

Marianne Verstegen

JOHANN DAVID HEINICHEN EN DE GALANTE STIJL

EEN STUDIE NAAR DE IDEALEN VAN EEN *WELTWEISE*
AAN DE HAND VAN ZIJN TRAKTATEN UIT 1711 EN 1728

Afbeelding omslag: J.D. Heinichen, *Circul* (1728).
Copyright © M. Verstegen, Leuven

JOHANN DAVID HEINICHEN EN DE GALANTE STIJL

EEN STUDIE NAAR DE IDEALEN VAN EEN *WELTWEISE*
AAN DE HAND VAN ZIJN TRAKTATEN UIT 1711 EN 1728

JOHANN DAVID HEINICHEN AND THE GALANT STYLE

A STUDY INTO THE IDEALS OF A *WELTWEISE*
ON THE BASIS OF HIS TREATISES FROM 1711 AND 1728

(with a summary in English)

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit Utrecht
op gezag van de rector magnificus,
prof. dr. H.R.B.M. Kummeling,
ingevolge het besluit van het college voor promoties
in het openbaar te verdedigen

op

23 juni 2022 des middags te 2.15 uur

door

Maria-Anna Verstegen

geboren op 3 maart 1948

te Maaseik, België

Promotor: Prof. dr. A.A. Clement

INHOUD

WOORD VOORAF	11
INLEIDING	13
<i>De herontdekking van het Basso continuo-spel</i>	13
<i>De continuo-traktaten van Johann David Heinichen</i>	16
<i>Vraagstelling: de positie van Heinichen</i>	19
<i>Vroeg-achttiende-eeuwse Basso continuo-traktaten: een overzicht</i>	23
DUITSLAND	23
FRANKRIJK	29
ITALIË	33
ENGELAND	34
NEDERLAND	35
<i>Rondgang door relevante literatuur</i>	37
VROEGERE PUBLICATIES	37
FRANCK THOMAS ARNOLD	38
GEORGE J. BUELOW	40
MEL UNGER – WOLFGANG HORN – MICHAEL MAUL	43
ROBERT O. GJERDINGEN – LUDWIG HOLTMEIER	45
WILHELM AMANN – RAINER BAYREUTHER	47
BIRGER PETERSEN-MIKKELSEN	49
BRILMAYER & MONGOVEN	49
DERK REMEŠ	49
<i>Structuur van deze studie</i>	50
I JOHANN DAVID HEINICHEN – EEN BIOGRAFISCHE SCHETS	53
I.1 Leipzig	53
<i>Thomasschule</i>	54
<i>Universiteit</i>	55
<i>Opera</i>	57
I.2 Weißenfels en Zeitz	57

I.3	Venetië	60
I.4	Dresden	61
II	NIEUWE THEORETISCHE IDEEËN	67
II.1	Het nieuwe denken aan de Universiteit te Leipzig	67
	<i>Johann Adam Scherzer (1628-1683)</i>	70
	<i>Daniel Georg Morhof (1639-1691)</i>	71
	<i>Christian Thomasius (1655-1728)</i>	73
II.2	De muzikale wetenschappen zoals voorgesteld in Heinichens <i>Vorrede</i> (1711)	76
II.3	<i>Herr Capellmeister Heinichen sein erneuertes Werck vom General-Bass</i>	83
II.4	Composities volgens het souvereine oor	89
II.5	Muzikale kennis aan de hand van ervaringsregels	90
II.6	Nieuwe esthetische begrippen bij Baumgarten en Dubos	92
II.7	Het nieuwe galante denken over muziek	95
II.8	Heinichens compositie-ideaal op basis van nieuwe <i>Arth-Regeln</i>	101
II.9	Ontwikkeling van vrije fantasieën in de <i>empfindliche</i> stijl	104
II.10	“Der Gout”	108
II.11	“ein überall dominirendes Cantabile”	112
II.12	“Plagium”	114
III	DE BASSO CONTINUO-LEER ALS SAMENKLANKMODEL	119
III.1	“... die Vollstimmige Art zu setzen”	119
III.2	Samenstelling van akkoorden in het tonale denken	122
III.3	Akkoordplaatsingsregels bij snelle noten en verschillende maatsoorten	128
III.4	Niet-becijferde bassen in de vrije theaterstijl	132
III.5	“Von <i>Musicalischen Intervallen</i> und deren Eintheilungen”	136
III.6	Akkoordenleer in H 1728	137
III.6.1	Het begrip “Verkehrung”	139
III.6.2	Praktische toepassing van de akkoordenleer	142
III.6.3	Praktische toepassing van akkoorden met gemengde samenstellingen	145
III.6.4	<i>Falsae</i>	147
III.6.5	Heinichens akkoordenschema in vergelijking met dat van Mattheson	148
III.6.6	Dissonantgebruik bij de niet-becijferde bassen van de galante operastijl	151

III.6.7	Akkoordplaatsingsregels bij niet-becijferde bassen	156
III.7	Vom Manierlichen General-Bass	161
IV	DE KLANKRIJKDOM VAN VOLSTEMMIGE BASSEN	165
IV.1	Heinichens voorkeur voor sonore veelstemmige akkoorden	165
IV.2	Vroege tradities van volstemmigheid in Duitsland, Frankrijk en Italië	168
IV.3	Vrije toepassing van volstemmige akkoorden	171
IV.4	Bedenkingen bij Heinichens “vollstimmige Accompagnementen”	173
IV.5	Latere toepassing van volstemmige bassen als continuo-bas	178
IV.6	Vrije volstemmige begeleidingen als autonome composities	180
IV.7	Klankrijkdom versus het nieuwe melodische ideaal	181
IV.8	Het vroeg-achttiende-eeuwse klavecimbel in Duitsland	182
V	VON EINEM MUSICALISCHEN CIRCUL	187
V.1	Heinichens toonaardencirkel	187
V.2	Modaal en tonaal denken	189
V.3	Over de oude modi en velerlei temperaturen	193
V.4	Heinichens <i>Circul</i> in H 1711	198
V.5	Uitwerking van de verschillende toonaarden op de luisteraar	203
V.6	Heinichens <i>Circul</i> in H 1728	204
	<i>Oefening in Style Grave of Alla breve</i>	207
	<i>Oefening in Stylo Figurato</i>	209
V.7	Het verwerpen van toonaardenkarakters bij vrije modulaties	211
VI	EIN ÜBERALL DOMINIRENDES CANTABILE	217
VI.1	Oorsprong en evolutie van de wereldlijke Italiaanse cantate	218
	<i>Alessandro Scarlatti, vader van de wereldlijke cantate</i>	219
VI.2	Heinichens voorliefde voor de Italiaanse theaterstijl	220
VI.3	Heinichens wereldlijke Italiaanse cantates	222
VI.4	Cantate a voce sola con Cembalo solo: <i>Là, dove in grembo al colle</i>	225
	<i>Twee vroege visies op cantate</i>	233
VI.5	Grote klankrijkdom versus het nieuwe melodische ideaal	237
VI.6	Heinichen en de nieuwe <i>cantabile</i> -stijl	239

VII	HEINICHENS TRAKATEN ALS OPMAAT TOT EEN NIEUWE MUZIEKBELEVING	243
VII.1	Nieuwe esthetische ideeën in de generatie na Heinichen	243
VII.2	Tegenstanders van Heinichens compositorische vrijheden	245
VII.3	Voorstanders van de nieuwe, ‘empfindliche’ stijl	248
VII.4	Van Basso continuo-leer naar zelfstandige harmonieleer	253
	SLOTBESCHOUWING	257
	SUMMARY	265
	BIBLIOGRAFIE	269
	BIJLAGEN	279
I	Maximes van Christian Thomasius	279
II	Brief van Heinichen, toegevoegd aan Matthesons <i>Die Orchester-Kanzeley</i>	283
III	Brief aan Friedrich August, keurprins van Saksen	285
IV	Matthesons systeem van stemmen	289
V	Beschrijving van een uitvinding door drukker Elias Lindner	291
VI	Ein juristischer Schriftsatz des Dresdner Hofkapellmeisters aus dem Jahre 1729	293
VII	Brief van Heinichen aan Keizer Carl de Zesde in verband met een geval van ‘Plagium’	296
VIII	Brief van Heinichen aan Mattheson	300
IX	Facsimile cantate <i>Là, dove in grembo al colle</i>	302
	CURRICULUM VITAE	307

WOORD VOORAF

Johann David Heinichens traktaat *Der General-Bass in der Composition* (1728) behoort tot de vroeg-achttiende-eeuwse Duitse standaardwerken voor Basso continuo en Compositie en wordt vaak in één adem vernoemd met Jean Philippe Rameau's *Traité de l'Harmonie* (1722) en met Johann Matthesons geschriften over muziektheorie. Geruime tijd al was ik van plan Heinichens traktaat te lezen, maar afgeschrikt door de omvang en presentatie van het werk had ik de lectuur steeds uitgesteld.

Na een Masterclass over Basso continuo, waarin onder meer Heinichens *Der General-Bass in der Composition* werd besproken, kon er van uitstel geen sprake meer zijn. Naast zijn uitgebreide Basso continuo-leer uit 1728 was het ook nodig om me in zijn studie uit 1711, *Neu erfundene und Gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses*, te verdiepen. Na grondige lezing werden de beide traktaten steeds relevanter voor mij. De rode draad in beide werken is het conflictmodel tussen traditie en vernieuwing. Vanuit een brede culturele context wil Heinichen de courante visies over kennis overstijgen met als resultaat een complexe mengeling van visies, ontstaan door zelfstandig denken, maar met behoud van bepaalde overgeleverde kennispatronen. Ook op muzikaal vlak streeft hij naar vernieuwing, waarbij het tonale harmonische denken en de verticale akkoordenopbouw de plaats innemen van de gebruikelijke modi en het contrapunt. Door het benadrukken van de 'persoonlijke' smaak wordt het individu steeds meer op de voorgrond geplaatst.

Tegenwoordig wordt Heinichen, net als Johann Mattheson, als een 'galante' componist en denker voorgesteld omdat door beiden bestaande muzikale tradities en theoretische ideeën ter discussie worden gesteld. In deze studie wil ik onderzoeken in hoeverre zij daadwerkelijk aanhangers zijn van deze nieuwe culturele en sociale ontwikkelingen, waarin galante idealen – beïnvloed door nieuwe ethische en esthetische visies van het jonge Verlichtingsdenken – een breuk betekenen met het Duitse barokke ideaal.

Nu mijn doctoraatsverhandeling tot een einde is gekomen, wil ik uitdrukkelijk een woord van dank richten aan mijn promotor prof. dr. Albert Clement voor het vertrouwen dat hij in mij stelde. Zijn geduld, kritische begeleiding en grote deskundigheid hielpen mij in dit traject, dat ik zonder zijn aanmoedigingen en uiterst waardevolle adviezen nooit had kunnen afronden. Dr. Hans Clement dank ik voor het kritisch nalezen van de teksten en voor het verifiëren van talloze citaten. Dr. Leo Lousberg dank ik voor zijn steun en zijn blijvend geloof in mijn onderzoek.

Van onze goede vriend en buurman prof. dr. Joop van der Horst kreeg ik Johann Georg Walchs *Philosophisches Lexicon* (Leipzig 1775) ten geschenke, dat van bijzondere waarde zou blijken te zijn voor mijn studie over Johann David Heinichen. Prof. dr. Raf Verstegen hielp mij, Heinichen als jurist in context plaatsen. Bij het vertalen van Italiaanse teksten en bij de Engelse vertaling van de Summary kreeg ik hulp van dr. Clemens Ziegler en dr. Nancy Mykoff. Voor technische hulp bij computerproblemen mocht ik mijn vriendin Lea De Bie steeds contacteren. Het bibliotheekpersoneel van de KU Leuven en in het bijzonder Stefan Derouck dank ik voor alle hulp bij het ter beschikking stellen van de vele boeken.

Tenslotte wil ik mijn man Guy bedanken voor zijn nooit aflatende belangstelling en hulp bij het schrijven van dit proefschrift. Bij momenten van twijfel was hij het die mij aanmoedigde om verder te gaan. Onze kinderen en kleinkinderen dank ik voor hun begrip en hun geduld wanneer ik “eerst nog even een kort stukje” moest schrijven.

INLEIDING

De herontdekking van het Basso continuo-spel

Na een stilte van zo'n kleine honderd jaar bracht de invloedrijke Duitse musicoloog Hugo Riemann (1849-1919) aan het eind van de negentiende eeuw het Basso continuo-spel, een fenomeen uit de barok, weer onder de aandacht. Eerder in diezelfde eeuw had dit fenomeen tegenzin opgewekt. Zo koos de Oostenrijkse muziektheoreticus Heinrich Jozef Vincent (1819-1901) voor een van zijn werken de veelzeggende titel *Kein Generalbass mehr* (Wenen 1860). Hierin stelde hij dat de opdracht van muzikanten niet langer uit "musikalischen Rebuslösen" bestond, maar dat genie en talent de dode cijfers moesten vervangen.¹

In 1899 verscheen te Leipzig Riemanns *Katechismus des Generalbaß-Spiels*, een werk over de leer van de harmonie in de vorm van praktische oefeningen. Vanaf de tweede druk veranderde Riemann de titel in *Anleitung zum Generalbass-Spielen* (Leipzig 1903). Hij beschouwde het barokke continuo-spel als fundament voor de muziek en in zijn *Handbuch der Musikgeschichte* (Leipzig 1922) noemde hij deze periode "das Generalbasszeitalter".² Na zijn aanzet kwam de praktijk opnieuw tot bloei. Zo wees Rolf Dammann in *Der Musikbegriff im deutschen Barock* op het belang van de *Basso continuo* als harmonisch ordenende structuur, verwijzend naar een 'voorgeprogrammeerde', reeds bestaande harmonie:

Der Generalbaß vermag als erstrangiges Strukturprinzip in der Hand des Menschen die Schönheit einer prästabilierten Harmonie künstlich vorzustellen.³

In de B.c.-praktijk stond de basstem via akkoorden in verbinding met een melodiestem. De basstem vormde een immer doorgaande bas, een *Basso continuo*, die als harmonisch fundament voor een compositie diende. De akkoorden werden niet uitgeschreven, maar weergegeven door cijfers en symbolen; de speler was verantwoordelijk voor de correcte harmonische realisatie ervan. Improvisatie en fantasie waren wenselijk om de uitvoering levendiger te maken.

Het begrip "continuo-leer" is verre van eenduidig. In de huidige praktijk denkt men aan een vorm van begeleiden aan de hand van een bas met cijfers. Eigentijdse stijlkenmerken van

¹ Vincent 1860, Vorwort, p. V.

² Riemann 1922, Vorwort, Bd. 2, dl.2, p. VI.

³ Dammann 1967, p. 198f.

de compositie moeten daarbij worden gerespecteerd. Hedendaagse continuo-leren bieden dan ook een overzicht van verschillende muziekstijlen in verschillende periodes en in verschillende landen. Jesper Bøje Christensens *Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert* (Kassel 1992) is een bekend voorbeeld voor deze hedendaagse benadering. In de achttiende eeuw kende men echter diverse soorten continuo-traktaten, die in drie groepen kunnen worden onderverdeeld.

Een eerste soort omvatte de zuiver praktisch gerichte methodes waarbij een continuo-bas als begeleidingsfunctie dienst kon doen. Voor muziekstudenten hield “Generalbaß studieren” vooral in dat alle akkoorden moesten worden gememoriseerd. Daarna volgde de beheersing in theorie en praktijk van akkoordverbindingen opgebouwd vanuit een bas, voor de begeleiding van een solistische melodie of grotere instrumentale bezettingen. Deze doorgaans tonale begeleidingspraktijk steunde op duidelijke cadensen om het einde van een muzikale frase aan te duiden. Het juiste gebruik van dissonanten was hierbij welhaast een wetenschap op zichzelf. De praktische continuo-realisatie kende een ware evolutie in methoden en akkoordgebruik. Een duidelijk voorbeeld van deze praktische benadering vormt de *Principes de l’Acompagnement du Clavecin* uit 1718 van Jean-François Dandrieu.⁴

Een tweede categorie betrof de toepassing als praktische compositieleer. Charles Masson besteedde in zijn *Nouveau Traité des Règles pour la Composition de la Musique* (Paris 1705) uitgebreid aandacht aan het probleem hoe vanuit de harmonie, “une union de plusieurs sons differents” kon ontstaan: vertrekkend vanuit de bas diende men daarop een “dessus” te componeren, eerst tweestemmig,⁵ dan driestemmig en tenslotte vijf- tot zesstemmig.⁶

Een derde groep bestond uit speculatieve traktaten waarbij akkoorden en akkoordverbindingen louter theoretisch werden behandeld en waarvan hun structuren vanuit een breder filosofisch perspectief werden verklaard. Deze speculatieve traditie had in het vroeg achttiende-eeuwse Duitsland heel wat navolgers, onder wie Johann Gottfried Walther (1684-1748). In zijn *Praecepta der musicalischen Composition* (handschrift, 1708) vermeldt hij:

⁴ Dandrieu J.-Fr., *Principes de l’Acompagnement du Clavecin exposez dans des Tables dont la simplicité et l’arangement peuvent, avec une mediocre attention, faire connoître les Règles les plus sûres et les plus nécessaires pour parvenir à la théorie et à la pratique de cète science* (Paris 1718).

⁵ Masson 1705, Chapitre premier, “De l’Harmonie”, p. 29-31.

⁶ Ibid., Chapitre IX, “Regles de la Composition à quatre Parties”, p. 91-102. Pour composer à cinq & à six parties, p. 102.

Die Music ist eine himmlisch-philosophische, und sonderlich auf Mathesin [Mathematik] sich gründende Wissenschaft, welche umgeheth mit dem Sono, so fern aus selbigen eine gute und künstl.[lerische] Harmonie oder Zusammenstimmung hervor zubringen.⁷

De *Trias harmonica*, de drieklank, was volgens Dammann de meest volkomen samenklank en ordenende factor van de harmonie: het fundament van de muziek.⁸ In haar grondvorm verwijst de drieklank naar de goddelijke orde: zo stelde de *Triade Harmonica* een “[...] schöne Gleichniße von der Heiligen Dreyfaltigkeit” voor.⁹ Deze kon voorkomen als *Trias harmonica perfecta*, bestemd voor “freudigen *Concent*” met als basisinterval een *tertiam majorem*, of als *Trias harmonica imperfecta* met *tertiam minorem*, bedoeld voor “traurigen und beweglichen *Concent*”.¹⁰ De muziek hanteert als mathematische wetenschap een rationele orde, uitgedrukt door de grondgetallen 1, 2, 3, 4, 5, 6 en 8, de *Nummeri harmonici*.¹¹ Deze natuurlijke orde, door God bepaald, kan worden vastgesteld aan de hand van verhoudingen, verkregen door snaarverdelingen bij het monochord. De snaarverdelingen worden in proporties uitgedrukt.¹² De 1/1-proportie vertegenwoordigt de ‘uniteit’ en is de meest perfecte consonant. Andere intervallen zijn consonante en dissonante samenklanken; hoe dichter hun proporties de uniteit benaderen, des te perfecter ze zijn. Bij dissonante samenklanken zoals de secunde, de septime en de none vallen de proporties buiten de harmonische getallen.¹³

Volgens Walther namen vele van zijn tijdgenoten de begrippen consonant en dissonant niet langer nauw ter harte: niet de juiste proporties van de samenklanken, maar het oor, de *sensui auditus* trad op als muzikale rechter. Deze nieuwe muziektheoretici, de *Harmonicos* zetten zich af tegen de *Canonicos*, die het contrapunt, de modi en de speculatieve leer trouw bleven. Zo ontstaan er twee elkaar bestrijdende kampen, elk met hun eigen rechter: *Rationem* en *Sensum*.¹⁴

⁷ Walther 1708, p. 13 (§ 1). In deze dissertatie wordt de paginering van de uitgave door Benary gebruikt.

⁸ Dammann 1967, Vorwort, p. 9.

⁹ Walther 1708, p. 103 (§ 27). (Walther citeert hier A. Werckmeisters *Musicae Mathematicae hodegus curiosus* (1686), cap. 5f.)

¹⁰ Ibid., p. 101 (§ 8).

¹¹ Ibid., p. 76. Zie ook Dammann 1967, p. 29.

¹² Ibid., p. 101f.

¹³ Ibid., p. 98-100.

¹⁴ Ibid., p. 83 (§ 18, § 20).

De continuo-traktaten van Johann David Heinichen

Deze studie is gewijd aan de beide Basso continuo-traktaten van Johann David Heinichen (1689-1729). Ze vertegenwoordigen voorbeelden van het vroege verlichtingsdenken en omvatten een brede waaier aan onderwerpen.

Als jong componist en theoreticus publiceerde Heinichen in 1711 te Hamburg zijn *Neuerfundene und Gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses* [...] (fig. 1). Hiermee had hij een harmonieleer voor ogen die losstond van speculatieve invloeden en qua ideeën aansloot bij de nieuwe tonale, op de praktijk gerichte continuo-traktaten uit zijn tijd. In de *Vorrede* pleit hij voor vernieuwende wetenschappelijke inzichten, wellicht onder invloed van zijn vroegere studies aan de rechtenfaculteit te Leipzig. Dit vroege theoretische werk werd lange tijd slechts als voorbereiding van het uitgebreidere traktaat uit 1728 beschouwd en dientengevolge als minder belangrijk jeugdwerk gecatalogiseerd. Het duurde vrij lang voordat deze vroege continuo-leer de nodige aandacht kreeg; pas in 2000 werd een uitgave verzorgd door Wolfgang Horn. Dit traktaat zal in deze studie als H 1711 worden aangeduid.

In 1728 publiceerde Heinichen zijn tweede traktaat, *Der General-Bass in der Composition* [...], in het vervolg H 1728 (fig. 2), waarin de functie van praktische harmonieleer behouden bleef, maar de functie van continuo-bas als compositiemethode is toegevoegd. In de *Einleitung* worden de nieuwe visies besproken.¹⁵ De eerste teksten van H 1728 dateren van ca. 1722, de tijd waarin Heinichen als Kapellmeister aan het Hof van August der Starke in Dresden was verbonden en als componist belast was met composities voor het hoforkest. Met Jan Dismas Zelenka (1679-1745) was hij er tevens verantwoordelijk voor de rooms-katholieke erediensten.¹⁶ H 1728 werd door tijdgenoten al snel als waardevol erkend. In een *Ode auf des S.(alvo) T.(itulo) Hrn. Capellmeister Heinichen*, toegevoegd aan H 1728, spreekt Johann Mattheson over ‘ein schönes neues Werck vom General-Bass’.¹⁷ In *Der Vollkommene Capellmeister* noemt Mattheson drie belangrijke componisten die met hun groot muzikaal vermogen Duitsland op de kaart hebben gezet: Händel, Heinichen en Hasse.¹⁸ Johann Gottfried Walther spreekt in zijn *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec* (Leipzig 1732) vol lof over

¹⁵ H. 1728, p. 1-94.

¹⁶ Wolfgang Horn, ‘Die Ära Heinichen-Zelenka’, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745* (Kassel 1987), p. 59-63.

¹⁷ Inleiding door Johann Mattheson bij H 1728. Zie ook Buelow 1986, p. 12, n. 1.

¹⁸ Mattheson 1739, p. 36 (§ 21).

Heinichens “Vollkommenen Wercke uit 1728”.¹⁹ Enkele decennia later roemde Charles Burney in *A General History of Music* Heinichen als de “the Rameau of Germany”.²⁰

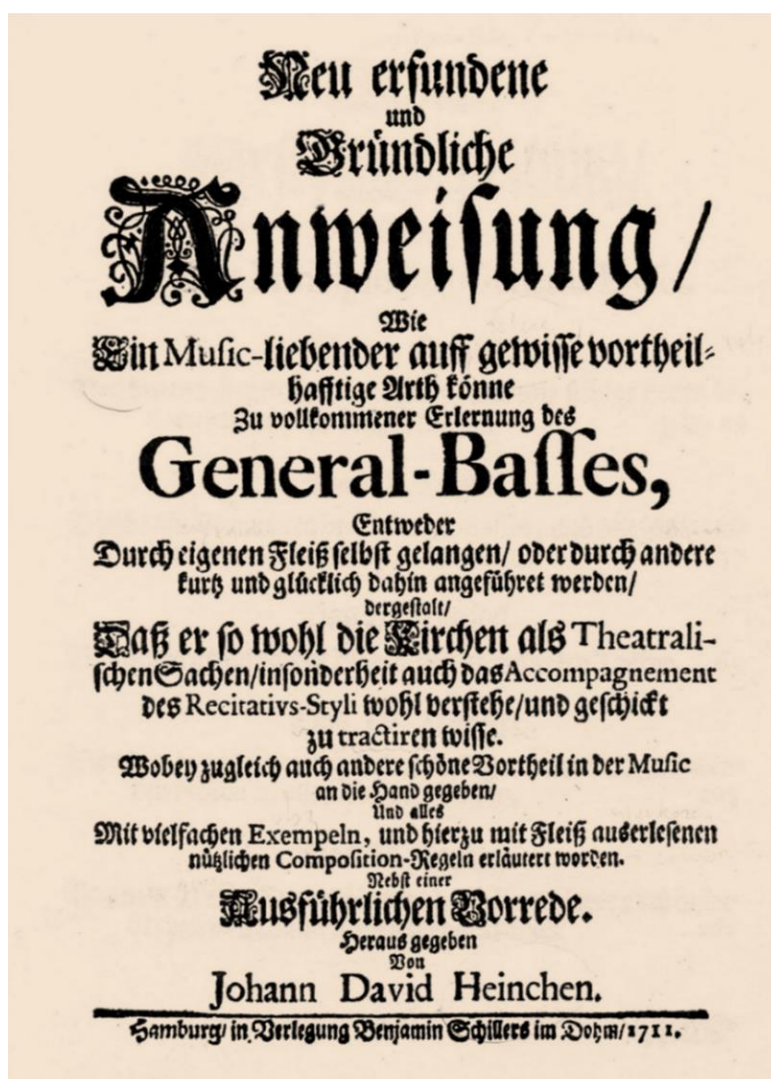


Fig. 1. Johann David Heinichen, *Neu erfundene und Gründliche Anweisung / [...]*
Zu vollkommener Erlernung des General-Basses [...] (Hamburg 1711), titelpagina.

De grootste lofbetuiging verwoordde Mattheson in zijn *Grosse General-Baß-Schule oder Organisten-Probe*:

Die bey der ersten Auflage dieser *Organisten-Probe* schon vermuthete und verlangte/ gantz erneuerte Arbeit [...] des Hernn Johann David Heinichen/ verdienet mit Recht oben an zu stehen/

¹⁹ Walther 1732, p. 306.

²⁰ Charles Burney, *A General History of Music* (London 1789), vol. II, p. 459.

und würde es nur was überflüssiges seyn/ das Lob dieses Wercks allhier auszubreiten/ indem es schon in aller Leute Händen seyn muß/ und es einem Musico so wol/ als jedem rechtschaffenen Kenner und Liebhaber/ schier eine Schande seyn würde/ solches nicht zu besäßen/ oder nach Würden zu schlägen.²¹



Fig. 2. Johann David Heinichen, *Der GENERAL-BASS in der COMPOSITION* [...] (Dresden 1728), titelpagina.

In beide traktaten hanteert Heinichen een tweeledige structuur waarbij een inleidend deel aan de eigenlijke akkoordenleer voorafgaat: *Vorrede* in H 1711 (p. 1-23); *Einleitung* in H 1728 (p. 1-94). Deze inleidende delen bezitten elk een dubbele structuur waarbij eerst een algemene kennismethode op basis van de nieuwe wetenschap wordt voorgesteld en vervolgens de galante operastijl wordt besproken.

²¹ Mathesson 1731, p. 10.

Na deze *Vorrede/ Einleitung* stelt Heinichen zijn visie over het nieuwe harmonische denken voor, opnieuw via een tweeledige structuur. In H 1711 maakt men eerst kennis met een eenvoudige akkoordenleer (p. 24-183) en vervolgens met de toepassing ervan bij niet-becijferde bassen uit de galante operastijl (p. 184-284). In H 1728 is de akkoordenleer uitgegroeid tot een uitgebreide, complexe harmonische taal met een groot aantal akkoorden en tal van nieuwe vrijheden (p. 94-584). Net zoals in H 1711 volgt na de akkoordenleer de toepassing ervan in de operastijl, waarbij versoepeling en uitbreiding van de compositieregels een belangrijk nieuw gegeven vormen (p. 585-960). Als een van de nieuwe vrijheden geldt het uitbreiden van de vertrouwde drie- tot vierstemmige akkoorden tot wel tienstemmige akkoorden. Gewone akkoordverbindingsregels zijn hierbij niet langer werkbaar. Door het toenemend belang van dissonanten (met tal van uitgebreide expressieve mogelijkheden tot gevolg), ontstaat er een op de praktijk gerichte harmonieleer.

Vraagstelling: de positie van Heinichen

Heinichen heeft geschreven en gecomponeerd ten tijde van een kantelmoment in de Duitse muziektheorie en -aesthetica, een periode waar naast het speculatieve denken nieuwe, ‘galante’ stromingen met het individu als centraal gegeven hun plaats trachtten te veroveren. Het begrip ‘galant’ is echter niet ondubbelzinnig en ook in het vroeg-achttiende-eeuwse Duitsland werd dat al onderkend. Heinichens tijdgenoot Christian Thomasius (1655-1728), in Leipzig werkzaam als jurist, filosoof, hoogleraar en universiteitshervormer (*fig. 3*), stelde:

Aber ad propositum was ist galant und ein galanter Mensch? Dieses dürffte uns in Wahrheit mehr zu thun machen als alles vorige/ zumahlen da dieses Wort bey uns Teutschen so gemein und so sehr gemißbraucht worden/ daß es von Hund und Haßen/ von Pantoffeln/ von Tisch und Bäncken/ von Feder und Dinten/ und ich weiß endlich nicht/ ob nicht auch von Aepffeln und Birn zum öfftern gesagt wird.²²

Daarbij dient te worden bedacht dat de eeuwwende 1700 een periode van maatschappelijke veranderingen markeerde. De opkomende burgerij, een sociaal sterke groep met hoog opleidingsniveau, werd steeds kritischer tegenover de gevestigde orde en mengde zich in de ideologische strijd voor een nieuw, ‘galant’ samenlevingsmodel. Men wenste een samenleving waarin

²² Christian Thomasius, *Von Nachahmung der Franzosen* (Halle 1701). Geciteerd naar: *Christian Thomasius - Ausgewählte Werke*, Band 22. *Kleine Teutsche Schriften*. Reprint mit einem Vorwort von Werner Schneiders (Hildesheim 1994), p. 14.

niet alleen overheden wetten stelden, maar waarin ook de rechten van de burger werden gerespecteerd.



Fig. 3. Christian Thomasius (1655-1728) als hoogleraar rechtsgeleerdheid; olie op linnen door Johann Christian Heinrich Sporleder (1754), thans in de Martin-Luther-Universität te Halle an der Saale.

Thomasius kondigde als een der eersten zijn colleges niet aan in het Latijn, maar in het Duits.

In dezelfde periode ontstond aan de universiteit van Leipzig een wetenschappelijke en sociale emancipatiebeweging waarvan Thomasius een voortrekker was. Er ontstond een ware strijd tussen de traditionele scholastieke leer en de nieuwe kritisch-wetenschappelijke leer; als jong rechtenstudent was Heinichen nauw bij deze ideologische strijd betrokken. Nieuwe kennis moest worden opgebouwd vanuit eigen onderzoek en eigen beoordelingsvermogen, vrij van religieuze invloeden en van de traditionele ‘Schulmeister’-ideologie. Een kritische evaluatie

van vroegere wetenschappelijke regels was noodzakelijk.²³ Deze nieuwe, soepeler normativiteit valt onder het begrip ‘galante kennis’.²⁴ Het is de ‘Galant-homme’, behorend tot de nieuwe klasse van ‘Bildungsbürger’, die voortaan zelf een oordeel wil vellen over “was Wahr und Falsch ist”.²⁵ Twee geleerden die al een generatie eerder voor dit nieuwe kennisideaal opkwamen, waren Johann Adam Scherzer (1628-1683) en Daniel Georg Morhof (1639-1691); beiden worden door Heinichen expliciet in zijn traktaten genoemd (fig. 4a/b).



Fig. 4a/b. De lutherse theoloog Johann Adam Scherzer, werkzaam als o.m. hoogleraar, decaan en rector aan de universiteit van Leipzig. Kopergravure van Nicolaus Häublin (1669) [l] en de classicus Daniel Georg Morhof, werkzaam als o.m. hoogleraar aan de universiteit van Rostock. Kopergravure van Christian Fritsch (1731) [r].

De galante samenleving hield esthetische idealen aan waarbij schoonheid steunde op eigen creativiteit en natuurlijkheid en waarbij het individuele esthetische genot boven traditionele

²³ Bayreuther 2010, *Einleitung*, p. 5-62.

²⁴ *Ibid.*, p. 7f.

²⁵ *Ibid.* p. 15.

schoonheidswaarden werd gesteld.²⁶ Toch werden de traditionele waarden, volgens welke schoonheid afhankelijk is van het kunstig toepassen van regels en het proportie-denken, niet geheel verworpen. Beide esthetische visies bleven nog geruime tijd naast elkaar bestaan. Vragen over schoonheid en over de persoonlijke smaak namen in de vroege achttiende eeuw een bijzondere plaats in. De opera, het galante genre bij uitstek, kende een groeiend succes en Heinichen trachtte hierin als jong operacomponist zijn weg te vinden.

Tegenwoordig beschouwt men Johann David Heinichen – naast Johann Mattheson (1681-1764) als een galant denker en componist, zoals aan de hand van een beknopt overzicht kan worden aangetoond (een uitvoeriger rondgang door de literatuur volgt verderop in deze Inleiding). George J. Buelow (1986) omschrijft Heinichen als een eerder galante of pre-klassieke componist die afstand heeft genomen van het traditionele complexe Duitse contrapunt en van een Duitse compositiestijl. Heinichen geldt voor hem als een componist die zijn voorkeur toont voor het nieuwe galante genre van de Italiaanse opera en die hierdoor deelneemt aan de ontmanteling van de Duitse barokstijl, “the gradual disintegration of Baroque style”.²⁷ Buelow rekent H 1728 vanwege de nadruk op complexiteit en op kennis van compositieregels echter wel weer tot het meer barokke denken over muziek.²⁸ In 2001 beschouwt Buelow Heinichens compositiestijl als “somewhat galant or pre-classical in character”.²⁹ Melvin P. Unger beschrijft de auteur van H 1711 als “an advocate of the fashionable galant style”.³⁰ Ook Wolfgang Horn en Michael Maul zien Heinichen als een adept van de nieuwe galante stijl: Horn beschouwt Heinichens *Vorrede* uit H 1711 zelfs als een van de belangrijkste galante geschriften uit de vroege achttiende eeuw.³¹ Net als Horn kan Maul slechts waardering opbrengen voor Heinichens galante leermethode van het compositie-onderricht zoals voorgesteld in H 1711.³² Hierbij onderscheidt Heinichen zich volgens hem van traditionele methodes door het afwijzen van ouderwetse compositieregels ten voordele van de eigentijdse galante stijl.³³ Robert Gjerdingen (2007) ziet Heinichen eveneens als een galante componist vanwege het toepassen van de Italiaanse

²⁶ In Hoofdstuk II zal deze problematiek verder worden uitgewerkt.

²⁷ Buelow 1986, p. 281.

²⁸ Ibid., ‘The complex skill of thorough-bass realisation, with its profusion of rules and often equally numerous exceptions, was an integral part of a composer’s craft’, p. 275.

²⁹ Ibid., p. 319-321.

³⁰ Unger 1990, p. 226.

³¹ Horn 2000, p. 6*.

³² Maul 2009.

³³ Maul 2009, p. 452.

partimento-methode waarbij harmonische vereenvoudigingen voorop worden gesteld: een absolute eis van de nieuwe galante stijl.³⁴ Ludwig Holtmeier (2017) vermeldt in het bijzonder de vernieuwende toepassing van *partimenti* bij niet-becijferde bassen op basis van de ‘octaafregel’.³⁵ Rainer Bayreuther omschrijft in 2010 de term galant als “[...] ein um 1700 zuweilen inflationär gebrauchtes Mode-wort”, maar ondersteunt het idee dat de nieuwe wetenschappelijke normativiteit, overgenomen uit de versoepelde rechtsleer, als kenmerk voor Heinichens nieuwe galante denken geldt.³⁶ In bovengenoemde studies wordt Heinichen als galant theoreticus en componist omschreven, al vermeldt Buelow ook aspecten van het barokke denken.³⁷

In deze studie zal aan de hand van Heinichens Basso continuo-traktaten uit 1711 en 1728 de vraag worden nagegaan in hoeverre Heinichens esthetische visie en zijn compositorisch denken daadwerkelijk representatief zijn voor het nieuwe galante ideaal, dat verfijning en versobering vereist. In het bijzonder zullen hierbij twee deelvragen aan de orde komen. In de eerste plaats zal worden onderzocht of Heinichens harmonische denken, zoals voorgesteld in de beide traktaten, voldoet aan de eisen die bij galante composities aan Basso continuo-begeleidingen worden gesteld. In de tweede plaats zal worden getoetst of het beeld dat uit de studie van H 1711 en H 1728 naar voren komt, beantwoordt aan dat van een progressieve theoreticus en componist die de idealen van de nieuwe, galante stijl aanvaardt.

Ter beantwoording van deze vraagstelling zullen zowel Heinichens compositorische vaardigheden als zijn wetenschappelijke kennis in diverse hoofdstukken worden geanalyseerd, waarbij zijn geschriften uitvoerig zullen worden vergeleken met de visies van tijdgenoten. Daartoe is in de eerste plaats een overzicht gewenst van andere traktaten uit Heinichens tijd; voorts is een nadere verkenning van de stand van kennis in de moderne muziekwetenschappelijke literatuur noodzakelijk. Beide volgen hieronder.

Vroeg-achttiende-eeuwse Basso continuo-traktaten: een overzicht

DUITSLAND

In de vroege achttiende eeuw ontstaat er in Duitsland een spanningsveld tussen enerzijds het gebruik van de modi en het speculatieve denken en anderzijds de toepassing van het nieuwe

³⁴ Gjerdingen 2007, p. 15.

³⁵ Holtmeier 2017, p. 128.

³⁶ Bayreuther 2010, p. 7.

³⁷ Buelow 1986, p. 275.

tonale stelsel en de ‘nieuwe wetenschappen’. Onder de traktaten die het gebruik van de modi behouden neemt *Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist* (verschenen in drie delen: Quedlinburg 1676, 1677 en Dresden 1696) van Wolfgang Caspar Printz (1647-1717) een belangrijke plaats in. In de delen I en II wordt de compositieleer op basis van het contrapunt en het gebruik van de modi besproken. In deel III beschrijft Printz het gebruik van “Affecten oder Gemüths-Regungen” met het gebruik van dissonanten als affectief middel.

Een der eersten die deze nieuwe, dissonantrijke compositiestijl hanteerde, was Christoph Bernhard (1627-1692). Van hem is vooral zijn *Tractatus Compositionis Augmentatis* (Ms. 1655) bekend, een leer over het traditionele contrapunt volgens de oude *stylus gravis* met dissonanten als expressief middel. Zijn eigen expressieve, hoog-versierde contrapuntstijl, de *stylus luxurians*, kende toepassingen in zowel religieuze als theatercomposities. Met zijn praktische methode voor zangtechniek, *Von der Singe-Kunst oder Manier* (Ms., ca 1650), had hij een studiewerk voor vocale uitvoeringspraktijken voor ogen naar het voorbeeld van de Italiaanse zangtraditie. Alessandro Poglietti (1610-1683) behield in zijn *Compendium, oder, Kurzer Begriff und Einführung zur Musica* (Ms. 1676),³⁸ eveneens de twaalf kerkmоди.

Van Johann Kuhnau (1660-1722) auteur van drie theoretische werken over het gebruik van modi en contrapunt, is alleen de compositieleer *Fundamenta Compositionis* (1703) overgeleverd. In zijn *Neue Clavier-Übung* (1689), twee verzamelingen *Suites* voor klavierinstrumenten (1689 en 1691), gebruikt hij naast de modi het tonale systeem: de eerste verzameling bevat *Suites* in grote terts; in de tweede verzameling komen *Suites* in kleine terts voor.

Walthers reeds vernoemde *Praecepta* uit 1708 is een praktijkgerichte compositieleer in twee delen. In het eerste deel “Was die *Musica* sey” verklaart hij dat het begrip *Musica* duidt op “eine himmlisch-philosophische, und sonderlich auf *Mathesin* sich gründente Wissenschaft [...]”.³⁹ In deel twee wordt de *Musica poetica*, de compositieleer besproken, waarbij onder meer de proportieleer, de leer van de intervallen, de begrippen consonant en dissonant alsook de *Triade harmonica* aan bod komen. Walther blijft voorstander van het gebruik van modi. Regels voor het componeren van een fuga, een compositievorm die bij galante componisten minder in de smaak viel, vormen het sluitstuk van zijn *Praecepta*. Walthers tweede traktaat, het eveneens reeds ter sprake gebrachte *Musicalisches Lexicon* uit 1732, is een van de uitgebreidste muziek-wetenschappelijke publicaties uit de eerste helft van de 18de eeuw met informatie over musici

³⁸ In facsimile verschenen bij Cornetto-Verlag (Stuttgart 2007).

³⁹ Walther 1708, Caput 1 (§ 1), p. 13.

en muzikale terminologie. Zijn lemma over het gebruik van de twaalf modi bevat nuttige informatie; het nieuwe toonstelsel op basis van grote en kleine tertstonaarden komt daarentegen slechts beknopt aan bod.

Als hoogtepunt van het modale denken en van de *prima prattica*-praktijk kan Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (Wenen 1725) worden beschouwd. Geschreven in het Latijn volgens het *magister dixit*-systeem, waarbij de leraar (Palestrina) zijn leerling (Fux) inwijdt in de muzikale kennis, ligt het in de lijn van de traditionele wijze van kennisverwerving, waarbij Palestrina's *stile antico* als uitgangspunt voor Fux' compositieeler dient.⁴⁰ Lorenz Christoph Mizler (1711-1778) verzorgde de Duitse vertaling van *Gradus ad Parnassum* (Leipzig 1742).⁴¹

De overgang van het modale denken naar het tonale toonstelsel wordt behandeld in geschriften van onder meer Andreas Werckmeister (1645-1706), Daniel Speer (1636-1707), Friedrich Erhard Niedt (1674-1717), Johann Philipp Treiber (1675-1727), Johann Mattheson (1681-1764) en David Kellner (1670-1748); zij verkiezen allen het tonale systeem.

Als organist en kerkmusicus componeert Andreas Werckmeister kerkgezangen en koraalen volgens de traditionele modi omwille van de karakterbepalingen van het gezang. In *Die Nothwendigsten Anmerckungen und Regeln* (Ascherleben 1698) en in *Harmonologia Musica oder Kurze Anleitung zur Musicalischen Composition* (Leipzig 1702) uit hij zich als voorzichtig voorstander van het nieuwe tonale systeem,⁴² maar met behoud van de modi.⁴³ Een Basso continuo is voor hem het fundament waarop de compositie rust;⁴⁴ correcte akkoordverbindingen zijn het belangrijkste.⁴⁵ De principes van het speculatieve denken worden behouden. Als grondprincipe geldt: hoe dichter de getallen de 'uniteit' benaderen, des te beter hun proporties en hoe

⁴⁰ Voor een gedetailleerde beschouwing hierover verwijs ik naar de bijdrage van Mattias Lundberg, 'What is really old in the stile antico of Johann Joseph Fux?', *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570-1770*, ed. Tassilo Erhardt (Wien 2013), p. 41-51.

⁴¹ Zie hierover en over de bekendheid van Fux in kringen rondom Bach Albert Clement, "'Gradus ad Lipsias': Zum Fux-verständnis in Bachs Kreisen", Tassilo Erhardt (Hrsg.), *Sakralmusik im Habsburgerreich 1570-1770* (Wien 2013), p. 53-68.

⁴² Als reden voor het schrijven van het tweede traktaat noemt Werckmeister in zijn opdracht aan *Herren Burgermeistern und Rath-Mannen*: "da dann dieses letzte Tractätlein zugleich eine Erläuterung etlicher Oerther der vorigen meiner Schrifften ist."

⁴³ Werckmeister 1702: "Wir wollen allhier von den 12. Modis handeln/ weil unsere Choral-Lieder/ und noch unterweilen andere musicalische Stücke darauff gerichtet werden: man könnte heutiges Tages wohl mit zween modis auskommen/allein/ um der Choral-Lieder willen wir etwas wenigens von den 12 modis handeln", p. 56 (§ 101).

⁴⁴ Werckmeister 1698, p. 33.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 28: "Hierauff folget nun von den Progressionen wie man von einen Sazze/ oder Griffen zum andern schreiten kann".

meer consonant ze zijn. Zijn traktaat *Musikalische Temperatur* (Quedlinburg 1686, ²1691) biedt belangrijke informatie over het stemmen van toetsinstrumenten.

Daniel Speer (1637-1707), auteur van het vierdelige *Grund=richtiger / [...] Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder / Vierfaches Musicalisches Kleeblatt* (Ulm 1687, ²1697), onderkent in het eerste deel over “Choral - und Figural - Singen” drie categorieën samenklanken: de eerste categorie bevat de natuurlijke samenklanken a-c-e- en c-e-g. De tweede categorie bevat “ein harter oder scharffen Ton”,⁴⁶ a-cis-e en d-fis-a; de derde categorie wordt gevormd door samenklanken, gekenmerkt door “mol oder weiche Ton”:⁴⁷ g-bes-d en c-es-g. In het tweede deel, over “Clavier und General-Bass” bespreekt hij preludes, intonaties en toccatina’s bij toonaarden tot twee kruizen en twee mollen, die bij hem de moderne majeur- of mineurnotatie aan de sleutel krijgen.⁴⁸

Voor Friedrich Erhard Niedt geldt in zijn *Musicalische Handleitung* (1700, ²1710) de drieklank als harmonische basis; heel sporadisch worden er septime-sext-oplossingen en none-akkoorden gebruikt.⁴⁹ In het laatste hoofdstuk wordt beknopt het leren moduleren van de ene toon naar een andere toegevoegd.⁵⁰ In zijn *Musicalische Handleitung anderer Theil, Handleitung zur Variation* (Hamburg 1706, ²1721) toont Niedt hoe over eenzelfde bas met eenvoudige akkoordbegeleidingen een vijfdelige suite kan ontstaan.⁵¹ Zijn *Musicalische Handleitung dritter und letzter Theil* (1717), een traktaat over contrapunt, werd in een postume uitgave (*Handleitung dritter Theil*) door Mattheson herwerkt.⁵²

Johann Philipp Treiber (1675-1727) is de auteur van *Der Accurate Organist* (Jena 1704). Aan de hand van twee koralen stelt hij de grote en kleine tertstoonnaarden voor. Deze koralen worden vervolgens getransponeerd in 22 van de 24 toonaarden, waarbij fis en cis worden vermeden.

⁴⁶ Zie p. 20 in het genoemde werk.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Lester J., *Between Modes and Keys* (New York 1989), p. 84.

⁴⁹ Niedt ²1710, Cap. II.

⁵⁰ Ibid., Cap. XI, ‘Wie man manierlich aus einem Thon in den andern fallen soll’.

