

Rudolf Rasch

Nootzaken

Basisbegrippen uit de Theorie van de Westerse Muziek

Hoofdstuk Zes: Tijdsaspecten

Verwijzingen naar deze tekst graag op de volgende manier:

Rudolf Rasch, Nootzaken: Hoofdstuk Zes: Tijdsaspecten

<https://nootzaken.sites.uu.nl/>

Voor opmerkingen, suggesties, aanvullingen en correcties: r.a.rasch@uu.nl

© Rudolf Rasch, Utrecht/Houten, 2018

12 juli 2018

HOOFDSTUK ZES

TIJDSASPECTEN

6.1 Ritme en Metrum

6.2 Maataccent

6.3 Muzikaal Accent

6.4 Syncoop, Contretemps en Hemiool

6.5 De Samengestelde Maat

6.6 Dansvormen

6.7 Antimetrische Figuren

6.8 Tempo

6.1 RITME EN METRUM

Muziek is kunst in de tijd en daarom kan aandacht aan het tijdsaspect van de muziek niet achterwege blijven. In HOOFDSTUK EEN zijn al de basisgegevens van de toonduur behandeld, maar het zal duidelijk zijn dat het tijdsaspect van de muziek meer omvat dan slechts een aaneenschakeling van toonduren. Het temporele aspect van de muziek wordt vooral duidelijk gemaakt door de begrippen ritme, maat en metrum.

De term *ritme* verwijst naar de opeenvolging van toonduren en is in die zin zuiver beschrijvend. We spreken dan van het ritme van een muziekstuk, van een melodie, van een motief, enz. Een ritme kan expliciet gemaakt worden met behulp van de notatie van toonduren. Ritme kan men noteren en ritme kan men als luisteraar waarnemen.

De notatie van ritme is doorgaans niet problematisch. Meestal volstaan de gewone notenwaarden, al of niet gepuncteerd. Tonen waarvan de duur op die manier nog niet kan worden genoteerd kunnen met behulp van *overbindingsbogen* worden genoteerd, wat ook noodzakelijk is wanneer een toon voortduurt na een maatstreep. (Overbindingsbogen moeten worden onderscheiden van articulatie- en fraseringsbogen die verschillende noten met elkaar verbinden die in een muzikaal motief of muzikale frase bij elkaar horen.) De eerste beginselen van begrip “maat” zijn al in HOOFDSTUK EEN behandeld.

Metrum is een complexer begrip dan ritme. Metrum wordt hier gedefinieerd als een structuur van accenten of (korter) *accentstructuur*, een definitie die het probleem verplaatst naar het begrip *accent*. Het begrip *accent* is uit de taalkunde afkomstig en geeft weer dat bepaalde lettergrepen in taal en spraak een grotere nadruk of prominentie hebben dan andere. Vertaald in muzikale termen betekent dat dat sommige tonen, namelijk die met accent, een grotere nadruk of prominentie hebben dan andere. Dat dit inderdaad het geval is, blijkt uit de observatie dat we bij het beluisteren van muziek bemerken dat, hoewel muziek een continu doorgaande vorm van geluid is, er toch in die geluidsstroom *momenten* van prominentie bestaan die nog verduidelijkt kunnen worden door meetikken met voet, hand of stokje. Die tikken hebben bovendien een bijzonder grote regelmaat, dat wil zeggen, ze volgen elkaar op met exact hetzelfde tijdsinterval. (In normale taal en spraak vormen de accenten geen regelmatige opeenvolging in de tijd of een regelmatig herhaald patroon, behoudens wanneer tekst uitdrukkelijk wordt *gescandeerd*.) De plaatsing van de tikken die geaccentueerde tonen markeren is in genoteerde muziek terug te vinden aan het *begin* van maten of tellen, en

dat kan moeilijk toeval zijn. Opmerkelijk is het wel: het feit dat iets aan het begin van een maat of tel genoteerd staat, kan op zichzelf moeilijk de oorzaak ervan zijn dat we dit als geaccentueerd waarnemen. Kennelijk zit er in de compositie van muziek iets waardoor wat aan het begin van maat of tel is geschreven bij uitvoering geaccentueerd klinkt. Om dit goed te begrijpen zullen we proberen de volgende twee vragen bevredigend te beantwoorden. De eerste vraag is: wat is de impliciete accentstructuur die in muzieknotatie verborgen is? En de tweede vraag is: hoe wordt die impliciete accentstructuur klinkend zodanig gerealiseerd dat deze leidt tot waargenomen accenten die overeenkomen met die impliciete genoteerde accenten? Dit alles vanuit de gedachte dat de klassieke westerse muziek streeft naar een muzikale uitdrukkingvorm die metrisch kan worden genoemd.

GLOSSARIUM

Nederlands	Duits	Engels	Frans
ritme	der Rhythmus	rhythm	le rythme
metrum	das Metrum	UK metre US meter	le mètre
accent	der Akzent	accent	l'accent (m)

6.2 MAATACCENT

De accenten die impliciet aanwezig zijn in genoteerde muziek noemen we *maataccenten*. Als we ons een maat voorstellen als een stukje genoteerde (dus virtuele) tijd (al of niet opgevuld met tonen), dan zijn er binnen dat stukje tijd momenten aan te wijzen, die accent hebben. De eenvoudigste accentstructuur ontstaat wanneer het stukje tijd dat we maat noemen, wordt verdeeld in tweeën: aan het begin van de maat is een sterk accent aanwezig, aan het begin van de tweede helft van de maat een zwak accent. Hier wordt dus een nieuw aspect ingevoerd, namelijk de sterkte van accenten: accenten kunnen sterker of zwakker zijn. Er bestaat geen echte meetlat voor de sterkte van een accent, waardoor men de aanduidingen sterk en zwak zuiver relatief, dat wil zeggen vergelijkend voor accenten ten opzichte van elkaar moet zien.

De twee accenten in de maat, het eerste vooraan en het tweede halverwege, verdelen de maat in twee even lange *maatdelen*, het eerste en het tweede maatdeel. In termen van accent noemen we het eerste maatdeel het *sterke maatdeel*, het tweede maatdeel het *zwakke maatdeel*. Het accent van deze maatdelen ligt op het moment waar ze beginnen. Accent is geen eigenschap van toonduren, het is een eigenschap van momenten. Als aan een toonduur een accent wordt toegekend, dan krijgt het beginmoment van die toonduur het accent. Men kan redeneren dat een toon op het zwakke maatdeel juist de toon zonder accent is, tegenover de toon met accent op het sterke maatdeel, maar hier zal worden geredeneerd vanuit een systeem waarbij elk tijdstip binnen de maat een bepaalde accentsterkte heeft. In de praktijk noemt men tonen op zwakke maatdelen ongeaccentueerde tonen. Men gebruikt ook wel de termen *hoofdaccent* en *nevenaccent* voor de accenten van achtereenvolgens het sterke en het zwakke maatdeel.

Als we in een 2/4-maat twee kwartnoten plaatsen, dan vult de eerste kwartnoot precies het eerste, sterke maatdeel, de tweede het tweede, zwakke maatdeel. Deze twee tonen hebben dus de (maat-)accentrelatie sterk-zwak, die wordt bepaald door het aanvangsmoment van de tonen. Wanneer we tellen op een zwaar

maatdeel (met accent) met een groter cijfer weergeven dan tellen op zwakke maatdelen, dan ontstaat het volgende beeld:

$$1\ 2 \quad | \quad 1\ 2 \quad | \quad 1\ 2 \quad | \quad 1\ 2 \quad | \quad , \text{ enzovoorts.}$$

Een eenvoudige muzikale weergave van dit maataccentmodel is het begin van Mozarts *Ah! vous dirai-je maman* (of *Altijd is kortjakje ziek*):

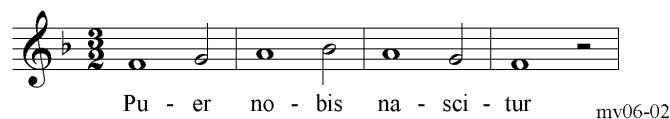


De noten zijn in maten van twee tellen gegroepeerd, waarvan de eerste tel het sterke maatdeel is, de tweede tel het zwakke maatdeel. De maatstrepen moeten in dit voorbeeld niet worden gezien als de oorzaak van het accent, maar als een middel om aan te geven dat de eerste van de twee herhaalde tonen een sterk accent heeft en de tweede een zwak accent.

Wat te doen bij een driedelige maat? Er zijn in eerste instantie slechts twee accentgradaties (sterk en zwak) en dat maakt de toekenning van accenten in driedelige maten een complexe zaak. Er zijn verschillende oplossingen. De eerste categorie van oplossingen verdeelt de driedelige maat in twee maatdelen, waarvan het eerste het sterke maatdeel is, het tweede het zwakke. Deze verdeling kan op twee manieren plaatsvinden: het eerste maatdeel kan twee tellen duren en het tweede maatdeel één, ofwel kan het eerste maatdeel één tel duren en het tweede maatdeel twee. De eerste verdeling is “klassiek” omdat het sterke maatdeel langer is dan het zwakke. We zullen bij de bespreking van waargenomen accent zien dat lange noten meer accent hebben dan korte noten en als gevolg van deze regel is er een overeenstemming tussen het accent op grond van positie en op grond van toonduur. Als voorbeeld:

$$| \quad 1 \ . \ 3 \quad | \quad 1 \ . \ 3 \quad | \quad 1 \ . \ 3 \quad | \quad 1 \ . \ 3 \quad | \quad , \text{ enzovoorts.}$$

Een muzikale weergave van dit model is de beginregel van het volgende oude kerstliedje *Puer nobis nascitur*:



Als we een driedelige maat wat accent betreft verdelen in twee maatdelen waarvan het eerste één tel en het tweede twee tellen duurt, is er eigenlijk sprake van een soort accentconflict: vanuit de positie in de maat is het eerste maatdeel sterk, maar tegelijk is het vanwege de kortere toonduur zwakker dan het tweede maatdeel. Toch zijn er muzikale genres waar het tweede maatdeel op de tweede tel begint, met name stukken die gebaseerd zijn op het metrische model van de *sarabande*, een 17de-18de-eeuwse dans in 3/4-maat waar de maat verdeeld is in een kwartnoot en een halve noot (zie §6.6). *Passecaïlle* en *chaconne* nemen vaak dit patroon over. De weergave in grote en kleine cijfers is dan:

$\left| 1\ 2\ . \right| \left| 1\ 2\ . \right| \left| 1\ 2\ . \right| \left| 1\ 2\ . \right|$, enzovoorts

Een muzikale weergave is het thema van de zogenaamde *Folie d'Espagne*:



mv06-03

Deze verdeling van de driedelige maat zullen we het “alternatieve model” noemen.

