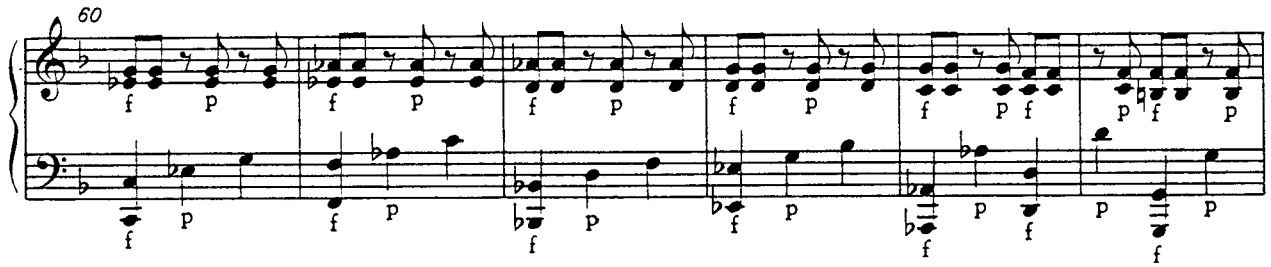
Mozart, Klaviersonate KV 281, Tweede beweging (mate 24 en 25)

Daar is gevalle waar dit moeilik is om definitief te bepaal of 'n hemiola gevoel word en of dit blote sinkopasie is. Hibride passasies, 'n mengsel van die twee, waar die begeleiding die oorspronklike aksentuering behou terwyl die melodie aksentuele verplasing ondergaan, word soms aangetref. Die tema van Mozart se Mineut uit die **Simfonie** in G. min., KV 550, is 'n illustratiewe voorbeeld:

MENUETTO

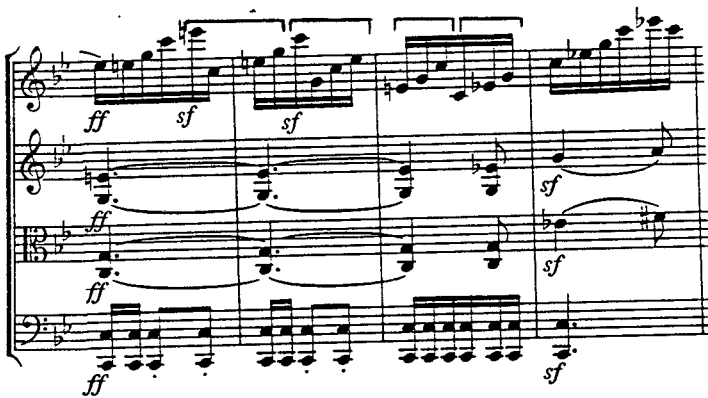
Allegretto

Soms word die verplaasde aksente meer ooglopend deur die invoeging van dinamiese tekens in die notasie, bv. in die eerste beweging van Mozart se **Klaviersonate KV 332**, maat 64:



Wanneer hemiolas gespeel word, moet die maatlynverskuiwing duidelik geaksentueer word, aangesien die gevarieerde plasing van ritmiese aksente 'n interessante effek skep.

Beethoven maak dikwels van aksenttekens gebruik om maatverskuiwings en ritmiese veranderinge te beklemtoon. In die **Strykkwartet op. 59 nr. 1**, tweede beweging, mate 193-196, is daar 'n interessante voorbeeld:



Die tjello behou die $\frac{3}{8}$ -maatslag, terwyl die eerste viool d.m.v. sforzando's 'n hemiola-figuur uitvoer. Hierdie figuur word egter nie heeltemal voltooi nie, en dit word onmiddellik gevolg deur 'n kruisritme: die tjello gaan voort met die $\frac{3}{8}$ -maatslag, terwyl die viool 'n duidelike $\frac{6}{16}$ -maatslag speel.

Maatverskuiwing d.m.v. aksentuering kom telkens in Beethoven se werke voor. In die vierde beweging van die **Simfonie nr. 1**, op. 21, word die aanvanklike $\frac{2}{4}$ -maatslag deur die strykers voortgesit, terwyl die houtblaas-, koperblaas- en slaginstrumente 'n $\frac{4}{4}$ -maatslag volg (mate 148-159).

Beethoven. Simfonie op 21 (mate 148-159)

The image shows a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 1, measures 148-159. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Horn (Hb.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hr. (C)), Trumpet (Tr. (C)), Percussion (Pk.), Violin (Vl.), Viola (Vc.), and Double Bass/Contrabass (u.Kb.). The music is marked with 'sf' (sforzando) and includes dynamic markings like 'zu 2' and '150'. The page number 120 is visible at the bottom.

Musical score for page 160, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is written for the following instruments:

- Fl. (Flute)
- Hb. (Horn)
- Kl. (Clarinet)
- Fg. (Fagott/Bassoon)
- Hr. (C) (Horn in C)
- Tr. (C) (Trumpet in C)
- Pk. (Percussion)
- Vi. (Violin)
- Br. (Bassoon)
- Vc. u. Kb. (Violoncello and Kontrabaß)

The score is marked with *sf* (sforzando) throughout. The woodwinds and strings play sustained chords and rhythmic patterns. The strings are marked with *ff* (fortissimo) in the later measures. The woodwinds and strings play sustained chords and rhythmic patterns. The strings are marked with *ff* (fortissimo) in the later measures.

Die basiese stilistiese verskille tussen die musiek van die Barok-, Vroeg-Klassieke en Klassieke periodes is duidelik waarneembaar in die volgende voorbeelde:

J.S. Bach, Suite 4 uit die Engelse Suites, BWV 809 Prelude.

The image shows the first three systems of the Prelude from Suite No. 4 in G major, BWV 809 by J.S. Bach. The music is written for piano in 3/4 time. The first system is marked 'vitement'. The second system has a '3' above the first measure, indicating a triplet. The third system has a '5' above the first measure, indicating a quintuplet. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes throughout.

Hierdie voorbeeld toon die ritmiese homogeniteit van die Barok-styl - 'n melodie met 'n kenmerkende aanvang, waarvan die ritmiese patroon sonder enige opvallende onderbrekings tot aan die einde van die seksie voortgesit word.

C.P.E. Bach. Sonate nr. 2 uit 18 Probestücke in Sechs Sonaten.