⁵¹ Niedt Fr. E., *Musicalische Handleitung anderer Theil, Handleitung zur Variation* (Hamburg 1710/²1721).

⁵² Niedt Fr. E., *Handleitung dritter Theil* (1717). De hier gebruikte versie is de postume herdruk van 1721, waaraan Johann Mattheson een uitgebreid voorwoord heeft toegevoegd. In hoeverre Mattheson ingegrepen heeft in het eigenlijke karakter van het traktaat, is niet met zekerheid vast te stellen.

Johann Mattheson, door Jacob Adlung (1699-1762) de Hamburgse polyhistor genoemd,⁵³ heeft een aanzienlijk aantal theoretische geschriften over muziektheorie en muziekesthetica op zijn naam staan. In zijn eerste werk, *Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung / wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen [...] möge* (Hamburg 1713) wil hij aan de ‘Galant Homme’ nieuwe en grondige muzikale kennis bijbrengen: onderwerpen als akkoordenleer en gebruik van grote en kleine tertstoonarden met hun respectieve karakters worden besproken. Naast het tonale denken behoudt Mattheson het gebruik van de modi en de kerktoonarden. In deel twee van zijn studie bespreekt hij de consonanten- en dissonantenleer.⁵⁴ In deel drie komen ‘le Gout réuni’ en de leer van de toonaarden met hun verschillende affecten aan bod.⁵⁵

In *Das Beschützte Orchestre* (Hamburg 1717) wil Mattheson de oude muzikale wetenschappen van alle ‘Schulstaub’ ontdoen en een discussie openen over het gebruik van toonaarden en drieklanken, die tegenover de traditionele modi worden gesteld (fig 5). In deze discussie worden collega-componisten betrokken, onder wie Heinichen, om hun visie kenbaar te maken. De antwoorden werden later door Mattheson in zijn *Critica Musica* (Hamburg 1722) besproken. Als derde publicatie in de ‘Orchestre-reeks’, verschijnt *Das Forschende Orchestre, oder desselben Dritte Eröffnung. Darinn Sensvs vindiciae et quartae blanditiae, d.i. Der beschirmte Sinnen-Rang und der Schmeichelnde Quarten-Klang* (Hamburg 1721), waarin Mattheson de vraag stelt wat er bij muziek primeert, het verstand of de zintuigen. Mattheson opteert voor de zintuigen. Ook het muzikaal-technische probleem van de kwart als dissonant of als consonant wordt uitgewerkt. Matthesons *Grosse General-Baß-Schule Oder: Der exemplarischen Organisten-Probe* (Hamburg 1731), is bedoeld als voorbereiding op de ‘Organistenprobe’, de onder organisten gevreesde, officiële eindproef ter bevestiging van hun muzikale kwaliteiten. Deze *Grosse General-Baß-Schule* bevat drie klassen praktische continuo-oefeningen stijgend in moeilijkheidsgraad, waarbij bijzondere aandacht wordt besteed aan het affectieve, galante karakter bij continuo-realisaties.

⁵³ Jacob Adlung, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit* (Erfurt 1758), p. 117.

⁵⁴ Mattheson 1713, “Von der Musicalischen Composition”, p. 102-199.

⁵⁵ Ibid., “Vom Unterschied der heutigen Italiänischen/ Frantzösischen/ Englischen und Teutschen Music”, Cap. I, p. 200-231; “Von der Musicalischen Tohne”, Cap. II, p. 231-253.

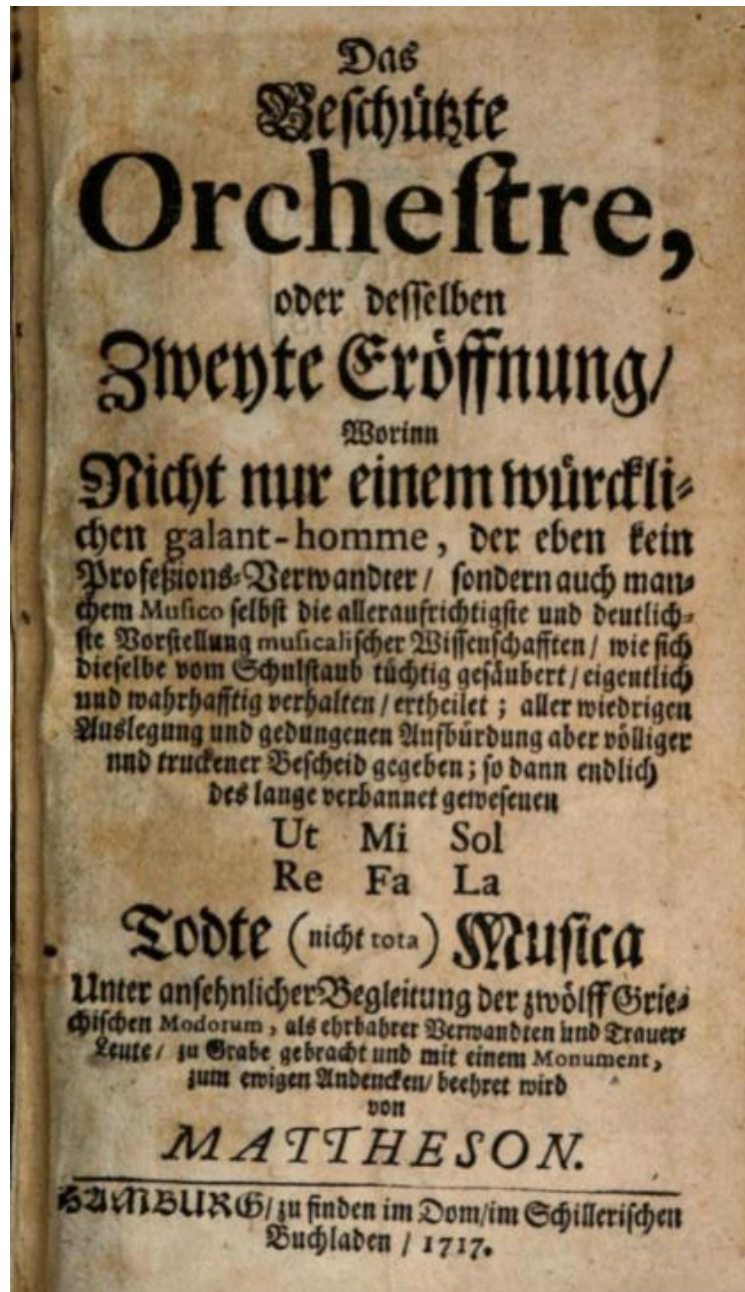


Fig 5. Johann Mattheson, *Das Beschützte Orchestre* [...] (Hamburg 1717), titelpagina.

Matthesons *Kleine General-Baß-Schule* (Hamburg 1735) werd door hemzelf als een werk van ruimer en complexer karakter gezien dan zijn vorige traktaten. Met dit werk wil hij een uitgebreide akkoordenleer aanbieden, maar geen compositieleer. Het gebruikte toonstelsel bestaat uit 24 grote en kleine tertstoonarden. Men maakt kennis met een omkering van muzikale waarden waarbij de bas niet langer als fundament van de muziek geldt, maar waar de melodie voortaan de belangrijkste muzikale factor wordt. In Matthesons *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739) is de waardenomkering van de melodie boven de harmonie afgerond; dit is de reden waarom dit traktaat als een belangrijk rustpunt bij het nieuwe galante denken over muziek

geldt. Het is een breed theoretisch naslagwerk waarin alles wat tot het vroeg-achttiende-eeuwse denken over muziek hoorde, wordt besproken en waartoe eveneens filosofie, theorie en praktische uitvoering, kunnen worden gerekend.

David Kellners (1670-1748) *Treulicher Unterricht im General-Baß* (Hamburg 1737) is geen compositieleer, enkel een praktische harmonieleer die het tonale systeem van grote- en kleine tertstoonarden hanteert. Een aantal van Heinichens en Matthesons ideeën; waaronder Heinichens ‘volstemmige’ begeleidingen, akkoordplaatsingen bij niet-becijferde bassen en affectief gebruik van dissonanten, worden door Kellner overgenomen.

FRANKRIJK

Frankrijk kent aan het begin van de zeventiende eeuw een groeiende verwetenschappelijking van het muzikale denken. Steeds verder wordt het gebruik van de modi door een rationeel en op de praktijk gericht tonaal systeem naar de achtergrond verdrongen. Jacques Ozanam (1640-1717), auteur van de *Dictionnaire Mathématique* (Amsterdam 1691), beschouwt de muziek als onderdeel van de wiskundige wetenschappen, waarbij hij de modi in twee klassen verdeelt, namelijk “b quarre” en “b moll”. In zijn *Traité abrégé de l’Accompagnement pour l’Orgue et le Clavecin* (Paris 1705) past Jacques Boyvin (1649-1706) in zijn akkoordenleer het tonale toonstelsel toe. In zijn orgelwerken behoudt hij het modale toonstelsel; zo draagt zijn eerste collectie orgelwerken als titel: *Premier Livre d’Orgue Contenant les huit Tons, A L’Usage Ordinaire de l’Eglise* (Paris 1708).

Een van de vroegste Basso continuo-traktaten in Frankrijk is Guillaume-Gabriel Nivers’ (1632-1714) *L’Art d’Accompagner sur la Basse Continue. Pour l’Orgue et le Clavecin*. (Paris 1689).⁵⁶ Nivers vertrekt vanuit de intervallen en vervolgens worden zijn akkoorden vierstemmig voorgesteld. De leer van de modi, die Nivers al in zijn *Traité de la Composition de Musique* (Paris 1667) had besproken, wordt in dit continuo-traktaat uit 1689 niet herhaald. Van Jean-Henry d’Anglebert (1629-1691) wordt in hetzelfde jaar zijn collectie *Pièces de Clavecin* (Paris 1689) uitgegeven, met daaraan toegevoegd zijn *Principes de l’Accompagnement*. Na een korte intervallenleer volgt een beknopte bespreking van de akkoorden. Opmerkelijk daarbij is zijn ‘volstemmige’ presentatie van akkoorden.⁵⁷ Charles Masson (1660-1725) ziet in zijn *Nouveau Traité des Règles pour la Composition de la Musique* (Paris 1705) de Basso continuo-leer

⁵⁶ Deze continuo-leer werd toegevoegd aan *Motets à voix seule accompagnée de la basse continue et quelques autres motets à deux voix, propres pour les religieuses* (Paris 1689).

⁵⁷ d’Anglebert 1689, p. 123-128.

vooral als compositie-methode op basis van twee duidelijk onderscheiden delen: “la mélodie est un chant doux et agréable et l’harmonie est une union de plusieurs sons différents, accordez & chantez ensemble avec art”.⁵⁸

Van Michel de Saint Lambert werden eerst zijn *Principes du Clavecin* (Paris 1702) uitgegeven; zijn *Nouveau Traité de l’Accompagnement* (Paris 1707) volgde als een toevoeging daaraan. Het begrip ‘Basse Continue’ reikt voor hem verder dan een puur harmonisch gegeven, daar de muziek voor hem een hogere emotionele functie heeft.⁵⁹ De Saint-Lambert denkt tonaal. Daar veel continuo-spelers moeite hebben met het memoriseren van akkoorden en hun becijfering, wijst hij hen op onderlinge akkoordrelaties in eenzelfde toonaard. Zo toont hij onder meer aan dat men akkoorden naar hun grondvorm kan herleiden.⁶⁰ Belangrijk voor hem is “le Goût de l’Accompagnement”, maar een duidelijke omschrijving geeft hij niet: voor hem bestaat ‘Le bon Gout’ erin dat de continuo-speler zich altijd moet aanpassen aan de stem.⁶¹

Le Sieur François Champion (1686-1747) verkiest het nieuwe tonale systeem op basis van twaalf halve tonen met onderlinge harmonische relaties binnen een toonaard.⁶² In zijn *Traité d’Accompagnement et de Composition, selon la Règle des Octaves de Musique* (Paris 1716) verwerpt hij het oude akkoordplaatsingssysteem volgens intervalbewegingen in de bas en stelt hij een systeem van akkoordplaatsing voor waarin elke toontrap van de toonladder een vast akkoord krijgt.⁶³ Elk van de twaalf halve tonen kan als vertrekpunt voor een compositie dienen en op elke halve toon kan men een majeur- en een mineurtoonladder bouwen. Campions traktaat leunt dicht aan tegen Rameau’s tonale systeem (zie onder). Ook François Dandrieu (1682-1738)

⁵⁸ Masson 1705, Chapitre premier, *De la Musique*, p. 1.

⁵⁹ De Saint Lambert 1707, p. 1: “On ne peut entendre les principes de l’Accompagnement, sans avoir auparavant une idée distincte de la nature de la Musique. La Musique est un mélange de divers sons agréables, dont la douceur, l’assemblage & l’arrangement réjouissent l’ame, en entrant par le sens de l’oüye”.

⁶⁰ Ibid., p. 23: “[...] il est aisé de les soulager de cette peine, en leur faisant remarquer que lorsqu’une note porte quelques chiffres, qui lui assignent un accord extraordinaire, cet accord, extraordinaire pour elle, est souvent l’accord parfait d’une autre note. Lorsqu’un Ut par exemple est chiffré d’un 6, l’accord que dénote ce 6 pour l’Ut, est l’accord parfait du La. S’il est chiffré de quatre & six 6/4, c’est l’accord parfait du Fa. S’il est chiffré d’un 7, ou de 7/5 ou de 75//3, c’est l’accord parfait du Mi”.

⁶¹ Ibid., p. 61: “Ce gout (le bon gout) consiste principalement à bien menager l’harmonie de son Instrument, en telle sorte qu’on ne tire pas tant de son du Clavecin qu’il étouffe entièrement la voix qui chante, ou qu’aucontraire on n’en tire point si peu qu’il ne la soutienne pas assez”.

⁶² François Champion, *Traité de l’Accompagnement et de la Composition, selon la Règle des Octaves de Musique* (Paris 1716) [herdruk Genève 1976], voorwoord.

⁶³ Ibid., p. 8.

denkt tonaal en in zijn *Principes de l'Accompagnement* (Paris 1718) wil hij aan de hand van eenvoudige “Tables” een snelle en uiterst praktische methode voorstellen.⁶⁴ In schema’s van opklimmende moeilijkheidsgraad voegt hij bij een gegeven bas de akkoorden en het melodische verloop toe. Zijn systeem kan worden vergeleken met het Italiaanse *partimento*-systeem.

Met zijn *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels* (Paris 1722) stelt Jean-Philippe Rameau een omvangrijk, vierdelig theoretisch werk voor over harmonie, compositie en Basso continuo. Dit traktaat kan door zijn rationalisering van het vroegere, complexe harmonische systeem op basis van talrijke regels en uitzonderingen als vernieuwend worden beschouwd. Toch mag men volgens Rameau de band met het verleden niet verbreken:

Quel que progrès que la Musique ait fait jusques à nous, il semble que l’esprit ait été moins curieux d’en approfondir les véritables principes, à mesure que l’oreille est devenuë sensible aux merveilleux effets de cet Art; de sorte qu’on peut dire, que la raison y a perdu de ses droits, tandis que l’expérience s’y est acquise quelque autorité.... Cependant, quoique l’expérience nous fasse encore approuver la plûpart des Regles qu’ils nous en ont données, on néglige aujourd’huy tous les avantages qu’on pourroit tirer de cette raison, en faveur d’une expérience de simple pratique.⁶⁵

Volgens Rameau kan de muziekpraktijk voortbouwen op principes van de ouden. Hij betreurt het dat hun rationele principes meer en meer worden vervangen door nieuwe principes, verkregen door eenvoudige en praktische experimenten. Maar via dergelijke ervaring alleen kan men volgens hem nooit de verschillende eigenschappen van de muziek ontdekken, omdat louter via praktische weg verkregen opvattingen vaak onjuist zijn of ruimte voor twijfel laten. Bewijs via de rede blijft noodzakelijk en aangezien muziek een wetenschap is, kan de wiskunde daarbij behulpzaam zijn.⁶⁶ Indien men de harmonische structuur begrijpt, kan men de gehele muzikale structuur begrijpen, waarbij de melodie als een deel van de harmonie wordt beschouwd.

In het *Livre Premier* bespreekt hij de klank, die als absolute basis van de muziek geldt.⁶⁷ Aan de hand van de proportieeler worden consonante of dissonante intervallen bepaald, die als

⁶⁴ Op het titelblad wordt toegevoegd: “Exposez dans des Tables dont la simplicité et l’arangement peuvent, avec une mediocre attention, faire conoître les Règles les plus sûres et les plus nécessaires pour parvenir à la théorie et à la pratique de cète science”.

⁶⁵ Rameau 1722, *Preface*.

⁶⁶ *Ibid.*: “La Musique est une science qui doit avoir des regles certaines; ces regles doivent être tirées d’un principe évident & ce principe ne peut gueres nous être connu sans le secours des Mathématiques”.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1: “La Musique est la Science des Sons; par consequent le Son est le principal objet de la

bouwstenen van de harmonie dienen. De verschillende akkoorden met hun omkeringen komen aan bod.⁶⁸ Het principe van akkoordomkeringen is niet nieuw (ook aan De Saint Lambert en Campion was het bekend), maar Rameau zal het gebruik ervan verder in zijn harmonieleer integreren. Dit eerste boek beschouwt Rameau als ‘vrije’ lectuur, niet zozeer van nut in de muziekpraktijk, maar daar het alle theoretische begrippen bevat, dient het wel tot fundament van al wat volgt.⁶⁹ In *Livre Second* behandelt hij de natuur, de eigenschappen van akkoorden en van alles wat kan dienen om de muziek te perfectioneren. Hier wordt het principe van de “Basse Fondamentale” uitgelegd:⁷⁰ een fictieve basstem toegevoegd onder de normale basstem, die akkoorden tot hun grondvorm herleidt. Indien men deze extra basstem verwijderd en één van de overige stemmen in de plaats ervan zet, zijn de overige akkoorden omkeringen van het grondakkoord. Zo zijn in de toonladder van C groot het grondakkoord (c-e-g), sextakkoord (e-g-c) en kwartsextakkoord (g-c-e) één en hetzelfde akkoord, daar deze laatste twee “renversements” zijn van het grondakkoord.⁷¹

In zijn *Livre Troisième* bespreekt Rameau “Les principes de Composition”. Hiermee wil hij studenten zo snel mogelijk vertrouwd maken met de vele regels. Hij stelt dat compositiemethodes die enkel op praktijkregels en ondervinding steunen, onvoldoende zijn als basis voor goede composities. Rationele, wetenschappelijke regels moeten helpen om de muzikale aanleg en de goede smaak te ontwikkelen, wil men niet alleen maar “talens inutiles” opleiden. De akkoordregels zoals uitgelegd in het eerste en tweede boek blijven voor hem de logische opstap naar de compositieleer. In *Livre Quatrième*, gewijd aan “Principes d’Accompagnement”, volgen regels voor begeleiding op klavecimbel en orgel.⁷² Rameau hecht veel belang aan het begeleiden van een zangstem en hij benadrukt het evenwicht tussen solostem en Basso continuo: een begeleider mag nooit overheersen.⁷³

Musique. On divise ordinairement la Musique en Harmonie & en Melodie, quoique celle-cy ne soit qu’une partie de l’autre, & qu’il suffise de connoître l’Harmonie, pour être parfaitement instruit de toutes les propriétés de la Musique”.

⁶⁸ Ibid., cap. VIII, p. 34.

⁶⁹ Ibid., p. 1-47.

⁷⁰ Ibid., p. 52.

⁷¹ Ibid., cap. VIII, “Du renversement des Accords”.

⁷² Ibid., *Livre Quatrième*, p. 371.

⁷³ Ibid., cap. XVIII, “Regles nécessaires pour bien accompagner”, p. 426-428.

Voor Rameau is de muziek een wetenschap waarbij de akkoordenleer op een gesloten en consistent harmonisch systeem steunt. Zo slaagt hij erin om, voortbouwend op vroegere harmonische ontdekkingen zoals “Renversements”, “Regle de l’Octave” en de leer van de boven-tonenreeksen behorend tot de proportieleer, een sluitend harmonisch systeem met een tonale structuur te ontwikkelen.

ITALIË

In de 16^{de} eeuw had Italië kennis gemaakt met de *seconda prattica*, de nieuwe, door Claudio Monteverdi (1567-1643) gepropageerde, dissonantrijke stijl die zeer geschikt was voor het uitdrukken van emoties. Modi en contrapunt bleven geruime tijd naast de tonale B.c.-begeleidingen bestaan. Een belangrijk traktaat over het gebruik van de modi is *Musico pratico* (Bologna 1673) van Giovanni Maria Bononcini (1642-1678). In 1701 werd Bononcini’s traktaat in het Duits vertaald door Paul Treu: *Musicus practicus, welcher in kürtze weiset die Art, wie man zu vollkommener Erkänntniß aller derjenigen Sachen [...] gelangen kann* (Stuttgart 1701).

Francesco Gasparini (1661-1727) had met zijn *L’Armonico Pratico al Cimbalo* (Venetië 1708) tot doel,⁷⁴ een tonale, praktijkgerichte methode voor amateurs en professionelen samen te stellen met zangerige en kleurrijke continuo-bassen ter ondersteuning van een solist. Gasparini’s continuo-leer is geen compositieleer. Als basisregel geldt dat elke noot altijd een perfecte harmonie moet dragen, bestaande uit kwint- en sextakkoorden. Bij niet-becijferde bassen heeft men meer vrijheden bij keuze en plaatsing van de akkoorden, maar wel blijven akkoordplaatsingen afhankelijk van de traditionele intervalregels.⁷⁵ Vanuit de *seconda prattica* behouden dissonanten hun speciale status bij het vertolken van emoties. Ook geven ze extra kleur en schittering. Dissonanten moeten altijd naar consonanten worden opgelost.⁷⁶ Een goede continuo-speler is iemand die op een solide manier en vol inlevingsvermogen begeleidt en niet iemand die een verbluffende, briljante uitvoerder wil zijn. Dit vergt goede smaak en een gezond beoordelingsvermogen.⁷⁷

Aan diverse Italiaanse conservatoria kende men een vorm van mondeling onderwijs volgens de principes van de *partimenti*-methode. Hiermee wordt een op de praktijk gericht onderwijssysteem bedoeld dat het vlot leren realiseren van continuo-begeleidingen op basis van vaste

⁷⁴ Frank S. Stillings verzorgde een Engelse vertaling: *The Practical Harmonist at the Harpsichord* (New York 1980), waarvan in deze dissertatie gebruik is gemaakt.

⁷⁵ Ibid., Hoofdstuk IV en V.

⁷⁶ Ibid., p. 48.

⁷⁷ Ibid., p. 90.

basformules promoot en waarbij het geheugen een belangrijke rol speelt.⁷⁸ Ook als compositie-methode kunnen partimento-bassen worden gebruikt: vaste formules in de bas leveren dan een goede stemvoering in de bovenstemmen op. Van verschillende Italiaanse componisten zijn er “Regole” als basis voor composities bekend, bijv. van Bernardo Pasquini (1637-1710): *Regole del Sig. Bernardo Pasquini per bene accompagnare con il Cembalo* (Roma 1715). Het is zeer aannemelijk dat Heinichen dit *partimento*-systeem tijdens zijn verblijf in Italië heeft leren kennen (zie Hoofdstukken I en III).

ENGELAND

Diverse vroege continuo-leren behandelen in hoofdzaak elementaire harmonische begrippen, waarbij de modi en hun karakters centraal staan. *An Introduction to the skill of Musick* (London 1674) van John Playford (1623-1684) bestaat uit twee delen: “Grounds and Rules of Musick, according to the Gam-ut; and other Principles thereof” en “Instructions & Lessons for the Bass Viol: and Instruments & Lessons for the Treble-Violin”. Aan Playfords traktaat werd van Thomas Campion (1567-1620) *The Art of Descant, or Composing Musick in Fowre Parts* (London 1615) toegevoegd, een traktaat over vierstemmig contrapunt waarin perfecte en imperfecte “concorde” worden besproken.

In *Melothesia, Or, Certain General Rules for Playing Upon a Continued-Bass, with a Choice Collection of Lessons for the Harpsichord and Organ of All Sorts* (London 1673) van Matthew Locke (1621-1677) bestaat de muziek, net als bij John Blow (1649-1708),⁷⁹ uit harmonie en melodie, waarbij de melodie als onderdeel van de harmonie wordt beschouwd. Als men de harmonische structuur begrijpt, kan men de gehele muzikale structuur begrijpen.

Gottfried Keller (c1650-1704), een Duits componist die in Engeland bekend stond als Godfr(e)y Keller, is de auteur van *Rules or a Compleat Method for attaining to Play a Thorough Bass upon either Organ, Harpsichord or Theorbo-lute* (London 1707). William Holder (1616-1698), gehuwd met een zuster van de befaamde geleerde Sir Christopher Wren, voegde Kellers leer als aanhangsel toe aan zijn eigen harmonieleer *A Treatise of the Natural Ground, and Principles of Harmony*, die eveneens na zijn dood werd gepubliceerd (London 1731).

John Frederick Lampe’s *A plain and Compendious Method of Teaching Thorough Bass, After the Most Rational Manner, with Proper Rules for Practice* (London 1737) en Niccolò Pasquali’s *Thorough-Bass made Easy: or, Practical Rules for finding and applying its various*

⁷⁸ Sanguinetti 2012, Prologue.

⁷⁹ John Blow, British Museum, Ms. Add. 11586, ff. 46-48 en Add. 11587, ff. 96, 147, 167, 213.

chords with little Trouble; Together with Variety of Examples in Notes, shewing the manner of accompanying Concertos, Solos, Songs, and Recitatives (Edinburgh 1752) zijn praktische continuo-leren, waarin o.a. de kunst van het diminueren en van het moduleren doorheen de kwintencirkel worden besproken.⁸⁰

Vanuit zijn praktijk als docent heeft Christopher Pepusch (1667-1752) diverse theoretische werken over harmonie en Basso continuo geschreven. Zo wordt *A Short Account of the Thoro Bass as It Is Taught by Mr. Pepusch* (London c1730) aan hem toegeschreven. Ook *A Treatise on Harmony, Containing the Chief Rules for Composing in Two, Three, and Four Parts* (London ²1731) is van zijn hand. Hieraan voegde hij in 1731 enkele hoofdstukken toe over dissonanten en over “the keys of C and A”, waarmee hij de problematiek van grote- en kleinetertstoonladders omschrijft. Eveneens van Pepusch stamt *A short Account of the Twelve Modes of Composition and their Progression in every Octave* (Ms. 1751).

Francesco Geminiani (1687-1762), een Italiaans violist die bij Arcangelo Corelli en Alessandro Scarlatti studeerde, verhuisde in 1714 naar Londen, het centrum van de Italiaanse galante stijl. Geminiani is de auteur van een drietal traktaten over Basso continuo, waarin telkens de galante cantabile-stijl wordt besproken. In *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (London 1749) dienen vrij-gecomponeerde bassen op basis van gegeven harmonieën als begeleiding bij galante composities voor solo-instrument. In 1754 verschijnt zijn *L’Art de bien Accompanier* (London 1754), nadien herwerkt tot *The Art of Accompaniament* (London 1756-57). Geminiani opteert voor correcte vierstemmige akkoordrealisaties bij het gebruik van dissonanten, waarbij naar een uiterste elegantie in de bas wordt gestreefd. In al deze werken benadrukt Geminiani de dialoog tussen continuo-bas en solist.

NEDERLAND

De bijdrage van de Nederlanden aan de Basso continuo-leer werd lange tijd onderschat.⁸¹ *Zangh-Bloemzel van Ioan Albert Ban Haerlemmer Dat is, Staeltjes van den zinroerenden zangh; Met dry stemmen, En den Gemeene-Grondstem. Neffens een kort Zangh-bericht, Ten dienst van alle Vaderlandtsche Zangh-lievers* (Amsterdam 1642) en Constantijn Huygens’

⁸⁰ Het werk van Pasquali werd door Jacob Wilhelm Lustig in het Nederlands vertaald en uitgegeven onder de titel *De generaal-bas gemakkelyker voorgedragen, of Eene beknopte verklaring van de accoorden, die het clavicymbel bevat* (Amsterdam 1764).

⁸¹ Voor een uitvoerige studie van traktaten uit de Noordelijke Nederlanden, zie Kathryn Meriel Cok, *Basso Continuo Sources from the Dutch Republic c. 1620 - c. 1790* (proefschrift Leiden 2011).

(1596-1687) *Pathodia Sacra et Profana* (Paris 1647), een verzameling Latijnse psalmen, Italiaanse aria's en Franse airs voor solostem en begeleiding, waarin Huygens de 'ouderwetse' luit-tablaturen verving door een becijferde bas, behoren tot de vroegste voorbeelden van publicaties met muziek waarin een Basso continuo aanwezig is.⁸² Van Remigius Schrijver (c1644-1681), organist van de Nieuwe Kerk te Middelburg, leider van het *collegium musicum* aldaar, componist en rederijker, zijn eveneens Psalmen met continuo-begeleiding bekend – op teksten van Joachim Franszoon Oudaen (1628-1692) – die tot de vroegste barokmuziek uit Nederland behoort: *Uytbreiding, Over het boek der Psalmen [...] op musijk gebracht, met 1 en 2 stemmen, en 1 en 2 violen, benevens een Bas continuo [...] eerste Stuk* (Rotterdam 1680).⁸³

Onder de originele geschriften over Basso continuo neemt *Elementa musica of Niew Licht tot het welverstaan van de Musieck en de Bas-continuo* ('s-Gravenhage 1739) van Quirinus van Blankenburg (1654-1739) een bijzondere plaats in. Dit werk is geen praktijkgerichte continuo-leer, maar het behoort tot de 'geleerde' traktaten waar achter muzikale begrippen naar een objectieve, mathematische waarheid wordt gezocht. Uit zijn visie op tonale harmonie kan zijn brede kennis van eigentijdse theoretische muziekgeschriften worden afgeleid. Zo worden Heinrichens *Musicalischer Circul* (1711) en Rameau's leidtoonnoot-principe uit diens *Traité* (1722), overgenomen.⁸⁴

Johann Philipp Albrecht Fischer (1698-1778) is behalve van *Korte en noodigste grondregelen van de bassus-continuuus [...]* (Utrecht 1731), waarin hij uitsluitend het tonale systeem aanvaardt, eveneens de auteur van een handleiding voor het stemmen: *Kort en grondig onderwys, van de transpositie, Beneffens Eenige korte aanmerkingen over de muziek der ouden, De onnodigheit van eenige Modis, en het ut, re, mi, Als mede de subsemitonia, op gesneede klavieren. Waer noch bygevoegt is, eene korte en gemakkelyke methode, om een klavier gelyk te Stemmen* (Utrecht 1728). Jan Alensoon (1683-1769) heeft in zijn *Manier om op de clavecimbel te*

⁸² Ibid., p. 5.

⁸³ Zie over Remigius Schrijver met name Frits Noske, 'Nederlandse liedkunst in de zeventiende eeuw: Remigius Schrijver en Servaas de Koning', *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 34/1 (1984), p. 49-67); Albert Clement, 'Drie Zeeuwse componisten van psalmbezettingen. Remigius Schrijver, Willem Lootens en Joost Verschuere Reynvaan', *Zeeuws Tijdschrift* 40/5 (1999), p. 170-178 en Joost Verheggen, *Remigius Schrijver: an early composer of the Dutch Baroque uncovered*. (ongepubliceerde BA scriptie, University College Roosevelt 2016).

⁸⁴ Volgens Peter Williams is zijn mathematische berekening van het octaaf in 31 delen niet werkbaar: zie diens *Introduction* bij de facsimile-editie, bezorgd door Frits R. Noske in 1972. Zie over Van Blankenburg Rein Verhagen, *Quirinus en de andere Van Blankenburgs. Drie generaties musici in de zeventiende en eerste helft van de achttiende eeuw* (proefschrift Kampen 2019).

leeren speelen den Generalen Bas of Bassus continuus (1730) naast eigen inbreng vooral Gasparini's *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (Venetia 1708) als inspiratiebron gekozen. Gerhardus Havingha's (1696-1753) *D. Kelner, Korte en getrouwe onderregtinge Van de generaal bas, of bassus continuus* (Amsterdam 1741/1751) is een vrij getrouwe vertaling van David Kellners *Treulicher Unterricht im General-Bass* (Hamburg 1737), voorzien van aanvullend commentaar.

Van Jacob Wilhelm Lustig (1706-1796), die bij Johann Mattheson en Georg Philipp Telemann studeerde, zijn vertalingen in het Nederlands bekend van traktaten van onder meer Johann Joachim Quantz, Andreas Werckmeister, Friedrich Wilhelm Marpurg en Niccolò Pasquali. Vooral Lustigs *Aanleiding tot het Clavier-speelen; het tweede deel, bevattende de gronden van het accompagnement, naar het bereik van aanvangeren verklaard* (Amsterdam 1760) – naar Friedrich Wilhelm Marpurgs *Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß* (Berlin 1755) – alsmede Lustigs *De Generaal-bas gemakkelyker voorgedraagen, Eene beknopte verklaring van de akkoorden, die het clavecymbel bevat* (Amsterdam 1764), brachten de Nederlandse continuo-speler in contact met eigentijdse buitenlandse invloeden.⁸⁵

Rondgang door relevante literatuur

VROEGERE PUBLICATIES

Voorafgaand aan de bespreking van recenter studies in relatie tot Heinichen dienen hier, vanwege hun bijzonder belang met betrekking tot dit onderzoek, in de eerste plaats enkele vroegere publicaties te worden genoemd. Johann Adam Hiller presenteerde in zijn *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuerer Zeit* (Leipzig 1784) de eerste Heinichen-biografie.⁸⁶ Deze biografie werd door Gustav Adolph Seibel (1885-1978) vervolledigd en van een thematische catalogus voorzien in: *Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen nebst chronologischem Verzeichnis seiner Opern (mit Angaben über Fundorte, Entstehungsjahre, Aufführungen, Textbuch, Textdichter usw.) und thematischem Katalog seiner Werke* (Leipzig 1913). Enkele jaren daarna publiceerde

⁸⁵ Kathryn Meriel Cok, *Basso Continuo Sources from the Dutch Republic c. 1620 - c. 1790* (proefschrift Leiden 2011), p. 40.

⁸⁶ Hiller 1784, p. 128-146. Een facsimile-editie hiervan verscheen in de reeks MUSIKWISSENSCHAFTLICHE STUDIENBIBLIOTHEK PETERS, hrsg. in Zusammenarbeit mit der Sächsischen Landesbibliothek Dresden unter Leitung von Wolfgang Reich (Leipzig 1979).

Richard Tanner zijn studie *Heinichen als dramatischer Komponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper* (Leipzig 1916). Günther Hausswald stelde zich tot doel, een zo volledig mogelijke catalogus van Heinichens instrumentale werken samen te stellen. Met zijn aan de universiteit van Leipzig verdedigde Inaugural-Dissertation *Johann David Heinichens Instrumentalwerke* (Dresden 1937) wilde hij de oude compositieregels opnieuw bestuderen teneinde inzicht in werken uit later tijden te verkrijgen.

FRANCK THOMAS ARNOLD

Twee studies die ruime aandacht schenken aan H 1728 en in de vorige eeuw als zodanig lange tijd toonaangevend waren, zijn *The Art of Accompaniment from a Thorough Bass as practised in the XVIIth & VIIIth centuries* (Oxford 1931) van Franck Thomas Arnold (tweedelig),⁸⁷ en 35 jaar daarna *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen* (Berkeley / Los Angeles 1966) van George J. Buelow. Deze zullen thans aan de orde komen.

Arnold presenteert in het eerste deel van zijn studie een overzicht van de verschillende continuo-praktijken uit het Duitsland, Italië, Frankrijk en Engeland van de 17de en 18de eeuw. In het tweede deel komen technische aspecten als akkoordenleer, harmonisaties bij snelle notenwaarden en versierde bassen, realisaties van niet-becijferde bassen en het gebruik van doorgangsnoden aan bod.⁸⁸ Heinichens 94 pagina's tellende *Einleitung oder Musicalischen Raisonement von der Music überhaupt, und vielen besondern Materien der heutigen Praxeos* kan volgens Arnold op zichzelf reeds als volwaardig traktaat over muzikale expressie worden beschouwd omdat Heinichen aan de hand van talrijke, uitgebreide muziekvoorbeelden in de vorm van korte aria's aantoont hoe aan dezelfde woorden toch een ander sentiment kan worden toegeschreven, afhankelijk van de context.⁸⁹ H 1711 wordt daarentegen slechts kort vermeld omdat het volgens Arnold als aanzet voor H 1728 diende.⁹⁰

Bij het bespreken van Heinichens akkoordenleer hanteert Arnold begrippen die Heinichen nooit heeft gekend. Zo beschouwt Arnold het 6/4-akkoord als een dissonant akkoord waaraan meteen een terts moet worden toegevoegd, met als resultaat het 6/4/3-akkoord. Dit akkoord en

⁸⁷ Van deze tweedelige publicatie verscheen in 1965 een ongewijzigde reprint bij Dover Publications, New York.

⁸⁸ Ibid., p. 484-918.

⁸⁹ Ibid., p. 256.

⁹⁰ This little work was, however, so completely dwarfed and superseded by a second edition which appeared seventeen years later, in 1728 [...] that we need not further concern ourselves with it'. Ibid., p. 255.

ook het 6/4⁺/3-akkoord beschrijft hij als omkering van het dominantseptime-akkoord en hij vermoedt dat Heinichen dit ook deed.⁹¹ Volgens Arnold was Heinichen vertrouwd met Rameau's *Traité de l'Harmonie* (1722), daar dit werk meermalen in H 1728 wordt genoemd. Daarom vindt Arnold het onbegrijpelijk dat Heinichen dit principe van omkeringen toch niet toepast bij de verklaring van het 6/4/3-akkoord.⁹² Bij deze redenering gebruikt Arnold een visie op functionele harmonie uit zijn eigen tijd, die echter niet conform is met die uit Heinichens tijd. Zo genoemde *Falsae*, akkoorden met vergrote en verminderde toonafstanden in hun samenstelling, nochtans een belangrijke vernieuwing uit Heinichens akkoordenleer, worden door Arnold niet besproken.⁹³ Arnold waardeert Heinichens harmonische vrijheden, waarbij niet alleen telt wat harmonisch correct is:

[...] the examples contain many an irregularity which would be severely censured in a modern harmony exercise, and we feel that Heinichen has set down what he himself would have played when seated at his Harpsichord in the Opera House.⁹⁴

Toch blijft voor Arnold dit derde hoofdstuk over de akkoordenleer het belangrijkste onderdeel van Heinichens *Abtheilung* I, omdat hier het volledige akkoorden-apparaat wordt besproken.

Voor Arnold is Heinichens hoofdstuk IV “Von geschwinden Noten, und mancherley Tacten”,⁹⁵ waarbij niet alle noten hun eigen harmonie, hun eigen akkoord krijgen, een eerder technisch gegeven en daarom heeft hij deze problematiek van snelle noten en verschillende maatsoorten als een apart deel in zijn eigen studie geplaatst en het “Quick Notes in the Bass” genoemd.⁹⁶ Heinichens hoofdstuk over het plaatsen van akkoorden in allerlei maatsoorten en in allerlei toonaarden,⁹⁷ is voor Arnold een hoofdstuk “that ought to be printed in characters of gold”.⁹⁸

⁹¹ Ibid., p. 258f.

⁹² Ibid., p. 259.

⁹³ Ibid., p. 262f. (c).

⁹⁴ Ibid., Cap. VI. p. 257.

⁹⁵ H 1728, IV, p. 257-379.

⁹⁶ Arnold 1931 II, p. 715ff.

⁹⁷ H 1728, V, “Von der Application der Accorde, Signaturen, und geschwinden Noten in allen übrigen Tönen”, p. 379-521.

⁹⁸ Arnold 1931 I, p. 258.

Heinichens “Andere Abtheilung, von Der vollkommenen Wissenschaftt des General-Basses”,⁹⁹ waarin de theaterstijl met vrije continuo-realisaties wordt besproken en dat voor Heinichen als een vervolmaking van het Basso continuo-onderricht geldt, zo onder meer het eerste hoofdstuk “Von Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien”, over onregelmatige verbindingen van dissonante akkoorden bij niet-becijferde bassen (bij Heinichen bijna de lengte van een volledig traktaat¹⁰⁰), wordt door Arnold als minder belangrijk aanzien en daarom moet een korte samenvatting ervan volstaan.¹⁰¹ Wel kan hij instemmen met Heinichens vrijheden bij de theaterstijl, onder meer bij het oplossen van dissonanten. Als hoofdregel blijft behouden: “every discord [...] must be followed by its proper resolution”,¹⁰² maar deze oplossing kan ofwel in dezelfde stem of uitzonderlijk in een andere stem voorkomen. Er zijn dus vrijheden toegestaan binnen de theatrale stijl. Ondanks Arnolds inmiddels achterhaalde visie in verband met akkoordomkeringen en zijn matige interesse in Heinichens theaterstijl, is het zijn verdienste geweest, Heinichens traktaat op de kaart van de moderne muziekwetenschap te hebben gezet hebben gezet.

GEORGE J. BUELOW

George J. Buelow realiseerde met zijn *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen* (Berkeley / Los Angeles 1966) een volgende stap in het Heinichen-onderzoek.¹⁰³ In 1986 verscheen een nieuwe editie, die in dit proefschrift tot uitgangspunt van verdere discussie dient.¹⁰⁴ Vooral H 1728 komt uitgebreid ter sprake, maar ook H 1711 wordt meermaals vermeld, onder meer als voorontwerp voor H 1728. Door H 1711 een voorontwerp te noemen, toont Buelow daar een grotere waardering voor dan Arnold deed. Toch blijft ook voor Buelow H 1728 het belangrijkste en “a source of unestimable value” voor hedendaagse continuo-spelers.¹⁰⁵

⁹⁹ H 1728, p. 585-960.

¹⁰⁰ Ibid., p. 585-725.

¹⁰¹ Arnold 1931 I, p. 263.

¹⁰² Ibid., p. 264.

¹⁰³ Oorspronkelijk in 1961 als dissertatie verdedigd aan New York University.

¹⁰⁴ In 1992 volgde nog een paperbackeditie waarin alleen een uiterst korte toelichting bij ‘Appendix B’ werd toegevoegd: ‘Heinichen’s *Einleitung* to the General-Bass Treatise: A Translation’ (ibid., p. 307f.).

¹⁰⁵ Buelow 1986, p. 12.

Ook Buelow hecht veel belang aan Heinichens hoofdstuk III, over de akkoordenleer,¹⁰⁶ door Buelow kortweg “The Figures” genoemd.¹⁰⁷ Buelow tracht deze akkoordenleer in een duidelijk overzicht onder te brengen, waarbij hij Heinichens visie erkent dat akkoorden als afzonderlijke entiteiten een plaats in het harmonisch systeem bekleden.¹⁰⁸ Alle akkoorden worden bij hem, net als bij Heinichen, volgens stijgende grootte besproken: na de volmaakte akkoorden, de sextakkoorden en de kwartsextakkoorden volgen alle dissonante akkoorden op basis van een secunde, vervolgens alle akkoorden op basis van een tert, een kwart etc.¹⁰⁹ Aan Heinichens akkoordenleer voegt Buelow als belangrijk onderdeel (en anders dan Arnold), de bespreking van de *Falsae* toe: akkoorden met verminderde en verhoogde intervallen die dissonanten vormen in de akkoordsamenstelling.¹¹⁰ Buelow stelt vast dat Heinichen als eerste deze categorie uitgebreid vermeldde; Duitse en Franse tijdgenoten stonden weigerachtig tegenover deze “Italian harmonic excesses”. Naar alle waarschijnlijkheid leerde Heinichen deze *Falsae* vanuit de continuo-praktijk en contacten met de Italiaanse opera” waarden.¹¹¹

Anders dan Arnold stelt Buelow zich de vraag in hoeverre Heinichen vertrouwd moet zijn geweest met Rameau’s principe van “Renversement”, zoals voorgesteld in diens *Traité* (1722). Zo vermeldt Buelow uitdrukkelijk dat Heinichen sextakkoorden als omkeringen van de grondakkoorden ziet.¹¹² Ook wordt Rameau enkele keren genoemd in H 1728, vooral aan het einde bij de toegevoegde opmerkingen,¹¹³ maar het is bekend dat grote delen van Heinichens traktaat al zes jaar eerder, omstreeks 1722, werden geschreven. Dit was in dezelfde periode waarin Rameau’s *Traité* in Parijs werd gepubliceerd en het is maar de vraag hoe snel Rameau’s ideeën gemeengoed konden worden.¹¹⁴ Men kan slechts vaststellen dat Heinichen alle septime-akkoorden als aparte, zelfstandige akkoordvormen bespreekt. Ondanks deze traditionele manier van akkoord-groepering blijft voor Buelow Heinichens akkoordenleer een belangrijk document in

¹⁰⁶ H 1728, Hoofdstuk III, “Von denen Signaturen des General-Basses, und wie selbige ordentlich und grundig zu tractiren”, p. 138-257.

¹⁰⁷ Buelow 1986, p. 27-74.

¹⁰⁸ Ibid., p. 27.

¹⁰⁹ Ibid., p. 29-53.

¹¹⁰ Ibid., p. 55-70.

¹¹¹ H 1728, p. 68.

¹¹² Buelow 1986, p. 30.

¹¹³ H 1728, “Rameau”: p. 763, 764, 766, 948, 960.

¹¹⁴ Buelow 1986, p. 288.

de ontwikkeling van het harmonisch denken en een van de hoofdpijlers in de studie van de Duits-Italiaanse operastijl uit het begin van de achttiende eeuw.¹¹⁵

Buelows hoofdstuk V, waarin eveneens het plaatsen van akkoorden bij snelle notenwaarden wordt behandeld,¹¹⁶ moet conform Heinichens visie tot de standaardkennis van elke Basso continuo-speler behoren, zodat deze in een bas zonder becijferingen de zwakkere, niet-harmonische tonen zonder aarzelen van de harmonisch sterkere noten kan onderscheiden. Een categorie apart vormen Heinichens versierde bassen die volgens Buelow veel ervaring vereisen.¹¹⁷ Buelow vestigt ook de aandacht op het verschil tussen het realiseren van een versierde bas en het uitvoeren van een prelude. Voor hem moet “a refined style of improvising harmonies” het uiterst haalbare zijn.¹¹⁸ Aan het voor Heinichen belangrijke gegeven van niet-becijferde bassen wordt (net als door Arnold), door Buelow slechts een kort hoofdstuk gewijd.¹¹⁹ De techniek om akkoorden af te leiden uit een gegeven melodie en bas, vraagt volgens Buelow grote ervaring. Als voorbeeld voegt hij een door hemzelf uitgewerkte realisatie van een niet-becijferde bas toe (Appendix A – zie hieronder). Het begeleiden van recitatieven, een onderwerp dat de nodige kennis vereist en voor Heinichen tot de vernieuwingen van het continuo-spel behoorde, wordt door Buelow slechts kort aangestipt.¹²⁰

Buelow benadrukt de waarde van Heinichens theoretische en filosofische ideeën.¹²¹ Hij verwijst naar Heinichens grote compositorische en theoretische ontwikkelingen sinds het schrijven van H 1711, een werk dat volgens Buelow door een nog jeugdige, onervaren muzikant uit het provincialistische Leipzig werd samengesteld en dat de nog onvolledige muzikale achtergrond van zijn auteur verraadt, maar dat toch al de essentie van Heinichens latere visies bevatte.¹²² Hoewel Buelow de *Vorrede* van H 1711 vermeldenswaardig acht, werkt hij de betekenis ervan niet nader uit. Dit is des te meer bevreemdend, daar volgens hem de *Vorrede* tot basis diende voor de uitgebreide *Einleitung* uit H 1728.