De verdeling van de driedelige maat kan ook direct in drie maatdelen zijn. Weer zijn er twee mogelijkheden. De eerste mogelijkheid noemt het eerste maatdeel sterk, het tweede en het derde maatdeel zwak en wel even zwak. In schema:

$\left| 1\ 2\ 3 \right| \left| 1\ 2\ 3 \right| \left| 1\ 2\ 3 \right| \left| 1\ 2\ 3 \right|$, enzovoorts

De begeleiding van een wals of mazurka illustreert deze interpretatie (Chopin, Mazurka nr. 19):



mv06-04

Deze verdeling kan desgewenst worden gezien als een vorm van de alternatieve verdeling: wanneer men steeds de tweede tel met de derde vergelijkt, is de derde tel uitsluitend een herhaling en daarom met minder accent dan de tweede tel.

In de tweede mogelijkheid van de verdeling van de driedelige maat in drie maatdelen is die met het eerste maatdeel sterk, het derde zwak, en het tweede nog zwakker. Met deze verdeling introduceren we de aanwezigheid van drie accentniveaus vlak bij elkaar:

$\left| 1\ 2\ 3 \right| \left| 1\ 2\ 3 \right| \left| 1\ 2\ 3 \right| \left| 1\ 2\ 3 \right|$, enzovoorts

De volgende eenvoudige noten illustreren dit model:



mv06-05

Deze verdeling kan desgewenst worden gezien als een uitwerking van het klassieke model, waarbij het eerste sterke maatdeel wordt verdeeld in een sterk en een zwak maatdeel. Zie de discussie van ongeveer een bladzijde verder.

De gegeven discussie maakt duidelijk dat we ons bij het beschouwen van een compositie in driedelige maat altijd moeten afvragen volgens welk model de maat verdeeld is. In de klassieke muziek zal de

“klassieke” oplossing veruit het meest voorkomen. Voornamelijk (maar niet alleen) in muziek die een relatie heeft met de dans komen de andere accentstructuren voor, waaronder het “alternatieve model”.

In de tweedelige maat is accent een binair kenmerk: het is sterk of zwak en levert ons een sterk of een zwak maatdeel. Wat te doen als maatdelen op zichzelf ook weer verder verdeeld zijn? Het antwoord is eenvoudig: de beschouwingen over het accent herhalen zich dan, maar dan op een lager niveau. Stel dat in een 2/4-maat elke tel van een kwartnoot is verdeeld in twee achtsten, dan geldt voor beide tellen dat de eerste achtste sterk is, de tweede achtste zwak. Een maatdeel wordt dus opnieuw in twee delen verdeeld, met accentvolgorde sterk-zwak. Sterk en zwak op het niveau van achtsten zijn echter beide zwakker dan sterk en zwak op het niveau van kwarten. Dat lijkt simpel, maar er zijn wel complicaties, zowel voor de sterke achtsten als de zwakke achtsten. De sterke achtsten beginnen op een moment dat er ook een kwart begint. Moeten we nu het accent nemen vanuit de achtste of vanuit de kwart? Antwoord op deze vraag is dat men altijd het accent op het hoogst mogelijke niveau neemt. De zwakke achtsten zijn per definitie zwakker dan de eraan voorafgaande achtsten, maar hoe zit het met de relatie met de erop volgende achtsten? Die laatste liggen op het aanvangsmoment van een kwart, die op zijn eigen niveau sterk of zwak kan zijn. Hier geldt dat een zwakke achtste altijd zwakker is dan het aanvangsmoment van de volgende kwartnoot, ook als op dat aanvangsmoment een volgende achtste wordt geplaatst. In schema:

$$1 \ e \ 2 \ e \ | \ 1 \ e \ 2 \ e \ | \ 1 \ e \ 2 \ e \ | \ 1 \ e \ 2 \ e \ | \ , \text{ enzovoorts.}$$

De gegeven regels bepalen de vergelijkende waarde van accent tussen twee opeenvolgende noten volledig, maar hoe staat het met de vergelijking tussen twee noten die elkaar niet direct opvolgen? Om eerst het eerste nog even toe te lichten: stel dat er vier achtsten in een 2/4-maat staan, die we 1, 2, 3 en 4 nummeren. 1 is sterker dan 3 (aanvangsmomenten kwarten), 1 is sterker dan 2 (achtsten niveau), 3 is sterker dan 4 (achtstenniveau), 2 is zwakker dan 3 (achtstenniveau gevolgd door kwartenniveau), 4 is zwakker dan de 1 van de volgende maat (idem). Maar wat valt te zeggen over de verhouding tussen 2 en 4? Deze relatie valt eigenlijk niet verder te definiëren en in het algemeen geldt dat de onderlinge accentwaarde van twee tonen niet kan worden vastgesteld als er tussen die twee tonen een derde toon ligt die sterker is dan de twee te vergelijken tonen. De accentrelatie tussen 1 en 4 kan wel worden vastgesteld: 1 is sterker dan 3, en 3 is sterker dan 4, zodat noodzakelijkerwijs 1 sterker dan 4 is. Deze vaststelling is niet in strijd met de gegeven regel: de tussenliggende toon 3 is weliswaar sterker dan 4, maar niet sterker dan 1.

De tweedeling van maatdelen is een proces dat men oneindig kan voortzetten. Toonduren van een achtste kan men verdelen in twee zestienden, toonduren van een zestiende in twee 32sten, enz. De toevoeging van een vierde accentniveau (naar beneden) levert het volgende beeld:

$$1 \ e \ e \ e \ 2 \ e \ e \ e \ | \ 1 \ e \ e \ e \ 2 \ e \ e \ e \ | \ 1 \ e \ e \ e \ 2 \ e \ e \ e \ | \ \text{enzovoorts}$$

Het proces kan ook andersom plaatsvinden: een 2/4-maat kan met een andere 2/4-maat een sterk en zwak tijdsbestek vormen in het tijdsbestek van een hele noot, enz. Maar deze gang is beperkt toepasbaar.

Enkele alinea's terug is de verdeling van een maat in drie delen besproken. Nu we hebben gezien dat tijdsbestekken op elk niveau in tweeën kunnen worden verdeeld, kunnen we ook melden dat op elk niveau een verdeling in drieën mogelijk is, en wel volgens alle gegeven modellen. Tegelijk moet echter worden gezegd dat driedelingen buiten het klassieke model zeldzaam zijn waar het om onderverdelingen gaat. Een

tweekwartsmaat, waarvan elke tel in achtstentriolen is verdeeld (zie onder) levert bij voorbeeld het volgende beeld op:

$$1 \ e e 2 \ e e \mid 1 \ e e 2 \ e e \mid 1 \ e e 2 \ e e \mid \text{ enzovoorts}$$

Voor een 6/8-maat geldt hetzelfde:

Tot slot: de verdeling van de driedelige maat in drie maatdelen met accentwaarde sterk-zwakst-zwak kan ook bereikt worden uit een verdeling op twee niveaus. Als de driedelige maat eerst wordt verdeeld in een sterk maatdeel van twee tellen en een zwak maatdeel van één tel, dan kan het sterke maatdeel van twee tellen onderverdeeld worden in een sterk maatdeel op lager niveau van één tel en een zwak maatdeel op dat niveau van één tel. Dit zwakke maatdeel is zwakker dan de zwakke derde tel, die op een hoger niveau lag. Gevolg is dan de accentvolgorde sterk-zwakst-zwak:

$$\left| 1 \ 2 \ 3 \right| \left| 1 \ 2 \ 3 \right| \left| 1 \ 2 \ 3 \right| \left| 1 \ 2 \ 3 \right| , \text{ enzovoorts}$$

Een maat kan dus in principe eindeloos onderverdeeld worden in steeds kleinere maatdelen. De accentsterkte van die maatdelen neemt steeds verder af. De accentsterkte die op een bepaald maatdeel valt zullen we het *metrisch niveau* van dat maatdeel noemen. Metrische niveaus worden alleen gerealiseerd als er een noot is geplaatst op het betreffende maatdeel. In de praktijk kunnen in een maat tot zes of meer metrische niveaus voorkomen. Om deze van elkaar te kunnen onderscheiden kunnen we er een getalswaarde aan toekennen. Daarbij zal de waarde “1” het hoogste (sterkste) metrische niveau representeren, elk hoger getal een lager metrisch niveau. Hierdoor ontstaat een correspondentie met de bovengegeven abstracte modellen.

In het volgende voorbeeldje, de beginmaten van de klaviersonate Hob. XVI/3 van Joseph Haydn zijn de verschillende metrische niveaus bij de noten aangegeven:

The image shows a musical score for the beginning of Joseph Haydn's Sonata Hob. XVI/3. The score is in G major and 3/8 time, marked 'Allegro'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with a '3' below. Above the notes, metrische niveaus are indicated by numbers: 4, 6, 5, 1, 4, 3, 4, 2, 6, 5, 6, 4, 4, 5, 1, 5, 4, 5, 3, 5, 4, 5, 2, 6, 5, 4, 4, 6, 5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by eighth notes. Below the bass staff, metrische niveaus are indicated by numbers: 4, 3, 4, 2, 5, 3, 4, 1, 4, 5, 3, 4, 2, 4. The score ends with a double bar line and the text 'mv06-06'.

De toekenning van de niveaus volgt vaste regels. De noot op de eerste tel van de maat heeft altijd “1”. Het begin van de tweede helft is het corresponderende zwakke maatdeel en krijgt dus “2”. Als we de beide helften door midden delen, beginnen de tweede helften op de eerste en de derde tel. Deze krijgen “3”. We zitten dan op het niveau van tellen. De tweede helften van alle tellen hebben niveau “4”. Als deze helften nog in zestienden zijn onderverdeeld krijgen deze zestienden “5”, bij onderverdeling in 32sten krijgt de tweede 32ste “6”. Omdat een tweede achtste in een tel het niveau “4” heeft, zullen de tweede en de derde noot van een achtstentriool de waarden “5” en “4” krijgen. Via dezelfde redenering krijgen de tweede en derde zestiende van een zestiendentriool de waarden “6” en “5”. In principe hebben twee opeenvolgende waarden nooit hetzelfde metrische niveau. In het boven gegeven voorbeeld is dat echter eenmaal wel het geval, namelijk bij de *e*2 op de tweede helft van de derde tel van de eerste (volledige) maat en de daaropvolgende

a1 op de tweede helft van de vierde tel. De *e2* is een syncopisch geplaatste noot, een uitzonderingscategorie in de metrische theorie van de westerse muziek, waarover zo dadelijk meer.

In een driedelige maat krijgt de eerste tel uiteraard wel de waarde “1”. Normaal gesproken krijgt de derde tel “2” en de tweede tel “3”. Wordt de tel weer in drieën verdeeld kan krijgen het tweede en derde deel de waarden “5” en “4”. Voor het beginmotief van de Gigue uit de Partita nr. 4 van Johann Sebastian Bach levert dit de volgende metrische analyse op:

mv06-07

Doordat in maat 1 tot en met maat 4 óf de tweede óf de derde tel niet wordt aangeslagen, zijn niet alle niveaus aanwezig in deze maten. Pas in de vierde maat komt de volledige realisatie van alle niveaus van de dubbele driedeling tot stand.