The image shows the first two systems of the Sonata No. 2 in G major, BWV 1022 by C.P.E. Bach. The music is written for piano in 3/4 time. The first system is marked 'Allegro con spirito'. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes throughout. Dynamics markings 'p' and 'f' are present in the first system.

Die tipiese fragmentariese konstruksie van die Galante en Empfindsame melodieë is duidelik in hierdie voorbeeld te bespeur. Die 'fragmente' is dikwels duidelik waarneembaar en word van tyd tot tyd herhaal - dit word deur die luisteraar as temas waargeneem.

Mozart. Strykkwartet in G, KV. 387

Allegro vivace assai

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

f p f p f p f p

6 p cresc. p cresc. f

p cresc. p cresc. f

p cresc. p cresc. f

p cresc. p cresc. f

Hierdie voorbeeld toon 'n tipiese Klassieke melodiese konstruksie: Die volledige tema bevat as 'n reël een of meer belangrike motiewe, wat dikwels kenmerkende ritmiese kwaliteite besit. Hierdie motiewe word gereeld tot 'n groter ritmiese struktuur saamgegroeper - gewoonlik in tweemaat - eenhede.

Aspekte wat die keuse van tempo beïnvloed en die gebruik van metronoomaanduidings

Tempo was aangedui deur 'n kombinasie van nootwaardes en tydmaattekens, maar dit was 'n sisteem wat slegs 'n tempo by benadering kon aandui. Nootwaardes dui relatiewe tydsduur aan, terwyl die absolute tydsduur deur die tempo bepaal word. Tempo is een van die belangrikste aspekte wat samehang aan die geheel verleen. Die behoud van een tempo gee eenheid aan 'n komposisie, maar dit moet nooit die diversiteit van die musiek verhinder nie (Stein, *Form and Performance*, pp. 47-48).

Tydens die Barokperiode was tempo-aanduidings meer skaars as in die Klassieke tydperk, aangesien vorme tipies was en die tempi in die algemeen makliker begryp is. Wanneer aanduidings wel voorkom, is dit dikwels met die doel om 'n afwyking van die norm aan te toon (Blume, *Classic and Romantic Music*, p. 36). Dit blyk dat die Klassieke komponiste ook op hierdie gebied 'n duideliker, meer definitiewe aanduiding van hul bedoelinge wou gee. Quantz se metode om tempo met behulp van die menslike hartklop te meet, is reeds genoem. Die toenemende belangstelling in 'n betroubare meetmetode is 'n teken van hierdie neiging. In Mozart se manuskripte word beskrywings soos "Scherzhaft", "Mässig, gehend", "Traurig, doch gelassen", ens. dikwels aangetref en dit verskaf aan die uitvoerder 'n meer juiste beskrywing van die heersende stemming van die komposisie; 'n belangrike aspek wanneer 'n korrekte tempo gekies moet word (Adler, *The Art ...*, p. 119).

Gemengde terme, wat beide stemming en tempo aandui, en dikwels met verdere kwalifisering, bv. "non troppo", "quasi" en "poco" gepaardgaan, kom ook dikwels voor en is van groot hulp, maar dit verskil van komponis tot komponis en gee steeds nie totale uitsluiting in die verband nie (Stein, *Form and Performance*, p. 50).

Die ou gebruik dat sekere tydmaattekens sekere tempi aandui het algaande in onbruik geraak. Die *alla breve*, wat gedurende die 16de eeu soms op 'n vinniger tempo gedui het, is nou eerder 'n

aanduiding van frasering: twee aksente per maat in Allegro, Allegretto en Andante; vier aksente per maat in Adagio. Selfs wanneer die teltelae onderverdeel word, soos dikwels in die Adagio assai-bewegings gebeur, moet die aksent steeds op die hooftelae val (Adler, *The Art ...*, p. 120; Stadlen, *Beethoven and the Metronome*, p. 338).

Die Quantz-metode van tempobepaling was 'n goeie hulpmiddel, maar die toenemende neiging tot meer spesifieke bepaling het uiteindelik gelei tot die eksperimentering met, en die uiteindelijke ontwikkeling van, meganiese hulpmiddele wat gestandaardiseer en beter gekontroleer kon word. Maelzel se metronoom, wat aanvanklik as die chronometer bekend gestaan het, is deur verskeie komponiste met groot entoesiasme in gebruik geneem. Salieri het metronoomaanduidings vir sommige van Gluck en Haydn se werke aangebring en gedurende 1817 begin Beethoven sy eie werke metronomiseer (Newann, "Tempo in Beethoven's Instrumental Music", p. 22). Na 'n aantal jare het Beethoven dit egter gestaak en die suiwer meganiese kwaliteit van die metronoom gekritiseer. Op die manuskrip van sy lied "So, oder so", skryf hy $MM = 100$, maar spesifiseer dat dit slegs op die eerste aantal mate van toepassing is, aangesien gevoel en stemming ook hul eie tempi het en dit nie ten volle deur middel van hierdie getal uitgedruk kan word nie (Adler, *The art*, p. 121).

Die metronoom gee 'n presies-verdeelbare maatslag aan, waar musikale ritme 'n groter mate van vryheid openbaar. Waar beskrywende tempo-aanduidings te vaag is, is die metronoom te rigied. Dit stel slegs die nootwaardekwaliteit van die musiek vas, terwyl daar vele ander aspekte is wat varieer en interafhanklik is; aspekte soos frasering, beklemtoning, aksente, dinamiek, kleur en rubato. Die balans tussen tempo en hierdie aspekte is baie delikaat. Ritme en dinamiek beïnvloed veral die beweging en dit is onversoenbaar met 'n strak metronoomspoed. Geen musikale komposisie het een vasgestelde tempo wat regdeur gehandhaaf moet word nie, met uitsondering van musikale nabootsings van meganiese instrumente en sommige dansmusiek.

Die bruikbaarheid van die metronoomgetalle is dus al deur vele musici bevraagteken. Wagner het sy vroeë operas gemetronomiseer, maar later uitgevind dat dit nie 'n korrekte uitvoering waarborg

nie (Dannreuther, Richard, Wagner on Conducting, p. 89). Dit sou egter 'n fout wees om metronoomaanduidings wat deur die komponis self aangebring is summier te verontagsaam. 'n Uitvoerder moet dit slegs soos alle ander tempo-aanduidings benader, met ander woorde as 'n aanduiding en nie as 'n voorskrif wat slaafs nagevolg moet word nie.