¹¹⁵ Ibid., p. 22.

¹¹⁶ Ibid., p. 103-175, “The Accompaniment of Quick Bass Notes”.

¹¹⁷ Ibid., p. 175-219, “The ‘Art’ of Accompaniment: Specific Aspects of Style”.

¹¹⁸ Ibid., p. 212.

¹¹⁹ Ibid., p. 219-236, “Unfigured Basses”.

¹²⁰ Ibid., p. 237-248. Hoofdstuk VIII, “Accompanying the Recitative”.

¹²¹ Ibid., p. 275-293. Hoofdstuk X, “Heinichen Rediscovered: Perspectives of Late Baroque Musical Thought and Practice”.

¹²² Ibid., p. 276.

Tot slot dienen nog enkele woorden aan Buelows appendices te worden besteed. In Appendix A stelt hij een door hem zelf uitgewerkte continuo-realisatie van de niet-becijferde bas van de cantate *Lascia deh lascia al fine di tormentarmi più* van Alessandro Scarlatti voor, gerealiseerd aan de hand van Heinichens regels en voorschriften uit hoofdstuk IV.¹²³ Deze realisatie geldt voor Buelow als voorbeeld van een niet-becijferde bas. Appendix B bevat een vertaling van Heinichens “Einleitung”. Deze is voor Buelow uiterst belangrijk omdat ze een goede impressie geeft van de jonge, galante muziekstijl.¹²⁴ Appendix C bevat een vertaling van Heinichens studie over dissonanten en hun oplossingen in de theatrale stijl.¹²⁵ Dit onderwerp vormt volgens Buelow een van de meest originele bijdragen aan de theorie van de barokmuziek, daar Heinichens principes over de vrije behandeling van dissonanten en de grote harmonische vrijheden bij de recitatieven slechts na grondige studie goed te begrijpen zijn.¹²⁶

Voor Buelow toont Heinichen zich in H 1728 een volgroeid theoreticus. Dankzij Italiaanse invloeden, met name de glans van de Venetiaanse muziekwereld, heeft zijn stijl bovendien een nieuwe uitstraling gekregen. In Buelows ogen maakten Heinichens bittere kritiek op het gebruik van het contrapunt en zijn nadruk op expressie, affect en goût – allemaal kenmerken behorend tot de nieuwe, galante stijl – hem tot een internationaal georiënteerd componist die bijdroeg tot de versnelde desintegratie van de barokstijl.¹²⁷

MEL UNGER – WOLFGANG HORN – MICHAEL MAUL

Na het verschijnen van enkele belangrijke studies waarin meer in het algemeen het muziekbegrip en componeerpraktijken uit de achttiende eeuw centraal staan,¹²⁸ volgden vanaf 1990 met

¹²³ Ibid., Appendix A, p. 249-274. H 1728, “Andere Abtheilung der vollkommenen Wissenschaft des General-Basses”, Hoofdstuk IV, “Von der Application der gegebenen Regeln, welche nebst einigen Observationibus practicis, in einer ganzen Cantata deutlich und nutzbar gezeiget wird”, p. 797-865.

¹²⁴ Buelow 1986, Appendix B, p. 307-379.

¹²⁵ Ibid., Appendix C, p. 380-437.

¹²⁶ Ibid., p. 381.

¹²⁷ Ibid., p. 281.

¹²⁸ Rolf Dammanns *Der Musikbegriff im deutschen Barock* (Köln 1967), waarvan in 1984 bij Laaber-Verlag een ongewijzigde tweede editie verscheen, was en blijft een ‘Fundgrube’ op het desbetreffende gebied. Een ander voorbeeld is de studie *Between Modes and Keys. German Theory 1592-1802* (New York 1989) van Joel Lester, die een brede kijk biedt op verschillende compositietechnieken die gelijktijdig werden beoefend in het vroeg-achttiende-eeuwse Duitsland, met daarbij aandacht voor Rameau (*Traité*), Johann Joseph Fux (*Doctor Gradus ad Parnassum*) en H 1728. Lester plaatst de drie methodes naast elkaar en onderzoekt hun onderlinge beïnvloeding.

onderlinge tussenpozen van ongeveer tien jaar drie studies die in het kader van dit proefschrift van groot belang zijn.

In Melvin P. Ungers uitvoerige studie *The German Choral Church Compositions of Johann David Heinichen (1683-1729)* (New York 1990) komt Heinichens vroege periode aan bod. Vooral de manier waarop Duitse barokcomponisten hun teksten benaderden om tot muzikale ideeën te komen, wordt door Unger onderzocht. De retorische benadering aan de hand van *loci topici* bleef voor velen, onder wie Heinichen, de meest voor de hand liggende manier van affectuïdrukking. Unger vraagt aandacht voor het veranderende esthetische ideaal, waarbij de natuurlijke goede smaak, “der Gout”, voorrang krijgt op gevestigde compositiemethoden. Vooral bij Heinichens vijftien vroege Protestantse kerkcantates, gecomponeerd voor zijn reis naar Italië, is volgens Unger deze evolutie goed merkbaar.

Twee studies die H 1711 tot onderwerp hebben, zijn van de hand van Wolfgang Horn en van Michael Maul. In 2000 verzorgt Wolfgang Horn de facsimile-editie van H 1711,¹²⁹ waaraan Heinichen heeft gewerkt in de periode 1705-1711.¹³⁰ Waar eerder H 1728 als hoogtepunt in de literatuur voor Basso continuo werd gezien, stelt Horn vast dat veel van de ideeën die men in H 1728 vindt in feite al H 1711 aanwezig waren. Vooral de *Vorrede* uit H 1711 ziet Horn als vooruitstrevend, als een van de vroegste getuigenissen van het galante denken over muziek.¹³¹ Als student was Heinichen nauw betrokken bij de opera in Leipzig. Horn ziet een verband tussen Heinichens operapraktijk en de totstandkoming van H 1711.¹³² Heinichens toegevoegde continuo-realisatie van een aria uit de cantate *Della mia bella Clori*,¹³³ maakt het volgens Horn mogelijk, rechtstreeks met Heinichens harmonische taal kennis te maken.¹³⁴ Horn ontkent niet dat H 1728 uitgebreider en rijker aan materiaal is, maar wijst erop dat het historische belang

¹²⁹ Horn 2000.

¹³⁰ Ibid. Horn noemt dit Heinichens ‘Midden-Duitse tijd’: de periode vanaf het einde van Heinichens studententijd in Leipzig en zijn verblijf aan de hoven van Weißenfels en Zeitz tot zijn vertrek naar Venetië.

¹³¹ Ibid., p. 6*.

¹³² Ibid., p. 16*: “Es steht außer Zweifel, dass Heinichens *Anweisung* im Geflecht der studentischen Musizierpraxis und der deutschen Opernbemühungen anzusiedeln ist, wobei die personellen Verbindungen zwischen der ‘mitteldeutschen’ Oper in Leipzig, Weißenfels und Naumburg und der ‘norddeutschen’ Oper in Hamburg (andere wichtige Orte wie Braunschweig und Hannover müssen hier unberücksichtigt bleiben) vielfältig und ungemein eng waren”.

¹³³ Zie Horn 2000. Deze vroege cantate wordt door Horn toegeschreven aan Carlo Francesco Cesarini (1664-1730).

¹³⁴ Horn 2000, p. 13*.

van H 1711 niet mag worden onderschat; hij kent aan H 1711 een sleutelfunctie toe in het vroeg-achttiende-eeuwse denken over muziek:

Für das historische Interesse aber hat die *Anweisung* nicht nur den Reiz des Erstentwurfs, sondern gerade eine Schlüsselfunktion: Sie ist einer unter wenigen originellen Texten ihrer Zeit, die das Denken der jungen deutschen Komponisten in den durch vielfältige Beziehungen miteinander verbundenen musikalischen Zentren Mittel- und Norddeutschlands dokumentieren.¹³⁵

In zijn zeer lijvige studie *Barockoper in Leipzig (1693-1720)* uit 2009 beschrijft Michael Maul hoe Heinichen in 1709 de kans kreeg om zijn opera *Die Lybische Talestris* te componeren, die echter niet het gehoopte succes kende. Maul gaat na waarom deze opera niet goed door het publiek werd onthaald.¹³⁶ In 2010 wil Maul nog een ander compositorisch vraagstuk uitklaren, namelijk de strijd tussen aanhangers van modaliteit en contrapunt enerzijds, en de vernieuwers die voor de Basso continuo-leer en tonaliteit kiezen anderzijds.¹³⁷ Volgens Maul betreft dit het bekende “Heinichen-Kuhnau-Disput”.¹³⁸ Ook Maul erkent de bijzondere waarde van de *Vorrede* uit H 1711. Voor Maul geldt deze zelfs als “ein zentrales Dokument frühgalanter Musikästhetik”.¹³⁹

ROBERT O. GJERDINGEN – LUDWIG HOLTMEIER

Robert Gjerdingen en Ludwig Holtmeier brengen in hun studies de Italiaanse *partimento*-praktijk met haar vereenvoudigde tonaliteitsbenadering onder de aandacht; beiden zien Heinichens compositiemethode als een toepassing van deze Italiaanse praktijk.

In *Music in the Galant Style* (Oxford 2007) stelt Gjerdingen dat men muzikale stijlveranderingen kan verklaren aan de hand van gewijzigde maatschappelijke verhoudingen. Zo tracht de opkomende Duitse burgerij vanaf midden-zeventiende eeuw steeds meer de gedragscode

¹³⁵ Ibid., p. 22*.

¹³⁶ Maul 2009; vgl. Michael Mauls bijdrage ‘Johann David Heinichen und der Musicalische Horribilicribrifax’, in Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musikalische Norm um 1700* (Berlin 2010), p. 145-167.

¹³⁷ Vgl. Wilfried Barner, *Barockrhetorik*. (Tübingen 2002), p. 257f. “Horribilicribrifax”, de naam van een *Scherzspiel* van Andreas Gryphius, werd een aanduiding voor pedagogen die vasthielden aan de scholastieke traditie.

¹³⁸ Maul 2009, p. 452-471.

¹³⁹ Maul 2010, p. 145.

van het hof te imiteren, waarbij iemands status en macht afhankelijk is van zijn gedrag en “*présence*”.¹⁴⁰ Dit heeft tot gevolg dat muziek niet langer een God-dienende functie heeft, maar meer en meer naar persoonlijke betrokkenheid beweegt. In nieuwe composities bestemd voor “Liebhaber”, streeft men naar een doorzichtige stijl via vastgelegde schema’s en goed in het oor liggende melodieën. Het zijn volgens Gjerdingen deze overzichtelijke patronen, die in H 1711 bij Heinichens bassen duidelijk herkenbaar zijn. Vanuit het samenvoegen van deze baspatronen is volgens hem Heinichens ‘Regel van het Octaaf’ gegroeid: “as a combination of several two-note contexts”.¹⁴¹ Gjerdingen ziet in H 1728 onder invloed van de Italiaanse *partimento*-methode een opmerkelijke evolutie in Heinichens harmonisch denken.

Ook Ludwig Holtmeier benadrukt in zijn recentelijk verschenen werk *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (Hildesheim 2017) dat Heinichen in H 1728 niet zozeer voortbouwde op de Franse theoretische muziektraditie, maar vooral op de Italiaanse *Partimento*-traditie. In dit begrip schuilt volgens Holtmeier echter een probleem: verstaat men onder het begrip *partimento* uitgeschreven praktische Basso continuo-oefeningen op basis van beknopte basformules, dan bedoelt men de eenvoudige didactische traditie die in Italië nog lange tijd werd aangehouden. Verstaat men echter onder *partimento* een akkoordplaatsingsmethode voor niet-becijferde bassen, dan bevatten deze *partimenti* een theoretisch denken dat direct verbonden is met akkoordplaatsingen volgens de functionele Franse “*Règle de l’Octave*”, zoals voorgesteld in Rameau’s *Traité de l’Harmonie* (Paris 1722). Het is deze tweede betekenis die Holtmeier voor ogen heeft als hij Heinichen verbindt met het *partimento*-denken. Hij wil met name de relatie Rameau – Heinichen in verband met akkoordplaatsingsregels volgens de “*Règle de l’Octave*” onderzoeken.¹⁴²

Tegenwoordig geldt als algemeen aanvaarde visie dat in het achttiende-eeuwse Duitsland de pragmatische theorievorming dicht tegen de praktijk aanleunde. Zo zou Heinichens harmonische denken volledig vanuit de praktijk zijn gegroeid, dit in tegenstelling tot de Franse theorievorming die vanuit theoretische inzichten werd opgebouwd. Rameau zou zo zijn harmonisch-wetenschappelijke theorie louter vanuit het theoretische begrip “*Basse Fondamentale*” hebben ontwikkeld. Volgens Holtmeier is deze hedendaagse visie niet helemaal correct omdat volgens hem Rameau in diens *Traité* de harmonieleer eveneens vanuit praktijkbegrippen heeft

¹⁴⁰ Gjerdingen, 2007, p. 5.

¹⁴¹ Ibid., p. 10f. en p. 15.

¹⁴² Holtmeier 2017, p. 7.

opgebouwd, zo onder meer vanuit de toepassing van de “sixte ajoutée” en het gebruik van “Cadences”.¹⁴³ Zo voert ook bij Rameau het begrip “Basse Fondamentale” wel degelijk naar de muziekpraktijk terug.¹⁴⁴

WILHELM AMANN – RAINER BAYREUTHER

Naast nieuwe harmonische inzichten behoort “der Gout” tot een der meest bediscussieerde thema’s van de Verlichting. In *Die stille Arbeit des Geschmacks* (Würzburg 1999) neemt Wilhelm Amann deze tot onderwerp van studie. Het begrip persoonlijke smaak kondigt in het begin van de achttiende eeuw een conflictmodel aan tussen de ratio van de objectieve wetenschappen en de subjectieve gewaarwordingen en gevoelens van het op-het-leven-zelf gerichte individu. In Amanns deel II, “Stationen der Geschmacksdebatte im 18. Jahrhundert”,¹⁴⁵ komt Baltasar Gracián y Morales’ *El Discreto* (1646) aan bod, een werk dat een centrale rol speelde bij de nieuwe smaakproblematiek en ook in Thomasius’ in 1687 gehouden lezing aan de Universiteit van Leipzig, *Von Nachahmung der Franzosen*, centraal werd gesteld.

Met *Musikalische Norm um 1700* (Berlin 2010) stelt Rainer Bayreuther een verzameling studies van verschillende auteurs over veranderende culturele normen voor. Volgens Bayreuther ontstaat er rond 1700 in Duitsland vooral vanuit de rechtsleer een nieuwe visie op kennis, waarbij een grotere soepelheid bij het navolgen van traditionele kennisregels is vereist. Vooral het feit dat kennis voortaan moet worden opgebouwd vanuit eigen onderzoek en eigen beoordelingsvermogen zorgt voor een ommekeer.¹⁴⁶ Deze nieuwe kennis, waarbij denk- en normenpatronen ingaan tegen het scholastieke denken, ziet Bayreuther als ‘galante kennis’. Het is de ‘Galant-homme’ met zijn persoonlijke smaak en ontwikkeling die voortaan zelf een oordeel wil vellen over “was Wahr und Falsch ist”.¹⁴⁷ In heel deze normatieve en esthetische evolutie speelt Thomasius een voortrekkersrol. Ook bij muziek, aldus Bayreuther, zijn traditionele, strenge compositieregels niet langer allesbepalend, maar worden natuurlijkheid en persoonlijke visie nieuwe muzikale normen.¹⁴⁸ Twee componisten die volgens hem als voortrekkers van deze normverleggende nieuwe stijl kunnen worden beschouwd, zijn Heinichen en Mattheson.

¹⁴³ Rameau 1722, *Principes de Composition*, dl. III.

¹⁴⁴ Holtmeier 2017, p. 4f.

¹⁴⁵ Amann 1999, p. 181-195.

¹⁴⁶ Bayreuther 2010, “Einleitung”, p. 5-62.

¹⁴⁷ Ibid., p. 15f.

¹⁴⁸ Ibid., p. 11. “Zur normativen Struktur von Handeln”.

Diverse bijdragen uit deze door Bayreuther verzorgde publicaties zijn waardevol voor de studie van Heinichens traktaten; deze zullen nu kort ter sprake worden gebracht. Alexander Aichele beschrijft in ‘Galante Geltung. Normengebrauch und Normenanwendung’ Thomasius’ galante denken, waarbij het begrip ‘galant’ betekent: voldoen aan bepaalde normen die door de geciviliseerde maatschappij van Bildungsbürger zelf worden vastgelegd.¹⁴⁹ Zo’n maatschappij is echter geen eenduidig begrip; zo kende Thomasius zelf in zijn leven drie fases met een variërend wereldbeeld, van een optimistische visie via een pessimistische visie tot een pragmatische sociale visie. In zijn bijdrage “‘Musicus ecclecticus’ – Überlegungen zu Nachahmung” wijst Wolfgang Hirschmann op het belang van het groeiende individualiseringsproces van Bildungsbürger.¹⁵⁰ Ook voor galante componisten wordt het zelf (be)denken van groot belang. Wel is volgens hem de overname van muzikale ideeën uit andere landen opmerkelijk. Dit fenomeen resulteert volgens hem in een “Gout der Welt” met Italiaanse, Franse en Duitse invloeden. Joachim Kremer stelt in “Regel oder Geschmack” bij de kunsten vast dat aan het begin van de 18de eeuw traditionele kennisregels ter discussie worden gesteld. Aan de hand van de vraag wat voortaan primeert, “Regel oder Geschmack?” gaat hij na waar de nieuwe visie voor staat: sleutelbegrippen als “tendresse” en “naturel” treden daarbij als belangrijke beoordelingsfactoren op.¹⁵¹

Miloš Vec en Friedrich Vollhardt nemen Thomasius’ *Cautulae circa praecognita juris-prudentiae ecclesiasticae* (1710) tot basis voor hun studie.¹⁵² Omdat veranderende normen zich op collectivistische wijze vanuit de maatschappij voltrekken en niet vanuit hogere instanties worden voorgeschreven, zijn ze niet altijd-bindend. Deze nieuwe gedragsregels werden in Thomasius’ *Cautelen zur Kirchenrechts-Gelahrheit* (1713) als universitaire cursus aan zijn studenten voorgesteld. In hun onderzoek leggen Vec en Vollhardt verschillende accenten. Vec onderzoekt vooral achttiende-eeuwse maatschappelijke vernieuwingen waar nieuwe gedragsregels met meer vrijheden en een veranderend gezelschapsideaal een ander samenlevingsmodel voorstellen. Vollhardt bespreekt Thomasius’ vernieuwd academisch onderwijssysteem. Hij ziet Thomasius als voorstander van een op de wereld gericht universitair opvoedings- en opleidings-systeem op basis van zelfstandig denken en zelfstandig oordelen.

¹⁴⁹ Aichele 2010.

¹⁵⁰ Hirschmann 2010.

¹⁵¹ Kremer 2010.

¹⁵² Vec 2010; Vollhardt 2010.

BIRGER PETERSEN-MIKKELSEN

Een werk waarin Heinichen als componist en theoreticus niet centraal staat, maar desalniettemin relevant is voor dit onderzoek in de ontwikkeling van een barokke visie naar een galante muzikale benadering is *Die Melodielehre des "Vollkommenen Capellmeisters" von Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (Eutin 2002) van Birger Petersen-Mikkelsen. Matthesons werk uit 1739 wordt door hem tot de grote werken der Duitse muziektheorie van de 18^{de} eeuw gerekend;¹⁵³ het kan als "Wendepunkt" worden beschouwd waarbij niet langer de harmonie maar de melodie, als "hörendes und spielendes Subject", tot belangrijkste compositiefactor uitgroeit. "Alles muß gehörig singen", wordt het nieuwe esthetische credo. De "Esthetik der Melodie" wordt als absolute waardenbepaling van de galante stijl gezien.¹⁵⁴ Voor Petersen-Mikkelsen is *Der Vollkommene Capellmeister* het manifest van de nieuwe muzikale esthetica op basis van melodie, natuurlijkheid en "Geschmack".¹⁵⁵

BRILMAYER & MONGOVEN

Bij Pendragon Press, New York, verscheen in 2012 een Engelse vertaling van H 1711 door Benedikt Brilmayer en Casey Mongrove: Johann David Heinichen's *Gründliche Anweisung* (1711). *Comprehensive Instruction on Basso Continuo, with Historical Biographies*. Deze vertaling had tot doel H 1711 breder toegankelijk te maken en was geïnspireerd door de Oude Muziek-beweging, die een zo historisch getrouw mogelijke uitvoering van vroegere composities nastreefde. Aan de vertaling werden twee Appendices toegevoegd: (A) Biografieën (in de publicatie Eulogieën genoemd) van eigentijdse en latere biografen en (B) Correcties van fouten in H 1711. Aangezien in dit proefschrift uitsluitend de originele Duitse edities zijn geraadpleegd, wordt deze Engelse vertaling hier slechts volledigheidshalve genoemd; er zal hierna niet naar worden verwezen.

DEREK REMEŠ

In zijn dissertatie *Thoroughbass, Chorale, and Fugue: Teaching the Craft of Composition in J. S. Bach's Circle*, ingediend aan de Hochschule für Musik te Freiburg im Breisgau in februari 2020,¹⁵⁶

¹⁵³ Petersen-Mikkelsen 2002, Vorwort, p. VII.

¹⁵⁴ Ibid., p. 258; 262-264.

¹⁵⁵ Ibid., p. 6f.

¹⁵⁶ Hiervan bestaat een gereviseerde versie, afgerond op 12 juli 2020, waarvan hier gebruik is gemaakt.

onderzoekt Derek Remeš de pedagogische aanpak van Johan Sebastian Bach, waarbij hij stelt dat Bachs visie deel uitmaakte van muzikaal-pedagogische praktijken zoals toegepast in het Duitstalige milieu in de eerste helft van de achttiende eeuw.¹⁵⁷ Zo zouden Bachs pedagogische “Fundamental-Regeln” voor composities niet zozeer uit de Basso continuo-traditie in het algemeen zijn ontstaan, maar specifiek uit de B.c.-praktijk op klavierinstrumenten,¹⁵⁸ een gegeven dat door Heinichen in H 1728 breed werd uitgewerkt. H 1728 kan voor Remeš als paradigma voor Bachs “Fundamental-Regeln” gelden, waarmee hij H 1728 in het centrum van de compositiepraktijken rondom Bach plaatst.¹⁵⁹ Hij omschrijft H 1728 als “the most comprehensive and sophisticated figured-bass treatise ever written”.¹⁶⁰

Structuur van deze studie

Heinichen heeft geschreven en gecomponeerd in de periode van een kantelmoment in de Duitse geschiedenis. Nieuwe sociale en wetenschappelijke ideeën veroverden onder invloed van het Franse Verlichtingsdenken stilaan een plaats naast het barokke speculatieve denken. Nieuwe ideeën over het belang van het individu en de persoonlijke smaak zouden een brede sociale ommekeer in de Duitse maatschappij teweeg brengen. Versoepeling van traditionele kennisopbouw die grotendeels op overgeleverde kennis steunde, zou naar nieuwe, zelf te ontdekken kennis leiden. Als jong componist en rechtenstudent beleefde Heinichen deze kennisevolutie van zeer nabij. Kennisopbouw conform de nieuwe opvattingen zoals gepromoot aan de universiteit te Leipzig, komt zowel in de *Vorrede* van H 1711 als in de *Einleitung* van H 1728 aan bod. Bij deze nieuwe kennisbenadering namen in Leipzig de faculteiten Filosofie, Natuurwetenschappen en de Medische faculteit het voortouw. Bij de Rechtswetenschappen was het spanningsveld tussen overgeleverde kennis en kennisopbouw via eigen ratio echter nog niet geheel uitgeklaard.¹⁶¹ Deze spanningen zijn in Heinichens traktaten goed merkbaar.

Door de bouw van een nieuw operagebouw in 1693 was er in Leipzig een bloeiende operacultuur ontstaan en vooral tijdens de *Messezeiten* Nieuwjaar, Pasen en (in september) *Michaelis* betekende dit veel muzikale activiteit. Italiaanse en Franse operagezelschappen zorgden

¹⁵⁷ Remeš 2020, p. 5.

¹⁵⁸ Ibid., p. 10.

¹⁵⁹ Ibid., p. 17f.

¹⁶⁰ Ibid., p. 69f.

¹⁶¹ Marti 2004, p. 55-69.

voor een nieuwe frisse muziekbeleving, waar Heinichen als jonge componist en Basso continuo-speler gretig aan deel nam.¹⁶² Zo komt in de *Vorrede* en de *Einleitung* na de persoonlijke kennisopbouw ook de jonge opera-praktijk met nieuwe esthetische visies volgens “der Gout” ter sprake. Deze nieuwe smaakproblematiek met nadruk op het uitdrukken van affecten en van “die Seele und die Tendresse”, begrippen die bij de galante esthetica van de opera eveneens een belangrijke rol spelen, zal in deze studie aan de orde worden gesteld.

Bij het schetsen van Heinichens biografie (Hoofdstuk I) wordt uitgegaan van Hillers eerder genoemde *Lebensbeschreibungen* uit 1784, die in de loop der tijden kon worden aangevuld met nieuwe gegevens. Daaruit komt een componist naar voren die al zeer vroeg opera’s schreef, maar nooit als operacomponist doorbrak. Wel bestaat er consensus over het feit dat hij een degelijke theoreticus was; Hiller meende zelfs dat nieuwe theoretische visies op Basso continuo en compositie nooit grondiger en uitvoeriger waren behandeld dan in H 1728.¹⁶³

Duitse geleerden die een niet te onderschatten rol hebben gespeeld bij Heinichens ontwikkeling tot ‘Selbstdenker’ en daarom nader ter sprake zullen worden gebracht (Hoofdstuk II) zijn in de eerste plaats de hierboven genoemde Johann Adam Scherzer en Daniel Georg Morhof. Beiden worden uitdrukkelijk door Heinichen in beide traktaten vermeld. Niet met name genoemd, maar niet minder invloedrijk was Christian Thomasius. Van hem zijn in Heinichens traktaten tal van nieuwe ideeën aanwijsbaar in relatie tot kennisverwerving en smaakproblematiek. Vooral de persoonlijke smaak speelt in H 1728 een sleutelrol. Voor Heinichen is “der Gout” een onderdeel van kennis, een visie die eveneens door Alexander Baumgarten in zijn vroege studie *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Halle 1735) wordt verkondigd. Bij de nieuwe galante compositiestijl zal het uitdrukken van persoonlijke gevoelens een belangrijke nieuwe opdracht worden.

De uitbouw van een brede en stevige harmonische structuur is een gegeven waar Heinichen in zijn beide traktaten veel belang aan hecht. Hij neemt afstand van modi en contrapunt en voegt tal van nieuwe vrijheden toe aan de akkoordenleer, zo onder meer een breed gebruik van dissonanten en *Falsae*. Deze nieuwe inzichten leiden naar een praktijkgerichte akkoorden-

¹⁶² Maul 2009, p. 366-372.

¹⁶³ Hiller 1784, p. 144f.: “[...] kein Buch wird aufweisen können, welches so viel nützliche, und so ausgebreitete Lehren der Musik enthielte, und zwar von einem Manne, der in allem, was er darinne abhandelt, selbst ein ausführender Meister war. Man sieht, daß darinne nicht der bloße Generalbaßlehrer, sondern der große Componist schreibt [...]”.

leer: uitgebreide theoretische verklaringen worden daarbij achterwege gelaten. Talent en ervaring ziet Heinichen als belangrijke hulpmiddelen om nieuwe harmonische visies om te zetten in galante composities. Heinichens harmonische visie staat centraal in Hoofdstuk III.

Sonore ‘volstemmige continuo-bassen’ ter ondersteuning van galante melodieën maken voor Heinichen het nieuwe compositie-ideaal uit (Hoofdstuk IV). Deze uitbreiding van het harmonische klankbeeld als continuo-bas en als basis voor composities verdient volgens hem dan ook de nodige aandacht. Wel voltrekt zich stilaan een omkering van waarden waarbij niet langer de harmonie, maar wel de melodie als primaat van de compositie geldt. Bij nieuwe composities zal voortaan alle aandacht dan ook eerder uitgaan naar soepele, goed zingbare melodieën, dan naar volstemmige, complexe harmonieën.

Heinichen gelooft niet langer in de affectieve kracht van toonaarden bij het uitdrukken van gemoedstoestanden. De karaktersverschillen in toonaarden ten gevolge van vroegere stemwijzen behoren volgens hem niet langer tot het eigentijdse klankbeeld. Het aantal bruikbare toonaarden wil hij uitbreiden zodat transposities naar verder afgelegen toonaarden mogelijk worden. Deze complexe materie verduidelijkt hij aan de hand van zijn *Musicalischer Circul*, volgens hem een geschikt hulpmiddel om alle mogelijke transposities in goede banen te leiden. Transposities naar verder-afgelegen toonaarden van het tooncentrum *c* bieden volgens hem tal van nieuwe mogelijkheden bij het componeren (Hoofdstuk V).

Omdat in H 1711 en H 1728 de cantate als voorbeeld-genre voor de galante stijl ruime aandacht krijgt, komt deze in Hoofdstuk VI aan bod komen. Composities in opdracht van het hof te Dresden, waaronder werken voor de eredienssten, oratoria en concertante composities vallen buiten het kader van deze studie. Aan de hand van de analyse van de Cantate *Là, dove in grembo al colle* zal worden nagegaan in hoeverre Heinichens klankbeeld in het nieuwe galante, esthetische beeld past. Daartoe zal onder meer het fenomeen “ein überall dominirendes Cantabile” worden bestudeerd.

Welke indruk Heinichen bij volgende muzikantengeneraties heeft nagelaten, zal in het slothoofdstuk aan bod komen. Voorstanders van zijn ideeën, onder wie Johann Adolph Scheibe (1708-1776) en Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), alsmede tegenstanders, onder wie Johann Joachim Quantz (1697-1773) en Lorenz Christoph Mizler (1711-1778), zullen hierbij aan het woord komen (Hoofdstuk VII) en hun standpunten zullen worden vergeleken. Tot slot zal Heinichens bijdrage aan verdere muzikale ontwikkelingen worden bediscussieerd.

HOOFDSTUK I

JOHANN DAVID HEINICHEN – EEN BIOGRAFISCHE SCHETS

In dit hoofdstuk zal een biografische schets van de hoofdrolspeler uit dit proefschrift worden gepresenteerd, niet alleen omdat deze in de hedendaagse literatuur ontbreekt,¹⁶⁴ maar ook omdat daarmee een eerste indruk kan worden gegeven van de verschillende plaatsen waar Heinichen in zijn leven woonde en werkte, en welke invloeden hij daar onderging, dan wel uitoefende. De indeling van dit hoofdstuk is gemaakt aan de hand van de vier plaatsen die in het leven van Heinichen – in chronologische volgorde – de belangrijkste rol hebben gespeeld: Leipzig, Weißenfels, Venetië en Dresden.

I.1. Leipzig

De ouders van Johann David Heinichen woonden aan het eind van de zeventiende eeuw in Krössuln bij Teuchern, gelegen in het toenmalige hertogdom Sachsen-Weißenfels. Vader David Heinichen, die in de jaren 1665-1673 aan de Thomasschule in Leipzig had gestudeerd, werd in 1673 tot pastor benoemd in de kleine Lutherse parochie van Krössuln.¹⁶⁵ In 1674 trouwde hij met Dorotheen Seizin (1656-1716) en op 17 april 1683 werd Johann David geboren. Al gauw bemerkte vader Heinichen de muzikale begaafdheid van zijn zoon; vermoedelijk gaf hij hem zijn eerste muzieklessen.¹⁶⁶ Over deze vroege periode noteerde Heinichen dat hij, vooraleer hij leerling aan de Thomasschule (*fig. I.1*) werd,

[...] in seinem 13ten Jahre allbereit an kleinen Orthen starcke Kirchen-Musiquen componiret und selbst dirigiret hatte.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Zo bestaat het biografisch overzicht in de MGG (*Personenteil*, 2002) uit niet meer dan drie pagina's.

¹⁶⁵ Unger 1990, p. 23; Horn 2000, p. 16*.

¹⁶⁶ Unger 1990, p. 23.

¹⁶⁷ H 1728, p. 840, 'f.'

Thomasschule

Vanaf 30 juli 1696 staat Johann David als student vermeld in de *Catalogus Alumnorum Scholae Thomae, 1640-1729*:

Johann David Heinichen Von Kröbelen bey Weisenfels seines Alters 13 Jahr, verspricht auff dieser Schule zu bleiben 5 Jahr.¹⁶⁸



Fig. I.1. Blik vanuit het Bosehaus op de Thomaskirche en -schule, omstreeks 1720.

Gravure (1723) van Johann Gottfried Krüger sr. († 1769).

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD), Kupferstich-Kabinett.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Rashid-S. Pegah, 'Dieser ergriff diese gute Gelegenheit mit Vergnügen...'. Beitrage zu Biographie und Werk von Johann David Heinichen während der Jahre 1705-1717/18', *Fasch und Dresden* [Fasch-Studien XII] (Zerbst / Anhalt / Beeskow 2013), p. 75-119, hier p. 75.

¹⁶⁹ <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/33063445> (bezocht 26-03-21).

In die jaren was Johann Schelle (1648-1701) daar cantor en docent contrapunt.¹⁷⁰ Bij hem volgde Heinichen lessen in contrapunt en compositie. Schelle werd opgevolgd door Johann Kuhnau (1666-1722) als cantor en docent contrapunt; ook was hij verantwoordelijk voor orgelen en klavecimbellessen.¹⁷¹ Naast muziek had Kuhnau rechten gestudeerd te Leipzig en zo kon hij zich *Organist und Jur. Pract.* noemen.¹⁷² Heinichen werd, als begaafde student, Kuhnau's assistent voor de lessen contrapunt; Johann Christoph Graupner (1683-1760) behoorde in die tijd tot zijn contrapuntstudenten.¹⁷³ Over zijn toenmalige relatie tot het contrapunt noteerde Heinichen dat hij dusdanig bezig was met contrapuntproblemen dat hij nauwelijks tijd had om te eten en te slapen.¹⁷⁴ Kuhnau belastte hem ook met het kopiëren en corrigeren van manuscripten. Het was in deze periode dat Kuhnau hem liet kennis maken met het systeem van de kwintencirkel.¹⁷⁵ Klavierspel behoorde niet tot Heinichens meest geliefde bezigheden.¹⁷⁶ In aansluiting op zijn succesvolle opleiding aan de Thomasschule volgde Heinichen nog een universitaire studie in de rechten.¹⁷⁷

Universiteit

Vanaf 1702 studeerde Heinichen rechten aan de universiteit van Leipzig.¹⁷⁸ Voor de propedeuse-opleiding, ingericht tijdens het zomersemester van 1702,¹⁷⁹ staat hij ["Hänichen"] in het inschrijvingsregister genoteerd bij de *Non Iurati* en voor het wintersemester 1702/03 bij de

¹⁷⁰ Hiller 1784, p. 128; Horn 2002, kol. 1179; Wollny 2005, kol. 1267f.

¹⁷¹ Clemens Harasin, 'Johann Kuhnau', *MGG Personenteil* Bd. 10 (Kassel etc. 2003), kol. 825f.; Buelow ²2001, p. 7-11.

¹⁷² Clemens Harasin, 'Johann Kuhnau', *MGG Personenteil* Bd. 10 (Kassel etc. 2003), kol. 825.

¹⁷³ Klaus-Peter Koch, 'Graupner, Christoph', *MGG Personenteil* Bd. 7 (Kassel etc. 2002), kol. 1525f.

¹⁷⁴ H 1728, p. 935. "Als ich noch ein *Contrapuncts*-Schüler war, *speculirte* ich der Sache so lange nach (denn ich kunte damahls vor lauter *Contrapuncts*-Begierde kaum essen, trincken, noch schlaffen) bis ich den Haupt-Schlüssel aller *Canonum* fand".

¹⁷⁵ H 1728, p. 840f. (§ 5).

¹⁷⁶ Hiller 1784, p. 129.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 130.

¹⁷⁸ Horn 2002, kol. 1179.

¹⁷⁹ In het zomersemester volgde hij waarschijnlijk een propedeusecursus waarin bredere wetenschappelijke onderwerpen (o.a. de "decorum-Lehre", uitgewerkt door Thomasius) werden behandeld. Vgl. Vec 2010, p. 185f.

Iurati.¹⁸⁰ De inschrijving werd bevestigd door Heinichens handtekening onder een overeenkomst tot het regelmatig schenken van aalmoezen.¹⁸¹ De eigenlijke rechtenstudie ving aan in de winterperiode van 1702-1703 en hierover noteerde Heinichen in H 1728 dat hij deze na drie i.p.v. vijf jaar kon afronden vanwege hervormingen die in de rechtenfaculteit hadden plaatsgevonden.¹⁸² Het was onder meer Christian Thomasius' verdienste dit verkorte programma voor de rechtenopleiding te hebben uitgewerkt.¹⁸³ In 1705 behaalde Heinichen de kwalificatie van advocaat.¹⁸⁴ Johann Adam Hiller en Gustav Adolph Seibel vermelden dat Heinichen na zijn rechtenstudies "seine Praxis in der Nähe seiner Heimat, in Weißenfels" zou zijn begonnen,¹⁸⁵ een uitspraak die volgens Wolfgang Horn echter niet kan worden waar gemaakt.¹⁸⁶ Lange tijd heerste er zelfs discussie of Heinichen ooit het beroep van advocaat heeft uitgeoefend. Een in 2008 door Horn ontdekt juridisch document met de titel *In Sachen Johann Christoph Webers, eines Blut-armen Mannes* bracht uitsluitsel. Heinichen neemt hierin bij het *Hohen Appellationsgericht* de juridische verdediging op zich voor zijn zwager, in verband met een ruzie onder erfgenamen.¹⁸⁷ Dit document geldt als bewijs dat Heinichen nog tot kort voor zijn dood juridische problemen bepleitte.¹⁸⁸ Het juridisch jargon was hem vertrouwd en in zijn muziektheoretische geschriften verwijst hij meermalen naar juridische praktijken. In H 1711 vergelijkt hij tonale relaties binnen de kwintencirkel met juridische wetten bij familierelaties, de zogenaamde "*Linea descendente & collateralis*".¹⁸⁹ In H 1728 pleit hij voor hervormingen van de compositiewetenschap aan de hand van moderne wetenschappelijke methodes zoals toegepast bij de rechtenopleiding.¹⁹⁰

¹⁸⁰ Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig, 1559-1809* Band II: *Die Immatrikulationen vom Wintersemester 1634 bis zum Sommersemester 1709* (Leipzig 1909), p. 169. Reprint Nendeln/Liechtenstein 1976.

¹⁸¹ Universiteitsbibliotheek Leipzig, ms. 266, p. 165.

¹⁸² H 1728, p. 90 's'.

¹⁸³ Thomasius 1691, *Vorrede*, p. 1f.

¹⁸⁴ Hiller 1784, p. 130.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 130; Seibel 1913, p. 9.

¹⁸⁶ Horn 2002, kol. 1179.

¹⁸⁷ Wolfgang Horn, *Ein Juristischer Schriftsatz der Dresdner Hofkapellmeisters Johann David Heinichen aus dem Jahre 1729* (Regensburg 2008).

¹⁸⁸ Dit juridisch document draagt als datum, 17 januari 1729. Heinichens datum van overlijden is 16 juli 1729.

¹⁸⁹ Vgl. H 1711, p. 263 (§ 8).

¹⁹⁰ H 1728, p. 89f. 's'. Vgl. Bayreuther 2010.

Opera

Na een periode van oorlog en onrust kende Leipzig aan het einde van de 17^{de} eeuw een periode van rust en heropbouw waarin het publieke gezelschapsleven en het muziekleven opnieuw tot bloei konden komen. Concertbezoek werd een geliefd tijdverdrijf van de galante burgerij en daarmee eigende deze klasse zich een artistiek domein toe dat tot dan enkel aan het hof en de adel had toebehoord.¹⁹¹ In Leipzig, Weißenfels en Naumburg, werden operahuizen opgericht;¹⁹² in Leipzig werd op 26 mei 1693 als eerste opera *Alceste* van “Churfürstl. Capellmeister” Nicolaus Adam Strungk (1640-1700) opgevoerd.¹⁹³

De relatie opera – universiteit was zeer hecht en na de dood van Strungk in 1700 kwam de opera grotendeels in handen van studenten. Van 1702 tot 1704 vervulde Georg Philipp Telemann (1681-1767) als universiteitsstudent de rol van *Musikdirector*; in 1703 werd zijn opera *Ferdinand und Isabella* opgevoerd. Via opera-opdrachten en de oprichting van een *collegium musicum* werden door hem tal van podiummogelijkheden voor jonge, talentvolle studenten gecreëerd.¹⁹⁴ Als continuo-speler bij diverse muziekgezelschappen kon Heinichen zich vanuit een jonge concertpraktijk, nauw verweven met de opera-traditie, de finesses van Basso continuo en compositie eigen maken. Na het vertrek van Telemann solliciteerde hij voor het Musikdirectorat aan de Leipziger Neukirche maar het was Melchior Hoffmann (1679-1715), “hochbedeutender Komponist und feinsinniger Musiker”, die als opvolger van Telemann in deze hoedanigheid werd aangenomen.¹⁹⁵ Ook het *collegium musicum* en de opera kwamen in diens handen.¹⁹⁶

I.2. Weißenfels en Zeitz

Na de afsluiting van zijn rechtenstudie zocht Heinichen naar verbreding van zijn muzikale activiteiten. Mede via Johann Philipp Krieger (1649-1725), hofkapelmeester in Weißenfels en Heinichen zeer toegenegen,¹⁹⁷ kwam hij in contact met de kring van musici aan het hof van

¹⁹¹ Reimer 2014, p. 15f.

¹⁹² Horn 2000, p. 16*.

¹⁹³ Maul 2009, p. 229.

¹⁹⁴ Maul 2010, p. 147; Horn 2002, kol. 1179.

¹⁹⁵ Andreas Glöckner, ‘Melchior Hoffmann’, *MGG Personenteil* Bd. 9 (Kassel etc. 2003), kol. 126f.

¹⁹⁶ Maul 2010, p. 147.

¹⁹⁷ Harold E. Samuel, ‘Krieger, Johann Philipp’, *MGG Personenteil* Bd. 10 (Kassel etc. 2003), kol. 716f.

Weißenfels.¹⁹⁸ Het was eveneens Krieger die ervoor zorgde dat in 1711 Heinichens cantate ter ere van de heilige Michaël werd uitgevoerd.¹⁹⁹ Ook Reinhard Keiser (1674-1739), streekgenoot uit Teuchern en als componist en artistiek directeur verbonden aan de opera *Am Gänsemarkt* in Hamburg,²⁰⁰ fungeerde als een grote steun in Heinichens operacarrière; vooral Keisers affectvolle Duitse aria's golden als stilistische voorbeelden.²⁰¹ Beide componisten gebruikten tweemaal hetzelfde operalibretto, namelijk *Der angenehme Betrug, oder Der Carneval von Venedig* en *Paris und Helena*. Bij de niet-gesigneerde versie van *Der angenehme Betrug* [...], opgevoerd te Weißenfels in 1705 (waarvan de muziek verloren is gegaan) was niet met zekerheid te zeggen of deze van Keiser dan wel van Heinichen was. Ook via Christoph Graupner, klavecijnist bij Keisers Hamburgse opera-uitvoeringen, werd de band Heinichen – Keiser nog versterkt.²⁰²

In Weißenfels componeerde Heinichen in 1709 zijn opera *Olimpia (Olympia) vendicata*, (ook hiervan is de muziek verloren), die in datzelfde jaar in Naumburg tijdens de Peter- und Paul-Messe werd opgevoerd.²⁰³ Te Leipzig werd in 1709 zowel tijdens Pasen als in december ter gelegenheid van het 300-jarig Universiteitsjubileum Heinichens *Der angenehme Betrug* [...] uitgevoerd.²⁰⁴ In hetzelfde jaar werd tijdens Michaelismesse *Die Lybische Talestris* in Leipzig opgevoerd.²⁰⁵ In 1710 componeerde Heinichen *Der glückliche Liebeswechsel oder Paris und Helena*, die later dat jaar in Naumburg werd opgevoerd.²⁰⁶ Ook dit werk is verloren, maar enkele maten van de aria “Wohlan ich geh mich zu verlieben” staan in de *Vorrede* van H 1711 genoteerd.²⁰⁷

¹⁹⁸ Horn 2002, kol. 1179; Maul 2009, p. 366, n. 86.

¹⁹⁹ Seibel 1913, p. 10; Unger 1990, p. 25.

²⁰⁰ Christine Blanken, ‘Reinhard Keiser’, *MGG Personenteil* Bd. 9 (Kassel etc.), kol. 1596-1615. Horn 2000, p. 18*f.; Maul 2010, p. 160.

²⁰¹ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg 1740), p. 129. Mattheson roemt Keiser om zijn “zärtlichen Singesachen, so reich, so natürlich, so fliessend, so anziehend [...] und rhetorisch gesetzt [...]”.

²⁰² Horn 2000, p. 18*f.

²⁰³ *Ibid.*, p. 17* en p. 26, n. 24; Horn 2002, kol. 1179. Een fragment van deze opera, de aria “Bella donna e che non fà?”, wordt door Heinichen als voorbeeld gebruikt in H 1711, p. 13-15.

²⁰⁴ Horn 2000, p. 17*.

²⁰⁵ Horn 2002, kol. 1186, II.

²⁰⁶ *Ibid.*, kol. 1179.

²⁰⁷ H 1711, p. 16-18; Horn 2000, p. 17*, p. 26*, n. 24.

Of Heinichen gedurende een bepaalde periode ook officieel werkzaam was aan het hof van hertog Moritz von Sachsen-Weitz is onduidelijk omdat hij er niet de functie van *Hofkapellmeister* bekleedde; hij gebruikte er wel de aanduiding *Compositeur von dero Opern*.²⁰⁸ Aan het hof heerste in de loop van 1710 een rouwperiode omwille van de dood van de jonge erfprins waardoor Heinichen geen nieuwe compositieopdrachten kon verwachten. Ook in Leipzig verliep niet alles naar wens ten gevolge van ruzies tussen diverse met de opera verbonden partijen. Zijn opera *Thalestris* kende in Leipzig evenmin het verhoopte resultaat.²⁰⁹ Voor Heinichen als jonge, zoekende componist, was 1710 geen succesvol jaar. Een aangevraagd verlof om een reis te maken teneinde het muzikale leven aan Duitse hoven te bestuderen, werd gehonoreerd, maar in plaats daarvan reisde hij naar Venetië om er de nieuwe galante operastijl te bestuderen.²¹⁰

Als voorstander van de nieuwe galante stijl draaide voor hem in deze periode alles om galante opera's en naast Keisers invloed gold ook Melchior Hoffmanns "melodiereichen Geschmack" als voorbeeld.²¹¹ In deze periode ontstonden er tevens meningsverschillen met zijn oud-docent Johann Kuhnau, die na het mislukken van zijn pastorale opera *Galathea* (gecomponeerd in 1698, maar voor het eerst opgevoerd in 1702) de galante operastijl, zeker in religieuze composities, de rug toekeerde.²¹² Als student van Kuhnau was Heinichen al aan het schrijven van H 1711 begonnen; dit werk werd in Hamburg bij Benjamin Schiller uitgegeven. H 1711 paste vanwege het benadrukken van nieuwe galante kennis en van de jonge galante opera-stijl volledig in het progressieve opvoedingsideaal van deze uitgeverij.²¹³ Matthesons *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, met een voorwoord door Reinhard Keiser, werd er in 1713 eveneens uitgegeven.²¹⁴ Nog voordat H 1711 werd gepubliceerd, was Heinichen al naar Italië vertrokken. Volgens Horn vervult H 1711 een sleutelfunctie omdat het als een van de weinige originele teksten uit die periode verbonden is met muziekpraktijken uit Midden- en Noord-Duitse centra.²¹⁵

²⁰⁸ Horn 2002, kol. 1179.