GLOSSARIUM

Nederlands	Duits	Engels	Frans
maataccent	der metrische Akzent	metric accent	l'accent (m) métrique
maatdeel tel	die Schlagzeit die Zählzeit	beat	l'unité (v) de temps
sterk (maatdeel) zwaar	betont schwer stark	accented stressed	accentué appuyé
zwak (maatdeel) licht	unbetont leicht schwach	unaccented	non accentué sans accent
hoofdaccent	der Hauptakzent	principal accent main accent	l'accent (m) principal
nevenaccent	der Nebenakzent	subsidiary accent subordinate accent	l'accent (m) secondaire

6.3 MUZIKAAL ACCENT

Maataccent is er niet voor niets en het zou zinloos zijn als het niet ergens in gespeelde muziek hoorbaar zou zijn. Gecomponeerde muziek moet in de compositie allerlei eigenschappen hebben die ertoe leiden dat wij bij het beluisteren ervan een ervaring van een maat en metriek hebben. Een herhaalde toonreeks zonder differentiatie op enig gebied zoals de volgende:



mv06-08

kan geen aanleiding geven tot het horen van enige maat of enig accent. In de compositie moeten elementen zijn ingebracht die bij het beluisteren tot de waarneming van accent leiden. Welke zijn dat?

Bij nadere beschouwing blijkt er een aantal aspecten van het notenbeeld te zijn dat bij uitvoering leidt tot de opbouw van klankkenmerken die weer op hun beurt leiden tot accentwaarneming. Deze aspecten zullen we de *accentfactoren* noemen. Ze zijn verschillend in “kracht” en uitwerking en de onderstaande opsomming beoogt niet van belangrijk naar onbelangrijk te gaan.

(1) *Melodisch accent* valt op noten na een sprong of, wanneer er geen sprongen zijn na een stap. Als een toonreeks de volgende opeenvolging van toonhoogten laat zien:



mv06-09

dan ligt het voor de hand om die als volgt in maten in te delen:



mv06-10

In de praktijk is melodisch accent niet heel erg sterk, in die zin dat het betrekkelijk gauw door andere conflicterende accent-veroorzakers kan worden “overruled”.

(2) *Ritmisch accent* valt op langere noten in een omgeving van kortere. Als een toonreeks de volgende opeenvolging van duurwaarden laat zien:



mv06-11

Dan ligt het voor de hand de volgende indeling in maten toe te passen:



mv06-12

Een bijzondere vorm van het ritmisch accent is het *agogisch accent*, een (meestal vrij subtiele) verlenging van de toon die in de uitvoering plaatsvindt om de toon wat accent te geven. In het algemeen is *agogiek* het patroon van subtiele afwijkingen van de duurwaarden die in de notatie zijn voorgeschreven die in de uitvoering van een stuk plaatsvindt. Een bijzondere vorm van agogiek is *rubato*, waarbij aan de uitvoerende uitdrukkelijk vrijheden zijn gegund in de ritmische uitvoering van een stuk.

(3) *Dynamisch accent* valt op noten die luider worden gespeeld dan andere. Als in een toonreeks geaccentueerde en ongeaccentueerde tonen voorkomen, zoals de volgende:



mv06-13

dan is de volgende maatindeling logisch:



mv06-14

In de voorlaatste twee maten is sprake van een hemiool (zie §6.4 hierna).

(4) *Numeriek accent* ontstaat doordat meer tonen tegelijk klinken dan ervoor of erna. Als de toonreeks de volgende verschijning heeft:



mv06-15

dan is de meest logische maatindeling de volgende:



mv06-16

(5) *Harmonisch accent* ontstaat waar een wisseling in de harmonie plaatsvindt. We geven hier de toepassing direct met maatstrepen:



mv06-17

Het harmonisch accent is één van de sterkste accentfactoren. In het bovenstaande voorbeeld hebben alle harmonieën een even lange duur. In de praktijk zal dit doorgaans niet het geval zijn. Het patroon van de duurwaarden van de opeenvolgende harmonieën wordt *harmonisch ritme* genoemd. Wat betreft accentuering werkt het harmonisch ritme als het gewone ritme van noten: langere harmonische duurwaarden roepen meer accent op dan kortere:



mv06-18

(6) *Articulatorisch accent*: tonen krijgen accent als ze de eerste van een articulatiegroepje zijn. Een reeks als de volgende:



mv06-19

impliceert een 5/8-maat:



mv06-20

Een accentanalyse gaat na welke momenten in een muziekstuk volgens deze regels geaccentueerd dan wel minder geaccentueerd zijn. De verschillende accentfactoren zullen niets steeds even actief zijn. Bovendien zullen zij elkaar afwisselend versterken en tegenwerken.

Interessant is het dan de uitkomsten van deze analyse te leggen tegen de accentstructuur die verwacht wordt op grond van het maataccent. Heel dikwijls schrijven componisten accentfactoren voor op zwakke maaddelen, waardoor een spanning tussen maataccent en muzikaal accent ontstaat.

GLOSSARIUM

Nederlands	Duits	Engels	Frans
muzikaal accent	der musikalische Akzent	musical accent	l'accent (m) musical
melodisch accent	der melodische Akzent	melodic accent	l'accent mélodique
ritmisch accent	der rhythmische Akzent	rhythmic accent	l'accent rythmique
agogiek	die Agogik	agogics	l'agogique (v)
agogisch	agogisch	agogic	agogique
dynamische accent	der dynamische Akzent	dynamic accent	l'accent dynamique
numeriek accent	der numerische Akzent	numeric accent	l'accent numérique
harmonisch accent	der harmonische Akzent	harmonic accent	l'accent harmonique
articulatorisch accent	der artikulatorische Akzent	articulatory accent	l'accent articuloire

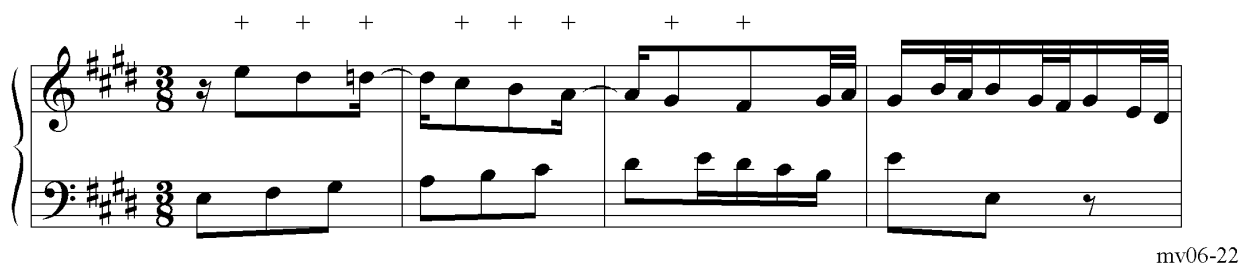
6.4 SYNCOOP, CONTRETEMPS EN HEMIOOL

Het beginmoment van een toon is het moment van accent. Dan is het logisch dat bij een conservatieve toepassing van het bovengegeven accentmodel geen enkel later moment van de toon op een maatdeel valt dat een sterker maataccent heeft dan het begin van de toon. In “klassieke” muziek is dat inderdaad doorgaans het geval, zeker als men één heel speciale uitzondering niet als een inbreuk op de regel ziet. De uitzondering is de *syncoop* (eventueel: syncope), wanneer men die definieert als een toon waarvan het begin van de tweede helft van de duur (dus het exacte midden) een hogere accentwaarde heeft dan het beginmoment. De toon is dus precies tegen de accentstructuur in geplaatst. Wat betreft het metrisch niveau vormen de syncopen een uitzondering. Normaal gesproken hebben opeenvolgende tonen nooit dezelfde metrische accentwaarde (behalve een reeks van tonen die steeds een hele maat opvullen: die hebben steeds accentwaarde 1), maar *syncopische noten achter elkaar hebben hetzelfde metrisch niveau als de eropvolgende noot*. Voorbeelden van syncopen op verschillende niveaus, waarbij de syncopische noten met een + zijn gemarkeerd, zijn:

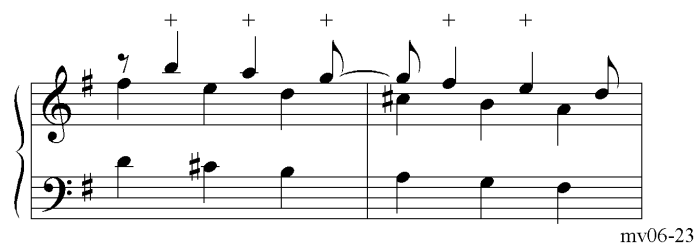


De syncoop in de eerste maat is een halven-syncoop, die in de tweede en derde maat zijn kwartensyncopen, die in de vierde maat achtstensyncopen. “Halvensyncopen” hebben de metrisch accentwaarde 2, kwartensyncopen in een vierkwartsmaat de accentwaarde 4, achtstensyncopen de accentwaarde 5. Merk op dat de noten met halve waarde die aan een syncoop voorafgaan en erop volgen, zelf geen syncopische noten zijn: het zijn achtereenvolgens het sterke maatdeel en de opmaat voor het volgende sterke maatdeel. De metrische waarde van de voorafgaande noot van halve duur is altijd één lager (dat wil zeggen, met meer accent) dan de syncopische noot, de noot die op de syncopische reeks volgt heeft dezelfde metrische waarde.

Syncopische figuren zijn in overvloed toegepast in de muziek vanaf de zeventiende eeuw. Enkele willekeurige voorbeelden, uit de Inventio 6 van Johann Sebastian Bach (BWV 777):



uit het eerste deel van Mozarts Sonate in G-groot KV 283:



en uit het Allegro uit de Sonate Opus 27 nr. 1 van Beethoven:

sempre legato

sempre staccato

mv06-24

De noten die met een “+” zijn gemarkeerd, zijn syncopische noten.