Mozart het self geen metronoomaanduidings of tempo-berekeninge gebaseer op Quantz se metode op sy manuskripte aangebring nie, maar in sy briewe is daar talle opmerkings wat sy sieninge omtrent tempo duideliker maak.

7 Augustus 1782, omtrent sy "Haffner simfonie":

"Die eerste allegro moet vurig gespeel word, die laaste - so vinnig as moontlik" (Wallace, The Letters of W.A. Mozart, vol. 11, p. 82).

26 September, 1781, omtrent die eerste toneel van die "Entführung aus dem Serail":

"... die majeurtoonaard begin onmiddellik piannissimo - dit moet vinnig wees ..."
(Wallace, The Letters of W.A. Mozart, vol. 11, p. 86).

Dit blyk dus dat Mozart nie gekant was teen 'n vurige, vinnige tempo nie maar daar is talle opmerkings wat toon dat hy gekant was teen oordrewe vinnige tempi in sommige van sy werke.

20 April 1782, omtrent sy **Fugas**:

"Ek het met opset Andante Maestoso bo-aan geskryf, want dit moet nie te vinnig gespeel word nie ..." (Wallace, The Letters of W.A. Mozart, p. 129).

6 Desember 1777, omtrent die **Sonate** KV 309:

"... die Andante (wat nie te vinnig gespeel moet word nie) ..." (Wallace, The Letters of W.A. Mozart, vol. 1, p. 145).

Tempo word verder ook beïnvloed deur die verandering en ontwikkeling van instrumente en gepaardgaande speeltegnieke. Ontwikkelings soos die reguit strykestokke van die strykinstrumente,

in plaas van die ou geboë strydstokke, die klavier en die ligter coloratura stemme wat die ou castrati's in opera vervang het, het 'n vinniger tempo moontlik gemaak (Adler, *The Art*, p. 119).

'n Verdere faktor wat tempo kan beïnvloed is die tekstuur. Mozart se Fugas, wat as "Andante Maestoso" aangedui is, moet nie te vinnig gespeel word nie, aangesien dit die duidelikheid van die onderskeie stemintredes sal benadeel (Badura-Skoda, *Interpreting Mozart*, p. 31). Artikulasie-aanduidings kan dikwels 'n verder leidraad by die tempokeuse wees. In Mozart se **Klavierkonsert** in B-mol, KV 595, is daar artikulasie-aanduidings wat onuitvoerbaar is as die tempo te vinnig is:

Maat 106



Derde beweging, mate 1-6



Een van die belangrikste aspekte van Beethoven se musiek is die tempo. Beide die keuse en buigbaarheid van sy tempi moet in ag geneem word, aangesien hierdie twee aspekte dikwels met mekaar verband hou. Tempobepaling by Beethoven se musiek is tot 'n groot mate moeiliker as by sy voorgangers; aangesien hy nie meer beperk is tot die mees standaard "tempi ordinari" nie. Die komponiste van die vroeg-Klassiek het hul tempi tot 'n groot mate beperk tot vyf tipes, nl. baie stadig, stadig, middelmatig, vinnig en baie vinnig. Dit blyk duidelik uit sy verdere uitbreiding van tempo-aanduidings, bv. "Poco Adagio quasi Andante" (Op. 66, variasie XI), dat Beethoven fyner tempograderings in gedagte gehad het.

Beethoven het wel 'n aantal van sy komposisies van metronoom-aanduidings voorsien, maar daar bestaan heelwat meningsverskille omtrent die toepaslikheid van hierdie getalle. Die "Hammerklavier" **Sonate** se metronoomgetal is byvoorbeeld = 138 vir die eerste beweging, maar dit lewer 'n onbevredigende resultaat, aangesien dit te vinnig is en detail verlore gaan. Daar kan egter nouliks gesê word dat Beethoven sy tempo-aanduidings ligtelik voorberei het, of hul toepaslikheid by die uitvoering daarvan geminag het. Voordat hy enigsins van die metronoom gebruik gemaak het, het hy baie moeite gedoen om noukeurige tempi aan te dui, bv. in 'n brief aan die uitgewers Breitkopf & Härtel (1810) word meer spesifieke tempo-aanduidings vir die **Strykkwartet** op. 74 uiteengesit (Anderson, *The Letters of Beethoven*, nrs. 272 & 405). Latere begin hy sy werke metronomiseer en in 'n brief aan sy uitgewer, Schott (1826) skryf hy die sukses van 'n uitvoering van sy negende simfonie toe aan die metronoomaanduidings (Anderson, *The Letters of Beethoven*, nr. 1545). Hy het dikwels veranderinge in die tempokeuses aangebring nadat hy 'n uitvoering gehoor het. Soms, na 'n vinniger tempo, bv. die laaste seksie van die Ouverture **Fidelio**, of stadiger tempo, bv. die "Gloria" van die *Missa* op. 86. Ten spyte van sy doofheid het hy baie tyd in repetisies spandeer om meer ideale tempi uit te werk (Anderson, *The Letters of Beethoven*, nr. 375; Thayer, *Life of Beethoven*, pp. 940-941).

Een belangrike rede waarom tempokeuse 'n ontwykende probleem is, is dat geen tempo alle omstandighede kan pas nie. Wanneer 'n mens in ag neem tot watter mate die volume, pedaalgebruik, die kunstenaar se emosionele belewenis, grootte van sale en gehore en die akoestiek wissel, is dit maklik om te aanvaar dat tempokeuse daardeur beïnvloed word. Dit is egter onwaarskynlik dat hierdie veranderlikes die werklike kategorie van die tempo sal verander - dit sal nooit meer as blote nuanse-verskille binne een kategorie te weeg bring nie.