²⁰⁹ Maul 2010, p. 148.

²¹⁰ Horn 2002, kol. 1179.

²¹¹ Hiller, 1784, p. 131f.

²¹² Maul 2010, p. 153f.; Unger 1990, p. 24.

²¹³ Horn 2000, p. 20*

²¹⁴ Ibid, p. 20*, p. 27*, n. 39.

²¹⁵ Ibid., p. 22*.

I.3. Venetië

In de jaren 1711-1717 verbleef Heinichen te Venetië om er de operastijl van nabij te bestuderen.²¹⁶ Veel informatie over deze periode is niet voorhanden; Hiller geeft enkele details vanaf 1713.²¹⁷ Naar aanleiding van het carnaval in dat jaar componeerde Heinichen voor het Theater St.-Angelo twee opera's: *Mario*, ook bekend als *California* of *Die römische Großmut* en *Le passioni per troppo amore*, ook bekend als *Opera fatta in Italia*.²¹⁸ Beide werden enthousiast onthaald, maar vanwege problemen met de impresario werden de uitvoeringen opgeschort. Na een rechtszaak, door Heinichen aangespannen, werden beide opera's succesvol hernomen.²¹⁹ De *Serenate Zeffiro e Clori* uit 1714 kon eveneens op publieke bijval rekenen.²²⁰ Heinichen gold naast Händel als een van de eerste succesvolle Duitse operacomponisten in Italië. Naast opera's en cantates is nog een concerto uit 1715 bekend.²²¹ Tegen het einde van zijn verblijf ontdekte Heinichen een klein theoretisch werk, *L'Armonico Pratico al Cimbalo* van Francesco Gasparini, waarin een nieuwigheid in het Basso continuo-spel – het gebruik van niet-becijferde bassen – wordt besproken. Heinichen dacht als eerste over dit onderwerp te hebben geschreven, maar moest vaststellen dat Gasparini dit in 1708 al had bestudeerd.²²²

In Venetië ontmoette Heinichen de jonge keurprins (Friedrich) August II von Sachsen, (1696-1763), legitieme erfgenaam van keurvorst August der Starke en latere troonopvolger. De keurprins bood hem een betrekking aan als hofcomponist aan het hof te Dresden. Als dank zou Heinichen zijn oratorium *La Pace di Kamberg* hebben gecomponeerd, zo dacht men eerder, maar Horn corrigeert dit.²²³ De keurprins – over wie Graf von Flemming, de eerste minister van Sachsen, schreef “Il aime la musique italienne” – zou gecharmeerd zijn geweest van Heinichens ‘moderne’, galante compositiestijl.²²⁴ Heinichen zou de keurprins hebben gevraagd om in dienst

²¹⁶ H 1728, p. 10f., ‘f’.

²¹⁷ Hiller 1784, p. 132-137.

²¹⁸ Horn 2002, kol. 1180.

²¹⁹ Seibel 1913, p. 16.

²²⁰ Horn 2002, kol. 1180 en 1185.

²²¹ Ibid., kol. 1180. Seibel 1913, p. 19, vermeldt nog dat de keurprins in Venetië “eine eigene Kammermusik unterhielt” die van april tot december door Pisendel werd geleid. Misschien was Heinichens concerto uit 1715 eveneens voor dit ensemble van de keurprins bedoeld.

²²² H 1728, p. 91 ‘t’.

²²³ Horn 1987, p. 41-47.

²²⁴ Ibid., p. 40.

van het hof te mogen treden.²²⁵ Om deze vraag kracht bij te zetten, componeerde hij *La Pace de Kamberg: Oratorio Musicale Dedicato Alla Real Altezza di Friderico Augusto, Principe Elettorale di Sassonia etc.* Heinichens oratorium was bedoeld als een ‘Oratorio di Pace’. De tekst moet als een eerbetoon aan de vorst fungeren met de jonge Saksische troonopvolger als brenger van vrede (al dan niet historisch correct).²²⁶ In deze periode heersten spanningen tussen traditie en vernieuwing aan het hof te Dresden. De keurprins verkoos Heinichens Italianiserende compositiestijl boven de traditionele Franse stijl die de voorkeur van zijn vader had en pleitte daarom voor Heinichen als hofkapelmeester. De keurprins vervulde hierbij de rol van tussenpersoon tussen zijn vader en Heinichen. (Friedrich) August I von Sachsen (der Starke) was niet overtuigd van de noodzaak van de benoeming:

A quoy bon le Compositeur Alleman Heinichen, puisqu’il y en a deja un pour l’Opera, et que Schmidt est suffisant pour le reste.²²⁷

Als operaliefhebber had de prins ook Antonio Lotti (1667-1740) uitgenodigd, componist en kapelmeester van San Marco, met de opdracht om opvoeringen van Italiaanse opera’s in goede banen te leiden. Lotti zou zeker tot na de prinselijke huwelijksfeestelijkheden in september 1719 in dienst blijven.²²⁸ (Friedrich) August stemde uiteindelijk in met de wens van de keurprins. Naast Heinichen en Lotti engageerde de keurprins nog een gezelschap Italiaanse zangers en zangeressen, de *Phonasci Itali*, dat in 1717 in Dresden arriveerde.²²⁹

I.4. Dresden

In 1716 ging Heinichen een dienstverband aan bij het hof te Dresden dat hij zijn verdere leven zou behouden.²³⁰ Hij kwam in dienst van (Friedrich) August I (der Starke) als *kurfürstlich-*

²²⁵ Ibid., p. 42. (Brief van Heinichen aan de keurprins: BIJLAGE III.)

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Williams 2007, p. 4.

²²⁸ Horn 2002, kol. 1180.

²²⁹ Horn 1987, p. 48.

²³⁰ Ibid., p. 42. Vanaf begin 1717 verlopen de betalingen vanuit het hof te Dresden.

sächsischer und königlich-polnischer Kapellmeister en deelde deze functie met Johann Christian Schmidt (1664-1728), die al in 1698 was benoemd.²³¹

Friedrich August I (1670-1733) was niet voorbestemd voor politiek leiderschap, maar werd bij de plotselinge dood van zijn broer Georg IV troonopvolger. Hij had een brede humanistische opvoeding genoten, militaire kunst en wiskunde gestudeerd en in zijn jeugd muziekonderwijs genoten bij Christoph Bernhard (1627/8-1692).²³² Tijdens zijn ‘Grand Tour’ had hij Frankrijk en Italië bezocht en er van dichtbij het hofleven kunnen meemaken. In 1693 huwde hij Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth en in 1694 werd hij keurvorst. Een bekeering tot het katholicisme was noodzakelijk om koning van Polen te worden; voor de Saksische Keurvorsten – als legitieme leiders van het Duitse protestantisme – was dit echter niet probleemloos. Uiteindelijk bekeerde alleen Friedrich August der Starke zich tot het katholicisme. In 1697 werd keurvorst Friedrich August I tot koning gekroond onder de naam Friedrich August II (August der Starke). Het koninklijk hof bleef gevestigd in Dresden; van 1694 tot 1733 regeerde hij er als een absolute vorst. Meteen na zijn kroning werd alle financiële steun aan de Lutherse liturgische diensten gestaakt.²³³

Na korte tijd werd de vroegere Lutherse muziekkapel ontbonden en werd de *Churfürstliche Sächsische Capell- und Cammer Musique* opgericht, die al snel uitgroeide tot een van de modernste orkesten van Europa, met hoog gekwalificeerde muzikanten onder wie de violisten Jean-Baptiste Volumier, Francesco Maria Veracini en Johann Georg Pisendel, de fluitist Pierre-Gabriel Buffardin, de luitist Sylvius Weiß, de contrabassist Jan Dismas Zelenka en Pantaleon Hebenstreit, bespeler van het pantalon of pantaleon.²³⁴ Aan het hof te Dresden vervulden (naar Frans voorbeeld) grootse feesten en concerten een representatieve functie. August der Starke bouwde een uitgebreide bibliotheek uit met werken over de laatste wetenschappelijke ontwikkelingen, die gold als centrum van de ontluikende Verlichting in Duitsland.²³⁵ In 1716-1717 werd in Dresden het huwelijk van zijn enige wettige zoon en troonopvolger (Friedrich August III) voorbereid, met als gevolg dat August der Starke zijn Verlichtingsideeën en zijn Fransgeoriënteerde muzikale smaak moest aanpassen aan de galante Italiaanse visie van zijn zoon.

²³¹ Horn 2002, kol. 1180.

²³² Werner Braun, ‘Christoph Bernhard’, *MGG Personenteil* Bd. 2 (Kassel etc. 1999), kol. 1399f.

²³³ Israël Jonathan, *Radicale Verlichting* (Franeker 2001), p. 126.

²³⁴ Seibel 1913, p. 21.

²³⁵ Israël 2001, p. 154.

Bij Heinichens in dienst treden kreeg Schmidt de titel *Ober Capellmeister*, maar daarmee ging Heinichen niet akkoord.²³⁶ August der Starke verwachtte problemen en uit een briefwisseling tussen de keurprins en een hoveling, vermoedelijk graaf Waltzdorff, blijkt dat er inderdaad onmin ontstond tussen Schmidt en Heinichen, waar leden van het hoforkest bij betrokken waren.²³⁷ De keurprins was niet tevreden met Schmidt als kapelmeester omdat deze, “der zwar den Contrapunct gründlich verstand, sonst aber ein sehr trockener und unfruchtbarer Kopf war”,²³⁸ niet vertrouwd was met de galante Italiaanse operastijl. Uiteindelijk kreeg alleen Lotti officieel de titel van operacomponist toegewezen. Hij componeerde in Dresden drie opera’s: *Giove in Argo* (1717), *Ascanio, ovvero Gli odi delusi dal sangue* (1718) en *Teofane* (1719). Bij luisterrijke, officiële katholieke plechtigheden was Lotti tegelijkertijd componist en dirigent; de *Phonasci Itali*, Lotti’s operazangers, namen de vocale partijen voor hun rekening.²³⁹ Dit had tot gevolg dat Heinichens opdracht erin bestond kleinere cantates, serenades, suites en concerto’s voor instrumentale ensembles te componeren.

In 1719, het jaar waarin zijn vader stierf, werden bij Heinichen de eerste symptomen zichtbaar van een zware ziekte en hij werd vaak vervangen door Jan Dismas Zelenka (1679-1745), contrabassist bij het hoforkest en verantwoordelijk voor het componeren van religieuze werken.²⁴⁰ De periode september-oktober 1719 was evenwel ook een succesvolle periode met uitvoeringen onder leiding van Heinichen van twee nieuwe cantates, *La Gara degli Dei* en *Diana sull’Elba* (fig. I.2), gecomponeerd ter gelegenheid van de huwelijksfeestelijkheden van de keurprins met Maria Josepha. Als beloning schonk August der Starke hem een jaarlijkse toelage

²³⁶ H 1728, p. 960: “Man lege mir es vor keine tadelhaffte *Ambition* aus, wenn ich zum Beschluß dieses Werckes erinnere, daß bißher in mehr, als einem gedruckten *Tractat* der Mißbrauch vorgangen, daß man bey Benennung der beyden Dreßdenschen Capellmeister *Schmid* und *Heinichen* dem ersten den *Titel* als Ober-Capellmeister beygeleget. Weil nun der letztere sich niemahls hat unter einen Ober-Capellmeister *rangiren* lassen, auch der erstere (aller andern *raisons* zugeschweigen) es so gar nicht einmahl *praetendiret*, und sich deshalb öffentlich erkläret: als hat man hiermit gute Freunde in ihrer Meinung *desabusiren* wollen.”

²³⁷ Williams 2007, p. 5.

²³⁸ Hiller 1784, p. 139.

²³⁹ Horn 1987, p. 49. Dit was onder meer zo voor het *Oktav des Caecilienfestes* (22 november 1717): “Auf hier noch ganz ungewohnte Art haben die italienischen Tonkünstler, die vom Durchlauchtigsten Kurprinzen aus Venedig nach Dresden geschickt worden sind, unsere Kirche beseelt, als sie zu Ehren der Heiligen Caecilie [der Schutzpatronin der Kirchenmusik] innerhalb der Oktav nach ihrem Festtag ein gesungenes Hochamt, das fast drei Stunden dauerte, mit solch bewunderungswürdiger Kunstfertigkeit sowohl hinsichtlich der Singstimmen als auch der Instrumente ausgestaltet haben, wie man es in Dresden noch niemals zuvor gehört hatte.“

²⁴⁰ Wolfgang Horn, ‘Zelenka, Jan Dismas’, *MGG Personenteil* Bd. 17 (Kassel etc. 2007), kol. 1382.

van 300 Thaler.²⁴¹ Op 6 oktober 1719, ter afsluiting van de feestelijkheden, werd op het kasteel Moritzburg Heinichens *Serenata di Moritzburg* uitgevoerd.²⁴²



Fig. I.2. De aankomst van Diana met haar drie nimfen, begeleid door de Hofkapelle van Dresden, tijdens de feestelijkheden vanwege het huwelijk van de keurprins in 1719.²⁴³

Tijdens het carnaval van 1720 zou Heinichens *gar neu gesetzte Opera, Flavio Crispo* worden opgevoerd. In zijn autobiografie vermeldt Johann Joachim Quantz (1697-1773) dat de voorbereidingen met een felle ruzie tussen de zangers Senesino, Berselli enerzijds en Heinichen anderzijds gepaard gingen.²⁴⁴ Heinichen zou zijn activiteiten voor de opera in Dresden niet voortzetten, maar zijn functie als Koninklijk Kapelmeester bleef behouden.²⁴⁵ Ook bleef hij – als Lutheraan – verantwoordelijk voor de katholieke erediensten.²⁴⁶ In samenwerking met Zelenka bouwde hij een omvangrijk liturgisch oeuvre uit; hun samenwerking zou tot de bloeitijd van de

²⁴¹ Seibel 1913, p. 22.

²⁴² Horn 2002, kol. 1180.

²⁴³ Incompleet afgebeeld in het MGG-artikel van Horn (Horn 2002, kol. 1181-1182). Zie <https://old-postroad.org/node/34> (geraadpleegd 12.04.21).

²⁴⁴ “Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen”, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* Band I, St. 5 (Berlin 1755), p. 197-250, hier p. 214. Zie Kahl 1948.

²⁴⁵ Hiller 1784, p. 138. Heinichen zou wel een opera *Der vergötterte Hercules* hebben gecomponeerd, waarvan het tekstboek nog bestaat en waarvan een opvoering “auf dem Grossen Braunschweigischen Theatro, In der Sommer-Messe Anno 1723” zou hebben plaatsgevonden: Horn 2002, kol. 1186.

²⁴⁶ Horn 1987, p. 52.

katholieke *Hofkirchenmusik* in Dresden leiden.²⁴⁷ In de jaren 1726-1728 fungeert Alberto Ristori (1692-1753) als componist van de aan het hof in Dresden geprogrammeerde opera's.²⁴⁸

Eind 1721 huwde Heinichen met Erdmutha Johanna, *Herrn Johann Georg Eubischens, vornehm. Kauff-u. Handelsmanns in Leipzig Ehel. einzige Tochter*. Op 25 januari 1723 werd hun dochtertje Erdmutha Friederika geboren.²⁴⁹ Tijdens feestelijkheden op 3 augustus 1726, ter ere van het naamfeest van August der Starke, werd aan het hof zijn serenade *Le nozze di Nettuno e di Teti* uitgevoerd.²⁵⁰

Vanaf 1722 werkt Heinichen aan een nieuw traktaat waarin een andere functie van het Basso continuo-spel wordt benadrukt dan in H 1711, nl. de 'compositie'. Dit traktaat wordt in 1728 in eigen beheer uitgegeven.²⁵¹ Al snel dook er een geplagieerde kopie op; op 17 maart 1729 werd een verbod tot nadruk aan het werk toegevoegd.²⁵² In de *Leipziger Post-Zeitungen* van 18 april 1729 wordt meegedeeld dat Heinichens traktaat *Der General-Bass in der Composition* te verkrijgen is in Dresden bij Heinichen zelf, alsook bij Johann Mattheson in Hamburg, bij Christoph Graupner in Darmstadt, bij Simonetti in Wolffenbüttel, bij Peter Glösch in Berlijn, bij Johann Sebastian Bach in Leipzig en bij Elias Lindner in Freiberg. De verkoop verliep niet zoals gewenst; Heinichens gezondheid ging achteruit en hij maakte zich grote zorgen om zijn vrouw en jonge dochtertje. Uiteindelijk vroeg hij Mattheson te hulp voor afwikkeling van zijn financiën. Heinichen overleed op 16 juli 1729.

Heinichens brief werd door Mattheson in *Der Grossen General-Baß-Schule Oder Organisten-Probe* (1731) gepubliceerd.²⁵³ Hoe de relatie Heinichen – Mattheson moet worden geïnterpreteerd, is niet geheel duidelijk. De beide componisten en muziektheoretici waren in hun beoordelingen over en weer niet altijd even vriendelijk. Toch bleven ze in contact. Matthesons verzoek aan Heinichen om een bijdrage te leveren aan zijn studie over het contrapunt werd

²⁴⁷ Ibid., p. 59f.

²⁴⁸ Van Alberto Ristori werden twee opera's opgevoerd aan het hof in Dresden: *Calandro* (september 1726) en *Un pazzo ne fà cento ovvero Don Chischotte* (carnaval 1727). De laatste werd nogmaals uitgevoerd tijdens het carnaval 17 van 1728). Lorber Richard, *Die italienischen Kantaten von Johann David Heinichen (1683-1729): ein Beitrag zur Geschichte der Musik am Dresdner Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Regensburg 1991), p. 10, 13.

²⁴⁹ Seibel 1913, p. 24f.

²⁵⁰ Ibid., p. 26.

²⁵¹ Als datum en plaats van uitgave gelden: *Dresden, den 8. Septembris, 1728*.

²⁵² In Hoofdstuk II zal het probleem van 'Plagium' verder worden uitgewerkt.

²⁵³ Mattheson 1731, p. 102 'i'. Heinichens brief en Matthesons reactie zijn in BIJLAGE VIII toegevoegd.

ingewilligd en deze werd gepubliceerd in Matthesons *Critica Musica* II (Hamburg 1725).²⁵⁴ Heinichens verzoek om hulp bij zijn financiële problemen werd door Mattheson beantwoord. In zijn *Capellmeister* roemt Mattheson hem naast Hasse en Händel vanwege zijn grote muzikale kennis, vernieuwende ideeën en in het bijzonder zijn treffende uitdrukking van gemoedstoestanden.²⁵⁵ In zijn *Musicalisches Lexicon* wijdde Johann Gottfried Walther een uitgebreid lemma aan Heinichen, waarin vooral H 1728 wordt geprezen.²⁵⁶

²⁵⁴ Johann Mattheson, *Critica Musica* II (Hamburg 1725), p. 212-214.

²⁵⁵ Zulks, aldus Mattheson, in tegenstelling tot vele Duitse componisten die zich niets aantrekken van correcte interpretaties van woorden en uitdrukkingen. Mattheson 1739, p. 36f. (§ 21).

²⁵⁶ Walther 1732, p. 306f. Het lemma heeft een omvang die ruim tweemaal zo groot is als het lemma over Walthers goede vriend en verwant Johann Sebastian Bach.

HOOFDSTUK II

NIEUWE THEORETISCHE IDEEËN

In dit hoofdstuk zal worden stilgestaan bij veranderingen die aan het begin van de achttiende eeuw plaatsvonden aan de Universiteit van Leipzig, waarbij de Faculteit Rechten – en daarin met name Christian Thomasius (1655-1728) – een voortrekkersrol vervulde. Onderzocht zal worden in hoeverre het nieuwe denken belangrijk was voor Heinichen, als jong rechtenstudent. Ten gevolge van vernieuwingen vanuit de jonge, galante Italiaanse operapraktijk – met de melodie als belangrijkste compositiefactor – kwamen traditionele compositietechnieken onder druk. De vraag in hoeverre deze vernieuwingen bepalend waren voor Heinichens muzikale ontwikkeling, zal in dit hoofdstuk eveneens worden nagegaan. Als Heinichen in 1722, dan als kapelmeester in dienst van Friedrich August I der Starke, besluit om zijn *Neu erfundene und Gründliche Anweisung* (1711) te herwerken tot *Der General-Bass in der Composition*, heeft hij al een loopbaan als componist achter de rug. De vraag kan worden gesteld of hij zijn vroegere compositie-ideaal in zijn werk uit 1728 heeft kunnen waarmaken.

II.1. Het nieuwe denken aan de Universiteit te Leipzig

In de vroege achttiende eeuw gold Leipzig als een belangrijk cultureel centrum. Omwille van haar hoge opleidingsniveau genoot de universiteit grote bekendheid. Het was hier dat vernieuwende academici, onder wie Samuel Pufendorf (1632-1694) – auteur van onder meer *De jure naturae et gentium. libri octo* (Francofurti & Lipsiae 1672) – en Christian Thomasius (1655-1728) – auteur van diverse werken over kennisverwerving en over het nieuwe natuurrecht – de barokke scholastieke leer de rug toekeerden (*fig.* II.1/2). Het vroegere ‘autoriteitsdenken’ werd vervangen door kennis gericht op rationele competenties, verworven door eigen inzichten en beoordelingsvermogen aan de hand van dissertaties en disputaties.²⁵⁷ Bij de rechtenfaculteit traden stellingnames ten gunste van verbreding en humanisering van het strafrecht op de voorgrond.²⁵⁸

²⁵⁷ Marti 2004, p. 55-58.

²⁵⁸ Vgl. Jan Schröder, ‘Rechtswissenschaft’, *Lexikon der Aufklärung* (München 2001), p. 344 en Miloš Vec, ‘Die normative Struktur des decorum. Über den Einbruch der Mode in den Naturrechtsdiskurs der

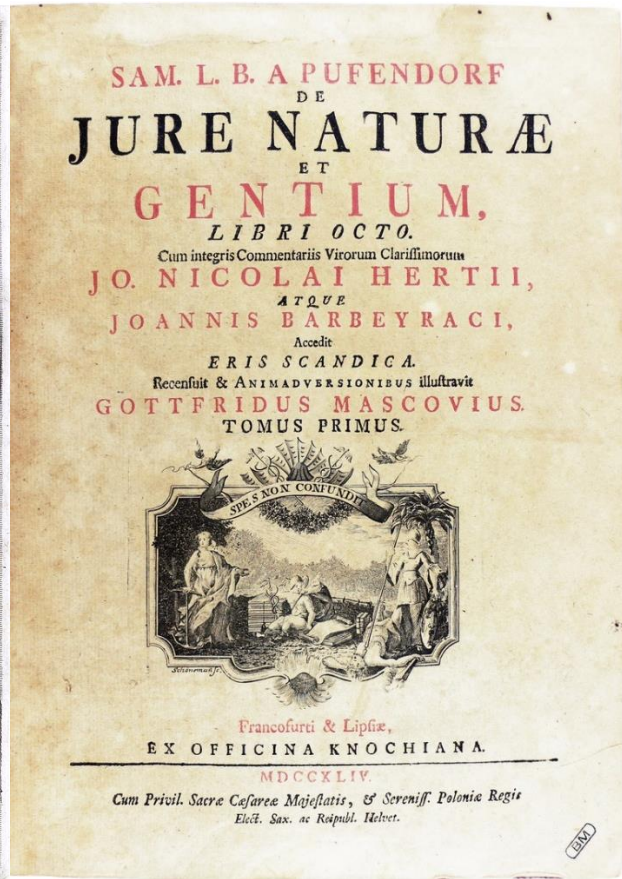


Fig. II.1/2. Samuel Pufendorf; gravure van Samuel Blesendorf (1729); idem, *de jure naturae*, titelblad in een uitgave uit 1744.

Dit is de wetenschappelijke wereld waarbinnen Heinichen, als jong rechtenstudent drie jaren zou participeren en die zijn ontwikkeling zou bepalen. Vanaf het zomersemester van 1702 volgde hij als *Non Iuratus* de propedeuse-opleiding, voorafgaand aan de eigenlijke rechtenstudies. Heinichen vergeleek muziek als volgt met andere disciplines:

Die Music ist eben so wohl *Theoretica & practica*, als die *Theologie* oder *Jurisprudenz*; [...] und folgar so viel *Folianten* / und *Systemata* (gleichwie auch eines Theils geschehen) schreiben / als wie in *Theologicis, Juridicis, Medicis* und *Philosophicis* am Tage lieget.²⁵⁹

Deze voorbereidende opleiding was verplicht voor alle theologen, filosofen, juristen en geneeskundestudenten. Hier werden de grondbeginselen van de nieuwe ‘Weltweisheit’ op basis van

Aufklärung’, in Bayreuther 2010, p. 183.

²⁵⁹ H 1711, *Vorrede*, p. 2.

het natuurlijke verstand besproken en vooral in de juristenopleiding werd het zelfstandige denken sterk benadrukt. Het uitbouwen van eigen beoordelingscompetenties aan de hand van de praktische methode van de *ars disputatio* vormde een van de pijlers van de nieuwe seculiere juristenopleiding. De jurist behoorde een ware geleerde, een *homo iudiciosus* te zijn;²⁶⁰ een principe dat door Heinichen in zijn beide traktaten ter harte werd genomen.

In 1711 verscheen in Hamburg bij Benjamin Schillers Verlag Heinichens *Neu erfundene und Gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses*.²⁶¹ In de praktische organisatie van Schillers uitgeverij was er een aparte afdeling voorzien, waarin aan Bildungsbürger en studenten een keur aan nieuw-wetenschappelijke werken werd gepresenteerd.²⁶² Op de titelpagina van de *Gründliche Anweisung* (H 1711) staat vermeld dat Heinichen hiermee een grondige, zelf-uitgedachte methode voor ogen had, niet voortbouwend op bestaande theorieën. Deze leer zal tot volledige kennis van het Basso continuo-spel leiden; zowel de kerk- als de theaterstijl zullen erin worden besproken. De eigenlijke continuo-leer zal worden voorafgegaan door een uitvoerige *Vorrede*. Een exacte datum van ontstaan van H 1711 is niet eenvoudig te bepalen; wel zouden de talrijke onnauwkeurigheden en drukfouten op een hectisch eindproces kunnen wijzen.²⁶³ Vaststaat dat H 1711 in Leipzig ontstond en er ook werd voltooid. Bij Benjamin Schillers Verlag werd bovendien al in 1700 Friedrich Erhard Niedts *Musicalische Handleitung oder Gründlicher Unterricht* uitgegeven;²⁶⁴ van Johann Mattheson verscheen in 1713 *Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung, Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formiren die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonniren möge*.²⁶⁵

²⁶⁰ Marti 2004, p. 71f.

²⁶¹ H 1711, op de titelpagina staat de naam van de auteur als ‘Heinichen’ gespeld, een vaker voorkomende variant van Heinichen.

²⁶² Horn 2000, p. 20*.

²⁶³ Dit deed Horn vermoeden dat de eindfase van H 1711 vlak voor Heinichens reis naar Venetië in 1711 kan worden gesitueerd. Ibid., p. 22*. Aan de hand van twee notenvoorbeelden kon Maul de datering van de *Vorrede* verder preciseren, leidend tot de conclusie dat de *Vorrede* vervolledigd werd tussen januari en april 1710. Zie Maul 2010, p. 150. Een eerste muziekvoorbeeld verwijst naar Heinichens opera *Olimpia vendicata*, uitgevoerd in 1709 tijdens de Peter- und Paul-Messe (begin juli 1709). Een tweede voorbeeld verwijst naar de heruitvoering van *Der angenehme Betrug*, in december 1709.

²⁶⁴ Niedt 1700, Titelpagina: ‘Hamburg, Bey Benjamin Schillern/ Anno 1710’. Horn 2000, p. 27*, n. 38. In deze studie werd de heruitgave ‘Niedt 1710’ gebruikt.

²⁶⁵ Horn 2000, p. 20* en p. 27*, n. 38.

In deze beide traktaten werden het tonale denken en de nieuw-wetenschappelijke benadering op grond van eigen, kritische waarneming besproken.

Twee geleerden die een blijvende indruk op Heinichen als student hebben nagelaten, zijn Johann Adam Scherzer (1628-1683) en Daniel Georg Morhof (1639-1691). In de *Vorrede* verwijst hij expliciet naar hun degelijke methodes die tonen:

[...] wie ein Knabe in Studiis durch gute Anführung es allen andern zuvor thun/ und den höchsten Gipffel der Erudition glücklich ersteigen könne [...].²⁶⁶

In de *Einleitung* van H 1728 krijgen beiden nogmaals een aparte vermelding.

Johann Adam Scherzer (1628-1683)

Scherzer was één van de professoren in Leipzig die bij de universitaire juristenopleiding de nieuwe *Ars Disputandi* behandelden.²⁶⁷ Zijn logiceer *Nucleus philosophiae quadripartitus* (Leipzig 1682, genauer Abdruck 1694) stond bij de propedeuse-opleiding op het leerprogramma. Vertrekkend van een stelling waarvoor tegenargumenten worden aangevoerd, trachtte hij door kritisch redeneren tot nieuwe wetenschappelijke inzichten te komen. Op die manier dragen controversiële inzichten, ‘strijdgesprekken’, bij tot het verwerven van bredere kennis. Vooral bij de disciplines als filosofie, rechten, theologie en geneeskunde streefde men naar verdere professionalisering via deze principes.²⁶⁸ Wel werd er een onderscheid gemaakt tussen *disputationes privatae* over onderwerpen behorend tot de strikte vakkennis enerzijds, en *disputationes publicae*, bredere discussieonderwerpen anderzijds, die op voorhand “am schwarzen brete” werden geafficheerd.²⁶⁹

Scherzer beseftte dat er aan de Duitse universiteiten veel intellectuele onrust heerste; hij trachtte tot een verzoening te komen tussen de elkaar bestrijdende denkrichtingen, waarbij duidelijkheid van terminologie absolute noodzaak was. Om intellectuele meningsverschillen vlotter uit te klaren, stelde hij zijn *Vade Mecum sive Manuale Philosophicum* (Leipzig 1654) samen, waarbij *Distinctiones*, duidelijk omschreven definities voor filosofische begrippen, de techniek

²⁶⁶ H 1711, p. 2.

²⁶⁷ Marti 2004, p. 58 en p. 106.

²⁶⁸ Vollhardt 2010, p. 205f.

²⁶⁹ Petra Hesse, ‘Das Disputierwesen in Leipzig im 18. Jahrhundert’, K. Mühlberger & Th. Maisel, Hrsg., *Aspekte der Bildungs- und Universitätsgeschichte, 16. bis 19. Jahrhundert* (Wien 1993), hier p. 97. Onder meer Thomasius’ lezing *Nachahmung der Franzosen* (1687) behoorde tot deze laatste categorie.

van het filosofisch argumenteren moesten helpen verfijnen. Scherzer hielp eveneens mee om het idee van het op-zichzelf-zijnde-individu ingang te doen vinden in de filosofie. Het individu gold voor hem als een zelfstandige entiteit met eigen karaktertrekken, duidelijk herkenbaar in de totale verzameling van mensen. Het individuele zou een steeds grotere impact krijgen bij de kunsten; de persoonlijke smaak zou steeds verder evolueren naar een allesbepalend begrip. In zijn *Vade mecum* geeft Scherzer vijf definities over het begrip ‘individu’. Als vijfde definitie geldt:

Individuum demonstrativum, est quod exprimitur nomine speciej, & pronomine demonstrativo.
*Ut, hic homo.*²⁷⁰

[Het aan te wijzen individu is dat wat wordt uitgedrukt door de naam van de soort en door het aanwijzend voornaamwoord. Zoals ‘deze man’.]

Daniel Georg Morhof (1639-1691)

Morhof, een van de meest veelzijdige intellectuelen van zijn tijd, had wiskunde, Hebreeuws, filosofie, fysica en rechten gestudeerd, maar zijn echte vakgebieden waren grammatica, poëzie, geschiedenis en de leer van de fabels: vakgebieden die tot de kennis van de ‘Grammatici’ behoorden.²⁷¹ Grammatici bepleitten het behoud van de natuurlijke orde van de taal in al haar deelaspecten en volgens de regels van een gezonde logica.²⁷² In 1682 werd zijn *Unterricht Von Der Teutschen Sprache und Poesie / deren Ursprung / Fortgang und Lehrsätzen* (Kiel 1682) gepubliceerd, waarin hij wilde bewijzen dat de Duitse taal even geschikt was voor het uitdrukken van wetenschappelijke ideeën als Latijn, Grieks en Hebreeuws. Om de gelijkwaardigheid van het Duits te verdedigen, hanteerde Morhof een wetenschappelijke onderbouwing van de taal met duidelijk omschreven categorieën van woordafleidingen, grammatica en graad van kunstigheid.²⁷³

²⁷⁰ Johann Adam Scherzer, *Vade mecum. Sive Manuale Philosophicum* (Leipzig 1654), p. 107f.

²⁷¹ Vgl. www.deutsche-biographie.de/sfz65473.html.

²⁷² Walch 1726, dl. I, p. 1830-1832.

²⁷³ Zie in genoemd geschrift hoofdstuk I, “Von der Vortrefflichkeit und dem Altertum der Teutschen Sprache”.

Morhofs studie *Polyhistor* (fig. II.3) telt vier boeken.²⁷⁴ In het eerste boek, *Polyhistor Literarius*,²⁷⁵ betoont hij zich een voorstander van brede algemene kennis, vrij van alle mogelijke wereldaanschouwelijke en theologische vooringenomenheden. Dit werk kan als een uitgebreide encyclopedie van alle toen gekende wetenschappen worden omschreven.²⁷⁶ Praktijkgerichte kennis aan de hand van eigen waarnemingen en zintuiglijke ervaringen zou ook voor Morhof de nieuwe norm bij wetenschappelijk onderzoek worden. Deze nieuwe kennis moet aan objectieve beoordelingscriteria worden onderworpen; elke student kan als ‘zelfdenker’ zijn eigen zoektocht naar kennis aanvatten en via eigen oordeel tot objectieve inzichten komen.²⁷⁷ Net als Heinichen beschouwt Mattheson de veelzijdige Morhof als een vooraanstaand geleerde.²⁷⁸

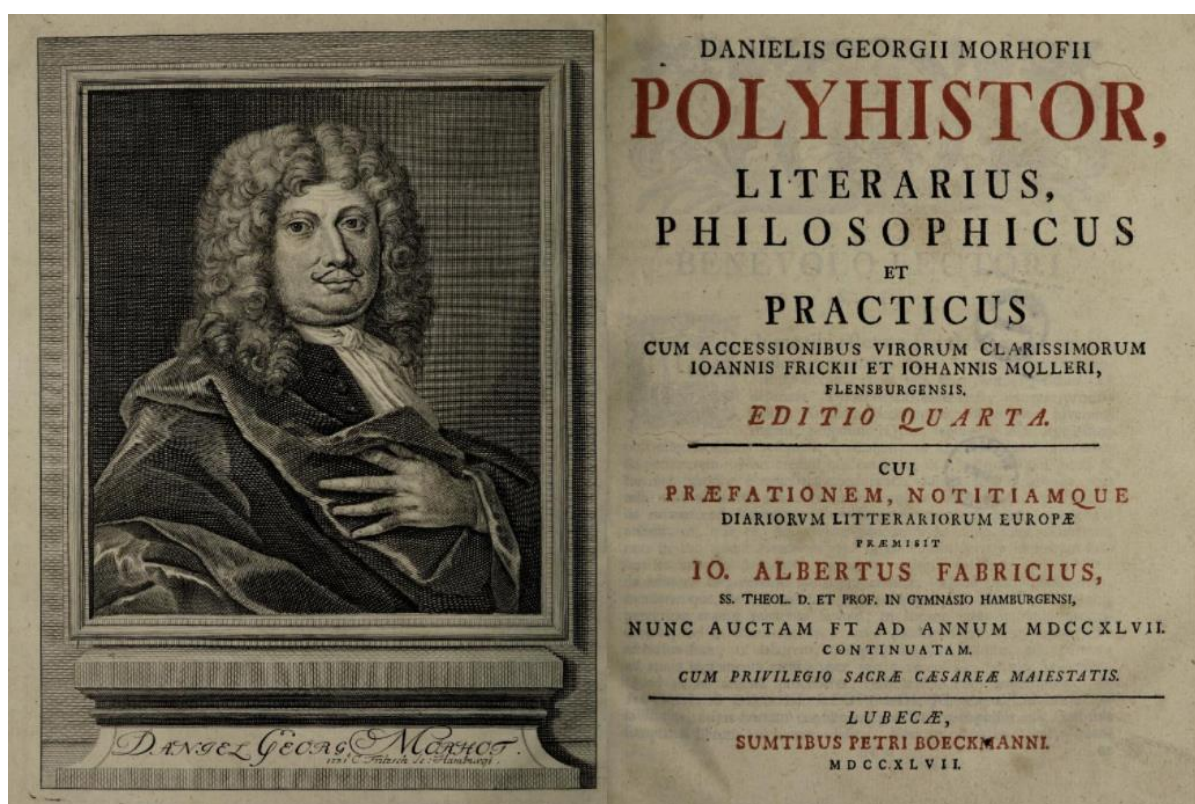


Fig. II.3. Daniel Georg Morhof, *Polyhistor*, frontispice en titelpagina.²⁷⁹

²⁷⁴ Ibid., *Polyhistor, sive De notitia auctorum et rerum commentarii. Quibus praeterea varia ad omnes disciplinas consilia et subsidia proponuntur* (Lübeck 1688/1707).

²⁷⁵ Morhof 1647, Tomus 1, Cap. 1, p. 1-8, “De Polymathia”.

²⁷⁶ Ibid., Thomus I, “Ephemeridum”.

²⁷⁷ Werner Schneiders, *Das Zeitalter der Aufklärung* (München 2001), p. 147.

²⁷⁸ Mattheson 1725, deel II, p. 113.

²⁷⁹ <https://archive.org/details/b30526267>.

Christian Thomasius (1655-1728)

Hoewel Christian Thomasius niet expliciet door Heinichen wordt vermeld, zijn tal van zijn ideeën herkenbaar in Heinichens teksten. Thomasius, voorstander van een morele en burgerlijke reformbeweging, verwerpt het autoriteits-denken en streeft naar zelfstandige kennis, verkregen via kritisch onderzoek met nadruk op eigen verantwoordelijkheid. Deze praktische ‘Erkenntnislehre’ met de *ratio* als leidende kracht – eclecticische of galante kennis genoemd – wordt door Thomasius voorgesteld in zijn *Einleitung zu der Vernunft-Lehre* (Halle 1691).²⁸⁰ Nieuwe kennis moet objectief, rationeel, kritisch en doelgericht zijn, volledig toegespitst op het onderwerp zelf.²⁸¹ Aan de hand van zelf-verworven kennis, opgedaan door logisch denken, moet men volgens Thomasius de ware aard van het te onderzoeken onderwerp trachten te ontdekken.

Behalve via logisch redeneren kan kennis ontstaan via waarnemingen van uiterlijke kenmerken van dingen, vanuit “Cörperlichkeiten einer *Substanz*”, zoals kleur, klank, reuk en smaak.²⁸² Daar volgens Thomasius de zintuigen het begin van alle menselijk inzicht zijn, moet men deze empirische kennis, die naar ideeën leidt, als de ware kennis erkennen.²⁸³ Indien er echter tussen de waarnemingen van uiterlijke dingen en de gedachten geen harmonie heerst, ontstaan er valse ideeën of dwalingen, “Irrthümer”. Als *primum principium*, een grondwaarheid die niet verder moet worden bewezen, kan men stellen:

Was mit des Menschen Vernunft übereinstimmt/ das ist wahr/ und was des Menschen Vernunft zu wieder ist/ das ist falsch.²⁸⁴

Kennis uit eigen ervaring wordt door Thomasius aanvaard, maar wordt als ‘relatieve’ kennis gedefinieerd daar ze op individuele indrukken steunt, waaronder de persoonlijke smaak.²⁸⁵ Thomasius’ *Einleitung zu der Vernunft-Lehre* wil een praktische ‘kenleer’ zijn, die naar “sachgegründete Erkenntnis” streeft. Het in het Duits geschreven werk is bedoeld voor een hoger

²⁸⁰ Christian Thomasius, *Einleitung zu der Vernunftlehre*. Reprint, ed. W. Schneiders (Hildesheim 1968).

²⁸¹ Schneiders 1998, Vorwort.

²⁸² Thomasius 1691, p. 128 (§ 34).

²⁸³ Ibid., p. 156f.

²⁸⁴ Ibid., p. 155, (§ 20).

²⁸⁵ Thomasius 1691, p. 165 (§58), 168 (§70), “Daß wir bey denen veränderlichen *Concepten* keine *absolutam propositionem* machen/ sondern *relativam*. Nicht: diese Speiße schmeckt allen Leuten allezeit gut/ sondern: Sie schmeckt mir itzo gut/ u.s.w”.

opgeleid publiek.²⁸⁶ Alleen kennis vanuit eigen inzichten en met eigen beoordelingscriteria als constante waarheidscontrole wordt getolereerd.

Om tot persoonlijke beoordelingsvaardigheden te komen, moet het eigen *Judicium* worden ontwikkeld; dit kan volgens Thomasius niet door het louter bijwonen en beluisteren van colleges en redevoeringen.²⁸⁷ Het voeren van discussies om tot individuele waarheden te komen geldt voor hem als een belangrijke opdracht van het onderwijs. Dit nieuwe kennissysteem werd bij de universitaire filosofie- en de rechtenafdeling in een driejarige opleiding uitgewerkt.²⁸⁸ Het was tijdens zijn driejarige rechtenstudies dat Heinichen met deze praktijkgerichte, ‘galante’ kennis in contact kwam;²⁸⁹ in de *Vorrede* van H 1711 worden beide soorten kennis, via de ratio en via de zintuigen, overgenomen.²⁹⁰

Volgens Thomasius wordt bij de eigentijdse wetenschappen en rechtsleer nog een te grote afhankelijkheid van buitenwetenschappelijke invloeden vastgesteld: zeker bij de juridische wetenschappen moet volgens hem afstand worden genomen van het theologisch fundament. In *Cautelae circa Praecognita Jurisprudentialiae Ecclesiasticae* (Halle 1712-1713), met als Duitse titel *Hochstnöthige Cautelen welche ein Studiosus Juris, der sich zur Erlernung der Rechts-Gelahrtheit auff eine kluge und geschickte Weise vorbereiten will / zu beobachten hat* wordt door Thomasius een nieuwe ‘Gerechtsgelehrtheit’ op basis van het eigen, onafhankelijke beoordelingsvermogen beschreven.²⁹¹ De nieuwe rechtsleer moet steunen op de autonomie van de rede en het is alleen het recht van het Duitse volk dat nog telt. Het louter aanvaarden van zelfverworven, kritische kennis zal een duidelijke impact op vele nieuwe juridische inzichten hebben. Het is onder meer Thomasius, die zich beroepend op het gezond verstand – de *sensus communis* – het nieuwe natuurrecht loskoppelt van de zeventiende-eeuwse theologie en ethiek.²⁹²

Werner Schneiders omschrijft dit nieuwe natuurrecht als een verzameling van rechten of plichten, van normen of imperatieven, van waarden of praktische waarheden, die niet tot het

²⁸⁶ Schneiders 2001, p. 253, lemma “Logik/ Vernunftlehre”; Schneiders 1998, Vorwort.

²⁸⁷ Thomasius 1691, *Vorrede*, p. 3-6 (§2f.).

²⁸⁸ Ibid., p. 1f.

²⁸⁹ H 1728, p. 90, ‘s’: “[...] Vor diesen statuirte man das Quinquennium zu Absolvierung des *Cursus Juridici*, [...] heut zu Tage ist das *Triennium* zu Absolvierung des gantzen *Cursus Philosophici & Juridici* genug”.

²⁹⁰ H 1711, *Vorrede*, p. 2.

²⁹¹ Ian Hunter, ‘Introduction to Christian Thomasius, *Cautelen Kirchenrechts-Gelahrtheit*.’ Centre for the History of European Discourses (University of Queensland 2015).

²⁹² Schneiders 2001, p. 284.

gebied van het louter subjectieve kunnen worden herleid.²⁹³ Bij deze juridische normenversoe-
pelingen die als belangrijke oorzaak voor een veranderende normativiteit bij de muzikale we-
tenschappen kunnen worden gezien, betreft het geen totale afwijzing van regels, maar eerder
een meer flexibele manier van omgaan met regels. Het is onder meer Rainer Bayreuther, die in
Musikalische Norm um 1700 (Berlin 2010) expliciet verwijst naar de invloed van de versoe-
pelde normativiteit bij de rechtsleer op de wetenschappen en de kunsten: een overeenkomst die
lange tijd over het hoofd werd gezien.²⁹⁴ Hij benadrukt bij zijn nieuwe wetenschapsvisie het
verschil tussen normen en regels:

Norm ist, was unbedingt gilt. Die Geltung einer Regel hingegen ist von Bedingungen abhängig.²⁹⁵

Een norm is wat absoluut van toepassing is, normen zijn onveranderlijk; regels daarentegen zijn
aan voorwaarden gebonden, zijn afhankelijk van omstandigheden.

Naast kennisproblemen benadert Thomasius in *Einleitung zu der Vernunft-Lehre* (Halle
1691) het probleem van de persoonlijke smaak die steunt op kennis via de zintuigen. Bij deze
zintuiglijke kennis worden kenmerken van een bepaalde substantie aangetoond zoals klank,
kleur en smaak, maar de substantie zelf is geen onderwerp tot onderzoek. Iedereen kan duide-
lijke criteria vaststellen, die echter van mens tot mens kunnen verschillen. Herkenning van een
kunstwerk houdt dus variabele kennis in, gebaseerd op eigen oordeel, volgens het criterium van
waarschijnlijkheid. Deze variabele kennis zal in H 1728 onder het begrip “der Gout”, de per-
sonlijke smaak, een belangrijke rol spelen.²⁹⁶

²⁹³ Werner Schneiders, *Naturrecht und Liebesethik. Zur Geschichte der praktischen Philosophie im Hin-
blick auf Christian Thomasius* (Hildesheim 1971), p. 10. “Naturrecht ist ein Inbegriff von Rechten oder
Gesetzen, von Normen oder Imperativen, Werten oder praktischen Wahrheiten, von Rechts- oder
Pflichtprinzipien, [...] wobei diese Rechts- oder Moralgesetze meist nicht nur als formale, sondern als
mehr oder weniger inhaltlich bestimmte bzw. bestimmbare Regeln aufgefaßt werden. Daher ist das Na-
turrecht eine Rechts- oder Pflichtenordnung, eine Wert- oder Normenordnung, kurz die inhaltliche Ord-
nung des Sollens überhaupt, das sittliche Gesetz als natürliches Gesetz (lex naturale) oder Naturgesetz
(lex naturae).” Vgl. Schneiders 2001, p. 283.: “Naturrecht/ Vernunftrecht”: “in der Vernunft gegründetes
und durch Vernunft erkennbares Recht [...]”. Thomasius koppelde het natuurrecht volledig los van de
theologie (ibid., p. 284).