In een driedelige maatsoort is het begrip syncoop dubbelzinnig. In feite zijn er drie soorten syncoop mogelijk. In de eerste plaats is er de syncoop die over de maatstreep heengaat en evenveel toonduur vóór als na de maatstreep heeft. Deze vorm van syncoop noemen we de “eerste soort”:

mv06-25

Een voorbeeld uit de praktijk is het volgende fragment uit het Praeludium in Fis uit Bachs *Wohltemperirtes Clavier*:

mv06-26

Dan zijn er syncopen die een duur hebben die even lang is als de driedelige eenheid. Hier zijn twee mogelijkheden. Het begin van de toon kan op het tweede maatdeel van de drie liggen, hetgeen een “syncoop van de tweede soort” oplevert:

mv06-27

Een illustratie van dit principe is de volgende passage uit het derde deel van de Sonate KV 283 van Mozart:

mv06-28

Tenslotte kunnen de syncopisch geplaatste tonen beginnen op het derde maatdeel van de drie. Hiermee ontstaat de “syncoop van de derde soort”:



De volgende passage uit het Trio van het Allegretto in de Mondscheinsonate Opus 27 nr. 2 van Beethoven is een uitwerking van dit uitgangspunt:

mv06-30

(Bij (+) aan het einde van het muziekvoorbeeld vindt men nog twee driedelige-maatsyncopen van de “eerste soort”).

De *contre-temps*-figuur is verwant aan de syncoop, maar moet daar beslist van worden onderscheiden. Bij een *contre-temps* worden de noten wel op de zwakke maatdelen geplaatst, maar volgen op een rust en zijn niet overgebonden naar de daarop volgende sterke maatdelen. De figuur is op grote schaal toegepast in begeleidingspartijen, waar deze wel oneerbiedig met de benaming “napikken” wordt aangeduid. Een voorbeeld uit Mozarts Adagio in B-klein KV540:

mv06-31

De met een * gemarkeerde tweeklanken in de rechterhand zijn noten in *contre-temps*-positie. De noten in *contre-temps* volgen na een rust van dezelfde duur op het sterke maatdeel. De tweede zestiende in de rechterhand nog niet *contre-temps* (deze noot volgt nog niet op een rust), de vijfde zestiende (de rusten niet meegeteld) wel. *Contre-temps* wordt in de muziekpraktijk (en met name in het Angelsaksisch spraakgebruik) heel vaak syncoop genoemd, maar uit de gegeven beschrijvingen zal het duidelijk zijn dat het om duidelijk verschillende verschijnselen gaat.

Een voor bepaalde stijlen en in bepaalde omstandigheden zeer kenmerkende afwijking van de gangbare metriek is de *hemiool*. Een hemiool is de verdeling van twee opvolgende driedelige eenheden in drie tweedelige eenheden. Tweemaal drie tellen worden benut alsof het driemaal twee tellen waren. De klassieke toepassing is in de voorlaatste twee maten van dansdelen in driedelige maat zoals de courante, de sarabande en de gigue. Het volgende voorbeeld geeft de tweede helft van een Sarabande uit een vioolsonate van Corelli (becijfering achterwege gelaten):

mv06-32

De twee voorlaatste (3/4-)maten worden in feite samengevoegd tot een 3/2-maat. Deze bestaat uit drie tellen van een halve noot, die achtereenvolgens het metrisch niveau “1”, “3” en “2” hebben. Deze structuur wordt benadrukt door de noot op de tel te punteren en het zwakke maatdeel in te korten. Met name het ritme in de vioolpartij geeft goed de metrische structuur van de hemiool weer. In dit geval heeft de eerste tel van de voorlaatste maat niet, zoals normaal, het metrisch niveau “1”, maar “4”, als zwak maatdeel achter de derde tel van de voorgaande maat. (Deze hemiool volgt op een aantal maten die afwisselend het klassieke en het alternatieve metrische model van de driekwartsmaat laten zien en wel asynchroon in de twee stemmen: als de vioolpartij klassiek is, is de baspartij alternatief en omgekeerd. Alleen de maat direct vóór de hemiool is alternatief in beide partijen.)

De term hemiool wordt ook wel eens gebruikt voor andere metrische verdelingen die tegen de maat ingaan, maar dit is onjuist.

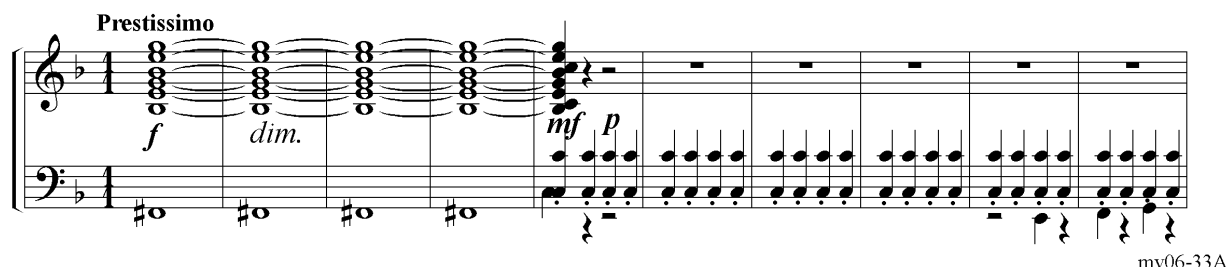
GLOSSARIUM

Nederlands	Duits	Engels	Frans
syncoop	die Synkope	syncope	le syncope
<i>contretemps</i> “napikken”	<i>contrattempo</i>	(syncopation)	contretemps
hemiool	die Hemiole	hemiola	l’hemiola (v)

6.5 DE SAMENGESTELDE MAAT

De discussie van het maataccent verschaft ons de middelen om een aantal nieuwe, veel gebruikte maatsoorten te introduceren, namelijk de *samengestelde maatsoorten*. Samengestelde maatsoorten ontstaan wanneer twee of drie enkelvoudige maten achter elkaar in één maat worden geplaatst. In geval van twee enkelvoudige maten in één samengestelde maat geldt, dat de eerste enkelvoudige maat als sterk maatdeel fungeert, de tweede als zwak maatdeel. In het geval van de samenstelling van drie enkelvoudige maten geldt doorgaans de klassieke volgorde sterk-zwakst-zwak. De samenstelling van maatsoorten levert in eerste instantie de volgende nieuwe maatsoorten op:

omstandigheden heel goed op een metrisch hoger of lager niveau tellen, per halve noot in een 2/4- of 4/4- maat, per hele maat in een 3/4- en 3/8- maat, enzovoorts. Deze situatie is expliciet wanneer de maten als tellen worden gebruikt. De componist geeft dan aan: *Ritmo di tre battute* (ritme=metrum met drie maten), *Ritmo di quattro battute* (ritme=metrum met vier maten). Het Scherzo van de Tweede Symfonie van Alexander Borodin gaat uit van één tel per vier kwarten en noteert dan ook een 1/1- maat:



Een groter overzicht van de samengestelde maatsoorten biedt de volgende tabel, waarin waar dat voorkomt samengestelde maatsoorten opnieuw zijn samengesteld:

Enkelv. maat		Sameng. maat		Sameng. maat	Voorbeelden voor weinig gebruikte maatsoorten
2/1	2	4/1			
	3	6/1			6/1 impliceert meestal 2 x (3/1)
2/2	2	4/2			J.S. Bach, Fuga in E uit WTC II [zie voorbeeld 06-34] H. Wolf, <i>Schlafendes Jesuskind</i> H. Wolf, <i>An eine Aeolsharfe</i> H. Wolf, <i>Nun bin ich dein</i> [zie voorbeeld 06-35]
	3	6/2			6/2 impliceert doorgaans 2 x (3/2)
2/4	2	4/4			“Common time”
			2	8/4	H. Wolf, <i>Wie glänzt der helle Mond</i> [zie voorbeeld 06-36] R. Strauss, <i>Don Quichote</i> , Variatie 7
	3	6/4			6/4 impliceert doorgaans 2 x (3/4)
2/8	2	4/8			Niet gebruikelijk? [zie voorbeeld 06-37]
	3	6/8			6/8 impliceert doorgaans 2 x (3/8)
2/16	2	4/16			J. Brahms, Variaties Opus 9 H. Wolf, <i>Waldmädchen</i> [zie voorbeeld 96-38]
	3	6/16			6/16 impliceert eigenlijk 2 x (3/16), maar zie L. van Beethoven, <i>Arietta</i> uit klaviersonate Op. 111 [zie voorbeeld 06-47]
2/32	2	4/32			
			3	12/32	L. van Beethoven, <i>Arietta</i> uit klaviersonate Opus 111 [zie voorbeeld 06-48]
3/1	2	6/1			
	3	9/1			
3/2	2	6/2			Voor 1750 algemeen, na 1750 zeldzamer
	3	9/2			Zeldzaam, voornamelijk in oudere muziek
3/4	2	6/4			Algemeen

Rudolf Rasch, Nootzaken: Basisbegrippen uit de Theorie van de Westerse Muziek
 Hoofdstuk Zes: Tijdsaspecten

Enkelv. maat		Sameng. maat		Sameng. maat	Voorbeelden voor weinig gebruikte maatsoorten
	3	9/4			Niet algemeen, onder meer in: R. Strauss, <i>Also sprach Zarathustra</i>
3/8	2	6/8			Zeer algemeen [zie voorbeeld 06-39]
			2	12/8	Algemeen [zie voorbeeld 06-41]
	3	9/8			Zeer algemeen [zie voorbeeld 06-42]
3/16	2	6/16			J.S. Bach, Fuga in F uit WTC II [zie voorbeeld 06-42] R. Schumann, <i>Die Hochländer Witwe</i> G. Bizet, kwintet uit <i>Carmen</i>
			2	12/16	J.S. Bach, Praeludium in Fis uit WTC I [zie voorbeeld 06-43] J.S. Bach, Praeludium in Bes uit WTC II [zie voorbeeld 06-44] Cl. Debussy, <i>Les collines d'Anacapri</i>
			4	24/16	J.S. Bach, Praeludium in G uit WTC I [zie voorbeeld 06-49]
	3	9/16			J.S. Bach, Inventio 15 [zie voorbeeld 06-45] L. van Beethoven, <i>Arietta</i> uit klaviersonate Op. 111 [zie voorbeeld 06-46]

Enkele voorbeelden van ongebruikelijke maatsoorten volgen nu. In 4/2-maat de Fuga in E uit *Das wohltemperirte Clavier II* van J.S. Bach, genoteerd als alla breve:

mv06-34

Uit veel later tijd stamt de toepassing in het volgende lied van Hugo Wolf, nu genoteerd als 4.2:

Langsam und sehr innig

Singstimme *p*

Nun bin ich dein, du al-ler blu-men Blu-me, undsing' al-lein all

Klavier *p*

mv06-35

Het werk van Hugo Wolf levert ons nog meer minder voorkomende maatsoorten. Zijn lied *Wie glänzt der helle Mond* staat in 8/4-maat:

Ruhig und geheimnisvoll

Singstimme *pp*
Wie glänzt der hel-le Mond so kalt und fern,

Klavier *qua-*
immer pp

mv06-36

het *Gesang Margit's* in 4/8-maat:

Langsam und schwermüthig

Singstimme
Berg - kö - nig ritt durch die Lan - de

Klavier *pp*
p

mv06-37

zijn *Waldmädchen* in 4/16-maat:

Äusserst rasch und feurig

Singstimme
Bin ein

Klavier *mf*
pp

mv06-38

De 6/8-maat is heel gewoon. Als voorbeeld geven we het begin van de fuga in G groot uit *Das Wohltemperirte Clavier* van John Sebastian Bach:

mv06-39

Dezelfde bundel levert ook voorbeelden van de eveneens algemene 9/8-maat (fuga in A groot):

A musical score for a fugue in 9/8 time, A major. The score is written for piano and consists of two staves. The treble clef staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 9/8 time signature. The bass clef staff has a key signature of two sharps and a 9/8 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes.

mv06-40

en 12/8-maat (preludium in E groot):

A musical score for a prelude in 12/8 time, E major. The score is written for piano and consists of two staves. The treble clef staff has a key signature of three sharps (F#, C#, and G#) and a 12/8 time signature. The bass clef staff has a key signature of three sharps and a 12/8 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes.

mv06-41

De 6/16-maat komen we tegen in de Fuga in F in *Das Wohltemperirte Clavier II*:

A musical score for a fugue in 6/16 time, F major. The score is written for piano and consists of two staves. The treble clef staff has a key signature of one flat (Bb) and a 6/16 time signature. The bass clef staff has a key signature of one flat and a 6/16 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes.

mv06-42

De 9/16-maat is te vinden in de *Sinfonia 15* (BWV 801) van Bach:

A musical score for a symphony in 9/16 time, A major. The score is written for piano and consists of two staves. The treble clef staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 9/16 time signature. The bass clef staff has a key signature of two sharps and a 9/16 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes.

mv06-45

Het Præludium in Fis uit *Das Wohltemperirte Clavier I* maakt gebruik van 12/16:

A musical score for a prelude in 12/16 time, F# major. The score is written for piano and consists of two staves. The treble clef staff has a key signature of three sharps (F#, C#, and G#) and a 12/16 time signature. The bass clef staff has a key signature of three sharps and a 12/16 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes.

mv06-43

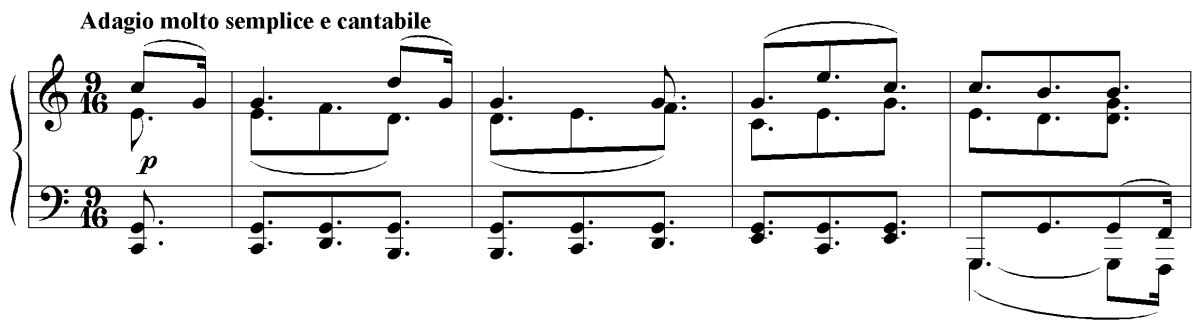
24/16 komen we tegen in de rechterhand van het Praeludium in G uit *Das Wohltemperirte Clavier I*:



mv06-49

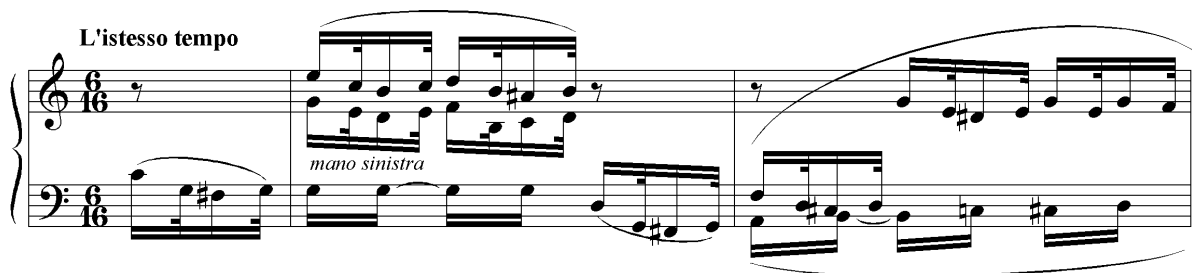
Deze 24/16-maat is identiek aan 4/4 met zestiendentriolen.

Soms maken componisten op een eigenzinnige manier gebruik van maataanduidingen. De Arietta uit de Klaviersonate Opus 111 van Beethoven vangt aan met een reguliere 9/16-maat. Deze kan men desgewenst opvatten als een 3/8-maat waarbij de achtsten in 16dentriolen zijn verdeeld:



mv06-46

Vanaf maat 33 is een 6/16-maat genoteerd, maar strikt genomen is het een 3/8-maat, waarbij nu de zestienden in 32stentriolen worden verdeeld:



mv06-47

Hetzelfde geldt voor de wisseling voor maat 49 naar een 12/32-maat, die evenzeer een 3/8-maat is, maar hier zijn het de 32sten die in 64stentriolen worden verdeeld, wat zeker heeft geleid tot de verdubbeling van de cijfers in de maataanduiding:



mv06-48

Een fundamenteel andere uitbreiding van het systeem van maatsoorten ontstaat wanneer samengestelde maatsoorten worden opgebouwd uit enkelvoudige maatsoorten met een verschillend aantal tellen. Dit is bij voorbeeld het geval wanneer een 3/4- en 2/4-maat worden gecombineerd tot een 5/4-maat, of een 3/4- en twee 2/4-maten tot een 7/4-maat. Hoewel dit in beperkte mate wel vóór 1900 is aan te treffen, is de voornaamste toepassing van de onregelmatige samengestelde maatsoorten te vinden in de muziek van de twintigste eeuw.

De 5/4-maat zag ik in het werk van Georg Philipp Telemann. Verder is deze te vinden bij Adrien Boieldieu (*Cavatine Viens gentille dame* uit *La dame blanche*), Frédéric Chopin (langzaam deel uit Sonate Opus 4), Tsjchaikovski (Symfonie nr. 6 “Pathétique”, tweede deel), Hugo Wolf (*Jägerlied*), enzovoorts. Als voorbeeld het begin van het *Larghetto* uit de Sonate Opus 4 van Chopin:

The image shows a musical score for the beginning of the Largo movement from Chopin's Sonata Opus 4. The score is in 5/4 time and features a piano (p) dynamic. The tempo is marked 'Larghetto' and the performance instruction is 'con molta espressione'. The music is written for piano with a treble and bass clef. The bass line starts with a series of quarter notes, while the treble line features complex chords and melodic lines with slurs and accents.

De *Promenade* uit de *Schilderijen van een tentoonstelling* van Modest Moussorgski laat een voortdurende afwisseling van 4/4, 5/4 en 6/4 zien.

6.6 DANSVORMEN

Voor veel muziekstukken kan de componist de maatsoort kiezen die hem het beste voorkomt voor het stuk dat hij wil schrijven. Maar voor muziekstukken die bestemd zijn voor de begeleiding van de dans of voor muziekstukken die daarvan zijn afgeleid, ligt dat anders. Dansvormen impliceren doorgaans een vast metrum, ritme en tempo, alsook vaak een bepaald aantal maten. Van de talrijke dansvormen uit de muziekgeschiedenis kunnen er hier maar enkele kort met een voorbeeld worden weergegeven.

Als eerste groep de dansvormen die we aantreffen in de “klassieke” suite zoals die aan het begin van de achttiende eeuw wordt aangetroffen bij componisten als Bach en Handel. De basis van de volgorde van dansvormen die er in voorkomen is de opeenvolging Allemande, Courante, Sarabande en Gigue. (Deze basisvolgorde gaat terug op het oeuvre van Johann Jacob Froberger, ontstaan in het midden van de zeventiende eeuw.) Tussen de Sarabande en de Gigue kan nog een aantal “galanterieën” zijn opgenomen, dansen van een lichter karakter zoals het Menuet, de Bourrée en de Gavotte. Als we de dansvormen inventariseren die te vinden zijn in de drie bekendste reeksen van suites van Bach, de Partita's, de Engelse suites en de Franse suites, dan ontstaat het volgende overzicht (de cijfers geven aan in welke van de zes suites in de verschillende bundels de vorm voorkomt:

	Partita's	Engelse suites	Franse suites
Allemande	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6
Courante	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6
Sarabande	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6
Menuet	1 4 5	4	1 2 3 4 6
Passepied	5	5	
Gavotte	6	3 6	4
Bourrée		1 2	5 6
Anglaise			3
Loure			4
Polonaise			6
Gigue	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6	1 2 3 4 5 6

De Partita's en Engelse suites zijn voorzien van een Prélude of een ander inleidend deel dat buiten het geheel van dansvormen valt en verschillende suites bevatten stukken met zulke algemene titels (Air, Scherzo, enzovoorts) dat het metrisch patroon niet vooraf vastligt. De volgende voorbeelden illustreren de ritmisch-metrische patronen van de meest voorkomende van de genoemde dansvormen.

De Allemande is altijd in een rustige 4/4-maat, meestal met doorgaande zestiendenbeweging en met een opmaat, een achtste of één of meer zestienden. Het volgende voorbeeld is het begin van Bachs Engelse suite nr. 2:

Allemande

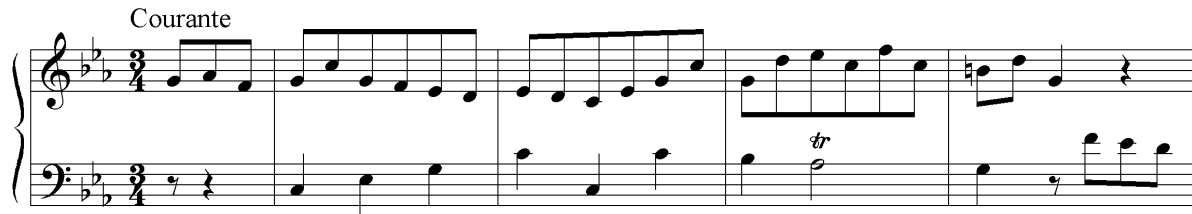
mv06-51

De Courante komt in verschillende vormen voor, maar steeds in een driedelige maatsort in vlot tempo, met opmaat. De meeste courantes in de suites van Bach maken gebruik van een 3/2 maat, zoals die welke volgt op de Allemande in het vorige voorbeeld:

Courante

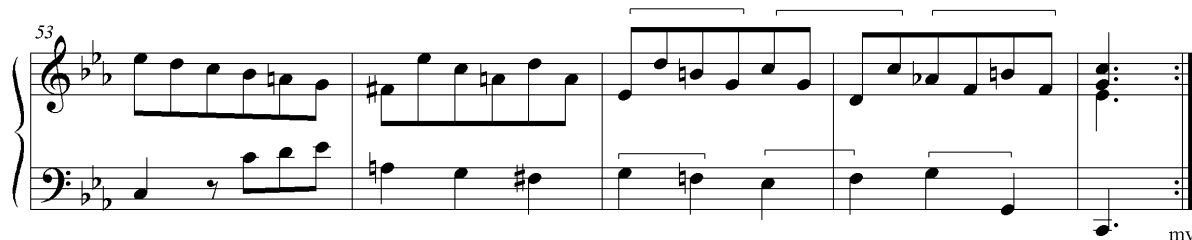
mv06-52

Andere courantes staan in 3/4-maat, een in Italië algemene vorm, waarvoor dan ook wel de Italiaanse naam *Corrente* wordt gebruikt. Het volgende voorbeeld komt uit de Franse suite nr. 2:



mv06-53

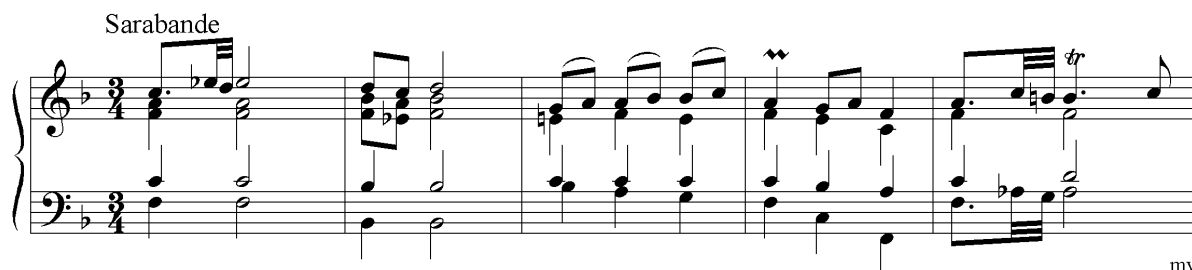
In deze vorm van de Courante zijn hemiolen in de voorlaatste maten van cadensplassages niet zeldzaam, zoals het slot van het zojuist aangehaalde stuk laat zien:



mv06-54

Er bestaan ook Courantes in 6/4-maat, waarbij dikwijls de eerste helft van de 6/4 maat wordt gebruikt als een 3/4-maat met het nevenaccent op de derde tel en de tweede helft als 3/4-maat met het nevenaccent op de tweede tel

De Sarabande is een langzame dans, altijd in driedelige maat, doorgaans 3/4-maat. Kenmerkend voor de metriek van de Sarabande is dat het nevenaccent in de maat op de tweede tel valt, en niet op de derde, maar in de Sarabandes van Bach is dat niet altijd even duidelijk verwerkt. Kenmerkend voor de Sarabande is de opbouw met periodes van acht maten, die vaak weer in "halve periodes" van vier maten uiteenvallen. Als voorbeeld de beginmaten van de Sarabande uit de Engelse Suite nr. 4:




mv06-55

In dit voorbeeld is het nevenaccent op de tweede tel duidelijk zichtbaar in maat 1 en 2. Maat 4 bevat de afsluiting van de eerste frase, in maat 5 begint de tweede frase.

Het Menuet is eveneens in driedelige maat, steeds 3/4-maat, in een tempo tussen langzaam en snel in, vaak met een doorgaande beweging in achtsten. De verdeling van de maat is dan weer met het nevenaccent op de derde, dan weer op de tweede maat, terwijl ook hemiolen kunnen voorkomen. Het begin van Menuet II uit de Engelse Suite nr. 4 illustreert deze eigenschappen:


Menuet II



mv06-56

De Gavotte is een levendige dans in 2/2-maat, met een halve maat opmaat. Geleding in achtmatige perioden speelt doorgaans een belangrijke rol, zo ook in de Gavotte uit de Franse Suite nr. 4:


Gavotte



mv06-57

De Bourrée staat net als de Gavotte in een vlotte 2/2-maat, maar de opmaat is beperkt tot een kwartnoot. Geleding in frasen van 4 maten of veelvoud daarvan is minder prominent dan bij de Gavotte. Als voor het begin van de Bourrée van de Engelse Suite nr. 3:

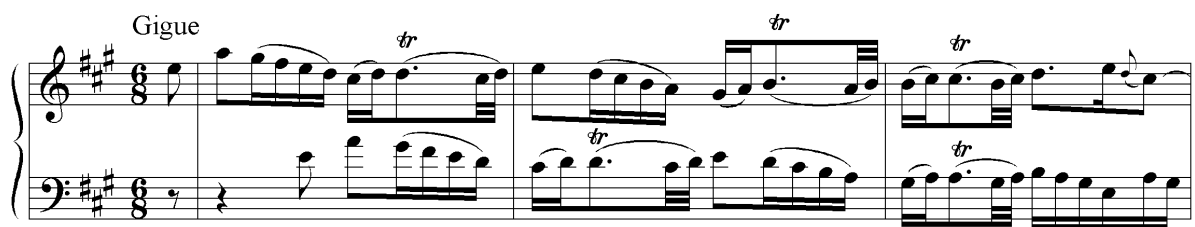
Bourrée I



mv06-58

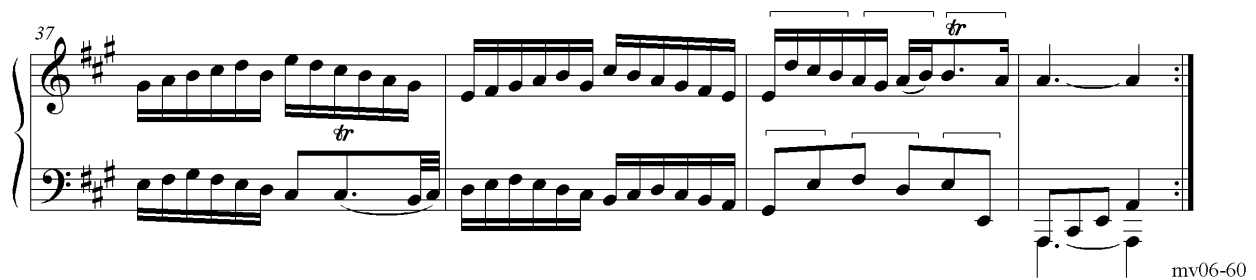
De Gigue komt in verschillen ritmisch-metrische patronen voor, maar doorgaans is er sprake van een driedeligheid en een vlot tempo, vrijwel steeds ook van een opmaat. Een eerste groep van Giges maakt gebruik van zestiendenbeweging in 3/8 of 6/8. Vóór de cadensen zijn hemiolen eerder regel dan uitzondering. Als voorbeeld van de Engelse Suite nr. 1 de eerste maten:

Gigue



mv06-59

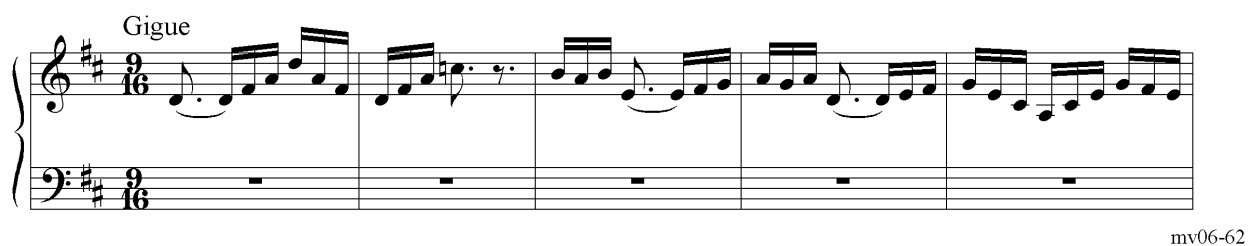
en de laatste maten:



Een tweede groep van Gigues is in achtstenbeweging en in 12/8 genoteerd. Het resultaat is niet te onderscheiden van een vierkwartsmaat met achtstentriolen, zoals in de Gigue van de Partita nr. 3:



Een derde (kleinere) groep maakt gebruik van zestiendenbeweging in 9/16- of 12/16-maat, waarbij de zestienden als het ware zestiendetriolen vormen in een 3/8- of 4/8-maat. Als voorbeeld het begin van de Gigue van de Partita nr. 4:



Ten slotte zijn er nog Gigues die, op een zeventiende-eeuwse traditie voortbouwend, in een vierdelige maatsoort zijn genoteerd (4/4 of 4/2), doorgaans met gepuncteerde figuren.

6.7 ANTIMETRISCHE FIGUREN

Ingewikkeld kan het worden het wanneer een aantal tonen samen een tijdsduur moeten opvullen die niet direct in dat aantal kan worden onderverdeeld. Een dergelijke ritmische figuur noemt men een *antimetrische figuur*. De meest voorkomende situatie is die waarin drie tonen samen de duur van een tweedelige toonduur hebben (halve, kwart, achtste, enz.). Er ontstaat dan een zogenaamde *triool*. De notatie gaat als volgt. Men zoekt de notenwaarde uit waarvan drie bijeen de kleinste overschrijding vormen van de tijdsduur waarin de trioel moet passen. Moet men de trioel binnen een kwartnoot passen, dan zijn dat achtsten. Er is dan sprake van een *achtstentrioel*. Moet de trioel in een achtste noot passen, dan gebruikt men drie zestienden, enz. Dat de verdeling in drieën is in plaats van in tweeën, wordt aangegeven met een cijfertje 3 bij de notengroep en desgewenst een vierkante haak om de groep duidelijk te markeren.

De werkwijze voor de notatie van de trioel kan worden gegeneraliseerd voor de notatie van elke willekeurige antimetrische figuur. Als X noten moeten worden gepast in een tijdsduur Y, dan zoekt men een notenwaarde voor de X noten die bij strikte toepassing de kleinste overschrijving van de tijdsduur Y geeft. De groep wordt gemarkeerd door een cijfer dat het aantal noten in de groep (=X) weergeeft en vaak een vierkante haak (zeker wanneer er verwarring of onduidelijkheid mogelijk is). Als voorbeeld: stel dat we vijf noten in een 3/8 maat willen plaatsen. De kleinste overschrijving van de 3/8-maat bij letterlijke lezing van de toonduur ontstaat bij het gebruik van achtsten: vijf zestienden is minder dan een 3/8-maat en vijf kwarten is veel meer. Er ontstaat dus een achtstenkwintool binnen de 3/8-maat. Een andere manier om hetzelfde te doen is te constateren tussen welke gewone notenwaarden de antimetrische notenwaarde zich bevindt en dan de notenwaarde met de langste duur te kiezen. Als de antimetrische notenwaarde tussen de duur van een achtste en een zestiende noot ligt, dan kiest men voor de notatie de achtste noot; ligt de duur tussen de zestiende en de 32ste, dan kiest men voor een notatie als zestiende; enzovoorts.