Daar is musici wat Beethoven se metronoomaanduidings as nutteloos en verwarrend beskou en dus aanbeveel dat dit liever veronagsaam moet word (Nicholas Temperley, "Tempo and Repeats in the Early Nineteenth Century", p. 323). Beethoven het hierdie aanduidings egter nie blindelings neergeskryf nie en dit kan dus aanvaar word as sy oorwoë besluite. Verder kan dit ook dien as 'n hoof-aanduiding vir die bepaling van tempi waarvoor hy nie metronoomgetalle voorsien het nie. 'n

Verdere belangrike aspek is die karakteristieke ritmiese vloeï wat deur drie faktore bepaal word, nl. die oorheersende nootwaardes en -patrone, die maatsoortteken en die tempo-aanduiding. Met ander woorde, indien hierdie drie faktore in twee verskillende komposisies ooreenstem is dit waarskynlik dat die tempo dieselfde sal wees. Die Allegro van die **Strykkwartet op. 18/2** het 'n metronoom-aanduiding van $\text{♩} = 96$. Die Allegro van die **Klaviersonate op. 10/2** dateer uit dieselfde tydperk en toon 'n soortgelyke ritmiese karakter, maar Beethoven het nie 'n metronoom-aanduiding daarby aangebring nie. Daar kan egter met veiligheid aanvaar word dat die tempo van die twee werke sal ooreenstem.

Beethoven: Strykkwartet op. 18/2

The image displays a musical score for Beethoven's String Quartet Op. 18/2, Allegro. It consists of four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The score is divided into four systems, with measure numbers 10, 20, and 30 indicated at the beginning of each system. The music is written in G major and 2/4 time. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff), with crescendos and decrescendos. The score includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The first system shows a dynamic shift from p to f. The second system features a crescendo from p to f. The third system has a dynamic shift from f to p. The fourth system includes a triplet and a dynamic shift from f to p.

Beide die tempo-aanduiding (Allegro) en maatsoortteken ($\frac{2}{4}$) van die **Strykkwartette** op. 18 en op. 74 stem ooreen, maar die derde faktor van hul ritmiese karakter is nie dieselfde nie: die oorheersende nootwaardes, herhaalde patrone en tweemaat frases van op. 74 veroorsaak dat die ritmiese karakter heelwat van op. 18 verskil. Beethoven het wel vir beide werke van metronoom-aanduidings voorsien: op. 18 $\text{♩} = 96$: op. 74 $\text{♩} = 84$, met ander woorde op. 74 se tempo is bykans twee keer so vinnig as die van op. 18 (Newman, "Tempo in Beethoven's Instrumental Music", Deel I, p. 26; deel II p. 22).

Beethoven. Strykkwartet op. 74

The image displays a musical score for Beethoven's String Quartet Op. 74, consisting of four systems of staves. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplet figures. A measure number '40' is visible above the third system. The notation is in a 2/4 time signature and includes various articulations and dynamic markings throughout the piece.

Tempo Rubato

'n Mate van rubato is nodig vir bykans alle tipes musiek, alhoewel die toepassing of graad daarvan in verskillende style varieer. Die rubato in die musiek van Bach is skaars waarneembaar wanneer dit vergelyk word met die buigbaarheid van 'n Chopin-melodie. In beide gevalle, egter, geld die belangrike beginsel dat die lengte van alle note bepaal word deur hul betekenis binne die spesifieke konteks (Stein, *Form and Performance*, p. 39).

'n Oordeelkundige gebruik van rubato is een van die grootste struikelblokke by die uitvoering van Klassieke musiek. Hoorbare tempo-afwykings, *accelerando* en *ritardando*, binne een beweging is gewoonlik onnodig en steurend. Die meeste bewegings se strukturele eenheid is van so 'n aard dat alle detail en versierings teen dieselfde tempo uitgevoer kan word. Wanneer dit nie moontlik is nie, is dit 'n teken dat die tempokeuse verkeerd is.

Die gebruik van subtiele tempowisselings word veral gevind in multi-tematiese vorme, soos die Rondo en die Sonate, veral by die skakelpassasies. Die tempo word aangepas by die aard van die musiek, maar 'n verandering geskied selde, indien ooit, binne een tema (Badura-Skoda, *Interpreting Mozart ...*, p. 42).

Daar moet onthou word dat hierdie tipe tempowisseling nie 'n reël is wat slaafs nagevolg moet word nie en dat elke oorgangspassasie op eie meriete geoordeel moet word, met ander woorde dit is onmoontlik om definitiewe reëls neer te lê wat vir alle situasies geldig sal wees. Die volgende voorbeeld toon 'n geskikte passasie vir tempowisseling: Mozart se **Klaviersonate** in C-min., KV 457, tweede beweging.

Maat 40



In die tweede helfte van maat 40 kan 'n effense ritardando dien as natuurlike voorbereiding vir die terugkeer van die eerste onderwerp.

Mozart se alombekende uitlating dat mense verbaas is dat hy 'n egalige tempo met sy linkerhand behou terwyl sy regterhand subtiele ritmiese veranderinge ondergaan, is 'n ondubbelsinnige beskrywing van die tipe tempo rubato wat in Klassieke musiek van toepassing is (Blom, Mozart's Letters, p. 58). Dit is egter geensins 'n nuwe begrip nie, aangesien dit ten volle ooreenstem met sy vader se siening in hierdie verband (Leopold Mozart, Violinschule, p. 121). In sy verhandeling, Clavierschule (1789), gee Türk dieselfde beskrywing van tempo rubato, met ander woorde dat dit 'n verkorting, verlenging of verplasing van note of maatdele is sonder dat die oorspronklike ritme versteur word. Hy gee die volgende voorbeelde ten einde die begrip te demonstreeer:



- (a) Die eenvoudige note
- (b) Rubato deur middel van vooruitneming
- (c) Rubato deur middel van terughouding

(McClintock, Readings in the History of Music in Performance, pp. 341-342).

Hierdie tipe tempo rubato is nou verwant aan metriese verandering en dit behels die vryheid om tydwaardes van individuele note te verander, of om 'n passasie in sy geheel met 'n agste- of sestiende nootwaarde vorentoe of agtertoe te skuif. Die belangrikste is dat die tempo as sulks onveranderd bly, aangesien die baslyn sonder rallentando of accelerando voortgaan (Sachs, Tempo and Rhythm, p. 307). Volgens tradisie sou Chopin dieselfde voorskrifte i.v.m. rubato gegee het.

Hierdie natuurlike ritmiese vryheid is vergelykbaar met deklamasie en die noodsaaklikheid om tussen verskillende frases te onderskei. Dit moet egter met groot omsigtigheid gebruik word sodat daar geen foutiewe harmonie, ritme of tempo ontstaan nie (Fielden, "Tempo Rubato", p. 151).