²⁹⁴ Bayreuther 2010, p. 5

²⁹⁵ Ibid., p. 11.

²⁹⁶ Thomasius 1691, p. 252f., § 47: “Der Geruch und Geschmack aber wird von jeden Menschen für sich
wohl klar und deutlich mehrentheils erkennt/ aber er kan andern nicht allemahl demonstriret werden/
weil die *organa* dißfals bey den Menschen sehr *variren*”. § 49: “Die materie ist gegenwärtig/ und wird
vermittelst der Eußerlichkeit erkant/ also hat man davon eine gewisse, klare und deutliche Erkänntüß.”

Dit begrip van variabele kunstregels bij de muzikale wetenschappen werd door Johann Kuhnau, componist en rechtsgeleerde, eveneens aanvaard en hij stelde een versoepeling van muzikale regels voor. Van hem is het gezegde bekend: “*Cessante ratione prohibitionis, cessat ipsa prohibitio*” (Als de reden tot het verbod verval, stopt het verbod).²⁹⁷ Ook voor Kuhnau mogen nieuwe regels niet louter subjectief zijn, maar algemeen aanvaardbaar en beantwoordend aan de geldende muzikale praktijk. Net als bij de wetenschappen kunnen deze nieuwe regels ook bij muziek onder het begrip ‘galant’ worden geplaatst: een begrip dat door Thomasius als een dubbelzinnig modebegrip werd gedefinieerd.²⁹⁸

Heinichens nieuwe muzikale kennis wil vooral praktisch zijn en aansluiten bij de nieuwe wetenschappelijke visies. Het uitdrukken van affecten en sentimenten zal voortaan het muzikale hoofddoel uitmaken: alles moet gericht zijn op “die rechte Seele” en “die Tendresse”. Johann Mattheson verwijst in *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713) eveneens naar veranderende muzikale inzichten. In zijn “Einleitung vom Verfall der Music und dessen Ursachen” vraagt hij zich af waarom de muziek, ons door God geschonken tot lust en vertroosting, in verval is geraakt.²⁹⁹ Aan de hand van deze vraag wil hij duidelijk maken dat het niet langer toegelaten is dat muziek alleen door geleerdheid en arbeidsintensieve wetenschappen naar waarde kan worden geschat: dit is wat zogenaamde *luminibus Mundi* beweren.³⁰⁰ Ook voor Mattheson moet het nieuwe muzikale doel erin bestaan, muziek licht en aangenaam te maken en hierbij gelden de zintuigen als eerste en “eigentliche Ursprung”.³⁰¹ Dit alles betekent een ware ommekeer bij het denken over muziek.

II.2. De muzikale wetenschappen zoals voorgesteld in Heinichens *Vorrede* (1711)

Op het titelblad van zijn *Gründliche Anleitung* (Hamburg 1711) vermeldt Heinichen dat dit traktaat geheel vanuit eigen inzichten, zonder hulp van medeauteurs, werd gerealiseerd. Zijn Basso continuo-leer wil een praktische leer zijn volgens Thomasius’ “Nützlichkeits-denken”.³⁰²

²⁹⁷ Johann Kuhnau, *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* (Leipzig 1700).

²⁹⁸ Christian Thomasius, *Von Nachahmung der Franzosen* (1687): “Aber ad propositum was ist galant und ein galanter Mensch?” Zie Schneiders 1994, p. 14.

²⁹⁹ Mattheson 1713, p. 1-39.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 3.

³⁰¹ *Ibid.*, “Nihil est in Intellectu, quod non prius fuit in sensu”, p. 4.

³⁰² Op Heinichens titelblad van H 1711 worden dezelfde waarden benadrukt als in Thomasius’ *Maxime*

In zijn *Vorrede* handhaaft Heinichen de traditionele structuur van kennisopbouw volgens het tweeledige *scientia*-model van de *septem artes liberales*, gepubliceerd in Johann Rudolf Ahles in zijn *Kurze/ doch deutliche Anleitung zu der lieblich- und löblichen Singekunst* (Mühlhausen 1690) onder het door diens zoon Johann Georg Ahle toegevoegde deel *Anmerkungen über vorhergehende Anleitung zur Singekunst*:

Die Musik ist eine vermischte Matematische Wissenschaft / welche handelt von den Uhrsachen / Eigenschaften / und Unterscheide des Klanges / woraus eine künst- und liebliche Sangweise und Zusammenstimmung gemachet wird [...].³⁰³

Johann Gottfried Walther verdeelt in zijn *Praecepta* de muziek eveneens in *Musica Theoretica* oder *Speculativa*, die de theoretische basis, “den Grund *musicalischer* Dinge” van de compositieel omvat,³⁰⁴ en de *Musica Practica*, die uit een constante oefening bestaat om de waarden van de *Musica Theoretica* te kunnen realiseren. Deze *Musica Practica* omvat nogmaals twee delen, de *Musica Modulatoria* waarin wordt geleerd hoe men goed kan zingen of een instrument kan bespelen, en de *Musica Poëtica*, die onderwijst hoe “eine liebliche und reine Zusammenstimmung der Klänge” bedacht en vervolgens aan het papier toevertrouwd kan worden, uitmondend in wat men “einen Gesang” noemt.³⁰⁵ Door de vermelding van een “Gesang” breidt Walther de vroegere definitie uit naar composities waarbij de taal centraal staat, zoals bij de opera.

In het Quadrivium-deel van de *Vorrede* (p. 1-10) bespreekt Heinichen de theoretische kennisopbouw. Hieronder resulteren nieuwe harmonische principes en het toepassen van nieuwe compositietechnieken. Als uiteindelijke doel van de jonge Basso continuo-praktijk geldt, “die Erkenntnis einer vollstimmigen und wohlklingenden *Harmonie*” boven een gegeven bas te bereiken.³⁰⁶ In het Trivium-deel (p. 10-23) komt de nieuwe operastijl, “die Theatralische Art der *Composition*”, aan bod, waarvoor “*Tendresse*” en “Vergnügung der Ohren” als nieuwe muzikale eisen worden gesteld.³⁰⁷ Het nieuwe genre van de opera met grotere compositorische

18, “Fleiß und natürliche Geschicklichkeit” (Balthasar Gracians, *HOMME DE COUR, oder: Kluger Hof- und Welt-Mann, Nach Monsieur Amelot de la Houssaie* [...]) (Augsburg 1715).

³⁰³ Ahle 1690, p. 1.

³⁰⁴ Walther 1708, p. 14 (§ 2).

³⁰⁵ Ibid., p. 14f. (§3, 1f.).

³⁰⁶ H 1711, *Vorrede*, p. 1.

³⁰⁷ Ibid., p. 10.

vrijheden en met toepassing van nieuwe affectieve waarden krijgt hier ruime aandacht. Dit Tri-vium-deel waar de nieuwe, vrije operastijl aan bod komt, is vanuit het dubbele *scientia*-perspectief dan ook niet misplaatst, in tegenstelling tot Michael Mauls visie: volgens hem komt dit deel van de *Vorrede* in een generaalbasleer “reichlich deplaziert” over.³⁰⁸ Heinichens voorkeur voor steeds nieuwe muzikale invallen, affecten en melodieuze invallen boven strikt contrapuntische compositietechnieken wordt door Maul toegeschreven aan het feit dat Heinichen als jonge componist een meer persoonlijk doel voor ogen had, namelijk solliciteren voor uitvoeringsgelegenheden van toekomstige operaprojecten.³⁰⁹

Heinichens aanvallende toon tegenover traditionele componisten die steeds maar oude compositietechnieken als modi en contrapunt hanteren, legt een houding bloot die onder galante theoretici al langer in omloop was. Zo is er een brief bekend van Heinichen aan Mattheson, die als toevoeging diende bij een door Mattheson gevoerde polemiek tegen Johann Joseph Fux’ visie over de meerwaarde van het contrapunt bij eigentijdse composities. In deze brief verwerpt Heinichen in scherpe bewoordingen het behoud van het contrapunt. Heinichens brief werd samen met brieven van Händel en Telemann – eveneens tegenstanders van verouderde compositietechnieken – door Mattheson in zijn *Critica Musica* gepubliceerd.³¹⁰

De visie van “Liebhabern der Antiquität” waarbij de muziek, ons door God geschonken, slechts door diepe “Gelehrsamkeit” en arbeidsintensieve wetenschappen kan worden begrepen, steunt op autoriteitsgerichte kennis, een visie die door Mattheson en Heinichen wordt verworpen. Beiden volgen Thomasius’ visie over zintuiglijke kennis: “In den Sinnen selbst steckt der eigentliche Ursprung aller Wissenschaft.”³¹¹ Voor beide componisten behoeft de muziek zelfs helemaal geen regels, daar het menselijke verstand dit “himmlische Wesen” toch niet kan bevatten.³¹² Regels volgens de logica en de ethica gaan zelfs in tegen de muzikale natuur.³¹³

³⁰⁸ Maul 2010, p. 150.

³⁰⁹ Ibid., p. 150: “Eigenwerbung für sich als Opernkomponist und seine zukünftigen, freilich nie verwirklichten Editionsprojekte zu betreiben”.

³¹⁰ Mattheson 1717; Mattheson 1725, *Die Orchester-Kanzeley*. Zweytes Convolut, p. 209-215; Unger 1990, p. 32. In BIJLAGE II is Heinichens brief weergegeven.

³¹¹ Thomasius 1691, p. 4, p. 155f., §22f.

³¹² Mattheson 1713, § 1, p. 2f.

³¹³ Ibid., p. 9. “[...] Zu dem so bin ich der Meinung ganz und gar nicht/ daß man *more Philosophorum* die *Music* in eine solche *cathedralische Disciplin* bringen müsse noch könne/ als man etwann die *Logic*, *Ethic* &c. gethan/ weil solches ihrer Natur ganz und gar zu wider ist/ als die da frey und ungebunden tractiret seyn will”.

Ook voor Heinichen staat een duidelijke en in moeilijkheidsgraad opklimmende methode – naar Thomasius’ voorbeeld – garant voor betrouwbare kennis.³¹⁴ Hierbij mogen alleen duidelijke en klaar-afgelijnde begrippen worden gehanteerd; “Vorurteile und Aberglauben, Fanatismus und Schwärmerei, Affekte und Illusionen” moeten worden geweerd omdat deze naar onwaarheden leiden.³¹⁵ Traditionele compositietechnieken en toepassingen van het monochord hoeven niet te worden afgeschaft, maar het zijn verouderde methodes, niet langer bruikbaar bij het nieuwe affectieve doel van “Tendresse”.³¹⁶

Zintuiglijke kennis moet als primaire bron voor muzikale kennis worden aanvaard. Onder deze kennis verstaat Heinichen een vrijere manier van componeren, waarbij bepaalde geschreven regels niet langer streng hoeven opgevolgd; zo is onder meer het gebruik van parallelle kwinten en octaven toegelaten indien ze het oor niet schaden.³¹⁷ Deze evolutie van een wiskundig ordenend muzieksysteem naar een samenklanksysteem met meer vrijheden geldt als een belangrijke nieuwe stap in het galante denken over muziek. Aan de hand van twee voorbeelden verduidelijkt Heinichen zijn idee over vrije zintuiglijke muzikale kennis. Het eerste voorbeeld is de aria “Eurer Schönsten Augen-Licht decket jetzt die braune Nacht” uit zijn opera *Der Karneval in Venedig*, of *Der angenehme Betrug*, gecomponeerd in Leipzig en aldaar opgevoerd in 1709 (*muziekvoorbeeld II.1*):

³¹⁴ H 1711, p. 2. Vgl. Thomasius 1691, Hauptstück I, “Von der Gelahrtheit insgemein”, geeft Thomasius als eerste principe, de definitie en functies van “Gelahrtheit”, p. 75-87.

³¹⁵ Schneiders 2001, p. 10f. Zie ook Daniel Lechner, *Bildung macht frei! Humanistische en realistische vorming in Duitsland 1600-1860* (Amsterdam 2003), p. 5; Karel Kuypers, *Encyclopedie van de filosofie* (Amsterdam 1977), ‘Cartesius Renatus’, p. 161.

³¹⁶ H 1711, p. 10.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

Muziekvoorbeeld II.1. H 1711, p. 4f, m. 1-6.

Volgens een muzikale Horribilicribrifax moeten in dit fragment de bedekte kwinten en octaven worden vermeden, wat door Heinichen echter wordt weerlegd omdat de parallelle octaven in dit voorbeeld niet noot per noot moeten worden bekeken, maar moeten worden beoordeeld binnen de volledige harmonische structuur waarin de akkoordwisselingen plaatsvinden. In dit voorbeeld hebben verticale akkoordgroepen het horizontale verloop van de stemmen zoals bij het contrapunt vervangen. De inventie, de afwisseling binnen de harmonie, krijgt hier voorrang op correcte harmonische toepassingen.³¹⁸

In zijn tweede voorbeeld, een *Marche in D*, hanteert Heinichen dezelfde vrijheden. In dit voorbeeld zal volgens hem de klank van de akkoorden eerder zijn verdwenen dan de melodische figuur in de tegenstem, waardoor er geen gevoel van parallelle octaven ontstaat:

Muziekvoorbeeld II.2. H 1711, p. 7, *Marche*.

³¹⁸ H 1711, p. 7.

In beide voorbeelden is de regel ‘van het oor’ prioritair. Aan de hand van de uitspraak van zijn vroegere leraar Kuhnau, waarbij men niet-correcte, maar niet-kwetsende harmonische relaties niet meteen hoeft te verbieden, verdedigt Heinichen zijn bewijsvoering.³¹⁹

Hoewel Kuhnau en Heinichen dezelfde muzikale versoepelingen bepleiten, was hun relatie ambivalent, zeker tijdens Heinichens laatste jaren in Leipzig. De vraag blijft dan ook bestaan wie Heinichen voor ogen had met de scheldnaam *Horribilicribrifax*.³²⁰ Omwille van Kuhnau's voorkeur voor versoepelingen van compositieregels kan worden aangenomen dat deze scheldnaam niet voor hem was bedoeld. Na het mislukken van zijn pastorale opera *Galathea* (Leipzig 1702) evolueerde Kuhnau echter tot fel tegenstander van de jonge galante operastijl: zeker het gebruik van de vrije operastijl bij religieuze composities – met Heinichen als groot voorstander – werd door Kuhnau afgewezen.³²¹ Dit gaf aanleiding tot meningsverschillen. Het gebruik van het scheldwoord zou ook als uiting van een generatieconflict kunnen worden geïnterpreteerd, waar Kuhnau als gevestigd componist tegenover zijn jonge, ambitieuze student staat. Maul interpreteert Heinichens scheldwoord eveneens als afwijzing van vroegere strenge compositieregels bij religieuze composities en hij verwijst naar de polemiek, ontstaan tussen Kuhnau en Heinichen in verband met het gebruik van de theaterstijl in de kerkmuziek te Leipzig. Voor Mel Unger waren het vooral Heinichen en tijdgenoten die aan de rand van een culturele transitie stonden en die in hun nieuwe kerkcantates de uitbreiding van de oude contrapuntmotetstijl met meer affectieve vrijheden hebben kunnen afronden.³²² Vanwege de invloeden van de operastijl kenden deze cantates echter heel wat tegenstanders.

Niet alleen op Kuhnau zou Heinichens scheldwoord van toepassing kunnen zijn, maar m.i. ook op Andreas Werckmeister, wiens “*Musicalische Temperatur, Oder deutlicher und warrer Mathematischer Unterricht*” door Heinichen werden verworpen.³²³ Voor Heinichen is het bij nieuwe composities niet langer mogelijk om “die rechte Seele” en “die Tendresse” in een paar honderd “verschimmelten überflüssigen Regeln” samen te vatten; de persoonlijke smaak, even-

³¹⁹ Johann Kuhnau, *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* (Leipzig 1700), Vorrede; H 1711, p. 6f.

³²⁰ H 1711, p. 6.

³²¹ Maul 2010, p. 153f.

³²² H 1711, p. 3. Vgl. Unger 1990, p. 18f.: “[...] a major cultural transition that began in the philosophical principles of the Enlightenment and worked its way through religious thought and cultural endeavor.”

³²³ Meer over deze problematiek volgt in Hoofdstuk V.

als de nieuwe begrippen “Naturell” en “Invention” moeten voortaan bij composities een belangrijke rol spelen.³²⁴ Het is eveneens Heinichen die ervoor pleit om de nieuwe doelgerichte kennis bij de studie van het Basso continuo over te nemen.³²⁵ Deze groei van persoonlijke kennis via ratio en zintuiglijke waarneming moet naar nieuwe compositorische vrijheden leiden. Kennisverwerving aan de hand van ervaring wordt in H 1711 slechts kort vermeld; eerst in H 1728 zal ervaringskennis voor Heinichen als: “[...] allerwichtigste *requisitum compositoris moderni*” gelden.³²⁶

Bij de muzikale voorschriften in *Das Neu-Eröffente Orchestre* past Mattheson eveneens nieuwe vrijheden toe. Niet langer geldt als doel, de dingen op ingewikkelde wijze voor te stellen; veeleer wordt beoogd, “die Sachen angenehm und leicht abzumahlen/ auf daß niemanden der *Appetit* vergehe”.³²⁷ Dit betekent een omkering van waarden: de muziekpraktijk die op menselijke informatie en verantwoording steunt, krijgt een eersterangs functie; de goddelijke waarden waarop de muzikale wetenschappen tot hiertoe voortbouwden, worden naar de tweede plaats verwezen. Nieuwe ethische waarden zoals het dragen van eigen verantwoordelijkheid alsook een nieuwe normativiteit, gericht op het hier en nu, gelden samen met het individuele denken als belangrijke nieuwe inzichten,³²⁸ die zowel door Heinichen als door Mattheson worden voorgestaan.³²⁹ De luisteraar verrassen met steeds nieuwe muzikale vondsten moet voortaan voor Heinichen en Mattheson tot de hoofdpoddracht van elke componist behoren.³³⁰ Dit alles stelt een ware paradigma-wisseling voor bij de kunsten, en bij de muziek in het bijzonder.

Hoewel Heinichen in zijn *Gründliche Anweisung* (1711) en Mattheson in *Das Neu-Eröffente Orchestre* (1713) grotendeels dezelfde onderwerpen bespreken, blijven tussen beiden verschillen bestaan. Heinichen pleit (vanuit stevig onderbouwde muzikale studies aan de Thomaschule, waar hij al vroeg als een meester in het contrapunt werd beschouwd, gevolgd door universitaire rechtenstudies) voor een intellectuele aanpak volgens Thomasius’ voorbeeld van praktijkgerichte kennis aan de hand van duidelijke, constructieve methodes. In het eerste deel

³²⁴ H 1711, p. 9.

³²⁵ Ibid., p. 20.

³²⁶ H 1728, p. 22.

³²⁷ Mattheson 1713, p. 6.

³²⁸ Thomasius 1691, p. 103 (§ 25), “Die innerliche Reden halte ich mit mir selbst. Ich der ich hier für dir stehe mit Haut und Haaren/ Fleisch und Beine/ und alles was in und an mir ist”.

³²⁹ Beate Kutschke, ‘Johann Mattheson’s Writings on Music and the Ethical Shift around 1700’, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (Zagreb 2007), p. 24f.

³³⁰ H 1711, p. 10; Mattheson 1713, p. 6.

van de *Vorrede* wordt deze vrije, zelf-verworven kennis zonder overname van vroegere algemeen-aanvaarde kennisprincipes uitgebreid besproken.³³¹ Het speculatieve denken over muziek wordt verworpen en in de plaats daarvan verkiest hij variabele regels, afgeleid uit de compositie zelf, volgens methodes van Thomasius' *Vernunft-Lehre* (1691). Bij het nieuwe genre van de opera zijn het de *Affecten* die een belangrijke functie hebben bij het omschrijven van gevoelstoestanden. Ook voor Unger maakten Heinichen en tijdgenoten deel uit van een culturele overgang, ontstaan vanuit nieuwe Verlichtingsideeën en toegepast op religieuze en culturele vernieuwingen.

Mattheson had een brede humanistische opleiding genoten, waarin naast onderricht aan de Lateinschule en inwijding in de rechtswetenschappen voldoende ruimte bleef voor zang- en compositieonderricht, dans- en vechtkunst. Hij is eveneens voorstander van het "Prüfung und Untersuchung" model, maar bepleit een soepelere omgang met de kennisproblematiek.³³² In *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713) schenkt hij minder aandacht aan een onderliggende streng-gestructureerde kennisopbouw en verkiest hij Morhofs encyclopedisch kennisideaal, dat naar een mozaïek van kennis leidt.³³³ Zo voegt Mattheson aan het einde van *Das Neu-Eröffnete Orchestre* een Register toe met meer dan 450 trefwoorden, geschikt om op efficiënte wijze de nodige kennisachtergrond te verwerven. Net als Heinichen richt hij zich tot de uitvoerende musicus met ruime aandacht voor een natuurlijk proces zonder dwang: "durch den Zwang werden die *Ingenia* niedergeschlagen/ der Mensch verliehret seine natürliche Gemüths Freyheit."³³⁴ Het is de muziek die "unter allen Künsten von GOtt dem Menschen zur sonderlichen *Recreation* gegeben ist, und das rechte *dulce* fast allein in sich hält."³³⁵

II.3. *Herr Capellmeister Heinichen sein erneuertes Werck vom General-Bass*³³⁶

Als Heinichen besluit, *Die Anweisung* uit 1711 te herwerken, is hij al geruime tijd in dienst van Friedrich August I, keurvorst van Saksen en koning van Polen. Zijn nieuwe traktaat *Der General-Bass in der Composition*, bestemd voor een uitgebreid publiek, wordt beoogd "4. mahl so

³³¹ H 1711, p. 1-10.

³³² Mattheson 1713, *Dedicatio*, p. 4.

³³³ Het encyclopedische kennismodel werd onder meer door Morhof voorgesteld in zijn *Polyhistor*, en was bedoeld als hulpmiddel bij een snelle zoektocht naar kennis.

³³⁴ Mattheson 1713, p. 15.

³³⁵ *Ibid.*, p. 25.

³³⁶ Mattheson 1731, p. 9, XI, 'b'; titel door Mattheson gebruikt.

starcke” te worden als *Die Anweisung*.³³⁷ In H 1728 dient de Basso continuo-leer als aanzet voor composities. Heinichen draagt zijn nieuwe traktaat op aan alle “*Music-Liebender*”, die aan de hand van nieuwe compositieprincipes niet alleen vooruitgang in de “*Kirchen- Cammer- und Theatralische Stylô*” willen maken, maar ook in de compositieleer.³³⁸

Heinichen was niet de eerste die de functie van “compositieleer” toevoegt aan een continuo-bas: al eerder was Charles Massons *Nouveau Traité des Règles pour la Composition de la Musique* (Paris 1705) verschenen. In Duitsland verbond Andreas Werckmeister in zijn *Harmologia musica oder Kurze Anleitung zur Musicalischen Composition* (1702) componeren met ex tempore spelen, waarmee hij bedoelt dat bij ex tempore-composities een thema of lied zonder voorbereiding op de juiste manier aan de bas moet worden toegevoegd en gevarieerd.³³⁹ Friedrich Niedt vermeldt op de titelpagina van zijn *Musicalische Handleitung anderer Theil/ von der Variation des General-Basses* (Hamburg 1706) dat de continuo-bas als fundament zal dienen bij het componeren van “*Preludia, Ciaconen, Allemanden &c.*”. Ook bij hem speelt de kunst van het variëren een belangrijke rol.³⁴⁰ Mattheson ziet eveneens de continuo-bas als vertrekpunt voor compositie en Heinichens uitbreiding naar een brede compositieleer zoals in *Der General-Bass in der Composition* verdient volgens hem derhalve een aparte vermelding.³⁴¹ Zo stelt hij in zijn *Grosse General-Baß-Schule*:

[...] denn/ wer einen rechtschaffenen General-Baß tractiren will/ der muß die Gründe der Composition von Rechtswegen verstehen/ wenn er sonst die unrichtigen Gänge vermeiden/ und gut accompagniren will.³⁴²

Zelfs ruim 30 jaar later benadrukt Carl Philipp Emanuel Bach in zijn *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil* (Berlin 1762) de waarde van vrije improvisaties aan

³³⁷ H 1728, *Vorrede, Geneigter Leser*, p. 1.

³³⁸ *Ibid.*, titelblad.

³³⁹ Werckmeister 1702, p. 68 (§ 128): “[...] daß man auch *extempore* ein Thema oder Lied recht anbringe/ und *variire*”.

³⁴⁰ Niedt 1706, Das II. Capitel. p. 3: “Von Veränderung oder *Variation* der Noten im General-Baß besonders.”

³⁴¹ Mattheson 1731, p. 9, XI, ‘b’: “Deswegen gefällt es mir sonderlich wol, wenn Herr Capellmeister **Heinichen** sein erneuertes Werck **den General-Baß in der Composition** betitelt. Ich pflege sonst in meinen vorigen Schrifften zu sagen, der General-Baß sey eine *compositio extemporanea*.”

³⁴² *Ibid.*, p. 9, XI.

de hand van harmonische patronen in de bas: “Zu diesen letztern Stücken wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert [...]”.³⁴³ Zeker tot aan het eind van de 18^{de} eeuw, de *Spätzeit* van de Basso continuo-leer, bleef de functie van een becijferde of niet-becijferde bas als harmonische basis voor composities van toepassing.³⁴⁴ Zo luidt een tekst uit 1777 in *Der deutsche Biedermann*: “Kein Stück kann ohne Generalbaß vollkommen ausgeübt werden”,³⁴⁵ wat naar de compositorische functie van de continuo-bas verwijst. Tegenwoordig wordt H 1728 vooral als een gewone Basso continuo-leer ter ondersteuning van een melodiestem en niet als basis voor composities geïnterpreteerd: een misverstand dat tot overmatig sterke continuo-begeleidingen en flinke discussies heeft geleid.

In H 1728 is de *Vorrede* van H 1711 herwerkt tot een uitgebreide *Einleitung* met veel aandacht voor vroegere ideeën over kennis en methodiek. Naast deze basisbegrippen voegt Heinichen nog een aantal ten dele onbekende zaken toe, vooral van belang bij de nieuwe operastijl. Vanwege het complexe drukprocédé van de uitgebreide akkoordenleer met volstemmige akkoorden liet Heinichen tegen hoge kosten het volumineuze werk in eigen beheer drukken. De *Einleitung* draagt als datum: “Dresden, den 8. September 1728”, maar in 1722 zou de eerste drukproef al beschikbaar zijn geweest.³⁴⁶ Al snel dook er een geplagieerde kopie op, maar dankzij twee privileges – een eerste uitgevaardigd door Friedrich August, keurvorst van Saksen en koning van Polen; een tweede, uitgevaardigd door Carl der Sechste, “erwehlter Römischer Käyser” – kon de verspreiding ervan worden tegenhouden gedurende een periode van 10 jaar.³⁴⁷

Enkele verschillen tussen H 1711 en H 1728 kunnen meteen worden vastgesteld. In H 1728 wordt duidelijk onderscheid gemaakt tussen hoofdstukken die nuttig zijn voor componisten (die van het componeren hun beroep willen maken) en hoofdstukken met veel praktische oefeningen, bedoeld voor Basso continuo-spelers. In H 1728 duidt Heinichen zelf de hoofdstukken aan die voor elke groep het meest van toepassing zijn; het bestuderen van het gehele werk wordt evenwel aan iedereen aangeraden. Dit alles betekent een aanzienlijke uitbreiding tegenover H 1711, waar vooral het correct leren uitvoeren van becijferde en niet-becijferde continuo-bassen als hoofdvereiste gold.

³⁴³ Bach 1762, “Von der freyen Fantasie”, p. 325f. (§ 2).

³⁴⁴ Bötticher / Christensen 1995, kol. 1205; P. Williams *et al*, ‘Generalbass’, *NGD* Vol. 9 (2001), kol. 649.

³⁴⁵ Bötticher / Christensen 1995, kol. 1205; *Der deutsche Biedermann*, p. 28.

³⁴⁶ H 1728, p. 938 (§5): “Denn es gehet schon in das 6te Jahr, das die ersten Druck-Bogen dieses Tractates allbereit im Druck da gelegen”. Vgl. Horn 1987, p. 82.

³⁴⁷ Zie BIJLAGE IV.

Opmerkelijk in H 1728 zijn de vele, uitgebreide voetnoten. Meestal overstijgen ze het louter verduidelijken van de hoofdtekst en brengen ze een parallel verhaal over contexten, commentaren, persoonlijke opmerkingen en voorkeuren.³⁴⁸ In de tussenliggende jaren heeft Heinichen zijn blik duidelijk verruimd: daar waar in H 1711 enkel zijn persoonlijke visie aan bod kwam vanuit de doelstelling, geheel zelfstandig een B.c.-leer samen te stellen zonder overname van ideeën van anderen, worden er in H 1728 diverse tijdgenoten genoemd, onder wie Francesco Gasparini, Jean-Philippe Rameau, Monsieur de Saint-Lambert en Johann Mattheson. Het harmonische aspect blijft voor Heinichen belangrijk, maar het galante compositie-ideaal met nieuwe esthetische inzichten krijgt in H 1728 alle aandacht.

Johann Mattheson, voorstander van een galante visie over muziek, is met dezelfde problematiek begaan als Heinichen. In zijn *Orchestre-trilogie* (1713/ 1717/ 1721), zijn *Critica Musica* (1722-1725) en zijn *Grosse General-Baß-Schule* (1731) stelt hij de nieuwe muzikale kennis open voor de *Galant Homme*. Op de titelpagina van *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713) verwijst hij naar het pedagogische nut van muziek voor de jonge, galante maatschappij.³⁴⁹ Pas in *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) zou zijn visie op galante composities volledig zijn uitgekristalliseerd.

Net als in H 1711 behoren in H 1728 de muzikale wetenschappen, de theologie en de rechtenstudies tot de hogere wetenschappen. Heinichens visie over de *General-Bass* is evenmin veranderd: in H 1728 herneemt hij de definitie van H 1711 waarbij de continuo-leer tot de belangrijkste en meest fundamentele muzikale wetenschappen behoort.³⁵⁰ Kennisopbouw via zowel de ratio als de zintuiglijke waarneming wordt in H 1728 als vanzelfsprekend beschouwd. Voor “die Alten” blijft overgeleverde kennis als primaire, belangrijkste kennisbron behouden; voor Heinichen moet deze speculatieve kennis echter worden verworpen.³⁵¹ Ook een excessieve contrapunt-cultuur leidt volgens hem slechts tot een ruïnering van muzikale ideeën.³⁵² Indien

³⁴⁸ Buelow 1986, p. 278, merkt over deze vele voetnoten in H 1728 op: “They mirror the mature artistic credo of Heinichen, the theorist and aesthete, which he had developed in the years following the publication of the first version of his treatise”.

³⁴⁹ Mattheson 1713, titelpagina: “Wie ein *Galant Homme* einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen *Musik* erlangen/ seinen *Gout* darnach *formiren*/ die *Terminos technicos* verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt *raisonniren* möge”.

³⁵⁰ H 1728, p. 1: “Der General-Bass oder Basso-Continuo ist eine der wichtigsten und *fundamentalesten* *Musicalischen* Wißenschafften”. Vgl. H 1711, *Vorrede*, p. 1.

³⁵¹ H 1728, p. 3, ‘a’.

³⁵² *Ibid.*, p. 9.

men echter erin kan slagen om bij kerkcomposities het contrapunt met zaken van *Gout* kunstig te vermengen, heeft het contrapunt wel een reden van bestaan.³⁵³

In de periode van zeventien jaar is Heinichens visie op muzikale smaak verder gevormd; bij galante composities spelen begrippen als “Gout” en “Brillant” voor hem een belangrijke rol. Nieuw in H 1728 is het uitgebreid gebruik van dissonanten. Dit ruime dissonantgebruik wordt door traditionele componisten maar matig in praktijk gebracht omdat dissonanten de muzikale proporties verstoren; “die Neuen” daarentegen, die de empirische kennis van het oor verkiezen, zien dissonanten als uiterst geschikt middel voor het uitdrukken van affecten. Voor hen volstaat het uitdrukken van “*gout und brillant*”, de rationeel-geconstrueerde achtergrond van de proportieleer valt buiten hun interesses.³⁵⁴ Het zijn eveneens “die Neuen”, die de kunsten en de wetenschappen van alle nutteloze kennis, “Vorurtheile”, willen ontdoen.³⁵⁵ Dit begrip *Vorurtheil* wordt door Walch in zijn *Lexicon* (1726) omschreven als “ein Irrthum”, een dwaling.³⁵⁶ Schneiders ziet als een van de belangrijkste opdrachten van de Verlichting: “Entlarvung von Pseudocerkenntnissen und von deren Ursachen”.³⁵⁷ Omdat de kunsten en wetenschappen regels nodig hebben om de materie te kunnen doorgronden, verkiezen “die Neuen”, waartoe Heinichen behoort, een kennismodel waarin het gebruik van regels als vanzelfsprekend wordt behouden, maar waarin nieuwe regels uit de materie *zelf* moeten worden afgeleid:³⁵⁸

Nein! alle unsere nutzbare Regeln müssen vorhero aus der Natur selbst genommen, und dieser Herrscherin ihr Wille, Neigung, und Eigenschafft nach allen *Gradibus* erforschet, und ihr gleichsam *cum submissione* abgemercket werden [...].³⁵⁹

Aan de hand van regels die tot de compositie zelf behoren, kan men voorschriften opstellen die tot bredere muzikale inzichten kunnen leiden; vooral ervaringskennis, Heinichens derde kennis-

³⁵³ Ibid., p. 7.

³⁵⁴ Ibid., p. 3f.

³⁵⁵ Dammann 1967, p. 480.

³⁵⁶ Walch 1726, dl. 2, kol. 1431. “Ein Vorurtheil ist nichts anders, als ein unrichtiges und nicht sattsam überlegtes Principium, welches man vor wahr annimmt, und nach demselbigen seine besondere Urtheile und Schlüsse einrichtet. Ein iegliches Vorurtheil ist ein Irrthum; aber nicht ein ieder Irrthum ist ein Vorurtheil”. Zie ook H 1711, *Vorrede*, p. 2-4.

³⁵⁷ Schneiders 2001, “Vorurteil”, p. 438.

³⁵⁸ H 1728, p. 18.

³⁵⁹ Ibid., p. 19.

categorie, zal hierbij nuttig zijn.³⁶⁰ Voor Heinichen blijft het begrip ‘kennis’ een vrij beladen begrip. Onderzoek naar muzikale kennis moet als doel hebben, “die Arth-Regeln”, de compositieregels bloot te leggen. Arth-Regeln zijn vrije regels die van land tot land verschillen en die vooral bij de nieuwe operastijl van toepassing zijn. Aan de hand van deze regels van Duitse, Franse en Italiaanse auteurs wordt volgens Heinichen de niet-becijferde B.c-praktijk op een hoger plan getild. Dit verwijzen naar buitenlandse, vooral Italiaanse voorbeelden ziet George J. Buelow als een aanslag op de traditionele Duitse muziekbeleving van het begin van de achttiende eeuw. Voor hem is het duidelijk dat, hoewel Heinichen van Duitse origine is, diens muzikale opleiding in essentie Italiaans is.³⁶¹

Dat Heinichen Italiaanse invloeden heeft ondergaan, lijdt geen twijfel, maar de stelling van Buelow verlangt enige verfijning. Hoewel Heinichen in zijn beide B.c.-leren het Duitse speculatieve denken afwijst en pleit voor aansluiting bij nieuwe Italiaanse en Franse muziektheoretische ideeën, blijft hij door het benadrukken van kennis en kennismethodes Duits-denkend. Zijn stellige ideeën over kennis blijven uiteindelijk allesoverheersend. Naar mijn mening lijkt deze voortdurende aandacht voor kennis en kennisuitbreiding bij hem de vrije fantasie en het soepel uitdrukken van affecten zelfs in de weg te staan. In Italië is het benadrukken van zelfstandige kennis door de praktijkgerichte *Partimento*-methode op basis van autoriteitsdenken helemaal niet zo dwingend. De relatie leraar-leerling wordt als een hechte relatie gezien waarbij kennis mondeling wordt doorgegeven: muzikale regels worden zo op die nieuwe generatie overgedragen. Dit muzikale concept steunt op een coherente en voortgaande compositie-traditie, waarbij de leer van een bepaalde leraar in een bredere context duidelijk herkenbaar blijft.³⁶² Nergens in de *Vorrede* noch in de *Einleitung* wordt deze pedagogische houding door Heinichen gepromoot: alleen ‘zelf-verworven’ kennis telt voor hem als ware kennis en dit geldt zeker zo voor muzikale kennis.

³⁶⁰ Ibid., p. 18f.: “Wahr ist es / Regeln muß man wissen / man lerne sie gleich aus der Erfahrung, oder aus Fremder Vorschrift [...]”.

³⁶¹ Buelow 1986, Preface to the Revised Edition, p. XV: “And though Heinichen was German, his musical training was essentially Italian, and his career at the court of Dresden developed in a largely Italian milieu”.

³⁶² Sanguinetti 2012, Prologue: “[...] the tradition had a coherent and continuous existence that transcended the individual subjects. This concept influences the way the story of partimenti is narrated: the contribution of the single maestro is always put in the larger context of a tradition that lasted, substantially unchanged beneath its stylistic clothing, for more than two centuries”. P. Williams, R. Cafiero, ‘Partimento’, *NGD* 19 (2001), kol. 173.

II.4. Composities volgens het soevereine oor

Het nieuwe compositie-ideaal, waarbij de mens zelf in het centrum staat en het muzikaal uitdrukken van affecten en van “die rechte Seele” en “*Tendresse*” als nieuwe opdracht geldt, wordt in H 1728 breed uitgewerkt.³⁶³ De affectieve waarden van het Trivium winnen aan belang ten koste van het Quadrivium-ideaal met mathematisch fundament.³⁶⁴ Het gemoed van de luisteraar beroeren aan de hand van galante *Expressiones* beschouwt Heinichen als een van de nieuwe muzikale hoofdopdrachten van composities. Aan de hand van “*Talent, Wissenschaft und Erfahrung*” wil hij nieuwe compositie-doeleinden realiseren.³⁶⁵ De opdracht van muziek bestaat volgens hem niet langer uit het herhalen van “*absurditäten und verlehrten principis des Alterthums*”, maar uit het uitdrukken van affecten.³⁶⁶ Het soevereine gehoor wordt belangrijk bij de verzoening tussen kennis en affectvolle melodieën, “*Rationem & auditum*”.³⁶⁷ Bij dit nieuwe esthetische ideaal, gericht op muzikale voldoening, nemen, zoals eerder opgemerkt, nieuwe begrippen als *Tendresse, Gout* en *Brillant* een vooraanstaande plaats in. Het vroegere ethische ideaal van het zelf-zoeken naar waarheid zonder overnames van vroegere betekenissen wordt in H 1728 wel behouden. Omwille van nieuwe praktijkgerichte principes volgens de regels van het oor en het verklanken van affecten krijgt Matthesons *Dritte Eröffnung der Orchestre, oder der beschirmte Sinnen-Rang* (Hamburg 1721) van Heinichen een aparte vermelding.³⁶⁸ De nieuwe *Gout der Welt* zal bij composities een niet te onderschatten rol spelen. Bij deze nieuwe

³⁶³ Hans Erich Bödeker, ‘Mensch’, in Schneiders 2001, p. 265: “Die Selbstverwirklichung des Menschen wurde im Verlauf des 18. Jh.s mehr und mehr als Erziehungs- und Bildungsprozeß interpretiert”.

³⁶⁴ Dammann 1967, p. 255: “Das quadrivale Grundgefüge der *musica poetica* wie auch ihre trivial gestützte Begriffswelt brechen mit dem Ende des deutschen Barockzeitalters zusammen”. Deze evolutie kunnen we eveneens vaststellen in Heinichens *Einleitung* waarbij het belang van kennis plaats moet maken voor nieuwe begrippen als *Affecten* en *Tendresse*.

³⁶⁵ H 1728, p. 24f.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 4. Vgl. Petersen-Mikkelsen 2002, p. 44: “Der Mensch wird zum Subjekt, er ist nicht mehr bloß neutral beteiligt. [...] Die Musik wird zum Gegenstand, dem der Mensch als *Subjekt* seine Individualität anvertraut”.

³⁶⁷ H 1728, “Dieses dem *Musicalischen Soverainen* Gehöre so hoch angethane Unrecht [...]”, p. 4.

³⁶⁸ H 1728, p. 5; Mattheson 1721, “Vorlese”, p. 11 (§ 11): “[...] Die Betrachtung ist eine Wissenschaft/ welche die Tone durch Zahlen unterscheidet/ darauf Pythagoras sein Absehen gerichtet hatte. Die Ausübung aber ist eine Kunst/ welche den Klang nicht anders/ als mit dem Urtheil der Ohren abmisset; worauf für viel hundert Jahren Aristoxenus am ersten [...] in hinterlassenen musicalischen Schriften sein Bedencken darüber eröffnet hat”.

muzikale visie kunnen onderzoeksmethodes van land tot land verschillen omdat vooral smaakregels sterk afhankelijk zijn van regionale verschillen. Zo worden in bepaalde naties *dolcezza* en *tendresse* als belangrijkste karaktertrekken gezien, terwijl andere naties het vrolijke *vivace* verkiezen. Heinichen besluit:

[...] daß eine glückliche *Melange* vom Italienischen und Französischen *gout* das Ohr am meisten *frappiren*, und es über allen andern besondern *Gout der Welt* gewinnen müsse.³⁶⁹

Duitse musici genieten volgens hem het voordeel, snel bepaalde stijlelementen van andere naties te kunnen overnemen; hij hoopt dat andere naties op hun beurt het Duitse, theoretisch stevig onderlegde contrapunt zullen overnemen.³⁷⁰ Net als Franse en Italiaanse componisten is hij bij de nieuwe galante composities met niet-becijferde bassen voorstander van nieuwe compositieregels, die grotere vrijheden bij akkoordplaatsingen en -verbindingen moeten voorstaan.³⁷¹ Hierbij zal de eigen ervaringskennis voor Heinichen voortaan de ware *Scientia Practica* uitmaken.³⁷²

II.5. Muzikale kennis aan de hand van ervaringsregels

Vragen over kunst en schoonheid zijn van alle tijden, maar lange tijd behoorde het begrip schoonheid tot het domein van de kennis. Zo werd tot het begin van de achttiende eeuw “kunst” geassocieerd met geschoolde kennis. “Kunstvaardigheid”, waarmee vakkennis werd bedoeld, steunde daarentegen vooral op bekwaamheid.³⁷³ Dat kunst een bepaalde graad van geschooldheid vereist, kan als een zuiver rationalistische visie worden aanvaard met functionaliteit als belangrijke waardenmeter. Kunst werd verbonden met theologische, politieke, pedagogische en economische doeleinden; kunst en zelfstandigheid waren nog geen bij elkaar horende begrippen en van ‘kunst om de kunst’ was nog helemaal geen sprake. Wel groeit er stilaan een nieuwe visie waarin, door afstand te nemen van het traditionele speculatieve denken, de kunsten langzaamaan een eigen waarde krijgen op basis van schoonheidservaringen en genot. Voortaan zal

³⁶⁹ H 1728, p. 10f.

³⁷⁰ Ibid., p. 11f.

³⁷¹ Ibid., p. 18f.: “[...] Allein wir müssen nur nicht *in excessu* unnützer Regeln *pecciren*; viel weniger müssen wir das *aequivoque* Wort; Regeln/ so *barbarè* annehmen, als wolten wir hochtrabende Regelschmiede abgeben, und der Natur selbst Gesätze vorschreiben, nach welcher sie sich *authoritate nostra* müste einschrencken lassen”.

³⁷² Ibid., p. 22.

³⁷³ Kai Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition* (Cambridge 2002), Preface, p. IX.

dan ook als opdracht voor de kunsten gelden: schoonheid uitdragen. Deze nieuwe esthetische visie kadert in een veranderende sociale context waarin *die Empfindung*, het gevoel, een sleutelrol zal vervullen.³⁷⁴

Dit alles kan als een belangrijke esthetische ommekeer worden beschouwd waarbij kennis bekomen door eigen onderzoek en eigen beleving, ervaringskennis, als nieuw waardenoordeel bij de kunsten zal worden getolereerd. Ervaringsregels vallen niet onder de categorie van objectief te controleren kennisregels, maar ze behoren wel tot de categorie praktische kennis. Vroegere kennisregels steunend op autoriteit worden niet volledig verworpen, maar stilaan ontstaat er een nieuw soort kennis, namelijk praktische, variabele ervaringskennis vanuit eigen onderzoek. Deze nieuwe kennis moet helpen om niet-rationele oordelen beter te formuleren en, volgens Heinichen, aan de eisen van betrouwbaarheid te voldoen. Als bijkomend probleem geldt dat muzikale kennis – in het bijzonder nieuwe opera-composities met niet-becijferde basen – niet in een aantal eenvoudige kennisregels kan worden samengevat.³⁷⁵

Aan de hand van bovenstaande visie kan worden vastgesteld dat Heinichen ook in H 1728 sterk met de kennis-problematiek is begaan. Vooral de nieuwe categorie van ‘ervaringskennis’ geldt voor hem als een volwaardig onderdeel van de *Scientia Practica*.³⁷⁶ De vraag of praktische kennis op basis van eigen ervaring als evenwaardig aan kennis via ratio of zintuigen kan worden gezien, is dan ook een zinvol. Daar ervaringsregels afgeleid uit de composities zelf veranderlijk zijn, dragen ze de bepalingen ‘meestal’ of ‘gewoonlijk’. De bepaling ‘altijd-geldig’ – een wetenschappelijke eis – is omwille van het plaats- en tijdsgebonden karakter niet van toepassing, bijgevolg kan het *criterium veritatis* niet van toepassing zijn bij compositieregels. Heinichen vraagt zich af of het dan niet zinvoller zou zijn om een compositie met variabele compositieregels te verwerpen, daar ze niet naar gefundeerde kennis leidt: “[...] sollen wir aber deshalb die Composition selbst wegen ihrer veränderlichen Regeln verwerffen?”³⁷⁷ Dit afwijzen van composities omwille van veranderlijke regels is voor hem echter onbespreekbaar; het zou voldoende moeten zijn om de verschillende soorten kennisregels – de vroegere soort verkregen via ratio en zintuigen en de nieuwe via ervaring – gelijkwaardig te maken:

³⁷⁴ Walch 1726, kol. 729: “Empfindung, ist die Leidenschaft des Verstands, welche von der Bewegung des Nerven-Safftis, oder der belebenden Geister, (*spirituum animalium*) mit denen unsere Seele unmittelbar verknüpft is, enstehet”. Vgl. Schneiders 2001, p. 94f., ‘Empfindsamkeit’.

³⁷⁵ H 1728, p. 21f.

³⁷⁶ Ibid., p. 22 ‘i’.

³⁷⁷ Ibid., p. 20.