Voor antimetrische figuren met meer of minder noten dan drie bestaan de volgende standaardbenamingen: *duool* (twee noten), *kwartool* (vier), *kwintool* (vijf), *sextool* (zes), *septimool* (zeven), *octool* (acht), *novemool* (negen) en *decimool* (tien). De verdeling van de kwartnoot in twee tot en met twaalf delen wordt geïllustreerd in het volgende muziekvoorbeeld:

mv06-63

De verdeling van de kwartnoot in tweeën, vieren en achten is binnen elke tweedelige tijdseenheid geheel volgens de normale regels en levert daarom dan geen antimetrische figuur op.

De verdeling van de halve noot in twee tot negen delen ziet er als volgt uit:

mv06-64

Er zijn ook uitzonderingen op deze regels. De duool in een 3/4-maat wordt vaak met kwarten genoteerd (in plaats van de te verwachten halve noten) en de duool in een 3/2 maat met halve noten (in plaats van hele noten). De andere antimetrische verdelingen zijn genoteerd volgens de gegeven uitgangspunten:

mv06-65

mv06-66

GLOSSARIUM

Nederlands	Duits	Engels	Frans
antimetriek	die Antimetrik		la division artificielle des temps
triool	die Triole	triolet	le triolet
duool	die Duole	duplet	le duolet
kwartool	die Quartole	quadruplet	le quartolet
kwintool	die Quintole	quintuplet	le quintolet
sextool	die Sextole	sextolet sextuplet	le sextolet
septimool	die Septimole die Septole	septuplet	le septolet
octool	die Oktole	octuplet	l'octolet (m)
novemool	die Novemole	nonuplet	
decimool	die Decimole	decuplet	

6.8 TEMPO

De snelheid waarmee wordt gespeeld en daarmee de tijdsduur van tonen is in de muziek geen absoluut gegeven. Uitvoeringen van hetzelfde stuk kunnen door verschillende executanten heel verschillend worden gerealiseerd. Maar dat wil niet zeggen dat men voor elk stuk elk willekeurig *tempo* kan nemen. Om de uitvoerende musici enig houvast te geven zijn veel stukken voorzien van een *tempo-aanduiding*, doorgaans een Italiaans adjectief. De meest gebruikte kunnen in vijf categorieën worden ingedeeld:

zeer langzaam	Larghissimo, Largo assai, Adagissimo
langzaam	Largo [= breed], Adagio [= langzaam], Lento [= langzaam], Grave [= zwaar, ernstig]
middelmatig	Larghetto, Andante [= gaande], Andantino
snel	Allegretto, Allegro [= vrolijk], Moderato, Allegro Moderato, Vivo [= levendig], Mosso [= bewogen]
zeer snel	Allegro assai, Allegro aperto, Allegro vivace, Vivace [= levendig], Presto [= snel], Presto assai, Prestissimo

Alle aanduidingen kunnen benadrukt worden met toevoegingen als *molto* (veel), *assai* (zeer), enzovoorts, of met behulp van een superlatief, of gematigd worden met (*ma*) *non troppo* (niet te veel), *moderato* (gematigd), *commodo* (gemakkelijk), *poco* (weinig), enzovoorts. Veel tempoaanduidingen hebben een betekenis die van origine eerder een bepaald karakter aanduidt dan een bepaald tempo: *allegro* betekent vrolijk, *largo* breed, *vivace* levendig, enzovoorts. (Alleen *presto*=snel en *lento*=langzaam zijn echte tempoaanduidingen).

Versnelling van tempo kan worden aangegeven met *accelerando* (*accel.*), *affrettando*, *animando* of *stringendo*, of met een aanduiding voor een snel tempo voorafgegaan door *più* (meer: *più allegro*) of één voor een langzaam tempo voorafgegaan door *meno* (minder: *meno andante*). Voor vertraging gebruikt men *allargando*, *rallentando* (*rall.*), *ritardando* (*rit.*), *ritenuto* (*rit.*), *slargando*, *slentando*, dan wel *più* voor een

langzaam-tempo-aanduiding (*più largo*) of *meno* voor een snel-tempo-aanduiding (*meno mosso*). Geleidelijke overgang wordt aangegeven met *poco a poco* (beetje voor beetje).

Italiaanse termen hebben zich met de Italiaanse muziek in de zeventiende en achttiende eeuw over geheel Europa verspreid en zijn de standaard aanduidingen geworden in het internationale muzikaal verkeer. Vanaf de negentiende eeuw (en soms ook eerder) hebben componisten in andere taalgebieden, met name Duitse, Franse, en Engelse, termen in hun eigen taal gebruik.

Tempo-aanduidingen worden vaak gecombineerd met karakter aanduidingen. Soms neemt een karakter-aanduiding zelfs de plaats in van een tempo-aanduiding. De karakter aanduidingen zijn deels adjectieven (zoals *affettuoso* in *Largo affettuoso*, *cantabile* in *Andante cantabile*, enzovoorts), deels zijn het bijvoeglijke bepalingen, meestal ingeleid met *con* (minder vaak met *senza*), waardoor combinaties ontstaan zoals *Allegro con brio*, *Allegro con fuoco* en *Adagio con espressione*. Tempo- en karakter aanduidingen zijn uiteraard niet volledig vrij te combineren. “Adagio con brio” en “Presto con espressione” zijn op zijn minst paradoxale combinaties. Een aantal tempo-aanduidingen ontleent hun betekenis aan de dans (zoals *Tempo di Minuetto*) of ander buitenmuzikaal gebruik (zoals *Tempo di Marcia*). In het algemeen is er een vloeiende overgang tussen tempo- en karakter aanduiding.

In de muziek literatuur komen nog talrijke termen voor buiten de gegeven termen. Een Italiaans woordenboek kan daarbij vaak goede diensten bewijzen.

De pianosonates van Beethoven leveren, als voorbeeld, de volgende tempo-aanduidingen op:

langzame tempi	Adagio Adagio molto Adagio molto semplice e cantabile Adagio cantabile Adagio espressivo Adagio grazioso Adagio sostenuto Adagio con espressione Adagio con molta espressione Adagio ma non troppo Adagio ma non troppo, con affetto (<i>Langsam und sehnsuchtsvoll</i>) (Op. 101) Largo Largo appassionato Largo con gran espressione Largo e mesto Grave Maestoso
gematigde tempi	Allegretto Allegretto moderato Allegretto vivace Poco allegretto e grazioso Allegretto, ma non troppo (<i>Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung</i>) (Op. 101) Moderato e grazioso Moderato cantabile molto espressivo Andante Andante espressivo (<i>In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck</i>) (Op. 81a) Andante con moto Andante molto cantabile ed espressivo (<i>Gesangvoll, mit innigster Empfindung</i>) (Opus. 109); Molto espressivo; Leggiermente; Un poco meno andante cioè è un poco adagio come il tema (<i>Etwas langsamer als das Tema</i>) <i>Nicht zu geschwindigkeit und sehr singbar vorgetragen</i> (Op. 90) Poco Andante Grazioso Tempo di Menuetto In tempo d'un Menuetto

snelle tempi	Allegro Allegro molto Allegro molto e vivace Allegro (di) molto e con brio Allegro assai Allegro comodo Allegro risoluto Allegro vivace Allegro con brio Allegro con brio ed appassionato Allegro ma non troppo <i>Geschwind, doch noch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit</i> (Op. 101) Più allegro quasi presto Vivace Assai Vivace Vivacissimamente (<i>Im lebhaften Zeitmaße</i>) (Op. 81a) <i>Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck</i> (Op. 90) Vivace alla Marcia (<i>Lebhaft, Marschmäßig</i>) (Op. 101) Vivace, ma non troppo Presto Presto agitato Presto alla tedesca Prestissimo Presto con fuoco
--------------	--

Het tempo van muziek kan wel in absolute termen worden vastgelegd, en wel door middel van het aantal slagen per minuut. De duur van een slag moet aan de hand van een notenwaarde worden gedefinieerd. Het aantal slagen per minuut wordt vaak weergegeven met “M.M.” als afkorting voor *Maelzel’s Metronom*. De metronoom is een apparaat dat in 1815 is ontwikkeld door de Weense uitvinder Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838), gebaseerd op een idee van de in Amsterdam werkzame Duitse uitvinder Diederich Nicolaus Winkel (1777-1826). Vanaf Beethovens tijd zijn metronoomcijfers bij muziek geplaatst.

De metronoom produceert een bepaald aantal tikken per minuut volgens een door gebruiker ingestelde waarde. Maelzels metronoom werkte met een slingermechanisme. Thans zijn vele elektronische metronooms op de markt. Deze kunnen vaak behalve met een geluidssignaal ook met een lichtsignaal werken. Ook kunnen metronomen wel elke twee, drie, vier of zes tellen een extra signaal geven om de eerste tel van een maat te markeren. Metronoomwaarden bewegen zich tussen ongeveer 40 en 150. Waarden tussen 60 en 100 tellen het gemakkelijkste.

GLOSSARIUM

Nederlands	Duits	Engels	Frans
tempo	das Tempo das Zeitmaß	tempo speed	le tempo
menuet	das Menuett	minuet	le menuet
mars	der Marsch	march	la marche
metronoom	das Metronom	metronome	le métronome

OEFENVRAGEN HOODSTUK ZES: TIJDSASPECTEN

1. Eén metrisch niveau is in elke maat per definitie maar één keer aanwezig? Welk?
- 2a. Als we de dubbelde triolen van Muziekvoorbeeld 06-67 (p. 27; Sheharazade) als een novemool zouden uitschrijven, wat voor notenwaarden worden er dan genoteerd?
- 2b. Hoe wordt de eerste noot van de figuur (in het voorbeeld de achtste noot op de derde tel van de eerste maat, tweede tel van de tweede maat) genoteerd (als duurwaarde)?
3. Bedenk voor het beginmotief van muziekvoorbeeld Muziekvoorbeeld 06-62 (p. 25) een logische notatie in een tweedelige maatsort.
4. Zijn de syncopen in de eerste volledige maat (rechterhand) van muziekvoorbeeld mv06-48 (p. 106) van de “eerste soort”, de “tweede soort” of de “derde soort”?
5. Waar wordt in Muziekvoorbeeld 06-32 (p. 15; Corelli) de verdeling van de driedelige maat in 2 + 1 tellen tegepast, en waar die in 1 + 2 tellen?
- 6a. Schrijf de eerste maten van Muziekvoorbeeld 06-46 (p. 20) uit in 3/8 maat.
- 6b. En in 3/4 maat.
7. Zijn de 5/4-maten van Muziekvoorbeeld 06-50 (p. 21; Chopin) in 3+2 of 2+3 ingedeeld? Wat is verhoudingsgewijs de “klassieke verdeling”?
8. Wat betekent “Più allegro quasi presto” letterlijk?
9. Wat is het verschil tussen syncope en contretemps?
- 10a. Wat is het verschil tussen een 3/2- en een 6/4-maat?
- 10b. En in welk opzicht verschilt een 12/8-maat hier weer van?
11. Waarom is de laatste noot van de maten (behalve de eerste maat) in Muziekvoorbeeld 06-24 (p. 12) *geen* syncope?
12. Wat is het harmonisch ritme van Muziekvoorbeeld 06-55 (p. 23; Sarabande)?
- 13a. Probeer de metrische niveaus aan te geven die in Muziekvoorbeeld 06-57 (p. 24; Gavotte) voorkomen.
- 13b. Idem in Muziekvoorbeeld 06-58 (p. 24; Bourrée).
- 13c. (Niet eenvoudig) Idem in Muziekvoorbeeld 06-67 (p. 27; Sheherazade).
14. Een stuk van 16 3/4-maten wordt gespeeld met MM kwartnoot =72. Hoe lang duurt dat?
15. Een stuk van 90 12/8 maten duurt 4,5 minuten. Wat voor metronoomcijfer zou je aangeven?