In die Klassieke repertorium is daar 'n groot aantal voorbeelde van metriese konstruksie in 2-, 4-, en 8-maat periodes wat dikwels eenvoudig en selfs naïef voorkom, maar hulle kom slegs tot hul reg wanneer rubato gebruik word: 'n subtiële verslapping van die simmetrie sonder om dit heeltemal te vernietig.

In die stadige beweging van die **Klaviersonate in C-min., KV 457**, het Mozart so 'n rubato genoteer:

maat 12



Die stygende melodiese frase word met 'n sestiende nootwaarde geantisipeer, sodat die melodiese aksente met die ongeaksentueerde note in die begeleiding saamval. Die verskil tussen hierdie tipe rubato en sinkopasie is dat laasgenoemde as teenstrydig met die hooftelslag gevoel word, terwyl dit by eersgenoemde moontlik is om twee 'telslagsisteme' te onderskei (Badura-Skoda, *Interpreting Mozart ...*, p. 45).

In Mozart se vroeë werke, waar hy selde so 'n genoteerde rubato aangebring het, moet dit dikwels soos bogenoemde geval uitgevoer word, alhoewel dit hoofsaaklik tot stadige bewegings beperk is. 'n Verdere faktor wat in gedagte gehou moet word, is die tekstuur van die betrokke komposisie. Hoe meer polifonies die tekstuur, hoe minder rubato kan gebruik word. Wanneer 'n melodie in 'n

homofoniese tekstuur te nou verbind is met die begeleidende partye, is rubato-moontlikhede ook beperk, soos byvoorbeeld in Mozart se Fantasia en Sonate vir Klavier, KV 457, Adagio, maat 21 (Badura-Skoda, Interpretation Mozart, p. 46).

Mozart, Fantasia en Sonate KV 457, Adagio, maat 21



Gedurende die 19de eeu begin musici rubato as 'n vrye tempo-aanpassing beskou en hierdie opvatting of gebruik het later alle vorige praktyke tot so 'n mate verdring dat dit die enigste tipe rubato is waarmee die hedendaagse uitvoerder vertrou is. Dit is egter nie dikwels bruikbaar in marsagtige, tempo continuo of kontrapuntale musiek nie. Dieselfde geld vir herhaalde akkoorde op swak teislae, vinnige metrumveranderinge en dikwelse verandering van nootwaardes (Robert, "Tempo Rubato in Theory and Practise", pp. 42-43).

HOOFSTUK 5

GEVOLGTREKKINGS

'n Studie in hierdie veld kan a.g.v. gebrekkige inligting nie 'n defintiewe en finale uitsluitel oor alle probleme en vraagstukke gee nie. Dit is egter wel moontlik om afleidings te maak uit die inligting wat wel bestaan en 'n aanduiding te gee van sekere praktyke en van wetmatighede waarop dit gebaseer is.

Barokperiode


1. Notes Inégales:

Inégalité is 'n uitvoeringspraktyk waaroor daar baie uitgebreid in die geskrifte van veral die Franse musici van die Barokperiode geskryf is en die volgende algemene reëls of wetmatighede kan daaruit afgelei word:

- i) Dit is oorwegend van Franse oorsprong, maar daar word ook in 'n aantal Duitse en Italiaanse geskrifte daarvan melding gemaak.
- ii) Die "onegaligheid" geskied gewoonlik in passasies wat trapsegewys beweeg en sekwentieël van aard is. Dit is as 'n reël 'n lang-kort patroon, alhoewel kort-lang patrone van tyd tot tyd gebruik is.
- iii) Inégalité kan slegs gebruik word in middelmatig-vinnige of middelmatig-stadige tempi.
- iv) Inégalité was nie gebruiklik in ensemblewerk nie.
- v) Die metrum van die komposisie bepaal watter nootwaardes vir onegalige uitvoering geskik is - dit is gewoonlik die onderverdeling van die tetslag wat onegalig uitgevoer word, maar dit is nie 'n definitiewe reël nie.

- vi) Herhaalde note, staccato-artikulasie, arpeggio-figure en aanduidings soos **détaché**, **notes égales** en **martelé** is faktore wat die toepassings van **inégalité** verhoed.
- vii) Daar bestaan 'n sterk verwantskap tussen notes **inéales** en die oorspronklike klawerbordvingerssettings, artikulasie-lettergrepe by blaasinstrumente en die speeltegniek by strykinstrumente.

2. **Sinchronisering en oorpuntering:**

- i) Twintigste-eeuse musici, onder andere Dolmetsch, Donington en Dart het op grond van die verhandelinge van Quantz, Leopold Mozart en C.P.E. Bach 'n teorie geformuleer waarvolgens alle gepunteerde ritmes in Franse ouvertures en naverwante tipes komposisies verskerp, d.w.s. dubbelgepunteer, uitgevoer moet word. Daar is egter te min inligting beskikbaar om so 'n definitiewe uitvoeringspraktyk te formuleer, alhoewel daar musikale situasies is waar dit wel toegepas kan word.
- ii) Oorpuntering vind wel plaas wanneer 'n gepunteerde ritme teenoor 'n passasie wat "onegalig" uitgevoer word, genoteer is.
- iii) In solowerke, waar die solis groter artistieke vryhede toegelaat word, asook in onmetries-genoteerde komposisies, bv. cadenzas en resitatiewe, is daar musikale situasies waar oorpuntering moontlik gebruik kan word.
- iv) Die sinchronisering van verskillend-gepunteerde ritmes is selde nodig in polifoniese musiek.
- v) Die notasie vir die trioolfiguur () was nog nie algemene praktyk nie en 'n gepunteerde ritme is gewoonlik gebruik om hierdie ritmiese figuur te noteer.
- vi) Die sinchronisering van triole en gepunteerde ritmes vind soms plaas, veral wanneer triole in enkelvoudige tyd teenoor 'n gepunteerde ritme genoteer is, of wanneer 'n gepunteerde ritme te midde van 'n reeks triole aangetref word.