Beyderley Regeln müssen zugleich stehen, oder zugleich fallen; *tertium non datur*.³⁷⁸

Indien bij composities met variabele regels steeds zou worden gewacht op een “Proceß zum Gegenbeweiß”,³⁷⁹ zouden er veel mooie dingen worden mislopen. Alleen wil volgens Heinichen niemand deze nieuwe praktijkgerichte materie onderzoeken.³⁸⁰

Met variabiliteit van “Arth-Regeln” benoemt Heinichen een in zijn tijd steeds meer gestelde vraag: of een muziekwerk dat niets met muziektheoretische of contrapuntregels te maken heeft en waarbij compositieregels uit het kunstwerk zelf worden afgeleid, wel ware kennis kan opleveren.³⁸¹ Ook voor de dichtkunst die eveneens op variabele kunstregels steunt, stelt zich dit probleem. Met deze vraag gaat hij lijnrecht in tegen de visie van traditionele theoretici en componisten.³⁸² Muziek als erkende wetenschappelijke discipline en poëzie als onderdeel van de retoricaleer mogen dan wel tot deelaspecten van ware kennis behoren, maar beide disciplines bevatten ook variabele begrippen zoals ‘Empfindung’, ‘Gefühl’, ‘Affecten’ en ‘Fantasie’, die buiten het gebied van ware kennis vallen. Al sinds het antieke denken stond de Leer van het Schone, die steunde op intuïtieve en variabele zintuiglijke begrippen, in de belangstelling, maar ten tijde van H 1728 wordt de vraag naar een wetenschappelijke waardenbepaling van de vrije ervaringskennis als praktische *Erkenntnislehre* steeds dwingender.³⁸³

II.6. Nieuwe esthetische begrippen bij Baumgarten en Dubos

Enkele jaren na Heinichens traktaat wordt de thematiek van variabele kunstregels door Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) bestudeerd. Net als Heinichen had hij zich – in zijn *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus/ Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes* (Halle 1735) – de vraag gesteld of “Arth-Regeln” afgeleid uit het kunstwerk zelf, tot ware kennis kunnen worden gerekend. Hierbij introduceert

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ H 1728, p. 25: “Was liese sich nicht *practicè* von *Musicalischen Gout/ Invention, Accompagnement/ deren Natur/ Unterscheid und Würckung* schreiben; Allein niemand will dergleichen *ad Praxin subliorem* abziehende Materien untersuchen/ oder die geringste Anleitung hierzu geben [...]”.

³⁸¹ Ibid., p. 22.

³⁸² Kremer 2010, p. 119.

³⁸³ Schneiders 2001, p. 29-31.

Baumgarten voor gevoelsbegrippen de bepaling “Aesthetica” ter onderscheiding van logische begrippen;³⁸⁴ de herkenning door de logica wordt wel hoger ingeschat dan beoordelingen op basis van perceptie en gevoel.³⁸⁵ In 1735 – zeven jaar na H 1728 – komt Baumgarten tot de conclusie dat kunstregels behorend tot een kunstwerk als deel van de gehele kennisproblematiek van dat kunstwerk kunnen worden beschouwd en bijgevolg, als onderdeel van een groter geheel, ‘ware kennis’ opleveren. Daar niet iedereen de dingen op dezelfde manier ervaart, maar iedereen wel een eigen visie over een kunstwerk heeft, is het volgens hem niet mogelijk om algemeen geldende regels op te stellen. In zijn zoeken naar nieuwe en betere beoordelingscriteria voor variabele kunstregels waartoe onder meer de affecten en de fantasie behoren, vergelijkt hij poëzie met een redevoering (*Oratio*), die hij definieert als een reeks van woorden die samenhangende voorstellingen beschrijven.³⁸⁶ Bij poëzie gaat het over sensitieve inzichten in plaats van over zuiver logische begrippen.

Vanuit een traditioneel-scholastieke visie over kennis behoren zintuiglijke bevindingen tot de lagere regionen van het kennisvermogen: een visie die Baumgarten wil herroepen. Net als Heinichen wil hij kennisgradaties zodanig ordenen, dat ook bij zintuiglijke kennis de perfectie kan worden bereikt: een opwaardering die Thomasius in zijn *Vernunft-Lehre* (1691) al had voorgesteld.³⁸⁷ Het is volgens Baumgarten vooral aan de hand van de kunsten, onder meer van muziek en poëzie, dat men deze zintuiglijke kennis het best kan aanscherpen: “Die Kunst wird das Vehikel, die menschlichen Sinne allseits zu entfalten und zu schärfen”. Voor Baumgarten is de mens niet alleen een “Geistwesen”, maar ook een “Sinnenwesen”, wat betekent dat de zintuigen moeten worden aangescherpt.³⁸⁸ In zijn *Meditationes philosophicae* streeft hij naar een nieuwe onafhankelijke discipline, waarin nieuwe esthetische kennis op basis van

³⁸⁴ Baumgarten 1735/ Paetzold 1983, p. 85/ 87 (§ CXVf.).

³⁸⁵ Ibid., p. 87: “Über das Darstellen dürfte daher der Teil der Ästhetik umfangreicher als der Teil der Logik sein. Da nun das Darstellen vollkommen und unvollkommen geschehen kann, so lehrt dies die ALLGEMEINE RHETORIK als *die Wissenschaft, wie man im allgemeinen sensitive Vorstellungen unvollkommen darstellt*. Jenes lehrt die ALLGEMEINE POETIK als *die Wissenschaft, wie man im allgemeinen sensitive Vorstellungen vollkommen darstellt*.”

³⁸⁶ Ibid., *Einleitung*, p. IX. De eerste paragraaf van de *Meditationes* luidt: “ORATIONEM, quum dicimus, *seriem vocum repraesentationes connexas significantium* intelligimus”: “Unter einer REDE verstehen wir eine *Reihe von Wörtern, die zusammenhängende Vorstellungen bezeichnen*”.

³⁸⁷ Thomasius 1691, Hauptstück 6, p. 156f. (§ 26). Als *primum principium* geldt: “Was der Menschliche Verstand durch die Sinne erkennt/ das ist wahr/ und was denen Sinnen zu wieder ist/ das ist falsch”.

³⁸⁸ Baumgarten 1735 / Paetzold 1983, *Einleitung*, p. LI.

zintuiglijke waarnemingen en ervaring kan worden ondergebracht. Het ultieme doel bestaat uit het ontdekken van Schoonheid.³⁸⁹

In H 1711 verwees ook Heinichen al naar de rol die de ervaring bij de kenleer speelde, zo kon volgens hem onder meer het probleem van variabiliteit bij smaakregels, naast “fremder Vorschrift” ook door “Erfahrung” worden opgelost.³⁹⁰ In H 1728 beschouwt hij de ervaring zelfs als één van de belangrijkste rekwisieten van de compositieleer.³⁹¹ Ervaringsregels, gegroeid vanuit vroegere onbewuste herinneringen aan identieke situaties, vormen een verschil met de logisch opgebouwde kennis via ratio of zintuigen. Deze onbewuste herinneringen, die “dunckle” kennis opleveren, worden voornamelijk gedragen door intuïtie. Aan de hand van intuïtieve kennis is men bijgevolg niet in staat om exact te bepalen welke onderdelen van een kunstwerk het meest aan zijn uitwerking bijdragen omdat deze associatieve kennis het louter fysische herkennen overstijgt, maar wel kan deze “dunckle” kennis op twee belangrijke hulpbronnen steunen, namelijk op het onbewust spontane herkennen van dingen en op de inbeeldingskracht, de fantasie. Deze nieuwe kennis op basis van ervaringsregels behoort volgens Heinichen tot een hogere orde en men kan ze op alle mogelijke manieren en bij alle mogelijke gelegenheden zelf verwerven.³⁹²

Wilhelm Amann omschrijft associatieve kennis eveneens als kennis die tot een hogere orde behoort, waarbij niet het kunstwerk zelf als bron voor objectieve kennis dient van waaruit duidelijke en rationele kennis kan worden afgeleid, maar waarbij het de spontane emoties zijn – opgeroepen door een bepaald kunstwerk – die een soort spontane kennis op basis van herkenning opleveren.³⁹³ Het nieuwe doel van een kunstwerk bestaat erin om aan de hand van nieuwe ervaringskennis, de *Scientia Practica*, het publiek naar de affectvolle *Gout* te leiden. Dit emotionele aspect, volgens Heinichen van een hogere orde, is bij de kennisopbouw even belangrijk als de ratio, maar wordt door hem nog niet in zijn totaliteit doorgrond en kan onder het ‘Je ne

³⁸⁹ Ibid., p. LII: “Ästhetische Erfahrung muß als eine ausgezeichnete Form der Sinneswahrnehmung begriffen werden. In der ästhetischen Erfahrung vervollkommen wir unsere Vermögen der sinnlichen Wahrnehmung. [...] Was wir vermöge der vervollkommeneten Sinneswahrnehmung erfahren, ist die Schönheit.”

³⁹⁰ H 1711, p. 9.

³⁹¹ H 1728, p. 22 ‘i’.

³⁹² H 1728, p. 21f.

³⁹³ Amann, p. 84f.

sais quoi'-begrip worden geplaatst.³⁹⁴ Ook Baumgarten heeft dit gegeven in zijn traktaat nog niet geheel verwerkt.

In 1719 verscheen te Parijs *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* van Jean Baptiste Dubos [ook wel l'Abbé Du Bos genoemd] (1670-1742). Zijn beschouwingen over de muziek kunnen als vroege teksten over esthetische inzichten worden beschouwd.³⁹⁵ Hij wilde niet de oorsprong van de kunsten blootleggen, maar hij nagaan waaruit *la beauté* op basis van 'natuurlijkheid' bestaat. Emoties opgewekt door schilderkunst, poëzie en muziek vormden volgens hem de basis voor het subjectieve esthetische denken: deze emoties omschrijft hij als "le sixième sens", "le sentiment", of "le cœur". Volgens Marc André Bernier ziet Dubos het verstand als een analytisch hulpmiddel, dat enkel dient om achteraf te verklaren wat "le sentiment" al eerder had ontdekt.³⁹⁶ Het is, aldus Bernier, door dit afwijzen van kennisregels dat Dubos de aparte, onafhankelijke status van esthetische problemen aanvaardt, dit in tegenstelling tot Heinichen en Baumgarten, die esthetische problemen wel in relatie tot kennis blijven zien.

II.7. Het nieuwe galante denken over muziek

Bij de jonge galante gezelschapscultuur bekleedt het theater- en operagebeuren een belangrijke plaats. Zowel in de *Vorrede* uit 1711 als in de *Einleitung* uit 1728 wordt de nieuwe galante operastijl, behorend tot het *trivium*, besproken. Heinichen tracht "mit freyern Gemuthe etwas höhers in der *Music* zu suchen/ als man vorhero gehabt";³⁹⁷ daarom pleit hij voor een nieuwe galante aanpak waarbij "der Gout, die Seele der Musik" een eersterangs rol zal spelen. Vooral in H 1728 wordt dit gegeven breed uitgewerkt.³⁹⁸ Christian Thomasius, verdediger van grotere

³⁹⁴ Ibid., p. 84.

³⁹⁵ Dubos 1719, *Section 45, de la musique proprement dite*. Zie hierover M.A. Bernier, *Parallèle des Anciens et des Modernes. Rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières* (Québec 2006).

³⁹⁶ Bernier 2006, p. 163: "Puisque toutes les règles ne sont faites que pour parvenir à cette fin de l'art, c'est par la "voie du sentiment" plutôt que par la "voie de la discussion et de l'analyse" et par le raisonnement, que l'on peut juger de la valeur d'une œuvre. La *raison*, au sens de la réflexivité et du raisonnement, ne remplit chez Dubos qu'une fonction purement analytique, dans un après coup où elle peut chercher à expliquer une décision déjà rendue par le sentiment, c'est-à-dire à en rendre raison."

³⁹⁷ H 1711, p. 4.

³⁹⁸ H 1728, p. 23, 'i'.

vrijheden bij het uitdrukken van gemoedsvrijheden en affecten, pleit eveneens voor het verwerpen van de traditionele “*affectirte bauerstoltze gravität*”.³⁹⁹ In *Von Nachahmung der Franzosen* stelt hij een kennismodel naar het voorbeeld van Franse Verlichtingsideeën voor, om ook in Duitsland tot een openbreken van verouderde tradities te komen.⁴⁰⁰ Thomasius’ opvoedingsideaal vraagt enige aandacht vooraleer Heinichens galante denken over muziek kan worden besproken.

In 1701, het jaar waarop Heinichen als propedeusestudent aan de universiteit van Leipzig werd ingeschreven, werd Thomasius’ lezing *Von Nachahmung der Franzosen* bij M. G. Weidemann in Leipzig uitgegeven. Deze eerste publieke lezing van Thomasius werd al op 31 oktober 1687 in Leipzig als *Disputatio publica* als volgt aangekondigd:

Christian Thomas eröffnet Der Studierenden Jugend zu Leipzig in einem *Discours*, Welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle? Ein COLLEGIUM über des GRATIANS Grund-Reguln/ Vernünfftig/ klug und artig zu leben.⁴⁰¹

De lezing had de *Maximes* van de Spaanse Jezuïet Balthasar Gracián y Morales (*fig. II.4*) tot onderwerp. Diens leefregels, gebundeld in het *Oráculo manual y arte de prudencia*, ook bekend als *Oraculu*, werden in het Frans vertaald door Abraham Nicolas Amelot de la Houssaye (1634-1706); het was deze vertaling die door Thomasius voor zijn lezing (in het Duits) werd gebruikt.⁴⁰² De lezing, over de gedragsvoorschriften volgens de regels van “L’Homme de Cour”, veroorzaakte heel wat opschudding.⁴⁰³

³⁹⁹ Aldus Schneiders 1994, p. 7.

⁴⁰⁰ Thomasius 1701, p. 4: “Es ist von Anfang der Welt in denen meisten *Republiquen* so hergegangen/ daß die Sitten und Manieren zu leben sich hin und wieder verändert haben”. Volgens Schneiders 1994, Vorwort II, p. VI, is dit werk van Thomasius “ein Dokument des ‘Kulturkampfes’”.

⁴⁰¹ Titelblad in Schneiders 1994.

⁴⁰² Christian Thomasius, *Balthasar Gracians Homme De Cour, Oder Kluger Hof- und Welt-Mann, Nach Monsieur Amelot De La Houssaie, seiner Französischen Version, ins Teutsch übersetzt, von Silentes. Nebst (S.T.) Herrn Christiani Thomasii, Judicio vom Gracian* (Augsburg 1715). Zie voor enkele van Thomasius’ *Maximes* BIJLAGE I.

⁴⁰³ August Sauer, *Christian Thomasius: Von Nachahmung der Franzosen. Nach den Ausgaben von 1687 und 1701* (Stuttgart 1894), p. IV: “Als ich für ohngefähr dreyssig Jahren ein teutsch Programma in Leipzig an das schwartze Bret schlug, in welchem ich andeutete, dass ich über des Gracians Homme de Cour lesen wolte, was ware da nicht für ein entsetzliches lamentiren!”



Fig. II.4. Balthasar Gracián y Morales (1601-1659). Portret (gerestaureerd) door Valentín Cardereda, voorheen in de parochiekerk van San Miguel de Graus.

Thomasius stelde de vraag of het niet beter zou zijn als alle Duitse studenten (en uiteindelijk alle Duitse burgers), Gracián y Morales' grondregels zouden volgen met "L'Homme de Cour" als moreel en esthetisch ideaal. Net als de Fransman zou de Duitser moeten trachten te leven als "un honnête homme", "un homme sçavant", "un homme de bon goust & un homme galant".⁴⁰⁴ Drie kernbegrippen die moeten bijdragen aan een vernieuwd galant bewustzijn zijn "le bel esprit", "le bon goût" en "la galanterie".⁴⁰⁵ Discretie, eerlijkheid en goede smaak moeten voortaan eveneens tot de basisbegrippen van deze nieuwe levensstijl behoren. Naast het imiteren van kleding, huisraad en voedingsgewoonten, zal vooral de overname van Franse geestelijke en intellectuele waarden grote voordelen bieden. Werner Schneiders omschrijft

⁴⁰⁴ Schneiders 1994, p. 9.

⁴⁰⁵ Amann 1999, p. 193f.

Thomasius' *Die Nachahmung* als "das erste Dokument der Auseinandersetzung der deutschen Aufklärung mit der französischen Kultur".⁴⁰⁶

Het begrip "Nachahmung" vraagt enige duiding. Als definitie voor dit begrip geeft Walch: het imiteren van iemand in een voorbeeldfunctie om zo tot betere en hogere inzichten en kennis te komen.⁴⁰⁷ In *Von Nachahmung* (1687) wordt deze omschrijving behouden, maar Thomasius voegt eraan toe dat voor hem dit begrip als aanzet moet dienen tot een bredere modernisering, daar nog teveel Duitse geleerden voortbouwen op metafysische abstracties met als doel het zielenheil te bevorderen. Volgens hem is de bestaande Duitse "Gelehrsamheit" niet efficiënt en het zou nuttiger zijn te concentreren op de praktijkgerichte "Gelahrtheit", die voortbouwt op de nieuwe rationele wetenschappen. Dit voorop stellen van "Gelahrtheit", de praktische kennis van de "Weltweise", wordt door Thomasius als een van de hoofdkenmerken van de "Galant Homme", "der kluge Mann", gezien en hij verwijst expliciet naar nieuwe ethische eisen die aan Duitse burgers worden gesteld.

Aan de hand van Gracián y Morales' *Maximes* wil Thomasius deze nieuwe galante eisen verduidelijken. Zo moet een "Galant Homme" diverse kwaliteiten bezitten: als 'Homme Sçavan' moet hij op de hoogte zijn van alle nuttige hedendaagse wetenschappen, waarbij kennis via de gegronde vraagstellingen van de *ars disputandi* en via logisch opgebouwde methodes moet worden verkregen. "L'esprit", het verstand, moet naar een natuurlijk "Judicium" en naar "le bon Gout" leiden. Als "Homme de Cour" moet hij in een select gezelschap waardig en scherpzinnig over schone kunsten en schoonheid kunnen spreken. Hij laat gemoedsaandoeningen en affecten toe en hij verkiest een genoeglijke, wijze levensvisie boven een sombere, verdrietige en pedante levenshouding.⁴⁰⁸

Dit galante kennisideaal op basis van schrandereheid en gezond verstand – *Weltklugheit* – wordt door Amann omschreven als het nieuwe persoonlijkheidsideaal van de vrije burger.⁴⁰⁹ Als einddoel geldt "Selbsterhöhung [...] durch die Vervollkommnung seiner Person"; het is dit galante persoonlijkheidsideaal dat door de hoofse aristocratie wordt overgenomen.⁴¹⁰ Bij de

⁴⁰⁶ Schneiders 1994, p.VI, II 1.

⁴⁰⁷ Walch 1726, kol. 1851: "[...] auf die Sachen, darinnen man einem nachahmet [...] so kan man einem nachahmen in guten Dingen, wenn man sich nach dem Exempel geschickter, tugendhaffter und vernünftiger Leute in seinem Thun richtet".

⁴⁰⁸ Schneider 1994, p. 9-13. Al deze eisen worden vermeld in *Maxim 79: Ein fröhliches Temperament. Das ist mehr eine Vollkommenheit / als ein Fehler zu nennen [...]*. Zie BIJLAGE I.

⁴⁰⁹ Amann 1999, p. 182.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 190.

nieuwe *Weltklugheit* speelt de morele dimensie een allesbepalende rol: “la beauté d’esprit”, “le bon goût” en “l’air galant” zijn verborgen natuurlijke eigenschappen die pleiten voor een brede welwillendheid. Johann Christian Barth benadrukt in *Die Galante Ethica* eveneens aan de hand van *Maximes* dezelfde ethische eisen van respect voor de medemens.⁴¹¹ Voor Thomasius geldt het “Je ne scay quoy-begrip”, het ‘onzegbaarheidstopos’ als een essentieel gegeven bij galante kennis. “Le don de plaire” op basis van hoffelijkheid en bedachtzaamheid, een goed judicium op basis van kennis en een affectvolle omgang met iedereen moeten eveneens tot de nieuwe ethische eisen van de galante samenleving behoren.⁴¹²

Volgens Heinichen kan nieuwe galante kennis alleen worden verkregen via een methode van zelfstandige “Untersuchung und Prüfung”. De nieuwe rationeel-opgebouwde kennis kan vervolgens worden uitgebreid met nieuwe praktijkgerichte methodes, waar bij de nieuwe muzikale wetenschappen begrippen als “Naturell und Invention”, “die rechte Seele” en “die Tendresse” voortaan een belangrijke inbreng zullen hebben.⁴¹³ Ook voor Mattheson gelden deze waarden als het nieuwe, na te streven kennis-ideaal.⁴¹⁴

Rainer Bayreuther ziet deze waardenomkering als een paradigmawisseling, waar door zelfstandig denken en beoordelen de mens in het centrum staat.⁴¹⁵ Voor Amann omvat het nieuwe zelfstandig denken twee afzonderlijke aspecten waarbij Gracián y Morales’ *Il Discreto* een essentiële functie bekleedt. Zo onderscheidt men volgens hem bij Gracián y Morales’ *Maximes* twee soorten leefregels: de eerste soort “Klugheitsmaximen” – ethische moralistische regels – vertolken een burgerlijk-opvoedende functie met ‘affectcontrole’ als nieuw gegeven.⁴¹⁶ Tot de tweede soort behoren de esthetische regels – eerder voor een aristocratische elite bedoeld – waarbij men bij de kunsten eveneens naar affectcontrole streeft.⁴¹⁷ In beide gevallen wil men eenzelfde resultaat van zelfcontrole bekomen: hoffelijkheid en schoonheidservaring op basis van zelfregulering worden nieuwe kernbegrippen.⁴¹⁸ Deze omschrijving van het achttiende-

⁴¹¹ Johann Christian Barth, *Die Galante Ethica* (Dresden und Leipzig 1720), titelpagina: “In welcher gezeiget wird, wie sich Ein junger Mensch bey der Galanten Welt, Sowohl Durch *manierliche* Wercke, als *complaisante* Worte recommandiren soll”.

⁴¹² Thomasius 1701, p. 8-10. Thomasius 1715, *Maxime* 274, p. 355: *Jederman gefallen*, waartoe het “Je ne sais quoy-begrip” hoort. Zie BIJLAGE I.

⁴¹³ H 1711, p. 9.

⁴¹⁴ Mattheson 1713, *Dedicatio*.

⁴¹⁵ Bayreuther 2010, p. 8f.

⁴¹⁶ Amann 1999, p. 190.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 191f.

⁴¹⁸ Thomasius 1715, *Maxime* 7, p. 8: *Über seine Affecten allezeit Meister zu seyn*. Zie BIJLAGE I.

eeuwse schoonheidsbegrip wijkt af van wat tegenwoordig onder esthetica wordt verstaan en waarbij kunst en esthetisch genot bijna als synoniemen worden aangevoeld. Bij het vroegere schoonheidsbegrip met inbreng van het “je-ne-sais-quoi-begrip” blijft kennis een allesbepalende rol spelen. Vooral de relatie tussen zintuiglijk waarnemen en denken, tussen perceptie en ratio, blijft een punt van discussie en het was onder meer Christian Thomasiaus die in zijn *Vernunftlehre* beide manieren van kennis gelijkwaardig aan elkaar maakte en waarbij het *criterium veritatis*, het persoonlijke beoordelingsvermogen, een sleutelrol vervult.⁴¹⁹

Heinichen was eveneens met dit probleem begaan en hij laat opmerken dat een kunstwerk, ontstaan vanuit onbewuste “dunckle” herinneringen, zeer verschillend is van ‘begrijpelijke kennis via de ratio’. Vooral bij muziek is dit zo. De associatieve kennis bij een kunstwerk leidt volgens hem naar een andere, specifieke manier van kennis, namelijk naar de *Gout*, die voor hem van een hogere orde is dan kennis via ratio en logica.⁴²⁰

Heinichens *Anweisung* (1711) en Matthesons *Neu-Eröffnetes Orchestre* (1713) kaderen in het nieuwe gezelschapsideaal. Zo staat op het titelblad van de *Anweisung* uitdrukkelijk vermeld het werk is opgedragen aan alle “*Music-Liebender*” die door eigen wil en doorzettingsvermogen de nieuwe uitgebreide studie van het Basso continuo alsook van de nieuwe galante operastijl tot een goed einde willen brengen. Mattheson draagt *Das Neu-Eröffnete Orchestre* op aan de “Galant Homme” en omschrijft deze in zijn *Einleitung* als kritische geest met een brede opleiding, die als geïnteresseerde leek met een open blik over vele muzikale onderwerpen kan oordelen:⁴²¹ “der *galant homme* ist der urteilsfähige Dilettant”.⁴²² Daar waar vroeger de adel een exclusief beoordelingsvermogen bezat, steunt de nieuwe smaakontwikkeling van de galante burger op het ontwikkelen van zijn natuurlijke gaven en kwaliteiten, aan de hand van het “je-ne-sais- quoy”. Op die manier tracht de burger zich de goede smaak en de brede culturele achtergrond van de adel eigen te maken.

⁴¹⁹ Thomasiaus 1691, p. 155-180: “Das 6. Hauptstück von denen ersten und unbeweißlichen Wahrheit”.

⁴²⁰ H 1728, p. 20.

⁴²¹ Mattheson 1713, *Einleitung*, p. 2-4 (§ 1).

⁴²² Petersen-Mikkelsen 2002, p. 21.

II.8. Heinichens compositie-ideaal op basis van nieuwe *Arth-Regeln*

De kunsten waaronder poëzie en muziek, kunnen bij jonge burgerlijke kringen op een brede belangstelling rekenen; onder meer in de Salons krijgt het denken over kunst een nieuwe esthetische invulling waarbij het kunstwerk zelf in het middelpunt staat en waarbij begrippen als “Empfindung” en “Gefühl” als nieuwe criteria gelden. Bij de jonge operastijl geldt het uitdrukken van “affecten” als de nieuwe hoofdpdracht.

Naar Heinichens mening wordt de jonge operastijl die op “goede smaak” en “verfijning” steunt, nog te vaak als “leicht und gleichsam gering” aanzien in vergelijking met de “Gravität” van de oude kerkstijl. Vooral het verwijt van minderwaardigheid omwille van komische situaties – nochtans eigen aan de operastijl – is voor hem onaanvaardbaar. Het bedenken van gepaste melodieën bij komische situaties ziet hij zelfs als een moeilijkere opdracht dan het componeren volgens strenge, maar vertrouwde contrapuntregels. Hij blijft voorstander van meer en grotere vrijheden bij het uitdrukken van affecten en een breed gebruik van dissonanten zal hierbij zeer dienstig zijn. Het uitdrukken van affecten en van “die rechte Seele und die Tendresse” gelden voor hem als de belangrijkste opdrachten bij het nieuwe esthetische ideaal van de “empfindliche” stijl.⁴²³ Het gemoed beroeren door het muzikaal uitdrukken van affecten moet zelfs de hoofdpdracht van de nieuwe galante operastijl worden.

Hierbij dient te worden opgemerkt dat het uitdrukken van gemoedstoestanden en persoonlijke gevoelens alsook de rol die affecten spelen in het begin van de achttiende eeuw nog in de kinderschoenen staat. Ons hedendaagse begrip van *affect* als ‘gemoedsaandoening’ en als synoniem voor ‘warmte, innigheid en gevoel’,⁴²⁴ is verschillend van de achttiende-eeuwse betekenis waarbij affecten als gemoedsbewegingen werden gezien, waar zowel “Empfindungen” als “Strebungen” onder werden verstaan.⁴²⁵ De affectenleer, die als doel heeft deze gemoedsbewegingen te begrijpen en te beheersen, was in de achttiende eeuw nog nauw verbonden met de

⁴²³ H 1711, p. 9: “[...] man findet in der *Composition* schon andere bessere/ nöthigere und künstlichere Dinge. [...] Was haben wir nicht vor ein noch zur Zeit unergründliches Meer vor uns an der einzigen *Expression* der *Affecten* und Worte in der *Music*?”

⁴²⁴ Van Dale, *Groot Woordenboek van de Nederlandse Taal* (Utrecht / Antwerpen 152015): “affect [...] emotie of gevoel mbt. een specifieke toestand of gebeurtenis 2. innigheid van gevoel, ≈ *warmte* 3. Gevoelswaarde [...]”.

⁴²⁵ Walch 1726, kol. 729: “‘Empfindung, Ist die Leidenschaft des Verstands, welche von der Bewegung des Nerven-Saffts, oder der belebenden Geister, (*spiritum animalium*) mit denen unsere Seele unmittelbar verknüpft ist, entsteht”; kol. 2460 “Streben, Ist eine starke Zuneigung des Willens zu einer Sache, so fern sie mit einer Bemühung selbige zu erlangen, verknüpft ist.”

ethiek en de retoricaal.⁴²⁶ Door Walch wordt het begrip *Affect* omschreven als een sterke indruk die de zintuigen overstijgt, met lichamelijke reacties als gevolg. Het is deze betekenis van “Leidenschafften” die overeenkomt met het Latijnse *passionis*, waarmee een sterke vorm van zintuiglijke indruk wordt bedoeld.⁴²⁷ De “Lehre der Leidenschafften” evolueerde volgens Schneiders naar de meer praktische “Theorie der Gemüthsbewegungen”, die een belangrijke rol bij de nieuwe burgerlijke ontwikkelingen zal spelen.⁴²⁸

Als componist blijft Heinichen voorstander van het muzikaal zo nauwkeurig mogelijk uitdrukken van een bepaald affect, liefst ook visueel-compositorisch. Dit kan volgens hem aan de hand van *loci topici*, muzikaal-technische middelen zoals ritmische figuren, maatveranderingen en dissonanten.⁴²⁹ Aan de hand van deze bewering kan worden vastgesteld dat Heinichen affecten als rationele constructies uit de retoricaal blijft zien, die bepaalde muzikale emoties bij het publiek moeten verduidelijken. Affecten kunnen variëren van treurigheid tot blijdschap met alle gradaties er tussenin en de muziek vervult daarbij een ondersteunende en verklarende functie. Heinichen ziet de ratio als leidende kracht bij het uitdrukken van affecten en bij zijn galante composities dient de muziek als ondersteunend en versterkend element van het affect. Wel blijven affecten door deze rationele manier van uitbeelden tegengesteld aan de uitdrukking van natuurlijke, menselijke emoties. Ook voor Rolf Dammann blijft de muzikale uitdrukking van een affect in de barokke muziekwerkelijkheid “rational, objectiv und typisch”, en niet “etwa irrational, subjectiv, empfindsam, undeutlich (= unscharf), oder gar als ‘Ausdruck der Empfindungen’, wobei die Musik ‘rühren’ soll”; het is nog altijd de mens, “der von dem Objekt ‘Musik’ her bewegt wird”.⁴³⁰ Het zal de schittering van Italiaanse melodieën zijn, die volgens Dammann de strakke, Duitse, barokke visie kan beïnvloeden.⁴³¹

Daar een bepaald affect vaak meermalen in een compositie voorkomt, blijft het volgens Heinichen moeilijk om steeds nieuwe *Inventionen* te vinden, daar immers elke keer opnieuw de

⁴²⁶ Schneiders 2001, p. 31-33.

⁴²⁷ Walch 1726, kol. 49f.: “Affect, Bedeutet überhaupt bey den Philosophen eine Bewegung in dem Menschen. [...] Es geschehen Bewegungen in dem Leibe, und in der Seelen, und in beyden zugleich, daher werden die erstern die körperliche, die andern die Gemüths und die dritten die vermischten Affecten genennet. [...] Im Teutschen nennet man sie Leidenschafften. [...] Gemüths Neigungen, wie sie der Herr Thomasius nennet, ingleichen schlechterdings Begierden.”

⁴²⁸ W. Schneiders, *Naturrecht und Liebesethik* (Hildesheim 1971), p. 184: “Wesen und Tendenzen der Affectenlehre”

⁴²⁹ H 1711, p. 10.

⁴³⁰ Dammann 1967, p. 234.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 234 en p. 157: “das Neuartige und Faszinierende der italienischen Strahlkraft”.

tekst zo accuraat mogelijk moet worden ondersteund en verduidelijkt. Het zo exact mogelijk weergeven van affecten wordt volgens hem dan ook het voornaamste doel van de nieuwe “empfindliche” stijl. Dammann omschrijft dit als “mit einem Höchstmaß an Deutlichkeit und Wirkungsintensität darstellen”.⁴³² De muzikale inventie moet een ware afdruk, een *contrafait* van de tekst zijn: het niet-overeenstemmen van het affect met zijn muzikale uitdrukking geldt voor Heinichen als een toonbeeld van “Unempfindlichkeit”, zelfs als een vuistslag in het gezicht. Zo is het verboden om in een recitatief of aria een affect van smart en vertwijfeling aan de hand van de allermooiste, zoete harmonieën uit te drukken.⁴³³ Volgens Heinichen kan men het verschil tussen oude stilistische ideeën en nieuwe affectvolle galante composities het best vergelijken met het verschil in klederdracht tussen de oude, modeste Duitse klederdracht en de huidige Franse galanterieën.⁴³⁴ 17 jaar eerder vond Heinichen de nieuwe galante stijl eveneens geschikt om aan de oude kerkstijl meer vrijheden en affecten toe te voegen:

O wie schön vergnüget es die Ohren/ wenn man z.E. in einen *delicaten* Kirchen-Stücke wahrnimmet/ wie ein verständiger *Virtuose* hier und da sich bemühet hat/ duch seine *galanten*, und dem in *Text* liegenden *Affect*, ähnlichen *Expressiones* die Gemüther der Zuhörer zu bewegen/ und hierdurch den wahren Endzweck der *Music* zu suchen?⁴³⁵

Het resultaat, verkregen door toevoeging van kunstige, affectvolle melodieën, omschrijft hij “vor die Ohren” gecomponeerd, wat een duidelijk verschil uitmaakt met het “vor die Augen” – namelijk volgens strikte regels – componeren.⁴³⁶

In *Das Neu-Eröffnete Orchestre* maakt Mattheson nog geen melding van het begrip *Affect*; wel omschrijft hij “affettuoso” en “con affetto” als “sehnlich oder nachdrücklich”.⁴³⁷ Met deze uitdrukkingen wil hij een compositiewijze verduidelijken waarbij het overbrengen van een bepaald gevoel centraal staat. Hij wil niet langer aan de hand van rationele uitbeeldingen het gevoel verklaren, dit in tegenstelling tot Heinichen die wel de verklarende uitbeelding van het affect behoudt. In *Das Forschende Orchestre* (Hamburg 1721) moet voor Mattheson de nadruk op de muzikale expressie van “die innersten Regungen der Seelen” liggen. Het uitdrukken van

⁴³² Ibid., p. 234.

⁴³³ H 1711, p. 11.

⁴³⁴ H 1711, p. 12 ‘e’; Thomasius 1701, *Vorrede*, p. 3.

⁴³⁵ H 1711, p. 9f.

⁴³⁶ Ibid., p. 11.

⁴³⁷ Mattheson 1713, p. 100f., Cap. IV (§ 14).

zielenroerselen en het beroeren van het gemoed wordt voor hem vanaf dan de belangrijkste opdracht van de muziek.⁴³⁸ Toch omschrijft hij in *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) de affecten als “ein feiner Gesang, worin nur einzelne Klänge so richtig und erwünscht auf einander folgen, daß empfindliche Sinnen dadurch gerühret werden”.⁴³⁹ Het is vooral in dit werk dat de melodie een zelfstandige expressieve functie krijgt toebedeeld. Voor de latere Mattheson, net als voor Johann Walch in zijn *Lexicon*,⁴⁴⁰ verwijzen affecten naar een uitdrukking van menselijke zielenroerselen. Het louter verklanken van bepaalde woorden of begrippen, zoals bij Heinichen affecten aan de hand van *loci topici* worden geïllustreerd, is voor Mattheson en Walch een verouderde, te beperkte toepassing.

II.9. Ontwikkeling van vrije fantasieën in de *empfindliche* stijl

Daar er volgens Heinichen bij de nieuwe, ‘empfindliche’ operastijl steeds nieuwe *Inventiones* nodig zijn, is het niet toegelaten om in een opera een bepaald affect een tweede maal op min of meer identieke wijze voor te stellen: dit zou als een *plagiarium* worden aangezien.⁴⁴¹ Aan de hand van de *arte Combinatoria* moet het volgens hem mogelijk zijn om met een figuur van vijf noten, 24 maal vermenigvuldigd (voor alle grote- en kleine-tertstoonladders), 120 nieuwe mogelijkheden te creëren.⁴⁴² Het resultaat bestaat dan alleen uit mathematische veranderingen waarbij het uitdrukken van affecten en “Tendresse” niet aan bod komen. Omdat “Tendresse” de ziel van de muziek uitmaakt, zal men naast deze *Arte Combinatoria* nog andere, betere uitdrukkingsvormen moeten bedenken. Hierbij zal de fantasie een eersterangs rol vervullen.⁴⁴³

⁴³⁸ Mattheson 1721, *Ad Lectorum* (§ XII).

⁴³⁹ Mattheson 1739, p. 138; Petersen-Mikkelsen 2002, p. 46.

⁴⁴⁰ “Affecten”: Affect: uitdrukking van menselijke zielenroerselen. Walch 1726, kol. 49: “Die Gemüths-affecten heissen solche Begierden, welche durch starcke Vorstellung einer geistlichen, und den Begriff der Sinnen übersteigenden Sache, die uns gut; oder schädlich ist, in dem Willen allein erwecket werden, und bey den vermischten ist die Bewegung des Leibes und der Seelen verknüpfet [...] bey den Lateinern (heissen sie) Passiones; weil das Gemüth etwas dabey leidet [...]”.

⁴⁴¹ H 1728, p. 29f. en Thomasius 1691, p. 39f.

⁴⁴² H 1728, p. 29f.

⁴⁴³ H 1711, p. 12f.

In zijn *Lexicon* omschrijft Walch “die Phantasie” (ook “Einbildungskraft” genoemd⁴⁴⁴) als een vermogen om beelden van buitenaf om te zetten tot nieuwe, levendige beelden die het gemoed beroeren. Voor Heinichen moeten deze beelden en ideeën uit de tekst komen; zo geldt de tekst als enige bron voor de fantasie. Vervolgens moeten alle ideeën en affecten muzikaal zo accuraat mogelijk tot uitdrukking worden gebracht. Omdat er meestal meer dan één aspect in het geding is, kan een tekst op meer manieren muzikaal worden weergegeven.⁴⁴⁵ Goede teksten kunnen een overvloed aan fantasie-oproepende kernwoorden bieden en het is aan de componist om een geschikte keuze uit deze kernwoorden te maken. Volgens Heinichen kan aan de hand van vragen als wie, wat, waar, wanneer de persoonlijke fantasie worden aangewakkerd. Via rationeel denken kan men zo de fantasie tot ontplooiing laten komen. Wel moet elke muzikale *Invention* een “Contrafait” van de tekst zijn. Als eerste voorbeeld noemt hij de galante aria “Bella donna e che non fà?” uit zijn opera *Olympia*.⁴⁴⁶ Zelfs vrij banale woorden hieruit als “Was thut ein schönes Frauenzimmer nicht?” kunnen vanuit verschillende invalshoeken worden benaderd. Een eerste maal kan men als bewondering voor de mooie ogen van de vrouw een soepel thema in G componeren; in een tweede versie zou men een pompeuze voorstelling van de vrouw kunnen weergeven aan de hand van prachtige, rijke harmonieën.⁴⁴⁷ In zijn *Capellmeister* is Mattheson echter niet overtuigd van Heinichens werkwijze; hij noemt dit voorbeeld zelfs “ein possierliches Liebes-Exempel” omdat Heinichen niet de alles-overwinnende kracht van de liefde, maar de overheersende kracht van de schoonheid van de vrouw als onderwerp neemt.⁴⁴⁸

In een tweede voorbeeld stelt Heinichen aan de hand van een aria “Wohlan ich geh mich zu verlieben / es kömt mir jetzt auff einmahl an” een verliefde jonge man voor, die zo snel

⁴⁴⁴ Walch 1726, kol. 1976: “[...] Phantasien wären solche Vorstellungen, da man eine Sache lebhaft, als was gegenwärtiges und reelles vorstelle, daß das Gemuth dadurch in eine Bewegung gesetzt werde [...]” Zie ook kol. 680: “Einbildungskraft”.

⁴⁴⁵ H 1711, p. 11.

⁴⁴⁶ Ibid., *Vorrede*, p. 13. Vgl. Hoofdstuk I.2 uit dit proefschrift.

⁴⁴⁷ Ibid., p. 13-16.

⁴⁴⁸ Mattheson 1739, p. 16 (§ 63): “[...] Ein possierliches Liebes-Exempel, samt der dazu bequem vermeinten Erfindung, gab uns ehemahls der berühmte Heinichen, in der Vorrede der ersten Auflage seiner Anweisung zum General-Baß.” Zie ook *ibid.* “[...] Die Übersetzung: Was thut ein schönes Frauenzimmer nicht, ist Wortrichtig, doch nicht Verstandmässig, indem der Sinn hier eigentlich auf die Krafft der Schönheit gehet, als wollte man sagen: Sie vermag alles. Und nach solcher Auslegung würde der Satz eben so gar unfruchtbar nicht seyn, wie man meineth; sondern wir würden das herrschende Wesen der Schönheit zum Haupt-Zweck haben: die reizende Blicke hergegen als Mitteln- u. neben-Dinge zu betrachten finden.”

mogelijk zijn geliefde Käthe wil ontmoeten. Een eerste keer tracht Heinichen het liefdesvuur van de jongeman uit te drukken aan de hand van gebroken grondakkoorden in zestienden, modulerend van G naar C. In een tweede versie voor vioolsolo wordt de verliefde blik van de jongen benadrukt. Een derde versie beeldt de grappige manier van lopen uit waarop de jongen zo snel mogelijk zijn Käthe wil ontmoeten. Een laatste versie bestaat uit een duet tussen de jongeman en Käthe.⁴⁴⁹ Al deze verschillende versies behoren tot hetzelfde galante onderwerp, waar aan de hand van verschillende *loci topici* het verhaal telkens vanuit een verschillend standpunt wordt voorgesteld. Zo kunnen personages, oorzaken of nog andere aspecten, afkomstig uit een voorafgaand recitatief als inspiratiebron voor de daarop volgende aria worden gebruikt.⁴⁵⁰ Deze rationele technieken zijn volgens Heinichen zeer geschikt voor bekoorlijke *expressiones*. Hij erkent dat het bekoren van het oor niet slechts door blinde toepassing van regels of schematische compositiestructuren kan worden bereikt. Het bedenken van steeds nieuwe en betere “Inventionen” op basis van rationele constructies behoort dan ook tot de hoofdproblemen van de nieuwe operastijl. Voor de galante eisen “Naturel” en “Ingenio” zijn nieuwe esthetische regels vereist, opgesteld volgens de gestructureerde methode van de rechtsleer.⁴⁵¹

Dit inspiratie-probleem werd ook door Jean Baptiste Dubos erkend. In zijn *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* plaatst hij de verbinding tekst-muziek centraal voor het verkrijgen van goede ideeën. Hij stelt:

Ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accens, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l’aide desquels la nature même exprime ses sentimens et ses passions. Tous ces sons, comme nous l’avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu’ils sont les signes des passions, instituez par la nature dont ils ont reçu leur énergie.⁴⁵²

Voor Dubos geldt de muziek als een belangrijk middel om aan poëzie extra kracht toe te voegen; de expressie van de tekst kan door de harmonie en het ritme worden ondersteund. De taak van de continuo-bas bestaat erin om met harmonische charme, de zang te ondersteunen bij het uitdrukken van emoties. Het is aan de hand van deze twee elementen dat de muziek als “signes

⁴⁴⁹ H 1711, p. 16-19.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 13.

⁴⁵¹ Ibid., p. 21. Horn 2000, p. 7* stelt in dit kader: “Heinichen ist überzeugt, für viele Gleichgesinnte zu sprechen”.

⁴⁵² Dubos 1719, première partie, section 45.

des passions” een bijzonder kracht heeft om te ontroeren.⁴⁵³ Dubos verlaat daarmee als een der eerste muziektheoretici de *loci topici*-methode en doet een beroep op zuiver muzikale middelen om te ontroeren. Het is met Dubos’ *Réflexions* dat volgens Amann het esthetische denken op basis van passies als een zelfstandige smaakleer kan worden beschouwd.⁴⁵⁴

In de *Einleitung* van H 1728 herwerkt Heinichen het probleem van inventiviteit, maar ook in dit latere traktaat kan hij niet tot succesvolle oplossingen komen. Voor hem blijven de begrippen “Gout”, “Esprit” en “Invention” die tot het nieuwe esthetische vocabularium van de “Galant Homme” behoren, nog altijd heel wat geheimen behouden. Volgens Birger Petersen-Mikkelsen waren deze esthetische begrippen uit de affectenleer in de vroeg-achttiende-eeuwse muziektheorie in Duitsland en zeker ten tijde van H 1728 nog zo goed als onbestaande.⁴⁵⁵ Hij stelt zich de vraag in hoeverre componisten al in staat waren om deze compositieprincipes toe te passen. Zoals eerder vastgesteld, slaagde Heinichen daar inderdaad nog niet in, omdat de begrippen “Gout”, “Esprit” en “Invention” voor hem nog geen duidelijk-afgelijnde affectieve betekenissen hadden. Wel vestigt Mattheson in zijn *Capellmeister* de aandacht op het feit dat Heinichen in zijn tweede traktaat uit 1728 beter in het vinden van geschikte ideeën was geslaagd dan in zijn werk uit 1711. In H 1728 was volgens Mattheson merkbaar hoe Heinichen in “etlichen leichten texten und truckenen Arien” al een rijkdom aan muzikale ideeën kon ontwikkelen:

[...] nicht nur in rasenden, zanckenden, prächtigen, ängstlichen, spielenden, streitenden sondern ebefalls in vereinigten, glücklichen, flüchtigen, leidbringenden, **verliebten**, feurigen, lechzenden, seufzenden, tändelnden und so gar **schattenreichen** Umständen, welche des Lesens wol werth sind.⁴⁵⁶

Mattheson had al in *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713) het idee van de *eruditus musicus* verlaten die aan de hand van rationele middelen de allermooiste muzikale uitdrukkingen tracht te realiseren. Hij houdt hierin een pleidooi voor het toevoegen van vrije “Galanterieën”, ontstaan vanuit een spontaan aanvoelen, los van vooropgestelde kennisregels. De persoonlijke goede smaak en een gezond judicium moeten volstaan om dit compositie-doel te bereiken, daar regels

⁴⁵³ Ibid..

⁴⁵⁴ Amann 1999, p. 241.

⁴⁵⁵ Petersen-Mikkelsen 2002, p. 50: “Die barocke Theorie kennt den Begriff Affectenlehre nicht, er wird auch nicht von den zeitgenössischen Schreibern benutzt”.

⁴⁵⁶ Mattheson 1739, p. 16f. (§ 64).

om deze nieuwe materie te leren beheersen niet voorhanden zijn.⁴⁵⁷ Hij ziet de muziek omwille van haar bijzondere gaven als een kleinood dat ver boven alle kunsten en wetenschappen te verkiezen is, daar “eines betrübten Menschen / dadurch das Herz wieder zu frieden / erquicket und erfrischt wird”.⁴⁵⁸ Het emotionele zal het rationele steeds meer verdringen en uiteindelijk doorgroeien tot een sublimering van de individuele smaak,⁴⁵⁹ maar deze verdere ontwikkeling staat nog ver van Heinichens beschrijvende aanpak van emoties.