16. Als een tweekwartsmaat antimetrisch in zeven delen wordt verdeeld, hoe wordt die septimool genoteerd?
 17. (Voor de Latinisten onder ons.) De namen van de antimetrische figuren lijken van de Latijnse rangtelwoorden afgeleid. Maar enkele wijken daarvan er af (om onduidelijke redenen). Welke?
 18. Geef tempoaanduidingen (eventueel met een karakteraanduiding) aan de dansdelen (Allemande tot en met Gigue) op pp. 23-26.
 19. Noem enkele Italiaanse termen die versnelling van tempo aangeven.
-

OEFENVRAGEN HOODSTUK ZES: TIJDSASPECTEN
ANTWOORDEN

1. Eén metrisch niveau is in elke maat per definitie maar één keer aanwezig? Welk?

Het niveau 1, helemaal aan het begin van elke maat. (Het niveau 2, het nevenaccent in de maat komt vrijwel altijd eveneens maar één keer voor. Alleen in bepaalde vormen van de driedelige maat, waar de tweede en de derde tel gelijkwaardig zijn, komt niveau 2 twee keer voor.)

2a. Als we de dubbele triolen van Muziekvoorbeeld 06-67 (p. 27; uit *Sheherazade*) als een novemool zouden uitschrijven, wat voor notenwaarden worden er dan genoteerd?



Als novemool wordt de figuur met 32sten genoteerd. Er zijn negen noten in een kwartnoottel en de 32ste is de kleinste notenwaarde waarvan er negen bijelkaar metrisch langer is dan de kwartnoot. Dat Rimsky-Korssakow zestienden gebruikt, komt omdat hij de kwart eerst in een achtstentriool verdeeld en vervolgens de achtsten in zestiendetriolen.

2b. Met welke duurwaarde wordt de eerste noot van de derde tel van de eerste maat genoteerd als de triolen zijn vervangen door een novemool?

De eerste noot is drie 32sten lang, ofwel een gepuncteerde zestiende.

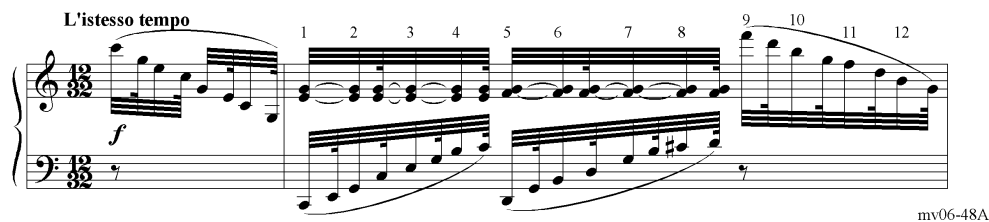
3. Bedenk voor het beginmotief van Muziekvoorbeeld 06-62 (p. 25) een logische notatie in een tweedelige maatsoort.

Een mogelijkheid is:



4. Zijn de syncopen in de eerste volledige maat (rechterhand) van Muziekvoorbeeld 06-48 (op p. 20) van de “eerste soort”, de “tweede soort” of de “derde soort”?

De vraag is eigenlijk niet helemaal van toepassing. Maar de eerste volledige maat van het muziekvoorbeeld kan in twaalf tellen worden verdeeld.



Elke tel is een 32ste. In de linkerhand zijn alle tellen voorzien van een 64sten-triool, bestaande uit twee noten, een 32ste en een 64ste (bij elkaar drie 64sten, die een trioel vormen met de tijdsduur van een 32ste). In de rechterhand zijn de tellen 1, 3, 5 en 7 niet onderverdeeld, de overige tellen hebben ook een 64sten-triool. In tel 2 en 6 wordt het derde deel van de trioel (de 64ste) overgebonden met de tel die volgt,

waardoor een soort van syncope van de derde soort ontstaat. We spreken hier van “een soort van syncope” omdat de tel die volgt (tel 3 en 7) niet als trioel is ingedeeld.

5. Waar wordt in muziekvoorbeeld mv06-32 (p. 101; Corelli) de verdeling van de driedelige maat in 2 + 1 tellen tegepast, en waar die in 1 + 2 tellen?

Verdeling 2 + 1 tellen: rechterhand maat 2, 4, linkerhand maat 1, 3

Verdeling 1 + 2 tellen: rechterhand maat 1, 3, 5, linkerhand maat 2, 4, 5

De maten 6 en 7 zijn samen hemiolisch verdeeld.

6a. Schrijf de eerste maten van Muziekvoorbeeld 06-46 (p. 20) uit in 3/8 maat:

Adagio molto semplice e cantabile

6b. En in 3/4 maat:

Adagio molto semplice e cantabile

7. Zijn de 5/4-maten van Muziekvoorbeeld 06-50 muziekvoorbeeld (p. 21) in 3+2 of 2+3 ingedeeld? Wat is verhoudingsgewijs de “klassieke verdeling”?

Maat 1 en 2: 2+3 tellen. Tel 3 krijgt een accent vanwege de voorhouding en het accent (en de articulatie).

Maat 3: Minder duidelijk. Wellicht 3 + 2 tellen. Tel 4 krijgt enigszins accent door de C in de bas (in plaats van As) en het crescendo.

Maat 4: Onvoldoende gegevens om het vast te stellen.

De verdeling 3+2 is de klassieke omdat dan het eerste deel langer is dan het tweede.

8. Wat betekent “Più allegro quasi presto” letterlijk?

Letterlijk: Nog vrolijker, bijna snel.

9. Wat is het verschil tussen syncope en contretemps?

Beide figuren beginnen op het zwakke maatdeel, maar een contretemps stopt bij het sterke maatdeel, terwijl een syncope ook nog het volgende sterke maatdeel bestrijkt.

10a. Wat is het verschil tussen een 3/2- en een 6/4-maat?

Een 3/2 maat wordt verdeeld in drie 1/2-eenheden, is dus driedelig; een 6/4-maat wordt verdeeld in twee 3/4-eenheden, is dus tweedelig.

10b. En in welk opzicht verschilt een 12/8-maat hier weer van?

Een 12/8-maat wordt verdeeld in tweemaal 6/8, die elk weer in tweemaal 3/8. Een 6/8-maat is dus een dubbel-samengestelde maat.

11. Waarom is de laatste noot van de maten in Muziekvoorbeeld 06-24 (p. 12) *geen* syncope?

Omdat de noten niet doorlopen naar het eerstvolgende sterke maatdeel.

12. Wat is het harmonisch ritme van Muziekvoorbeeld 06-55 (p. 23; Sarabande)?

Maat 1: kwart + halve. (De toevoeging van de septiem zorgt voor een tweede harmonie.)

Maat 2: Gepuncteerde halve (= hele maat).

Maat 3 en 4: drie kwarten.

Maat 5: kwart + halve.

13a. Probeer de metrische niveaus aan te geven die in Muziekvoorbeeld 06-57 (p. 24; Gavotte) voorkomen.

Gavotte

13b. Idem in Muziekvoorbeeld mv58 (p. 24; Bourrée).

Bourrée I

13c. (Niet eenvoudig) Idem in Muziekvoorbeeld mv06-67 (p. 27; Sheherazade).

Lento
 Recitativo
 Violino Solo

1 = De eerste tel van de maat; 2 = De derde tel van de maat; 3 = de tweede en de vierde tel van de maat.
 Als een kwart-tel in een achtsten-triool wordt verdeeld, krijgen de tweede en de derde achtste van de trioel het metrisch niveau van 5 (tweede achtste) en 4 (derde achtste).
 Als de trioelachtste weer wordt verdeeld in een zestiendentrioel, krijgt de tweede zestiende het metrisch niveau 7, de derde achtste het metrisch niveau 6.

14. Een stuk van $16 \frac{3}{4}$ -maten wordt gespeeld met MM kwartnoot = 72. Hoe lang duurt dat?

Het gehele stuk bevat 48 tellen. Een minuut is 72 tellen, het stuk duurt dus $48/72 = 2/3$ van een minuut ofwel 40 seconden.

15. Een stuk van $90 \frac{12}{8}$ maten duurt 4,5 minuten. Wat voor metronoomcijfer zou je aangeven?

4,5 minuut hebben $90 \times 4 = 360$ tellen van een gepunteerde kwart. Eén minuut heeft dan $360/4,5 = 720/9 = 80$ tellen.

16. Als een tweekwartsmaat antimetrisch in zeven delen wordt verdeeld, hoe wordt die septimool genoteerd?

De achtste is de kleinste waarde waarvoor geldt dat zeven ervan langer zijn dan een $2/4$ -maat. Een septimool in een tweekwartsmaat wordt dus met achtsten genoteerd.

17. (Voor de Latinisten onder ons.) De namen van de antimetrische figuren lijken van de Latijnse rangtelwoorden afgeleid. Maar enkele wijken ervan af (om onduidelijke redenen). Welke?

Achtste = octavus, maar we spreken van octool en niet van octavool.

Negende = nonus, maar we spreken van novemool, niet van nonool.

(En trouwens ook duool en triool wijken af van de Latijnse adjectieven.)

18. Geef tempoaanduidingen (eventueel met een karakteraanduiding) aan de dansdelen (Allemande tot en met Gigue) op pp. 23-26.

Allemande: bijvoorbeeld Moderato.

Courante: Allegro.

Sarabande: van Andante tot Lento.

Menuet: Andante of Allegro moderato.

Gavotte: Allegro

Bourrée: Allegro

Gigue: Vivace

19. Noem enkele Italiaanse termen die versnelling van tempo aangeven.

accelerando, affrettando, animando, stringendo, più allegro, più presto, meno andante, meno lento, enz.