3. Tempokeuse

- i) Die artikulasie is belangrik; *détaché*-artikulasie dui gewoonlik op 'n *allegro*, terwyl 'n *legato*-artikulasie 'n *adagio* aandui.
- ii) Die teenwoordigheid van baie klein nootwaardes sal dui op 'n stadiger tempo.
- iii) Die tekstuur van 'n komposisie moet ook in ag geneem word, bv. indien die ritme van die begeleidende partye dieselfde is, sal dit waarskynlik 'n vinnige tempo wees.
- iv) Tempo-aanduidings is dikwels vaag en gee eerder 'n aanduiding van die stemming as die tempo self.
- v) Tydmaattekens gee dikwels ook 'n aanduiding van die tempo:

'n Tydmaatteken wat gekruis is, bv. C, kleiner noemers, en drieledige metrum dui in die algemeen op 'n vinniger tempo. 'n Verandering van tydmaattekens in die gang van die komposisie toon meestal 'n toename in tempo aan.
- vi) **Tempo rubato** word wel in barokmusiek gebruik, maar dit moet baie subtiel aangewend word. Dit word meestal by kadenspunte, tussen variasies, in monodie, resitatiewe, *toccatas* en *cadenzas* gebruik.
- vii) Dansbewegings kan ook dikwels 'n aanduiding van die tempo by dansmusiek gee en by suitedele wat nie uit danse bestaan nie.

Die Oorgangperiode

Ten einde die probleem van periodisering te vergemaklik, word die oorgangperiode in twee fases verdeel, nl. 'n Laat-Barok fase, c. 1680-1750, en 'n Vroeg-Klassieke fase, c. 1720-1775. Die Rococo word as een styltype van die Laat-Barok fase en die Galant en Empfindsamkeit as styltypes van die Vroeg-Klassieke fase beskou.

- i) Tipiese Rococo-element is o.a. 'n veelheid van ornamentering, 'n vermindering van die Baroktegniek van motiefontwikkeling, alhoewel dit nie heeltemal in onbruik raak nie, meer homogene ritmes en 'n harmonies-geörienteerde polifonie.
- ii) Die styltypes van die Vroeg-Klassieke fase toon in die algemeen 'n homofoniese tekstuur met stadiger harmoniese ritme, meer gereelde gebruik van kadense en simmetries gestruktureerde periodes.
- iii) Daar kon nie altyd 'n duidelike onderskeid getref word nie en daar is soms komposisies wat eienskappe van beide fases toon.
- iv) Genres wat veral deur die nuwe stylelemente beïnvloed is, is kamermusiek en opera.
- v) Komposisies in die Rococo-styl bied dikwels die geleentheid vir die gebruik van **notes inégales**, aangesien die melodieë meestal aan die voorwaardes, bv. trapsgewyse beweging en legato-artikulasie, voldoen. Komposisies in die Galante en Empfindsame style, daarenteen, bied minder geleentheid vir die gebruik van **notes inégales**, veral waar die simmetriese periodes en ritmiese diversiteit reeds gevestig is.
- vi) Oorpuntering word meer dikwels gebruik, veral waar veelvuldige ornamentering voorkom en dissonante vermy moet word.

- vii) Die sinchronisering van triole en gepunteerde ritmes kom meer gereeld in die musiek van die Vroeg-Klassieke fase voor, a.g.v. die homofoniese tekstuur en die strewe na ritmiese ondubbelsinnigheid.
- viii) In musiek van die Vroeg-Klassieke fase bied die simmetriese periodes en ritmiese diversiteit ook meer geleentheid vir die toepassing van tempowisseling binne een passasie.

Klassieke periode

- i) Die musiek van die Klassieke periode word in die algemeen gekenmerk deur 'n homofoniese tekstuur, tematiese dualisme, simmetries-gestruktureerde periodes, ritmiese diversiteit, en minder ritmiese onafhanklikheid van onderskeie partye in 'n komposisie.
- ii) Met die ontwikkeling van die notasie is die dubbelpuntering en trioelfiguur meer konsekwent toegepas en is daar dus minder onduidelikhede i.v.m. die uitvoering van ritmes. Oorpuntering is egter wel in uitsonderlike gevalle gewens en die sinchronisering van triole en gepunteerde ritmes vind meer dikwels plaas a.g.v. die homofoniese tekstuur.
- iii) Polimetra en kruisritmes is nie ritmiese verskynsels wat baie gereeld in die musiek van die Klassieke periode voorkom nie, waarskynlik vanweë die strewe na helderheid, samehang en ondubbelsinnigheid. Die gebruik daarvan is natuurlik nie uitgesluit nie.
- iv) Hemiole kom wel in Klassieke musiek voor, alhoewel dit subtiel en minder ooglopend gebruik word.
- v) Tempo:
 - a) Die toenemende belangstelling in meer duidelike tempo-aanduidings lei tot die benutting van meer beskrywende terme en die ontwikkeling van die metronoom.

- b) Metronoom-aanduidings wat deur komponiste self aangebring is, is van groot hulp wanneer 'n korrekte tempo vasgestel moet word, nie slegs vir die betrokke komposisie nie, maar ook vir die bepaling van tempo by komposisies waarvoor daar nie metronoomaanduidings aangebring is nie.
 - c) Tempobepaling word ook beïnvloed deur die ontwikkeling van instrumente en speeltegnieke, tekstuur en die oorspronklike artikulasie-aanduidings.
- vi) Dit is onmoontlik om definitiewe reëls vir die gebruik van **tempo rubato** neer te lê, maar daar is sekere algemene beginsels
- a) 'n Homofoniese tekstuur is meer geskik vir die gebruik van rubato as 'n polifoniese tekstuur.
 - b) 'n Tipe rubato wat verwant is aan metriese verandering, word deur Leopold Mozart, Mozart en Türk beskryf en dit behels die vryheid om tydwaardes van individuele note te verander, terwyl die tempo as sulks onveranderd bly.
- vii) 'n Tempowisseling word veral gebruik in multitematiese vorme.

Aanbevelings vir verdere ondersoek

Ten spyte daarvan dat die notasiesisteme teen die 19de eeu dermate ontwikkel het dat die notering van agogiese elemente in die algemeen duidelik en ondubbelsinnig is, en daar dus min vraagstukke in die verband bestaan, veroorsaak die keuse van tempo en die toepassing van tempo rubato in die Romantiek wel probleme. Dit sou dus sinvol wees om die bestaande teorieë daaromtrent te ondersoek.