II.10. “Der Gout”

“Der Gout”, de persoonlijke smaak, zal een allesbepalende rol krijgen bij de zelfbevestiging van de burgerij; kwesties van smaak zullen in korte tijd tot de meest bediscussieerde thema’s van de vroeg-achttiende-eeuwse burgerij behoren.

In de eerste uitgave van zijn *Lexicon* (1726) wordt het begrip “Gout” door Walch nog niet besproken, maar wel het begrip “Geschmack”, dat als zintuiglijke ervaring, evenwaardig aan de reuk, wordt omschreven.⁴⁶⁰ In de tweede uitgave van zijn *Lexicon* (1733) hanteert hij twee beschrijvingen. Als eerste aspect vermeldt hij “den moralischen Geschmack”, te vergelijken met het Franse *le bon gout*, waarbij het goede en het gelukzalige moeten worden nagestreefd. Als tweede betekenis wordt “der Gout” tot de leer van het schone, de esthetica gerekend, een leer die volgens hem tot de lagere regionen van de kennis behoort.⁴⁶¹ Het had even geduurd vooraleer esthetische problemen tot een zelfstandige categorie konden uitgroeien, maar stilaan zou deze nieuwe visie, gestuurd door persoonlijke smaak, bij alle vrije kunsten merkbaar zijn.⁴⁶²

⁴⁵⁷ Mattheson 1713, p. 137f. (§ 19): “[...] da man sonst zu einer bereits verfertigten *Composition* nur die zwei Stücke/ nemlich: *Melodiam & Harmoniam* erfordert/ [...] / wofern man nicht das dritte Stück/ nemlich die *Galanterie* hinzu fügte/ welche sich dennoch auf keine Weise erlernen noch in Regeln verassen läst/ sondern bloß durch einen guten *gout* und gesundes *Judicium* acquiriret wird”.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, *Einleitung*, p. 28.

⁴⁵⁹ Amann 1999, p. 234.

⁴⁶⁰ Walch 1726, dl. 1, kol. 1222: “Geschmack”.

⁴⁶¹ Walch 1733, kol. 1227f.: Walch hanteert hier twee begrippen, “physischen Geschmack” en “moralischen Geschmack; dit laatste begrip is volgens Walch te vergelijken met de Franse “bon gout”, waarbij het goede en gelukzalige moet worden nagestreefd. Vgl. Amann 1994, p. 194 en Schneiders 2001, p. 30 over de betekenis van “der Gout” als leer van het Schone, als “interesseloses Wohlgefallen” dat een middenweg voorstelt tussen het zinnelijke en het rationele denken.

⁴⁶² Vgl. Schneiders 2001, p. 151f.

“Der Gout”, de individuele smaak, zou tot een van de centrale categorieën van het Verlichtingsdenken worden gerekend. Rolf Dammann stelt zelfs bij de overgang van het barokke naar het galante denken het begrip “Geschmack” centraal.⁴⁶³

Voor Heinichen geldt bij nieuwe composities “der Gout” als een van de belangrijkste muzikale begrippen en in H 1728 besteedt hij uitgebreid aandacht aan deze nieuwe smaakproblematiek. Als eerste gegeven stelt hij dat “neue Arth-Regeln” van de jonge operastijl de speculatieve ideeën volledig moeten vervangen. Hiermee wordt bedoeld dat compositieregels voortaan tot de compositie zelf moeten behoren: toonaarden met hun modulaties, akkoordplaatsingen, ritme en andere specifieke muzikale elementen gelden voortaan als centrale waarden van het compositie-proces.⁴⁶⁴ Het zijn deze muzikaal-technische elementen die een belangrijke bijdrage leveren aan het uitdrukken van nieuwe, essentiële stijlbegrippen zoals natuurlijkheid en verbeelding: “gute und wohl *cultivirte* natürliche *Invention*, oder durch schöne *Expression* der Worte” alsook “ein überall *dominirendes Cantabile*”, begeleid door “*touchante Accompagnemens*”, zullen daarom allesbepalend zijn bij “der Gout [...] das aller rareste Kleinod”.⁴⁶⁵ Te harde en te extravagante affecten en uitdrukkingen moeten worden vermeden.⁴⁶⁶ Heinichen ziet drie eigenschappen die absoluut nodig zijn om composities met “Gout” te kunnen realiseren:

- *Das musicalische Talent, oder Naturel*: waarden die steunen op “einen auffgeweckten, mutern und feurigen Geist”,⁴⁶⁷
- *Wissenschaft* die een degelijke kennis van de theorie en praktijk van de compositie leer vraagt;⁴⁶⁸
- *Erfahrung*: het belangrijkste element in de hedendaagse compositie leer.⁴⁶⁹

⁴⁶³ Dammann 1967, p. 480.

⁴⁶⁴ H 1728, p. 20 ‘i’. Heinichen werkt de affectieve betekenis van toonaarden niet grondig uit omdat hij voorstander is van een herverdeling van de kwintencirkel in gelijke delen. Deze toonaardenproblematiek zal verder aan bod komen in Hoofdstuk V.

⁴⁶⁵ H 1728, p. 23 ‘i’.

⁴⁶⁶ Ibid., p. 247-248 ‘k’.

⁴⁶⁷ H 1728, p. 21 ‘i’. Vgl. Thomasius 1715, Maxime CCLXXXIII, *Ein Mensch von guter Erfindung*. Zie BIJLAGE I.

⁴⁶⁸ H 1728, p. 21, ‘i’.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 22 ‘i’.

Door het benadrukken van ervaringskennis bij het verwerven van “le bon Gout” blijft het verstand de sturende kracht bij de nieuwe smaakproblematiek. Ook in H 1711 rekende Heinichen waarden als “Naturel und Invention” en steeds wisselende uitdrukking van affecten al tot hoofdingredienten van de goede smaak,⁴⁷⁰ maar in H 1728 moet aan de hand van “galante Expressiones”, het gemoed van de toehoorders worden beroerd.

Thomasius benadrukt dat “der Gout” een hoogst persoonlijk gegeven is waarover niet kan worden gediscussieerd. Bijgevolg is het niet mogelijk om algemeen geldende regels op te stellen voor verschillende persoonlijke smaken.⁴⁷¹ “Der Gout” overstijgt eveneens het willekeurige begrip van de modegevoelige smaak. Zintuiglijke smaakwaarnemingen over een kunstwerk zijn daardoor verschillend van rationele kennis, maar smaakwaarnemingen zijn wel in staat om ervaringen van genot of afkeer op te wekken. Op die manier kan volgens Heinichen voorkennis worden ontwikkeld, waarop vervolgens de persoonlijke smaak, “der Gout”, kan worden afgesteld. Alles wat volgens Heinichen bijdraagt tot een verdere verfijning van de muziek wordt door hem onder “Gout” gerangschikt. Hij beschouwt “ein auserlesener *Gout*” zelfs als “hauptschlüssel *musicalischer Geheimnisse*”.⁴⁷² De persoonlijke smaak geldt voor hem als het allermooiste kleinood, “der *Musicalische lapis Philosophorum*”. Het is “der Gout” die bijdraagt tot een opwaardering van de muzikale expressie. De persoonlijke goede smaak is in staat tot opwekking van het menselijk gemoed:

[...] man wolte denn sagen daß der *Gout* selbst die Seele der *Music* sey, welcher sie gleichsam doppelt belebet, und denen Sinnen angenehm machet.⁴⁷³

Voor Heinichen kadert “der Gout” in een bredere algemene context waarbij het uiteindelijke doel zelfhandhaving op basis van “Weltklugheit” kan worden gezien. Hiermee bedoelt hij dat de werking van het praktische verstand aan de hand van zijn bijzonder oordeelsvermogen, naar een hogere volkomenheid van kennis leidt. Dit gezegde kan als een morele toevoeging worden omschreven die naar Gracián y Morales’ “Klugheitslehre” verwijst.⁴⁷⁴ Ook Thomasius’ *Maxime* 127 over het “Je ne scay quoy” verwijst naar deze dubbele visie waarbij zowel het ethische als

⁴⁷⁰ Ibid., p. 9-11.

⁴⁷¹ Thomasius 1691, p. 167 (§ 67): “Mit dem Geschmack gehen noch mehr Veränderungen vor/ dannerhero (ist) das gemeine Sprichwort entstanden: *De gustibus non est disputandum* [...]”.

⁴⁷² H 1728, p. 23 ‘i’.

⁴⁷³ Ibid., p. 22f. ‘i’.

⁴⁷⁴ Amann 1999, ‘Moralistische Klugheit’, 1.1, p. 184f.

het esthetische aspect worden benadrukt.⁴⁷⁵ Zo zijn het niet alleen vroegere, niet-bewust-geregistreerde observaties die het verstand en de verbeelding beïnvloeden en die op een associatieve manier bepalend zijn voor de smaakontwikkeling: daarnaast bestaat er een aangeboren menselijke eigenschap die in de vorm van een goed ontwikkeld beoordelingsvermogen onbewust een goede levenshouding toont. Een probleem dat bij deze onbewuste eigenschappen en ook bij het “Je ne scay quoy-idee” meespeelt, is het onzegbaarheidsprobleem: een emotionele toestand die sterk wordt aangevoeld, maar die niet adequaat onder woorden kan worden gebracht. Bij galante teksten komt dit probleem meermaals voor, maar bij pathosrijke teksten is het minder aan de orde. Volgens Rainer Bayreuther kan dit onzegbaarheidsprobleem bij galante composities van Heinichen en Mattheson zelfs als een meer dan relevant probleem worden beschouwd hoewel beide componisten hun best deden om voor een principieel niet-uitdrukbaar mentale toestand, toch een zo verstaanbaar mogelijke muzikale oplossing te vinden. Dit muzikale probleem zal volgens Bayreuther nog gedurende een hele tijd onopgelost blijven.⁴⁷⁶

“Der Gout” geldt voor Heinichen als het meest volmaakte kenmerk van de muziek, “als das eigentliche Wesen der Seelen”.⁴⁷⁷ Zo wordt door hem de persoonlijke smaak op basis van eigen kennis en eigen oordeelsvermogen tot een hogere waarde opgewaardeerd. Door dit benadrukken van de eigen smaak ontstaat een nieuwe manier van omgaan met schoonheid. Volgens Amann wordt met het begrip “der Gout”, de esthetische visie op basis van het “Je ne scay quoy” in een nieuwe persoonlijke samenhang geïntegreerd, die de vroegere beschrijvende smaakproblematiek ver zal overschrijden. Het duistere, barokke mensbeeld waarbij de mens een strijd moet leveren tegen het slechte, maakt steeds meer plaats voor het galante persoonlijkheidsideaal van *Il Discreto*.⁴⁷⁸ Dammann omschrijft “der Geschmack” zelfs als het nieuwe “ästhetische Regulativ”.⁴⁷⁹

Deze vroeg-galante muziekbenadering zou bij het verduidelijken van principieel niet-uitdrukbaar mentale toestanden – “das geheimnisvolle unsagbare” – om tot meer begrijpbare en meer tastbare uitdrukkingvormen te komen nog lange tijd voor problemen zorgen.⁴⁸⁰ Bij Heinichen blijft het uitdrukken van gevoelsvolle mentale toestanden nog beperkt; een probleem dat

⁴⁷⁵ Thomasius 1715, Maxime 127: *Das-ich-weiß-nicht-was*, p. 179. Zie BIJLAGE I.

⁴⁷⁶ Bayreuther 2010, p. 25.

⁴⁷⁷ H 1728, p. 22 ‘i’.

⁴⁷⁸ Amann 1999, p. 183, n. 7. Zie Thomasius’ Maxime 13, Maxime: “Das menschliche Leben ist ein Kampff wider der Menschen Boßheit”.

⁴⁷⁹ Dammann 1967, p. 481.

⁴⁸⁰ Bayreuther 2010, p. 24f.

hij tracht op te lossen aan de hand van *loci topici*. Daar deze stijlmiddelen echter slechts een beschrijvend, verklarend resultaat opleveren dat niet als expressie van eigen emoties kan worden gedefinieerd, blijft zijn compositieleer toch nauw verbonden met de barokke kenleer.

II.11. “ein überall dominirendes Cantabile”

In de vroeg-achttiende-eeuwse operastijl geldt “das Cantabile” als een sleutelbegrip, door Walther als volgt omschreven:

[...] wenn eine *Composition*, sie sey *vocaliter* oder *instrumentaliter* gesetzt, in allen Stimmen und Partien sich wohl singen lasset, oder eine feine Melodie in solchen führet.⁴⁸¹

Het natuurlijk zingbare en het uitdrukken van emoties zijn nieuwe esthetische waarden die een verdere verwijdering van het polyfone denken en het contrapunt inhouden. Heinichen beseft dat de nieuwe operastijl met begrippen als “Tendresse” en “Gout” en met het uitdrukken van pathetische en melancholische gevoelens door velen als een stijl vol vermeende vrijheden wordt beschouwd. Daarom zijn bij opera’s waarin levendige, trieste en poëtische aria’s en zelfs aria’s over de grootste vertwijfeling naast elkaar staan, nieuwe compositieregels vereist, zodat het natuurlijke cantabile maximaal tot zijn waarde kan komen. Voor Mattheson geldt als belangrijke voorwaarde bij de nieuwe compositiestijl “daß man *Cantabile* setze”;⁴⁸² ook Georg Philipp Telemann stelt: “Wer die *Composition* ergreiff/ muß in seinen Sätzen singen”.⁴⁸³

Heinichen is eveneens voorstander van “ein überall *dominirendes Cantabile*”,⁴⁸⁴ maar omdat het “Cantabile” alle compositie- en zangvoorschriften overstijgt, laat dit begrip zich niet in een eenvoudige definitie uitdrukken. Samen met der Gout voert het natuurlijke cantabile naar de allerhoogste idealen van de compositie, naar “die Seele der Music”. Bij de nieuwe operastijl zal het Cantabile een overheersende rol spelen.⁴⁸⁵

Volgens Heinichen plaatsen Duitse componisten nog al te vaak het thema als drager van de melodie in de bas, maar hoe meer een melodie in de bas wordt ingepast, hoe verder men van

⁴⁸¹ Walther 1732, p. 134.

⁴⁸² Mattheson 1713, p. 105 (1).

⁴⁸³ “Lebens-lauff mein Georg Philipp Telemann Telemanns; Entworffen in Frankfurt am Main d. 10. Sept. A. 1718”: Mattheson 1731, p. 169-180, hier p. 170.

⁴⁸⁴ H 1728, p. 23 (i).

⁴⁸⁵ Ibid., p. 26.

het natuurlijke cantabile afwijkt. Zo gaat bij het contrapunt waar de melodiestem tussen de andere stemmen ligt het natuurlijke cantabile al snel verloren. Deze complexe contrapuntstijl mag in de omringende landen dan als kunstig worden aanzien, toch verkiest men er de nieuwe galante stijl met vloeiende, natuurlijke melodielijnen, ondersteund door sobere begeleidingen. Men kan stellen dat bij galante composities charmante, eenvoudige en goed in het oor liggende melodieën als waardebevestiging gelden. Als geoefende zangers over een melodie zeggen: “Canta da se stesso, es singt von sich selbst”, dan weet men dat de compositie geslaagd is.⁴⁸⁶ Dubos is eveneens een groot voorstander van de nieuwe galante cantabilestijl, omdat hierin tekst en melodie het best tot hun recht komen.⁴⁸⁷

De nieuwe operastijl krijgt als motto “Chacun à son Gout”. De compositorische eisen die aan deze nieuwe galante cantabilestijl worden gesteld, zijn complexer en omvangrijker dan bij de vertrouwde kerkstijl met traditionele compositieregels.⁴⁸⁸ Wel behoudt Heinichen het gebruik van *loci topici* om “Tendresse oder die Seele der Music” uit te drukken.⁴⁸⁹ Voor Mattheson moet elke goede compositie steunen op de melodie. In *Der vollkommene Capellmeister* zie hij de melodie als hoofdbestanddeel van de compositie; hij omschrijft deze als “Ein feiner Gesang, worin nur einzeln Klänge so richtig und erwünscht auf einander folgen, daß empfindliche Sinnen dadurch gerühret werden”.⁴⁹⁰

Nieuwe compositieregels, het gebruik van dissonanten en metrische vrijheden bij allerlei soorten poëzie, worden de hoofdingrediënten van de nieuwe galante cantabilestijl. Het is voor Heinichen dan ook niet langer geoorloofd om deze vrije, galante operastijl als minderwaardig te beschouwen. Hoe komt het, zo vraagt hij zich af, dat er zoveel goede “Kirchen *compositores*” en zo weinig goede operacomponisten zijn?⁴⁹¹

Een goede compositie moet voor Heinichen op drie belangrijke criteria steunen, namelijk op melodie, harmonie en toegevoegde “galanterieën”: samen vormen zij één geheel. Ook Mattheson ziet deze componenten als één geheel.⁴⁹² Meer nog dan andere componisten, benadrukt Mattheson in zijn geschriften de centrale rol die voor de melodie is weggelegd. Zo raadt hij beginnende compositie-studenten aan om bijzondere aandacht te schenken aan het componeren

⁴⁸⁶ Ibid., p. 37-38.

⁴⁸⁷ Dubos 1719, *Section* 45.

⁴⁸⁸ H 1728, p. 26.

⁴⁸⁹ Ibid., p. 30f., n. ‘m’.

⁴⁹⁰ Mattheson 1739, p. 202, § 4.

⁴⁹¹ H 1728, p. 30.

⁴⁹² Mattheson 1713, p. 137f. (§ 19) en p. 202 (§4).

van soepele melodieën, zowel bij vocale als bij instrumentale composities. Pas nadat men dit voldoende meester is, kan men volgens hem met twee- en meerstemmige composities aanvangen.⁴⁹³

Heinichen ziet de nieuwe vrije cantabilestijl als enige geschikte stijl om innerlijke gevoelsbewegingen uit te drukken; “die rechte Seele und *Tendresse*” kan men niet in verouderde regels samenvatten.⁴⁹⁴ Hoewel hij pleit voor het muzikaal uitdrukken van persoonlijke zielenroerselen, blijft hij uiteindelijk gevoelens verklaren en hiervoor behoudt hij de vroegere retorische technieken, waarbij het bedenken van steeds nieuwe “*Inventionen*” noodzakelijk blijft. Voor Heinichen blijven schoonheids- en genotservaringen dus nauw verbonden met kennis, wat als een traditionele benadering kan worden beschouwd.

II.12. “Plagium”

Het begrip ‘kennis’ staat in het begin van de achttiende eeuw in sterke mate ter discussie. Terwijl kennis eerder in grote mate op collectiviteit van ideeën steunde, waarbij ideeën als algemeen goed werden beschouwd, geldt dat nieuwe kennis doelgericht moet zijn en zelfstandig worden verkregen via de *ars disputandem*-methode: eigen creativiteit en verantwoordelijkheid spelen een hoofdrol. “Plagium”, overname van andermans ideeën, geldt voor Heinichen als een bijzonder punt van aandacht, daar hergebruik van andermans ideeën zonder bronvermelding als diefstal wordt beschouwd. In begin van de achttiende eeuw, kan het toe-eigenen van andermans ideeën niet langer op begrip rekenen. ‘Intellectuele eigendom’ wordt stilaan een erkend juridisch begrip, waarbij zelfs hergebruik van eigen ideeën niet wordt getolereerd.⁴⁹⁵ Het is voor Heinichen van cruciaal belang dat vooral bij de nieuwe operastijl ontlening of hergebruik, zelfs van eigen melodieën, wordt tegengegaan:

[...] nur eine *Clausul* von 14. oder 15. *Noten* noch einmal vorbringe/ welche etwan einer ehemaligen *Clausul*, auch nur in den geringsten Pünctgen ähnlich scheint. Denn wenn solches gleich nur ohngefahr und zum wenigsten wieder die *Intention* der *Componisten* also gerathen/ so wollen

⁴⁹³ Mattheson 1739, p. 133f.: “Von der Kunst eine gute Melodie zu machen”.

⁴⁹⁴ H 1711, p. 9.

⁴⁹⁵ Mireille Buydens, *La propriété intellectuelle* (Bruxelles 2012), p. 175-185.

doch Unverständige oder *passionirte* daher Gelegenheit nehmen/ den *Componisten* vor einen *Plagiarium* zu schelten.⁴⁹⁶

Deze opwaardering van het eigen intellectuele werk wordt vanuit justitiële hoek gestuurd: zo worden bij een gerechtelijke klassering eigen geschriften onder de nieuwe categorie ‘niet materieel eigendom’ geplaatst: overnames uit andermans werk zonder bronvermelding worden daarbij als misdrijf beschouwd. Ook kent men voor eigen creaties een steeds grotere vraag naar een bepaalde vorm van beloning.⁴⁹⁷ Dit gegeven kan als verdere stap in de groeiende erkenning van de waarde van het individu worden beschouwd en verwijst naar een verandering van normen. Heinichen had, als jurist, deze gerechtelijke ontwikkelingen nauwgezet gevolgd. Zo kon hij omwille van een geval van plagium bij *Der General-Bass in der Composition* (1728) een koninklijke en een keizerlijke waarschuwing laten toevoegen tot het betalen van boetes bij het plagiëren van zijn werk.⁴⁹⁸ In hoeverre sluiten Heinichens beide traktaten aan bij de nieuwe kennis, “die Weltweisheit” zoals gedefinieerd door Christian Thomasius in zijn *Vernunftlehre* (1691) en door Johann Georg Walch in zijn *Philosophisches Lexicon* (1726)?

II.13. Weltweisheit, Weltweise

In zijn *Philosophisches Lexicon* (Leipzig 1726) omschrijft Walch een “Weltweise” als een filosoof die louter wereldlijke problemen en fenomenen bestudeert. Hij voegt eraan toe dat de benaming “Weltweise” zijn inhoud correct weergeeft omdat “von der Welt” en “die Weisheit” samen worden gevoegd.⁴⁹⁹ Het is volgens Walch ook nodig te begrijpen dat “Kirchenlehrer”

⁴⁹⁶ H 1711, *Vorrede*, p. 12.

⁴⁹⁷ Mireille Buydens, *La propriété intellectuelle* (Bruxelles 2012), p. 238-243. In Engeland werd onder de regering van Queen Anne (1665-1714) voor de eerste keer een soort ‘copy right act’ ingevoerd in de vorm van een wet, *The Statute of Queen Anne* (1709). Vgl. Chris Schriks, *Het kopijrecht 16^{de} tot 19^{de} eeuw. Aanleidingen tot en gevolgen van boekprivileges en boekhandelsusanties, kopijrecht, verordeningen, boekenwetten en rechtspraak in het privaat-, publiek- en staatsdomein in de Nederlanden, met globale analoge ontwikkelingen in Frankrijk, Groot-Brittannië en het Heilig Roomse Rijk* (Zutphen 2004).

⁴⁹⁸ Zie Bijlage VII.

⁴⁹⁹ Walch 1726, kol. 2888.

door hun vooroordelen de filosofie, “die heydnische Philosophie”, als “eine Sapientiam secularum” beschouwden, maar zelf ziet hij de filosofie als “eine Weisheit die sich nur auf menschliche Vernunft gründet”.

Dit is wat ook Christian Thomasius voor ogen heeft in zijn *Einleitung zur Vernunftlehre* (Halle, 1691). Hij omschrijft zijn *Vernunftlehre* als een handige leidraad bij het filosoferen, als “eine praktische und praktikabele Erkenntnislehre” op basis van “eine kritische und in eigener Erkenntnisverantwortung philosophiren”.⁵⁰⁰ Thomasius *Vernunftlehre* wil een praktische kennisleer zijn die tot doel heeft “de Waarheid” te ontdekken. In die zin geldt Thomasius’ *Vernunftlehre* als een hulpmiddel bij realistische en efficiënte kennisverwerving in de breedst mogelijke zin; als een praktische basis voor “die Weltweisheit”, de filosofie.⁵⁰¹ Schneiders definieert Thomasius’ *Vernunftlehre* als “die erste brauchbare deutsche Logik”.⁵⁰²

Heinichens *Neu erfundene und Gründliche Anweisung* (1711) valt volledig onder Walchs en Thomasius’ definitie van “praktische Erkenntnislehre” die volledig op de materie zelf is gericht en waarbij “Kennis” wordt bekomen door eigen redeneringen of door het analyseren van zintuiglijke fenomenen. In de “Vorrede” van *Die Anweisung* komen onderwerpen, studiemethodes en juridische inzichten aan bod, die duidelijk naar Heinichens universitaire juristenopleiding verwijzen. Bij de muzikale onderwerpen worden typische compositorische praktijkproblemen besproken zoals de akkoordenleer, het plaatsen van akkoorden in allerlei trage en snelle notenwaarden en de toonaardenproblematiek. Vervolgens wordt deze nieuwe materie ingeoeffend aan de hand van praktische opdrachten.

In Heinichens tweede deel van H 1711, “Andere Abtheilung / Von der vollkommenen Wissenschaft des General-Basses”, worden niet-becijferde bassen van de nieuwe galante operastijl besproken. Dit onderwerp, dat omwille van zijn vrije kennisproblematiek volledig buiten de waarden van de traditionele speculatieve kennisleer valt, werd als controversieel beschouwd. Het behoorde tot “galante” kennis, waar overgeleverde kennistradities worden verlaten. Op meerdere gebieden van kennis en kennisverwerving volgt Heinichen in H 1711 de lijn van de vernieuwing. Zelf-verworven kennis behoort tot de opdracht van elke galante burger.

In zijn studie uit 1728, *Der General-Bass in der Composition*, wijkt Heinichen nog verder af van de traditionele, speculatieve kennisleer. Deze studie staat volledig in het teken van ver-

⁵⁰⁰ Schneiders, 1968: “Vorwort” bij Thomasius 1691, “Einleitung zu der *Vernunft-Lehre*”.

⁵⁰¹ Ibid., “Vorwort”.

⁵⁰² Ibid.

nieuwde visies over compositie, waarbij “composities voor het oor”, voor het persoonlijke genot, centraal staan. De Ouden hadden volgens hem twee rechters namelijk “Ratio et Auditum”, maar voortaan moet muziek op basis van nieuwe “Arth-regeln” en van “Gout und Brillant” vooral behagen. De nieuwe galante burger wil genieten en de opera wordt zijn geliefkoosd genre.

De persoonlijke smaak, gegroeid vanuit eigen ervaring, geldt als nieuwe kenniscategorie; het belangrijkste principe bij het verwerven van kennis, namelijk dat kennis objectief moet zijn en toetsing kan doorstaan, wordt hiermee volledig met de voeten getreden. Bij galante composities gelden voortaan nieuwe, internationale compositieregels, overgenomen van Franse en Italiaanse componisten, “Arth-Regeln” genaamd, die ver van de traditionele speculatieve, Duitse compositieregels zijn verwijderd.⁵⁰³ De nieuwe muzikale wetenschap vereist nieuwe essentiële kwaliteiten, namelijk “Talent”, “Naturel” en “Ervaring”.⁵⁰⁴ Dit zijn de muzikale eisen die bij de nieuwe “Weltweise” horen.

In Heinichens beide traktaten wordt de eigenlijke akkoordenleer vooraf gegaan door een tweeledig inleidend deel, respectievelijk *Vorrede* (1711) en *Einleitung* (1728), gemodelleerd naar het *scientia*-model, waarin eerst nieuwe begrippen en evoluties bij de algemene kennisproblematiek worden voorgesteld en daarna de jonge galante operastijl aan bod komt.⁵⁰⁵ De invloed van Heinichens universitaire studies is duidelijk merkbaar. Omwille van hun degelijke studiemethodes krijgen Johann Adam Scherzer en Daniel Georg Morhof door hem een aparte vermelding. Vooral Christian Thomasius, hoewel niet bij name genoemd, blijkt een solide basis voor Heinichens wetenschappelijke inzichten te bieden. Speculatieve invloeden worden geweerd, alleen zelf-verworven kennis via ratio en zintuigen en opgebouwd volgens een logische methode geldt als valabele kennis. In de *Einleitung* krijgt de praktijkgerichte ervaringskennis, geschikt voor het uitdrukken van affecten en vooral van “die Tendresse”, ruime aandacht. Daar muziek en poëzie op individuele schoonheidservaringen en genot steunen, speelt ervaringskennis een uitgesproken rol.

⁵⁰³ Heinichen 1728, p. 19, ‘h’.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 21, ‘i’.

⁵⁰⁵ In H 1728 is deze tweeledige structuur minder scherp afgelijnd.

Christian Thomasius verwijst in zijn *Von Nachahmung der Franzosen* bij de bespreking van nieuwe leefregels volgens de Maximes van Balthasar Gracián y Morales naar het belang voor burgers om de levenswijze van de adel te imiteren om tot een hoger kennisniveau op te kunnen klimmen. Vooral in Heinichens nadruk op het verwerven van de persoonlijke smaak, “der Gout”, staat *Nachahmung* centraal. Bij nieuwe esthetische inzichten worden individuele ervaringen tot valabele beoordelingsfactoren opgewaardeerd. De galante operastijl waar alles om affecten en gevoelens draait, wordt door hem als het genre bij uitstek beschouwd om deze nieuwe esthetische visie in toe te passen. Als één der eersten in Duitsland benadrukt Heinichen de waarde van esthetische veranderingen. Wel zal de weg tussen het erkennen van de waarde van gevoelens en het adequaat muzikaal uitdrukken ervan tot aan het hedendaagse primaat van de subjectieve beleving lang en complex zijn.⁵⁰⁶ Dit muzikaal uitdrukken van gevoelens aan de hand van pakkende melodieën is een opdracht waarin Heinichen niet is geslaagd.

⁵⁰⁶ Vgl. Jacques De Visscher, *Melodie en Gemoed* (Antwerpen/Amsterdam 1985), p. 32f.

HOOFDSTUK III

DE BASSO CONTINUO-LEER ALS SAMENKLANKMODEL

Als ervaren contrapuntist verkiest Heinichen in H 1711 het jonge, harmonische samenklankmodel op basis van majeur- en mineur-toonaarden. Modi en contrapunt worden als verouderd beschouwd. Heinichens harmonische taal blijft beperkt tot voornamelijk kwint- en sextakkoorden; septime-akkoorden worden spaarzaam toegepast. Een gewaagde toevoeging aan de jonge harmonieleer zijn Heinichens niet-becijferde bassen, vooral van toepassing bij de operastijl. De vraag zal worden nagegaan in hoeverre deze niet-becijferde bassen door collega-componisten werden aanvaard. Hoewel de tonale harmonie nog niet lang in de compositiepraktijk werd toegepast, tracht Heinichen in H 1728 de grenzen van het tonale denken te verleggen door toevoeging van dissonanten en *Falsae*. In dit hoofdstuk zal worden bestudeerd waarom Heinichen zijn harmonische taal uitbreidde met tonaliteit-vreemde samenklanken, waaronder vergrote en verminderde toonafstanden.

Zijn complexe harmonische visie strookt niet met het jonge, galante harmonische denken, waarvan hij nochtans beweerde, een voorstander te zijn. Deze tonaliteitvreemde toevoegingen lijken op gespannen voet te staan met het belangrijkste kenmerk van galante composities: de melodie als hoofdbestanddeel. Ondanks Heinichens nadruk op nieuwe galante compositiemethodes behoudt hij in H 1728 de traditionele visie van een compositie met een solide bas als fundament. Hij hanteert – net als Jean-Philippe Rameau en Francesco Gasparini – een systeem waarin akkoordplaatsingen vanuit harmonische relaties binnen de toonaard worden afgeleid. Hoewel Rameau's *Traité* meermaals door hem wordt aangehaald en het begrip “renversement” hem bekend is, blijft Heinichen akkoorden als onafhankelijke elementen definiëren. Nagegaan zal worden of Heinichen en Rameau hetzelfde bedoelen met het begrip “renversement”.

III.1. “... die vollstimmige Art zu setzen”

Heinichen omschrijft de Basso continuo-leer als “eine aus der Composition entlehnte Wissenschaft”.⁵⁰⁷ In deze nieuwe praktijk wordt niet langer vanuit tenor-georiënteerde samenklanken

⁵⁰⁷ H 1711, p. 25.

gedacht, maar aan een gegeven bas worden akkoorden toegevoegd. Elk akkoord wordt als een harmonische eenheid voorgesteld. In Heinichens beide traktaten maken de modi plaats voor het tonale denken. Daarmee behoort Heinichen tot de “Harmonici”: muziektheoretici die de harmonieleer als een wetenschap zien, waarbij

[...] die Tone sich gegen einander in ihrer Ordnung und Grösse verhalten [...] ist sie nichts anders, als *Symphoniurgia*, oder die vollstimmige Art zu setzen”.⁵⁰⁸

Vanaf het begin van de 18de eeuw is een aantal soorten Basso continuo-traktaten voorhanden, variërend van eenvoudige, praktijkgerichte leren voor beginners met nadruk op de juiste realisatie van becijferingen, tot breed uitgewerkte compositiemethodes met toepassing van de nieuwe, vrije operastijl, waarbij de continuo-bas niet langer altijd becijferd wordt. Het gebruik van niet-becijferde bassen, een tot dan ongekende harmonische toepassing van de B.c.-leer, komt in H 1711 niet aan bod.⁵⁰⁹ De functie van de continuo-bas als basis voor composities, komt niet aan bod, maar in H 1728 wordt de compositorische functie wel uitgebreid behandeld. In Johann Gottfried Walthers *Praecepta* wordt alleen de functie van ondersteunende bas vermeld,⁵¹⁰ en ook in zijn *Musicalisches Lexicon* behoudt hij enkel deze ondersteunende functie; wel mogen er extra instrumenten in de bas worden toegevoegd.⁵¹¹ Tot de vroege tonale B.c.-traktaten kunnen naast H 1711 Friedrich Erhardt Niedts *Musicalische Handleitung* (Hamburg 1706) en Johann Treibers *Der accurate Organist im General-Bass* (Jena 1713) worden gerekend. Naast deze werken bieden Walthers *Praecepta* en Johann Matthesons *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713) een goed beeld van wat de jonge Basso continuo-praktijk inhield in de vroeg-achttiende eeuw.

⁵⁰⁸ Walther 1732, p. 300f.: “Harmonica, Harmonice”.

⁵⁰⁹ H 1711, p. 184-214. *Andere Abtheilung, von der vollkommenen Wissenschaft des General-Basses. Das 1. Capitel: ‘Von dem General-Bass ohne Signaturen/ und wie selbige sonderlich in Theatralischen Sachen zu erfinden’.*

⁵¹⁰ Walther 1708, p. 41: “*Basso continuo* [.....] ist diejenige Stimme, die dem *Organisten* gegeben wird; diese *partie* gehet vom Anfange eines *musicalischen* Stückes biß zu deßen Ende ohne vieles und langes *pausiren* *continuirlich* fort [...] un hält alle andere Stimmen vollkömlich in sich.”

⁵¹¹ Walther 1732, p. 7: “*Accompagnare (ital.)*: *accompagner (gall.)* *accompagniren* heisset: wenn zu einer oder mehr Vocal-Stimmen, ingleichen zu einem oder mehrern Instrumenten noch ein anders, z. E. eine Laute, Tiorba, oder fürnehmlich ein Clavier *pro fundamento* tractirt wird, weil auf diesem die im G.B. vorkommende Ziffern, welche eigentlich das *Accompagnamento (ital.)*, *Accompagnement (gall.)* oder *Accompagnatur*, ausmachen, unstreitig am besten zu *exprimiren* sind [...]”

In het nieuwe tonale denken herkent men een drang naar vereenvoudiging en rationalisering; buitenmuzikale ideeën zijn niet langer gewenst. De toonaard bestaat uit een opeenvolging van hele en halve tonen met de tonica als eerste trap en harmonisch centrum. De kwint als vijfde trap bekleedt eveneens een essentiële functie in de toonaard. Als tussenliggende toontrap bij de tonica en de kwint ligt de tert. De samenvoeging van deze drie samenklanken, tonica-terts-kwint levert het 5/3-akkoord op, drieklank of *trias harmonica* genoemd. Al in 1612 had Johannes Lippius (1585-1612) in zijn *Synopsis musicae novae* (Wittenberg 1612) de *trias harmonica* als eenheid, als harmonisch centrum omschreven met de laagste toon als *radix*. Deze samenstelling wordt door Lippius vergeleken met de Heilige Drievuldigheid.⁵¹²

In zijn *Anmerkungen* (1698) omschrijft Andreas Werckmeister de akkoorden 1/8/3/5, 1/5/8/3 en 1/3/5/8 als “Ordinar-Sätze”;⁵¹³ in zijn *Harmonologia musica* (1702) omschrijft hij de drieklank, de *Triadem harmonicam* als “eine Abbildung der H. Dreyeinigkeit”.⁵¹⁴ Grondakkoorden in enge ligging zijn volgens Werckmeister het meest perfect omwille van hun goede proportiegetallen;⁵¹⁵ grondakkoorden in brede ligging, “die zerstreueten *Ordinar-Sätze*”, zijn omwille van hun hogere proportiegetallen minder perfect, maar opvallend is wel hun lieflijke klank.⁵¹⁶ Indien men de tert en de kwint samen met een genoteerde 7, 6, 4 of 2 wil spelen, ontstaat er volgens Werckmeister een “grausame”, dissonante harmonie.⁵¹⁷

In zijn *Praecepta* geeft Walther een bondige omschrijving van wat een akkoord inhoudt: “*Accord*, ist eine jede *harmonische Zusammenstimmung*”;⁵¹⁸ ook voor hem geldt de drieklank als basis van alle akkoorden.⁵¹⁹ In zijn *Lexicon* beschrijft hij de *trias harmonica* als de samenstelling van drie reine samenklanken en waarbij de tert groot of klein kan zijn, zo bijvoorbeeld

⁵¹² Johannes Lippius *Synopsis musicae novae* (Wittenberg 1612), fol. F4: “*Trias Harmonica Simplex et Recta Radix vera est Unitrisona omnis Harmoniae perfectissimae plenissimaeque.*” Vgl. Lester ³1996, p. 97f.; Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel 1988), p. 104.

⁵¹³ Werckmeister 1698, p. 10 (§ 5): “Sie werden aber darum Ordinar-Sätze genennet/ weil sie in solcher Ordnung stehen / wie sie Gott und die Natur selber gesetzt/ und geordnet hat [...]”

⁵¹⁴ Werckmeister 1702 [zonder pagina-nummer]: “wann wir nur *Triadem harmonicam* betrachten/ so haben wir schon eine Abbildung der H. Dreyeinigkeit.”

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 1 (§ 1) en p. 3 (§ 5).

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 3f. (§ 6f.).

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 10 (§ 21).

⁵¹⁸ Walther 1708, p. 40.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 100, Caput 13: “Von der *Triade Harmonica*. § 1. *Trias Harmonica* ist der Grund aller Zusammenstimmung und bestehet aus dreyen *Sonis radicalibus*, deren unterster mit dem mittlern eine *Tertiam*, mit dem obersten eine *Quintam* klinget”.

c/e/g of c/es/g.⁵²⁰

Johann Mattheson omschrijft in *Das Neu-Eröffnete Orchestre* de *trias harmonica* als een “*Concentum, Syzygiam perfectam*”, samengesteld uit drie tonen: “Der *Fundamental*-Thon [...], die abgerechnete *Tertia*, sie sey nun *Major* oder *Minor*; und denn die [...] *Quinta*. Diese Drey [...] machen allezeit eine vollkommene *Harmonie* [...]”; speculatieve ideeën worden aan de theologen overgelaten.⁵²¹ Voor Heinichen blijft het principe van de *trias harmonica* als harmonisch centrum een belangrijk gegeven. Speculatieve visies worden bij hem niet vermeld; de *trias harmonica* wordt louter vanuit de muzikale praktijk benaderd.⁵²²

III.2. Samenstelling van akkoorden in het tonale denken

In de *Vorrede* van H 1711 stelt Heinichen dat de Basso continuo-leer, ook “General-Bass” genoemd, naast de compositieleer “eine von den wichtigsten und *fundamentalesten Musicalischen Wissenschaften* sey”.⁵²³ Ze werd ontleend aan de compositie en volgens voorgeschreven regels worden aan een basstem akkoorden toegevoegd. Elk akkoord moet als een verticale eenheid worden beschouwd en bij een continuo-bas moet elk akkoord in relatie staan tot de bas.⁵²⁴ In H 1711 bestaat een akkoord meestal uit vierstemmige samenklanken. Deze ontstaan niet langer zoals bij het contrapunt vanuit samenvallende horizontale lijnen met consonante of dissonante samenklanken tot gevolg, maar worden vanuit bepaalde regels bewust samengesteld.⁵²⁵ Wel moeten er, net zoals bij het contrapunt, bepaalde regels bij het verbinden van akkoorden worden gerespecteerd.⁵²⁶

Heinichens *Anweisung* is een vroeg voorbeeld van een praktijkgerichte Basso continuo-leer, bedoeld voor beginnende studenten en opgebouwd volgens de richtlijnen van de nieuwe

⁵²⁰ Walther 1732, p. 615.

⁵²¹ Mattheson 1713, p. 109f. (§ 7): “[...] Eine solche *Trias harmonica* hat vielen klugen Leuten artige sinnreiche Gedancken an die Hand gegeben/ so gar/ daß auch der wackere *Theologi* eine gewisse Abbildung der **Göttlichen Dreyeinigkeit** darinnen suchen wollen. [...]. Wie weit solche *Speculationes* gehen können/ lässet man andern über [...]”.

⁵²² H 1711, p. 25-36.

⁵²³ Ibid., p. 1.

⁵²⁴ Ibid., p. 25, (§ 3).

⁵²⁵ H 1711, p. 25f. (§ 4f.). Deze verticale akkoordsamenstellingen worden door Holtmeier omschreven als “baute ‘Türmchen’”. Holtmeier 2017, p. 112.

⁵²⁶ H 1711, p. 28-36.

wetenschap, volgens de *Ratio & Exercitio*-methode. Akkoorden met hun becijferingen worden op een eenvoudige, geordende manier voorgesteld zodat elke student zich in het Basso continuo-spel kan bekwamen: Heinichens akkoordenleer is een praktische leer, volledig gericht op de materie zelf. Als eerste stap in de akkoordenleer wordt door diverse auteurs de leer van de intervallen vermeld. Het is opmerkelijk dat H 1711 hierover geen verdere uitleg bevat, maar meteen overgaat tot de bespreking van “denen ordentlichen *Accorden*”: de grondakkoorden.⁵²⁷ Friedrich Erhard Niedt en Mattheson geven in hun traktaten wel de nodige uitleg over consonante en dissonante intervallen;⁵²⁸ zo wordt bij Mattheson onder meer bij de beschrijving van de kwart, de dubbele functie ervan – consonant of dissonant – besproken.⁵²⁹ Daar H 1711 een praktijkgerichte methode is, ontbreekt de noodzaak dat studenten daarnaast nog een solorepertoire voor klavecimbel instuderen. Een meer solistische aanpak betekent volgens Heinichen slechts tijdverlies omdat men de galanterie bij het klavecimbelspel al doende onder de knie kan krijgen. Hiermee is Mattheson het oneens: volgens hem is het onmogelijk om “mit ungewaschenen Händen”, zonder een zekere handigheid op klavier, de studie van de Basso continuo aan te vatten. Onderricht op klavier dat slechts enkele menuetten bevat, is zelfs ruim onvoldoende. Hij pleit ervoor om samen met de Basso continuo-leer een solo-repertoire voor klavecimbel en orgel uit te bouwen.⁵³⁰

In H 1711 is Heinichens aanbod van akkoorden nog vrij beperkt; het omvat vooral kwint- en sextakkoorden, septime- en noneakkoorden komen slechts met mate aan bod. Elk akkoord is een aparte verticale samenstelling, die aan een gegeven bas in een bepaalde tonaliteit wordt toegevoegd. Het is deze bas met akkoorden die voor Heinichen als fundament van de compositie dient. De samenvoeging van tert, kwint en octaaf boven een gegeven basnoot en dit in drie verschillende liggingen 3/5/8, 5/8/3, 8/3/5 worden door hem “3. Haupt-*Accorde*”, grondakkoorden, genoemd. Hij omschrijft ze als “dreyfache Veränderung der *Accorde*”, als drie verschillende liggingen van hetzelfde grondakkoord.⁵³¹ Deze grondakkoorden worden door hem als eerste akkoordvorm besproken. Walther ziet deze drie grondakkoorden eveneens als consonante

⁵²⁷ Ibid., p. 24f.

⁵²⁸ Niedt 1710, Caput II: “Von der *Definition* oder Beschreibung des *General-Basses*” (zonder paginanummering). Vgl. Mattheson 1713, p. 47-55.

⁵²⁹ Ibid., p. 54f. en 126-131.

⁵³⁰ Mattheson 1735, p. 46f. (§ 21f.).

⁵³¹ H 1711, p. 26: “Weil derohalben zu jedwedem *Accord* 3 Stimmen gehören/ so ist auch natürlich/daß diese 3. Stimmen / nemlich die *Tertia*, *Quinta* und *Octava* in der Ordnung 3. mahl können verändert werden/ als einmahl die *Octava* oben/ das andere mahl die *Quinta*, das dritte mahl die *Tertia*.”

akkoorden, waarbij consonant betekent dat ze een lieflijke en welluidende samenklank hebben.⁵³²

Voor Heinichen moeten verbindingen van akkoorden gebeuren volgens de algemeen gekende regels die eveneens bij het contrapunt worden toegepast. Als eerste regel geldt het principe van “Motus Contrarius”, tegenbeweging, dit om parallelle kwinten en octaven te vermijden. Als tweede regel moeten sprongen worden vermeden; het beste verbindt men akkoorden via gemeenschappelijke noten.⁵³³ Als praktische training moeten grondakkoorden in de drie liggingen over het gehele klavier worden geoefend; de akkoordverbindingsregels moeten via de praktijk in de handen komen en niet slechts uit het hoofd geleerd worden, “als wie die Nonnen den Psalter”.⁵³⁴ Hiermee wordt Thomasius geciteerd.⁵³⁵

Aan het begin van de achttiende eeuw kan men in Duitsland van versoepelingen spreken bij het verbinden van grondakkoorden. Zo zijn voor Johann Kuhnau en eveneens voor Heinichen parallelle kwinten en octaven niet zo’n onoverkomelijk probleem als ze op een discrete manier en liefst in de tussenstemmen voorkomen.⁵³⁶ In zijn *Praecepta* vermeldt Walther dat Georg Ahle in diens *Frühlings-Gespräche* dezelfde mening is toegedaan:

Es ist meines Erachtens kein Fehler wenn gleich *per accidens* ein verdeckter Fünfflaut (*Quinta*) zu einem ausdrücklichen wird. Denn die *intrinsecè* kurtzen *Dissonantien* können, weil sie das Gehör nicht sonderlich *apprehendiren*, keinen Fehler hindern, und auch keinen machen.⁵³⁷

In zijn *Herbst-Gespräch* vermeldt Ahle nogmaals dat indien twee op elkaar volgende kwinten “gantz unvermerckt” voorbij gaan, dit geen probleem hoeft te zijn; Walther sluit zich hierbij aan.⁵³⁸

Heinichen structureert zijn akkoordenleer via in grootte opgaande intervallen. Na de grondakkoorden volgt het sextakkoord. Dit akkoord wordt op de derde toontrap van de toonladder geplaatst met als grondvorm het 8/3/6-akkoord: zo krijgt in C groot het sextakkoord op

⁵³² Walther 1708, *Caput* 11: “Von denen *Consonantien*”, p. 98f. (§ 1).