Die musiek van die twintigste eeu bring uiters nuwe notasie- en uitvoeringsprobleme te wege en 'n ondersoek na die agogiese elemente, en spesifiek die ritmiese vryhede en kompleksiteit daarvan, sou 'n dankbare studie wees.

Die huidige studie is hoofsaaklik toegespits op die teorieë van die musiekwetenskaplikes en -historici en dit sou sinvol wees om die toepassing daarvan deur professionele uitvoerende kunstenaars te ondersoek. Dit sou interessant wees om die uitvoerings wat op plaat of rol vasgelê is te bestudeer met die oog op die veranderinge wat agogiese aspekte ondergaan het as gevolg van kennis en tydsmaak.

BIBLIOGRAFIE

- Adler, K. **The Art of Accompanying and Coaching**. New York: Da Capo Press, 1965.
- Algemene Muziek Encyclopedie** onder leiding van Dr. A. Corbet en W. Paap. Deel I. Amsterdam: Zuid-Nederlandse Uitgeverij, 1957.
- Allen, D.W. **Philosophies of Music History**. New York: Dover Publications, 1962.
- Babitz, S. A Problem of Rhythm in Baroque Music. **The Musical Quarterly**, vol. 38, 1952, pp. 540-549.
- Bach, C.P.E. 1714-1788. "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen". **Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments**. (Vertaal en geredigeer deur William J. Mitchell.) London: Cassel, 1951.
- Badura-Skoda, Eva and Paul. **Interpreting Mozart at the Keyboard**. London: Barrie & Rockliff, 1962.
- Beethoven, Ludwig van, 1770-1827. **The Letters of Beethoven**. Vertaal en geredigeer deur Emily Anderson. London: Macmillan, 1961.
- Blackall, E. **The Emergence of German as a Literary Language 1770-1775**. Cambridge: Cambridge University Press, 1959.
- Blume, F. **Classic and Romantic Music**. London: Faber & Faber, 1979.
- Bodky, E. **The Interpretation of Bach's Keyboard Works**. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- Boyden, D.D. **An Introduction to Music**. London: Faber & Faber, 1975.

- Brock, J. Articulation, Notes Inégales and Ornamentation in Dom Bedos' Cylinder Notation, **Diapason**. Deel I. Oktober, pp. 2-7. Deel II November 1975, pp. 4-8.
- Bücken, E. Der Galante Stil, **Zeitschrift für Musikwissenschaft** 6, 1924, pp. 428-430.
- Bücken, E. **Die Musik des Rokokos und der Klassik**. Wes-Duitsland: Laaber Verlag, 1979.
- Bukofzer, M.F. **Music in the Baroque Era**. London: Dent, 1948.
- Butler, G.G. The Projection of Affect in Baroque Dance Music, **Early Music**, May 1984, pp. 201-207.
- Byrt, J. Notes Inégales. Some Misconceptions, **Journal of the American Musicological Society**, XX
3, 1967, pp. 476-480.
- Collins, M. Notes Inégales. A Re-examination, **Journal of the American Musicological Society**,
XX3, 1967, pp. 481-485.
- Collins, M. The Performance of Triplets in the 17th and 18th Centuries, **Journal of the American
Musicological Society**, XIV, 1966, pp. 311-319.
- Cooper, K. George Muffat's Observations on the Lully Style of Performance, **The Musical
Quarterly**, 53, 1967, pp. 220-245.
- Dahlhaus, C. **Handbuch der Musikwissenschaft**, vol 5, Wes-Duitsland: Laaber Verlag, 1985.
- Dahms, W. The 'Galant' Style of Music, **The Musical Quarterly** vol. II, 1925, pp. 365-366.
- Dannreuther, E. **Richard Wagner on Conducting**. London: William Reeves, 1887.
- Dart, T. **The Interpretation of Music**. London: Hutchinson, 1960.
- Davison, A.T. **Historical Anthology of Music**, vol. II. Cambridge: Harvard University Press, 1946.
- Dolmetsch, A. **The Interpretation of Music of the XVII and XVIII Centuries**. London: Novello, 1946.

- Donington, R. **A Performer's Guide to Baroque Music**. London: Unwin Brothers, 1975.
- Donington, R. **The Interpretation of Early Music**. London: Faber & Faber, 1963.
- Dorian, F. **The History of Music in Performance**. New York: W.W. Norton, 1946.
- Encyclopedie van de Muziek** deur L.M.G. Arntzenius, Ir. H.H. Badings, J.B. Broeksz, Flor Peeters, Prof. Dr. E.W Schallenberg, Dr. Jos Smits van Waesberghe. Amsterdam: Elsevier, 1956.
- Everyman's Dictionary of Music**, opgestel deur Eric Blom, hersien deur Sir Jack Westrup. London: J.M. Dent, 1979.
- Fellerer, K.G. The Problem of Heritage in the Musical Life of the Present, in **Studies in 18th Century Music**, Ed. R. London. London Georg Allen & Unwin, 1970.
- Ferguson, H. **Style and Interpretation**, vol I. London: Oxford University Press, 1964.
- Fielden, T. Tempo Rubato, **Music and Letters**, vol. 34, 1953, pp. 150-152.
- Flemming, W. **Arts and Ideas**. London: Holt, Rinehart and Winston, 1974.
- Fuller, D. "Dotting", the "French Style", and Fredrick Neuman's "Counter Reformation", **Early Music** vol. 5, nr. 4, October, 1972, pp. 527-543.
- Funes, D.J. **A Survey of Baroque Performance Practises**. University of Oregon, D.M.A. Michigan: University Microfilms, 1970.
- Georgii, W. **Keyboard Music of the Baroque and Rococo**, vol 3 Köln: Arno Volk Verlag, 1960.
- Grout, D.J. **A History of Western Music**. London: J.M. Dent, 1979.
- Harvard Dictionary of Music**. W. Apel (ed.) London: Heinemann Educational Books, 1979.

- Heimes, K.F. **Carlos Seixas' Keyboard Sonatas**. Typewritten Doctoral dissertation. Library University of South Africa, 1967.
- Hotteterre, J. 1680-1761. **Principles of the Flute, Recorder and Oboe**, vertaal en geredigeer deur D. Lasocki. London: Barrie and Jenkins, 1978.
- Landon, R. **Essays on the Viennese Classical Style**. London: Barrie and Rockliff, 1970.
- Lang, P.H. **Music in Western Civilization**. New York: Norton, 1941.
- Lang, P.H. Performance Practise and Musicology, **Musik. Edition. Interpretation Gedenkschrift**. Gunter Henle. Uitgegee deur Martin Bente. München: G. Henle Verlag, 1980.
- Lowinsky, E.E. On Mozart's Rhythm, **The Musical Quarterly** XLII, nr. 2, 1956, pp. 162-186.
- Lussy, M.M. **Musical Expression, Accents, Nuances and Tempo in Vocal and Instrumental Music**. London: Novello, Ewer. 1975.
- MacClintock, C.C. **Readings in the History of Music in Performance**. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Marpurg, F.W. **Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exampeln der besten Deutschen und Ausländischen Meister Entworfen**. 1781, Faksimilee uitgawe, 2 vols. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970.
- Mather, B.B. **Interpretation of French Music from 1675 to 1775**. New York: McGinnis and Marx Music Publishers, 1973.
- Matthay, T. **Musical Expression**. Boston: Stanhope Press, 1914.
- Miller, H.M. Beethoven's Rhythm, **Essays in Musicology**, H. Fisher (ed.), Bloomington: Indiana University Press, 1968.

- Misch, L. Fugue and Fugato in Beethoven's Variation Form, **The Musical Quarterly**, XLII, nr. 4, 1956, pp. 445-462.
- Mozart, Leopold (1719-1787) "Versuch einer gründlichen Violinschule", Vertaal deur Edithz Knocker. **A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing**, London: Oxford University Press, 1975.
- Mozart, W.A. (1756-1791) **The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart**, Vertaal deur Lady Wallace, London, Longmans Green, 1865.
- Mozart, W.A. (1756-1791) **Mozart's Letters**, Vertaal deur Eric Blom. Middlesex: Penguin Books. 1961.
- Mullins, M. Music and Dance in the French Baroque, **Studies in Music**, nr. 12, 1978, pp. 45-67.
- Neumann, F. **Essays in Performance Practise**. Michigan: UMI Research Press, 1982.
- Neumann, F. **Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music**. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Neumann, F. The French Inégales, Quantz and Bach, **Journal of the American Musicological Society**, vol. 18, 1965, pp. 313-358.
- Newman, W. Tempo in Beethoven's Instrumental Music, **Piano Quarterly**, vol. 30. Deel I, nr. 116, p. 22-24, Deel II, nr. 117, pp. 26-29.
- Newman, W. **The Sonata in the Classic Era**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1963.
- O'Donnell, J. The French Style and the Overtures of Bach, deel I, **Early Music**, vol. 7, 1979, pp. 190-196.
- Palisca, C.V. **Baroque Music**. New Jersey: Prentice Hall, 1968.

- Pauly, R.G. **Music in the Classic Period**. New Jersey: Prentice Hall, 1973.
- Peterson, A.V.N. **A Guide to the Development and Direction of an Early Music Performance Program**. Michigan: University Microfilms Internasional, 1982.
- Pont, G. Rhythmic Alteration and the Majestic, **Studies in Music**, nr. 12, 1978, pp. 68-99.
- Quantz, J.J. (1697-1773) "Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zuspieren". Vertaal deur R. Reilly. **On Playing the Flute**, vertaal deur E.R. Reilly. London: Faber and Faber, 1960.
- Rangel-Ribeiro, V. **Baroque Music: A Practical Guide for the Performer**. London: Schirmer Books, 1981.
- Ratner, L.G. Eighteenth Century Theories on Musical Period Structure, **The Musical Quarterly**, vol. XLII, nr. 4, 1956, pp. 439-454.
- Riemann Musik Lexikon**, Erster Band, Uitgegee deur C. Dahlhaus en H. Eggebrecht. Mainz: B. Schott's Söhne, 1978.
- Robert, W. Chopin's Tempo Rubato in Theory and Practice, **Piano Quarterly**, vol. 29, 1980, pp. 42-44.
- Rosen, C. **The Classical Style**. London: Faber & Faber, 1980.
- Sachs, C. **Rhythm and Tempo: A Study in Music History**. New York: Norton, 1953.
- Sheldon, D.A. The Galant Style Revisited and Re-evaluated, **Acta Musicologica**, vol. 47, 1953, pp. 240-270.
- Stadlen, P.P. Beethoven and the Metronome, **Music and Letters**, vol. 48, nr. 4, 1967, pp. 330-349.
- Stein, E. **Form and Performance**. London: Faber & Faber, 1962.
- Strunk, O. **Source Readings in Music History**, London: Faber & Faber, 1981.

Temperley, N. Tempo and Repeats in the Early Nineteenth Century, **Music and Letters**, vol. 47, nr. 3, 1966, pp. 323-336.

Thayer, A.W. (1918-1807) **Thayer's Life of Beethoven**. Hersien en geredigeer deur E. Forbes, Princetown: Princetown University Press, 1967.

The Concise Encyclopedia of Western Philosophies and Philosophers. J.O. Urmson, (ed.) London: Hutchinson, 1976.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. S. Sadie (ed.) vol. 1. London: Macmillan, 1980.

The New Oxford Companion to Music. vol. 1. D. Arnold (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1983.

The Oxford English Dictionary vol. II C.R.W. Burchfield (ed.) London: Oxford University Press, 1961.

The Western Experience to 1715. E. Rice (advisory ed.) New York: Alfred Knopf, Inc., 1974.

Vinqvist, M. **Recorder Tutors of the 17th and 18th Centuries: Technique and Performance Practise**. Chapel Hill: University of North Carolina, Ph.D., Xerox University Microfilms. 1974.

Westrup, J.A. **An Introduction to Musical History**. London: Hutchinson, 1973.

Westrup, J.A. The Paradox of 18th Century Music, **Studies in Musicology**, J.A. Pruett (ed.). Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969.

Willemze, T. **Algemene Muziekleer**. Utrecht: Uitgeverij het Spectrum, 1970.

Winold, A. Rhythm, **Aspects of 20th Century Music**. Co-or. G.E. Wittlich New Jersey: Prentice Hall. 1975.