⁵³³ H 1711, p. 26-34.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵³⁵ Thomasius 1701, p. 20f. (ed. W. Schneiders).

⁵³⁶ H 1711, p. 6: *Vorrede*. Heinichen citeert Kuhnau's uitspraak uit de rechtsspraak “*Cessante ratione prohibitionis, cessat ipsa prohibitio*”. Vgl. Johann Kuhnau, *Musicalische Vorstellung einiger Biblischen Historien* (Leipzig 1710), *Vorrede*.

⁵³⁷ Ahle 1695, *Frühlings-Gespräche*: zie Walther 1708, p. 118f. (*Annot.* 3).

⁵³⁸ Ahle 1699, *Herbst-Gespräche*: zie Walther 1708, p. 121.

de derde toontrap ‘e’ als grondvorm het akkoord e/g/c. Als tweede samenstelling 3/6/8 ontstaat het akkoord g/c/e en als en als derde samenstelling 6/8/3 ontstaat het akkoord c/e/g. Deze laatste vorm van het sextakkoord is identiek aan het grondakkoord op de eerste toontrap van de toonladder, wat tot verwarring kan leiden.⁵³⁹ De drie grondvormen van het sextakkoord noemt Heinichen eveneens “Haupt-Accorden”;⁵⁴⁰ hij beschouwt ze als drie onafhankelijke akkoorden.

In H 1711 wordt het begrip omkering (“Verwechselung”) bij sextakkoorden niet gebruikt. Bij sextakkoorden wordt door Heinichen liefst het octaaf verdubbeld,⁵⁴¹ dit in tegenstelling tot Werckmeister, die bij sextakkoorden verkiest om het octaaf niet te verdubbelen, daar de grondnoot van het sextakkoord een ‘ontleende’ noot is die niet tot de wortels van de drieklank behoort. Indien deze grondnoot toch wordt verdubbeld, ontstaat er een verzwakking van de harmonie waardoor sextakkoorden buiten de goddelijke orde staan.⁵⁴² Verbindingen van parallelle sextakkoorden gebeuren volgens Heinichen het beste in een driestemmige samenstelling met de grondnoot als bas, dit om parallelle kwinten en octaven te vermijden.

Oplossingen via tegenbeweging zijn – net als bij grondakkoorden – bij sextakkoorden aan te bevelen. Bij tegenbeweging kunnen sextakkoorden vierstemmig worden gerealiseerd (*muziekvoorbeeld III.1*):

Muziekvoorbeeld III.1. Facsimile H 1711, p. 39, § 6.

Tegengesteld aan de hedendaagse visie behoort voor Heinichen het 6/4/2-akkoord tot de sextakkoorden; dit is zo omdat volgens hem bij dit akkoord de stemmen een toon hoger liggen dan bij het 5/3-akkoord. Het 6/4/2-akkoord wordt niet, zoals tegenwoordig gebruikelijk, als derde

⁵³⁹ H 1711, p. 37f.

⁵⁴⁰ Ibid., p. 40.

⁵⁴¹ Ibid., p. 39-42.

⁵⁴² Werckmeister 1698, p. 15f. (§ 16).

omkering van het septime-akkoord op de tweede graad beschouwd: voor Heinichen is dit akkoord een onafhankelijk sextakkoord dat over eenzelfde grondnoot naar het 5/3-akkoord kan worden opgelost. Zo krijgen we boven de grondnoot ‘c’ de oplossing a/d/f - g/c/e. Wel kan bij enge ligging het 2/4/6-akkoord, d/f/a, over de grondnoot ‘c’ niet meteen worden opgelost in het grondakkoord c/e/g omwille van de parallele kwinten d/a en c/g, die vooral in de buitenstemmen als ‘storend’ worden ervaren. Het beste is het om dan een oplossing met het 6/3-akkoord als tussenakkoord te realiseren: 6/4/2 - 6/3 - 5/3 (*muziekvoorbeeld III.2*):

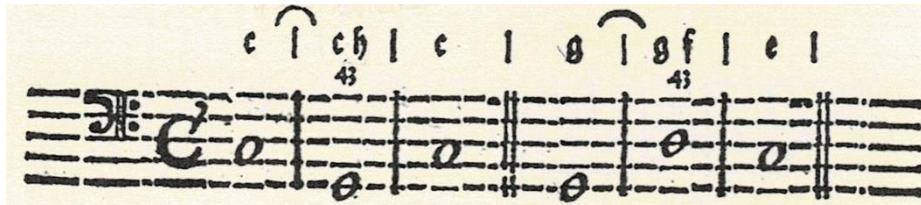
Muziekvoorbeeld III.2. Facsimile H 1711, p. 44, § 18.

Werckmeister erkent bij de *Sonderbahren Sätze* nog een aparte categorie van akkoorden met toegevoegde becijfering en samengesteld uit consonanten en dissonanten, zo onder meer de samenstelling van het 3/5/6/8-akkoord. Door zijn toegevoegde becijfering kan een dergelijk akkoord niet als “Wurzel” van de harmonie dienen: “es ist nur ein geborgtes und entlehntes *Fundament*”.⁵⁴³

Alle cijfers die boven elkaar staan, behoren voor Heinichen tot hetzelfde akkoord. Vaak staan een kwart en een terts naast elkaar, boven een aangehouden kwint als grondnoot genoteerd: dit resulteert in de cadensformule 8/5/4 - 8/5/3 (*muziekvoorbeeld III.3*). Als grondregel geldt:

⁵⁴³ Werckmeister 1702, p. 5 (§ 9).

Alle *Signaturen*/ welke über einander stehen/ als wie eben 6/4/2/ werden zugleich angeschlagen;
 Hingegen diejenigen/ welche neben oder nach einander stehen/ als wie allhier 4 3. werden nach-
 einander angeschlagen.⁵⁴⁴



Muziekvoorbeeld III.3. Facsimile H 1711, p. 46, § 23.

Tot slot beschrijft Heinichen beknopt de septime- en noneakkoorden.⁵⁴⁵ In beide gevallen zijn de terts en kwint aanvullende stemmen. Dissonanten als septime en none moeten volgens de traditionele dissonanteregels worden verwerkt; dit betekent dat ze als dissonant in dezelfde stem moeten worden voorbereid en dalend in dezelfde stem moeten worden opgelost. Stemverwisselingen zijn verboden (*muziekvoorbeeld III.4*).



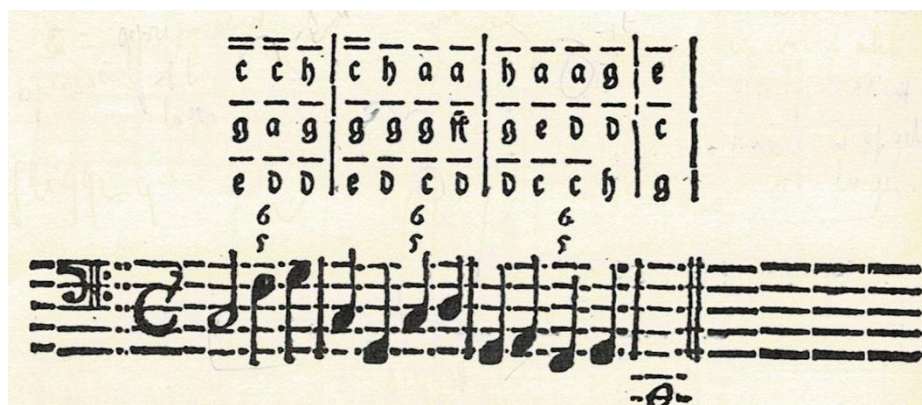
Muziekvoorbeeld III.4. Facsimile H 1711, p. 58, § 56.

Als laatste akkoord volgt het dissonante 6/5-akkoord. Bij dit akkoord verdient het aanbeveling om de kwint voor te bereiden. Net als de septime en de none wordt dit akkoord dalend opgelost (*muziekvoorbeeld III.5*):⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ H 1711, p. 46.

⁵⁴⁵ Ibid., p. 50-64.

⁵⁴⁶ Ibid., p. 60f.



Muziekvoorbeeld III.5. Facsimile H 1711, p. 60, § 61.

Al deze akkoorden worden door Heinichen als op zichzelf-staande, onafhankelijke entiteiten beschouwd. In een overzicht geplaatst, geeft dit volgend resultaat:

	(2.) (1.)											
Signaturen.	6.	43.	76.	7.	98.	9.	6.	61.	57.	4.	41.	51.
Die hiern aehörigen Stimmen.	3.	5.	3.	3.	3.	3.	3.	8.	3.	6.	2.	3.
	8.	8.	8.	5.	5.	5.	::	::	5.	5.	::	6.
									(2.)	(1.)		

Fig. III.1. Facsimile Tabel *Signaturen*, H 1711, p. 65.

III.3. Akkoordplaatsingsregels bij snelle noten en verschillende maatsoorten

In H 1711 worden bij de akkoordenleer alle akkoorden in een traag tempo met gelijke notenwaarden voorgesteld, meestal in een 2/2-maat met halve noten als basisritme, waarbij elke basnoot een akkoord krijgt. Deze notatie geeft geen realistisch beeld van een compositie, daar in de muziekpraktijk snelle en langzame notenwaarden in allerlei tempi en ritmes voorkomen. Structuren die meehelpen om de werkelijke muzikale vorm te bepalen, zijn de maatsoorten (twee- of driedig), het tempo en de accenten die tot het ritme behoren. Bij niet-becijferde bassen is bij akkoordplaatsingen vooral de accentstructuur van wezenlijk belang. Bij vroegere polyfone composities was door overlapping van de stemmen het gevoel van tijdsordering aan de hand van accenten minder aanwezig, maar in H 1711 wordt een uitgebreid hoofdstuk aan het plaatsen van akkoorden gewijd. Bij de bespreking van deze akkoordplaatsingsproblematiek

bij verschillende maatsoorten worden prescriptieve regels aangereikt met het ‘onbewuste tijdsgevoel’, steunend op de ritmische ordening vanuit beklemtoonde en niet-beklemtoonde delen van de maat, in een allesbepalende rol.⁵⁴⁷ Deze materie kan als een belangrijke toevoeging aan Heinichens continuo-leer worden beschouwd. Het is vooral bij de nieuwe galante operastijl met niet-becijferde bassen noodzakelijk om te weten waar een akkoord moet worden geplaatst.

De maat, door Walther gedefinieerd als “die Abmessung der Zeit, und Music-Noten”,⁵⁴⁸ geldt als een muzikaal-wiskundig regelsysteem waarbij accenten voor een duidelijke structuur zorgen. Daar in een maat niet alle noten eenzelfde bijdrage leveren aan de wiskundige ordening, heeft men in eenzelfde maat sterkere hoofdnoten, ‘accentnoten’, en zwakkere ‘doorgangsnoten’. Sterke hoofdnoten dragen bij aan de muzikale ordening en vooral bij snelle notenwaarden in twee- en drieledige maatsoorten is dit een essentieel gegeven.⁵⁴⁹ Dit probleem wordt door Horn omschreven als “das Prinzip des Akzenttakts”,⁵⁵⁰ als “Positionsabhängigkeit des ‘inneren Wertes’ der Noten”.⁵⁵¹ Hoewel Heinichen in H 1711 louter vanuit de praktijk vertrekt, zonder vermelding van andere componisten, is een beknopte historiek van dit essentiële, maar niet-tastbare praktische probleem gewenst.

Al vroeg verklaart Renatus Descartes (1596-1650) in zijn *Compendium Musicae* (1650) het muzikale maatgevoel aan de hand van een tweeledige of drieledige mathematische ordening.⁵⁵² De eerste tel is fictief sterk en wordt ondersteund door de neerwaartse beweging van de hand; de luisteraar ervaart deze eerste tel als langer-durend. Bij een tweeledige maat is de tweede, de opgaande tel, zwak. Bij een drieledige maat zijn de tweede en derde tel zwak. Wolfgang Caspar Printz werkt in *Phrynis Mytilenaeus* deze mathematische ordening van het maatgevoel verder uit en stelt dat de “*Musicant*” moet weten,

⁵⁴⁷ H 1711, p. 65-103: “Das III. Capitel. Von denen geschwinden *Noten*, und mancherley *Tacten*”.

⁵⁴⁸ Walther 1732, p. 592: “Tact”.

⁵⁴⁹ Wolfgang Horn, ‘Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit’, *Musiktheorie* 7/1 (1992), p. 195-218,; “Eine dieser Bestimmungen ist das Prinzip des Akzenttakts, ohne das etwa die periodisch organisierte Instrumentalmusik der Klassik nicht hätte entstehen können” (p. 211); Vgl. Wolfgang Horn, ‘Notation als Repräsentation der Akzentstruktur. Die Erscheinungsformen des Zweier- und Dreiertaktes in den Autographen Johann David Heinichens’, *Musiktheorie* 9/1 (1994), p. 3-25.

⁵⁵⁰ Ibid., p. 211.

⁵⁵¹ Ibid., p. 196.

⁵⁵² René Descartes, *Compendium Musicae* (Utrecht 1650). Duitse vertaling door Johannes Brockt (Darmstadt 1978), p. 6-9.

daß die Zahl eine sonderbare Kraft und Tugend habe, welche verursacht, daß unter etlichen der Zeit nach gleichlangen Noten oder Klängen/ etliche länger/ etliche kürtzter zu seyn scheinen/ welches sonderlich zu mercken/ so wohl wegen des Textes als der *Consonantien* und *dissonantien*.⁵⁵³

Hiermee aanvaardt Printz het verschillend tijdsgevoel binnen de maat met een fictief langere eerste tel en dit net zoals bij Descartes, omwille van de wiskundige ordening. Ook de afwisseling consonant-dissonant heeft volgens Printz hetzelfde ordenend tijdsprincipe.⁵⁵⁴ In zijn *Praecepta* erkent Walther eveneens het fictieve ordeningssysteem binnen de maat, waar bij noten met eenzelfde waarde de uiterlijke waarde verschillend is van de innerlijke waarde. Het resultaat bestaat dan uit een afwisseling van beklemtoonde en niet beklemtoonde noten binnen eenzelfde maat, door hem *Quantitas Intrinseca Notarum* genoemd.⁵⁵⁵ Volgens dit principe krijgen beklemtoonde tijden in de maat een akkoord en niet-beklemtoonde tijden krijgen geen akkoord. Vooral bij drieledige maatsoorten kan verwarring ontstaan; daarover merkt Walther op: “Ist aber die Zahl 3 der Theiler [...] so ist unter dreyen gleich geltenden Noten, die erste lang, die mittlere kurtz, die dritte kann beydes seyn”.⁵⁵⁶ Voor Heinichen hoeven bij snelle noten niet alle noten aparte harmonisaties te krijgen.⁵⁵⁷

Andreas Werckmeister pleit er in zijn *Anmerckungen* (1698) voor, duidelijke en correcte becijferingen aan de bassen toe te voegen om fouten tegen het principe ‘beklemtoond-niet beklemtoond’ te vermijden.⁵⁵⁸ Ook noteert hij dat als de noot van nature lang is, onder meer aan het begin van een maat, deze altijd een akkoord moet krijgen. De volgende noot die “von Natur” korter is, wordt een doorgangsnoot, een “*Transitus*” die geen akkoord behoeft. In de 4/4 maat zijn de eerste en derde tijd lang, de tweede en vierde tijd korter.⁵⁵⁹ In zijn *Praecepta* merkt

⁵⁵³ Printz 1696/1697, das VI. Cap. (§ 2 en 6).

⁵⁵⁴ Ibid., das VI. Cap., (§ 8).

⁵⁵⁵ Walther 1708, p. 23 (§ 25 ‘a’): “*Quantitas Intrinseca Notarum* (welche auch *Quantitas accentualis* genennet wird) ist diejenige Länge, wenn etliche dem *valore* nach sonst gleich geltende Noten, gantz ungleich *tractiret* werden, also, daß eine gegen die andere ihres gleichen, bald lang, bald kurz ist”.

⁵⁵⁶ Ibid., p. 23f. (§ 25 ‘b’). Zie ook Wolfgang Horn, ‘Notation als Repräsentation der Akzentstruktur’, *Musiktheorie, Zeitschrift für Musik-Wissenschaft* 9 (1994), p. 1-23.

⁵⁵⁷ H 1711, p. 65f. (§ 1).

⁵⁵⁸ Werckmeister 1698, p. 33, (§ 53): “Irren demnach diejenigen sehr grob/ die da ohngescheuet sagen/ die Signaturen wären nicht nöthig im General-Basse/ diese *Objectiones* aber sind in unserer *Harmonologia* schon beantwortet. Und mit Exempeln erwiesen/ daß nothwendig die *Signaturen* müssen darzu gesetzt werden. Die Exempel der guten *Autorum* beweisen es auch zum Überfluß”.

⁵⁵⁹ Ibid., p. 35.

Walther nog op dat er in de maat naast een *Transitus Regularis* van een *Transitus Irregularis* sprake kan zijn:

Der *Transitus* ist zweyerley, *Regularis* et *Irregularis*.

§ 22. *Transitus regularis* ist, wenn die *in thesi* stehende Note gegen die andere Stimme *consoniret*, und die *in arsi* stehende Note *dissoniret*. [...]

§ 23. *Transitus irregularis* ist, wenn die *in thesi* befindl. Note *dissoniret*, und die *in arsi* stehet *consoniret*. [...]⁵⁶⁰

Onder *in thesi* (thesis) verstaat Walther dat het eerste deel van de maat de nadruk krijgt en hierbij gaat de hand naar beneden;⁵⁶¹ *arsi* (arsis) is dan het deel van de maat dat niet benadrukt is en waarbij de hand wordt opgeheven.⁵⁶² Bij *transitus irregularis* krijgt het sterke deel van de maat een dissonant en het zwakke deel een consonant akkoord. Dit is een niet-courante toepassing van de akkoordplaatsingsregels. Kuhnau vermeldt eveneens de toepassing ervan.⁵⁶³ Printz maakt in zijn *Phrynis Mytilenaeus* bij het naar voor brengen van de tekst nog een onderscheid tussen twee soorten recitatieven: *Genus Recitativum Vulgare* (waarin de tekst gelijkmatig verloopt, met behoud van het woordaccent) en *Genus Recitativum Artificale* (waarin de accenten zeer precies worden waargenomen). Omwille van vrijheid in tekstdeclamatie kan het *Genus Recitativum Artificale* slechts in één stem – doorgaans de hoogste – worden toegepast. Bij een solostem zonder instrumentale begeleiding is deze toepassing ook mogelijk.⁵⁶⁴

Heinichen hanteert in zijn voorbeelden eveneens het principe van fictieve wiskundige waarden binnen de maat. Zo krijgen in een 4/4-maat de sterke delen een 5/3-akkoord dat in de tweede helft van de tijd wordt behouden. Dit geeft een gevoel van verbreding van het eerste akkoord. Om deze complexe materie van akkoordplaatsingen binnen een maat beheersbaar te houden, is in H 1711 een aantal praktische raadgevingen toegevoegd met het onderscheid tussen snelle en trage tempi als leidraad. Als eerste principe stelt Heinichen dat men omwille van een volle klank bij trage tempi meer en vollere akkoorden plaatst dan bij snelle tempi: zo kunnen

⁵⁶⁰ Walther 1708, p. 151.

⁵⁶¹ Walther 1732, p. 605: “Thesis”.

⁵⁶² Ibid., p. 51: “Arsis”.

⁵⁶³ Johann Kuhnau, *Fundamenta Compositionis* (Leipzig 1703), Ms., Cap. III, p. 9f.: “Transitus Regularum et Irregularum”.

⁵⁶⁴ Printz 1676/1677, “Genus Recitativum Artificale”, Tl. 1, Cap. XX. § 9, p. 178f. Vgl. Wolfgang Horn, ‘Johann David Heinichen und die Musikalische Zeit. Die “Quantitas Intrinseca” und der Begriff des Akzenttakts’, *Musiktheorie, Zeitschrift für Musik-Wissenschaft* 7/1 (1992), p. 195-218, hier p. 213.

bij een trager tempo met achtsten de akkoorden worden herhaald, zelfs als daardoor dissonante akkoordrelaties ontstaan. In *muziekvoorbeeld III.6* is het herhaalde, volmaakte 5/3-akkoord van ‘c’ boven de basnoot ‘d’, de tweede, zwakke helft van eerste tijd, een *transitus irregularis*, net als bij tweede helft van de derde tijd van de maat:



Muziekvoorbeeld III.6. H 1711, p. 67, § 4.

Bij een vrije bas-realitatie in een traag tempo met wisselend ritme geeft dit volgend resultaat:



Muziekvoorbeeld III.7. H 1711, p. 72, § 8.

Bij drieledige maatsoorten in een rustig tempo krijgen de eerste en de derde tel een akkoord; bij een snel drieledig tempo volstaat een akkoord per maat.

Bij deze akkoordplaatsingsproblematiek aanvaardt Heinichen Walthers *Quantitas Intrinseca Notarum*, steunend op ‘verouderde’ wiskundige verhoudingen. Bij de akkoordenleer daarentegen wordt de inbreng van de ‘verouderde’ proportie-leer door hem verworpen: een zekere ambivalentie is Heinichen in zijn theoretisch denken daarmee niet vreemd.

III.4. Niet-becijferde bassen in de vrije theaterstijl

In de “Andere Abtheilung” van H 1711 komt de nieuwe, vrijere theaterstijl met niet-becijferde bassen aan de orde. Lange tijd golden niet-becijferde bassen omwille van hun dubbelzinnigheid als controversieel gegeven. Zo had Werckmeister er kritiek op, al erkende hij dat teveel becij-

fering ook verwarring kan veroorzaken.⁵⁶⁵ In zijn *Harmonologia* merkt hij op dat veel kunstenaars bij hun bassen naar “Veränderungen” zoeken, waardoor er meer sextakkoorden en “fremde” intervallen worden gebruikt; dit vooral bij het uitdrukken van gemoedsbewegingen.⁵⁶⁶ Zo kunnen tot zeven verschillende akkoorden bij eenzelfde basnoot worden geplaatst.⁵⁶⁷

Ondanks deze protesten krijgen niet-becijferde bassen bij Heinichens vrije opera-praktijk de nodige aandacht. Het beantwoorden van de vraag welk akkoord waar moet worden geplaatst, is volgens hem voor elke Basso continuo-speler een belangrijke opdracht. Indien er bij een niet-becijferde bas een melodiestem wordt toegevoegd, vergemakkelijkt dit de zaken, omdat men dan vanuit de melodie de harmonie kan afleiden.⁵⁶⁸ Indien er geen melodie aanwezig is, benadert Heinichen het probleem van akkoordplaatsingen aan de hand van intervalbewegingen in de bas. Daarmee sluit hij aan bij een vroegere Duitse traditie die ook door Werckmeister in zijn *Anmerckungen* en zijn *Harmonologia* wordt aangehouden.⁵⁶⁹ In zijn *Praecepta* stelt Walther eveneens vanuit bewegingen van de bas akkoordplaatsingsregels op die tevens garant staan voor soepele melodische lijnen. Walther noemt dit toevoegen van akkoorden aan een bas als fundament voor de overige stemmen “die *compendienseste* und leichteste Art zu *componiren*”.⁵⁷⁰

Bij een eerste vorm van voorschrijvende regels voor het plaatsen van sextakkoorden vertrekt Heinichen vanuit stijgende en dalende intervallen van de bas; dit leidt tot enkele “Leichte *General-Regeln*”,⁵⁷¹ gevolgd door zes “*Special-oder Composition-Regeln*”, rechtstreeks afgeleid uit grote- en kleine tertstoonarden, waarin de tonale functie als allesbepalend geldt: daarom is het noodzakelijk dat een student precies weet in welke toonaard een bepaalde passage werd gecomponeerd.⁵⁷²

In zijn *Musicalische Handleitung oder Gründlicher Unterricht* geeft Niedt een aantal beknopte regels voor het gebruik van sextakkoorden: indien een ‘6’ boven een noot staat, krijgt dit akkoord enkel nog een terts en wordt het octaaf weggelaten. Het teken 6/3⁺ betekent “eine

⁵⁶⁵ Werckmeister 1698, p. 33f. (§ 53).

⁵⁶⁶ Werckmeister 1702, p. 83f. (§ 159): “[...] in welchen *Progressionibus* und *Intervallis* oft eine Gemüths-Bewegung stechet, [...], und ist ein rechter Spiegel des Menschlichen Lebens.”

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 65 (§ 120).

⁵⁶⁸ H 1711, p. 184-187.

⁵⁶⁹ Werckmeister 1698, p. 31-33 (§ 49-53). Hoewel Werckmeister een voorstander is van becijferde bassen, geeft hij toch een aantal akkoordplaatsingsregels voor sextakkoorden vanuit bewegingen van de bas. Zie ook Werckmeister 1702, p. 45-47 (§ 78-83).

⁵⁷⁰ Walther 1708, p. 104 (§ 10).

⁵⁷¹ H 1711, p. 193-196.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 196-205.

Sexta major”, het teken $6/3^b$ “eine Sexta minor”.⁵⁷³ Hieraan voegt Niedt toe dat wanneer er een verhogingstekens voor de noot staat, deze noot een sextakkoord krijgt. In de formule ‘e-dis-e-fis-gis–cis-dis-e’, krijgen dis, fis, gis en cis een sextakkoord.⁵⁷⁴ Deze plaatsingsregel wordt ook door Werckmeister en Heinichen toegepast. Omdat volgens Heinichen de akkoordplaatsingsproblematiek voornamelijk vanuit de praktijk moet worden bestudeerd, voegt hij twee volledig uitgewerkte cantates toe. Bij elke noot in de bas volgt een duidelijke uitleg over welke regel en waarom deze van toepassing is.⁵⁷⁵ Vanwege de complexe harmonische functionaliteit raadt hij aan, bij niet-becijferde bassen van de operastijl de harmonie eenvoudig te houden; dissonante akkoorden worden het beste met mate gebruikt.⁵⁷⁶

Een belangrijk doel van Heinichens akkoordenleer uit 1711 is het harmonisch ondersteunen van zangers. Hij is tolerant voor jonge continuo-spelers: indien bepaalde dissonanten niet helemaal volgens de regels van de kunst kunnen worden opgelost “[...] so lässet er es dem *Componisten* verantworten”.⁵⁷⁷ Vooral in recitatieven met veelvuldig dissonantgebruik als affectief middel kan het tonale gevoel verstoord geraken.⁵⁷⁸ Dit ziet Heinichen als mogelijke verklaring waarom de recitatief-stijl als verwarrend wordt ervaren. Vanwege deze complexe akkoordplaatsingsproblematiek pleit Mattheson ervoor, van een duidelijke, uitgeschreven partituur te spelen.⁵⁷⁹

Aan de hand van zijn studie over het plaatsen van akkoorden bij niet-becijferde bassen volgens intervalregels kan worden vastgesteld dat Heinichen al vroeg het belang van de leidtoon-functie en cadensstructuren erkende: twee gegevens die garant staan voor een overzichtelijke tonale samenhang. Bij zijn vroege intervalregels speelt de regel van spanning en ontspanning binnen de toonaarden een belangrijke rol: twee toontrappen, de tonica en de dominant,

⁵⁷³ Niedt ²1710 [zonder pagina-nummer].

⁵⁷⁴ Ibid., “Cap. VIII. Von dem beziefferten *General-Bass*”, Regula I en Regula II.

⁵⁷⁵ H 1711, p. 228-261.

⁵⁷⁶ Ibid., p. 191.

⁵⁷⁷ Ibid., p. 188 (§ 12).

⁵⁷⁸ Ibid., p. 214 (§ 2): “Das *Recitativ* ist ein neuer und ganz *a parter Stylus*, welcher/ weil er ohne dis meist ohne *Instrumenta* gehet/ in allen zu sagen *Ex Lex* bleibet/ indem er weder die ordentliche *Resolutiones*, noch die natürliche Ausschweifung der *Tone*, weder Tact noch andere gewöhnliche *legalitäten* in acht nimmt: oder mit einen Worte: er ist gegen eine *legale Music* [...]”.

⁵⁷⁹ Mattheson 1713, p. 72f.: “Am besten und reinesten aber [...] wird ein solcher Bass aus einer *Partitura* gespielt/ wo nicht nur eine/ sondern alle Stimmen in ordentlichen *Noten* über einander geschrieben sind.”

gelden als harmonisch sterk en krijgen een volmaakt akkoord. Het zijn vooral deze twee toontrappen die voor een gerichte harmonische beweging naar de basistonaleiteit zorgen. De harmonisch minder sterke vierde toontrap krijgt soms een volmaakt akkoord, maar vaak ook een sextakkoord. De andere toontrappen zijn harmonisch zwakker en krijgen sextakkoorden. Septimeakkoorden zijn in H 1711 nog niet prominent aanwezig.

In H 1711 blijft Heinichen akkoorden als losstaande elementen zien; hun functie binnen de toonaard wordt niet verder uitgewerkt; van harmonische functionaliteit binnen de toonaard is nog geen sprake. Hij kan wel als progressief theoreticus worden gezien, die aan de hand van akkoordplaatsingen volgens de leer van de intervallen een vroege vorm van tonaal denken kan ontwikkelen waarin cadensen een belangrijke harmonisch-sturende rol spelen. Deze toonaardenproblematiek is in de vroeg-achttiende eeuw nog in volle ontwikkeling, maar in Heinichens harmonische denken al duidelijk aanwezig.

H 1711 wordt door Buelow slechts kort aangehaald; alle nadruk ligt op H 1728. Buelow ziet H 1711 als de eerste Duitse studie die het Basso continuo-gebruik bij de recitatiefstijl van de Italiaanse opera's bespreekt en waarin hij het gebruik van niet-becijferde bassen bepleit. Volgens hem bevat H 1711 wel al alle essentiële theorieën over compositie, die in H 1728 verder worden uitgewerkt.⁵⁸⁰ Horn beschouwt Heinichens harmonische gerichtheid aan de hand van cadensen als "ein Ordnungsbestreben".⁵⁸¹ Dit vroege functioneel-harmonisch denken steunt volgens hem niet zozeer op diepgravende theoretische beschouwingen, maar op bevindingen uit de muziekpraktijk zelf. Om die reden noemt hij H 1711 een pragmatische harmonieleer.⁵⁸² Hij ziet deze nieuwe harmonische aanpak als een goede reden waarom er, buiten een enkel citaat van Heinichens leermeester Kuhnau in verband met versoepeling van akkoordverbindingsregels, geen verdere verwijzingen naar tijdgenoten in H 1711 zijn opgenomen.

Bij dit laatste gegeven speelt naar mijn mening nog een andere reden mee, namelijk de nadruk op zelf-verworven kennis. Zoals eerder vastgesteld, besteedde Heinichen in zijn *Vorrede* ruime aandacht aan kennisopbouw volgens Thomasius' methode van de nieuwe wetenschappen. Het principe van zelf-verworven kennis gold voor Heinichen als hoofdvoorwaarde

⁵⁸⁰ Buelow 1986, p. 276.

⁵⁸¹ Horn 2001, p. 10, n. 3.

⁵⁸² Ibid., p. 12: "Heinichens Ansatz erlaubt freilich näher liegende Schlüsse auf kompositorische Praxis als etwa Rameaus viel tiefer gehende Forschungen".

voor het verwerven van waardevolle nieuwe kennis – één van de eisen van de nieuwe Weltweisheit. Deze voorwaarde wordt door Heinichen op de titelpagina van H 1711 uitdrukkelijk vermeld en toegepast in zijn harmonische aanpak.

III.5. “Von *Musicalischen Intervallen* und deren Eintheilungen”⁵⁸³

In Heinichens intervallenleer zijn de terts, kwint, sext en het octaaf consonant; ze zijn “Wohlklingend” en “dem Ohre nicht verdrießlich”.⁵⁸⁴ Dissonant zijn de secunde, kwart, verminderde kwint, verhoogde kwint, septime en none. Soms kan volgens Heinichen zelfs de reine kwint als dissonant worden gezien, zo onder meer in het 6/5-akkoord, waar de kwint dalend moet worden opgelost. Hoewel voor hem dissonanten als het allermooiste gelden, worden ze over het algemeen toch als “Ubelklingend” beschouwd en moeten ze “durch gewisse Kunst-Griffe zum Wohl-Klange [...] gebracht, und *resolviret* werden”.⁵⁸⁵

Met deze “Kunst-griffe” bedoelt Heinichen het voorbereiden en oplossen van de dissonant: hierbij kunnen problemen ontstaan, onder meer bij de kwart, vanwege de dubbele status van dit interval. Vroeger behoorde volgens Heinichen de kwart tot de perfecte consonanten als deze in een van de boven-partijen voorkwam, maar tegenwoordig wanneer de kwart samen met de bas een akkoord vormt, moet deze als dissonant worden opgelost naar de tert; onder meer bij de akkoordverbinding 5/4-5/3. Gasparini is dezelfde mening toegedaan.⁵⁸⁶ Bij het 6/4/3-akkoord, zijn de kwart en de terts echter gelijktijdig met de sext aanwezig waardoor de kwart niet naar de terts kan worden opgelost, nochtans een van de basisregels bij het dissonantgebruik. Dit maakt dat deze kwart door Heinichen “la *Quarta irregolare*” wordt genoemd.⁵⁸⁷ In H 1711 wordt deze *Quarta irregolare* bij het 6/4/3-akkoord nog niet besproken; in H 1728 wel.⁵⁸⁸

Het consonant-dissonant-probleem bij de *Quarta irregolare* kan grotendeels worden herleid tot het probleem van kennis via Sensus of kennis via Ratio. Vanuit de vroegere proportieleer wordt de kwart omwille van goede proporties als consonant beschouwd, maar vanuit zintuiglijke indrukken van het oor, wordt de kwart als dissonant ervaren, die moet worden opgelost in de terts. Dit ogen-oren-probleem heeft een niet te onderschatten rol gespeeld bij het denken

⁵⁸³ H 1728, p. 95.

⁵⁸⁴ Ibid. p. 106.

⁵⁸⁵ Ibid.

⁵⁸⁶ Gasparini 1708 / 1980, p. 49 en p. 51f.

⁵⁸⁷ H 1728, p. 151, ‘g’.

⁵⁸⁸ Ibid., p. 150f. (§ 7), ‘g’. Lester ³1996, p. 62.

over muziek, en lange tijd werd de proportieleer op basis van wiskunde als alleen-geldend aanzien. Door het groeiend belang van zintuiglijke ervaringen wordt vanaf de vroeg-achttiende eeuw de beoordeling door het oor stilaan als evenwaardig aanvaard.⁵⁸⁹ Vandaar deze dubbele beoordelingsstandaard, die nog geruime tijd in muziektheoretische discussies zal meespelen. Johann Matthesons wijdt in *Das Forschende Orchestre* een uitgebreide studie aan de dubbele status van de kwart.⁵⁹⁰ Net als Heinichen besluit hij dat de kwart vanuit wiskundige proporties consonant is, maar vanuit een muzikanten-oor als dissonant wordt ervaren.

Bij de samenstelling van toonaarden spelen intervallen een belangrijke rol en in zijn *Kleine General-Baß-Schule* geeft Mattheson de beschrijving van alle intervallen met hun functie bij de toonaarden.⁵⁹¹ Intervalfuncties behoren volgens hem zowel tot de akkoordenleer (in hun verticale toepassing) als bij de melodieleer (in hun horizontale toepassing).⁵⁹²

III.6. Akkoordenleer in H 1728

In de vroege achttiende eeuw mag het tonale denken dan een steeds breder draagvlak bij musici en theoretici veroveren, toch blijft het vroegere modale denken over muziek nog geruime tijd behouden. Zo verschijnen er in de periode van 1720 tot 1730 drie belangrijke traktaten uit drie verschillende muzikale tradities die elk geschiedenis zullen schrijven. In Joel Lesters *Compositional Theory* (Cambridge³1996) komen ze alle drie uitgebreid aan bod. Het betreft Jean Philippe Rameau's *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Paris 1722) dat vanwege de daarin bepleite harmonische vereenvoudigingen alsook de grotere tonale vrijheden door het gebruik van dissonanten al snel als vernieuwend werd beschouwd; Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (Wenen 1725), een traktaat over contrapunt, fuga en compositie dat een voortzetting van de traditionele compositie-methodes bepleit, waarbij het modale systeem behouden wordt, en – opnieuw drie jaar later – H 1728, waarin de tonale akkoordenleer bouwstenen levert

⁵⁸⁹ Thomasius 1691: “Das 6. Hauptstück. Von denen ersten und unbeweislichen Wahrheiten/ ingeleichen *de primis veritatis criteriis & principiis* [...] Was der Menschliche Verstand durch die Sinne erkennet/ das ist wahr”, p. 149.

⁵⁹⁰ Johann Mattheson, *Das Forschende Orchestre, oder desselben Dritte Eröffnung. Darinn Sensus Vindicæ et Quartæ Blanditæ. D.i. Der beschirmte Sinnen-Rang Und der Schmeichelnde Quarten-Klang.* (Hamburg 1721).

⁵⁹¹ Mattheson 1735, p. 126: “Alle Intervalle”.

⁵⁹² *Ibid*, p. 117 (§ 6).

voor de compositie- en Basso continuo-leer. Hierbij worden Gasparini's en Rameau's harmonische visies vergeleken met Heinichens harmonische vaststellingen.⁵⁹³

De vraag in hoeverre Johann Kuhnau's traktaat *Fundamenta Compositionis* (1703) – een traditionele methode – nog van invloed was op Heinichens compositiepraktijk, kan hier worden gesteld omdat dit traktaat als compositiemethode ten tijde van Heinichens studie aan de Thomasschule nog werd toegepast. Eenzelfde formulering in verband met een bepaalde compositiepraktijk kan volgens Remeš naar Heinichens vertrouwdheid met Kuhnau's tekst verwijzen. Zo noteerde Kuhnau dat zijn methode belangrijk materiaal van Duitse, Italiaanse en Franse auteurs bevat, dat nog nooit voorheen werd gebruikt. Remeš vestigt de aandacht op Heinichens formulering in de *Vorrede* van H 1728 in verband met toevoeging van nog onbekend materiaal, waarbij dezelfde formulering als Kuhnau's omschrijving in de *Fundamenta* werd gebruikt.⁵⁹⁴ Om Heinichens harmonisch denken beter te kunnen plaatsen, is het volgens Remeš nodig om Kuhnau's methode – die tot een vroegere compositiepraktijk behoorde, waar Heinichen afwijzend tegenover stond – te onderzoeken en de methodes van beide auteurs met elkaar te vergelijken. Voor Remeš vormt Kuhnau's traktaat “a window into the older tradition of Heinichen's early compositional training”.⁵⁹⁵ Omwille van uitzonderlijk en extravagant dissonantgebruik komt ook Alessandro Scarlatti aan bod.⁵⁹⁶ Van Mattheson worden in H 1728 diverse werken vermeld, zo onder meer zijn *Organisten-Probe*, zijn *Zweite Eröffnung*, waarin Mattheson het verwerpen van de modi bepleit en zijn *Dritte Eröffnung* (1721). Een aantal voorstellen van Mattheson, alle naar vernieuwingen verwijzend, wordt door Heinichen aangehaald, zoals diens aversie tegen muzikale “Ohrenfeinden und Pedanten”, zijn pleidooi voor rijkere continuo-begeleidingen waar aan “Accompagnisten” de mogelijkheid wordt geboden om als verrijking imitatie toe te voegen aan hun basrealisaties, de voorkeur voor gebruik van alle toonaarden boven modi en voorts de suggestie om enharmonieën te gebruiken.⁵⁹⁷ Matthesons meest spraakmakende geschriften, waaronder zijn *Grosse General-Baß-Schule oder Organisten-Probe*, zijn *Kleine General-Baß-Schule* en *Der Vollkommene Capellmeister* werden pas na Heinichens overlijden gepubliceerd. Mattheson verwijst in deze werken meermalen naar H 1728.

⁵⁹³ H 1728, “Gasparini”: p. 91f., 186, 195, 530, 534, 733, 763, 918, 960; “Rameau”: p. 763f., 766, 948, 960.

⁵⁹⁴ Remeš 2020, p. 75, n. 197.

⁵⁹⁵ Ibid., p. 77.

⁵⁹⁶ “Scarlatti setzet extravagant”. Vgl. H 1728, Register, p. 797; 954.

⁵⁹⁷ H 1728, p. 5 ‘a’, 578, 916, 939.

III.6.1. Het begrip “Verkehrung”

Intervallen blijven voor Heinichen de basis voor harmonisch denken. Bij de uitbreiding met dissonantakkoorden tracht hij in H 1728 een logische volgorde aan te brengen door als eerste categorie alle akkoorden met een secunde, $5/2$, $5/4/2$, $6/4/2$, $6/4\#/2$ te bespreken; dan komt de categorie op basis van de tertsen, $6/3/$ $6/4/3$, $6/4\#/3$, vervolgens met de kwart en zo verder tot de septime- en noneakkoorden. Het resultaat is dat zijn akkoordenleer uit een aanzienlijk aantal akkoorden bestaat. Onderlinge relaties tussen akkoorden waarop het functioneel-harmonisch denken steunt, zijn in H 1728 niet aan de orde.

Anders dan in H 1711 spreekt Heinichen in H 1728 bij de drie verschillende samenstellingen van sextakkoorden over “Verkehrung” (omkering), wat op verwantschap tussen deze sextakkoorden wijst.⁵⁹⁸ Verdere vereenvoudigingen van de akkoordenleer onder de vorm van akkoordomkeringen bij septime-akkoorden zoals Rameau’s systeem dit toelaat,⁵⁹⁹ komen bij Heinichen niet voor. Zo blijven voor hem $5/4/2$, $6/4/2$ en $6/4^+/2$ onafhankelijke akkoorden; hij beschouwt deze niet als omkeringen van septime-akkoorden. Hiermee verschilt zijn (traditionele) harmonische denken van Rameau’s (nieuwe) harmonische inzichten zoals verwoord in zijn *Traité*, waarbij akkoorden op verschillende toontrappen van de toonladder met elkaar verwant kunnen zijn. Bij Rameau’s nieuwe ‘functionele’ denken wordt het begrip “Renversements” (akkoordomkeringen) als verworven kennis beschouwd.

Heinichens vroege begrip “Verkehrung” mag echter niet gelijk worden gesteld aan het akkoordomkeringsprincipe zoals dat vanaf het midden van de 19^{de} eeuw is verbreid en waarbij het functioneel-harmonisch denken op basis van onderlinge verhoudingen binnen de toonaard algemeen werd aanvaard. Voor Heinichen zijn akkoorden losstaande muzikale entiteiten; van onderlinge harmonische verwantschap is (buiten de sextakkoorden) geen sprake. Het duurde nog tot het eind van de 19^{de}, begin 20^{ste} eeuw vooraleer de nieuwe visie van onderlinge afhankelijkheid van akkoorden gemeengoed werd. Aanvankelijk stelden diverse theoretici, onder wie Arnold, zich de vraag waarom Heinichen boven-vernoemde akkoorden niet als omkeringen van septime-akkoorden zag, daar Rameau dit probleem in zijn *Traité* al voldoende had uitgewerkt

⁵⁹⁸ H 1728, p. 140-143 ‘c’. Heinichen hanteert een dubbele verklaring voor “Renversement” (ook “Verwechselung der Stimmen” genoemd). Naast deze eerste definitie van omkerings-functie van akkoorden; kent Heinichen nog een tweede definitie voor “Renversement” of “Verwechselung der Stimmen” met een geheel andere betekenis, namelijk het toestaan van grotere vrijheden bij het oplossen van dissonanten en dit onder invloed van de vrijere operastijl (p. 586-588).

⁵⁹⁹ Rameau 1722, Chapitre Huitième, p. 34-45, “Du renversement des Accords”.

en dit traktaat in H 1728 meermalen wordt vermeld.⁶⁰⁰ Buelow wees Arnold's "oversimplification" af en beschouwde deze als een toepassing van latere theorieën op barokke ideeën.⁶⁰¹

In zijn *Partimento and Continuo Playing* (2010) brengt ook Thomas Christensen deze terminologie onder de aandacht. Heinichen moet volgens hem de bijzondere waarde van Rameau's "Renversements" hebben erkend; daarom zou hij tijdens de laatste afwerking van zijn eigen traktaat in 1728, nog snel het principe van 'Verwechseln of Verkehren' aan de theorie van de sextakkoorden hebben toegevoegd.⁶⁰² Joel Lester vermoedt eveneens dat dit begrip voor omkeringen bij sextakkoorden in H 1728 door Rameau's *Traité* (1722) werd ingegeven, daar Heinichen meermalen expliciet naar Rameau verwijst.⁶⁰³ Volgens Lester gebruikte Heinichen Rameau's vocabulaire, waardoor hij het begrip "Verwechseln" ook voor akkoordomkeringen bij sextakkoorden overnam.⁶⁰⁴

In deze discussie speelt naar mijn mening nog een geheel ander gegeven mee. In H 1711 spreekt Heinichen over "die dreyfache Veränderung" bij de drie verschillende vormen van het grondakkoord. Bij de "Veränderungen" van het 5/3-akkoord stelt Heinichen vast dat er geen herschikkingen in de toonaard plaats vinden.⁶⁰⁵ In H 1711 vermeldt hij de drie vormen van het sextakkoord als "Haupt-Accorde". In H 1728 noemt hij de drie verschillende vormen van het sextakkoord inderdaad "Verkehrung", waarbij hij benadrukt dat deze geen tonale consequenties hebben. Omkeringen van septime-akkoorden zoals toegepast in Rameau's *Traité*, waarbij eveneens de basnoot met een andere stem wordt verwisseld, leiden volgens Heinichen wel naar herschikkingen van harmonische functies binnen de tonaliteit, met een nieuw akkoord tot gevolg. Dat zou de reden zijn waarom het begrip "Verwechselung" bij het septime-akkoord in H 1728 niet wordt toegepast:

⁶⁰⁰ Arnold 1931, p. 41. Buelow 1986, p. 47-51. Bij de bespreking van de akkoordenleer van H 1728 behoudt Buelow Heinichens volgorde, waarbij alle akkoorden afzonderlijk worden besproken: zo komen alle septimeakkoorden 7, 7/5, 7/5/4, 7/4/3; 7/4/2, en 7/5/4/2 apart aan de beurt.

⁶⁰¹ Buelow 1986, p. 18.

⁶⁰² Thomas Christensen *et al.*, *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice* (Leuven 2010), p. 16: "Johann David Heinichen recognized immediately its value [het principe van akkoordomkeringen] when he was in the midst of publishing his mammoth *Der Generalbass in der Composition* of 1728, and he hastily emended his text by incorporating notions of chordal inversion (*verwechseln* or *verkehren*)."

⁶⁰³ H 1728, "Rameau" p. 763-766, p. 948 en p. 960.

⁶⁰⁴ Lester ³1996, p. 55f.

⁶⁰⁵ H 1711, p. 26 (§ 6f.).

[...] so nennet man in *sensu speciali*; oder in seinen eigentlichen Verstande nur dasjenige eine *reelle* Verwechslung der *Harmonie*, wenn der Bass-*Clavis* oder die *Basis* selbst mit einer von ihren *radical*-Stimmen (k) verwechselt und vertauschet wird, als wodurch ein ganz neuer *Accord*, und eine neue *Harmonie* entsteht [...].⁶⁰⁶

Vanwaar dan deze discussie? In de negentiende eeuw werd Rameau's harmonisch denken door muziektheoretici uitgebreid bestudeerd en overgenomen. Jean François Fétis (1784-1871) noteert in zijn *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (Paris 1844) dat eenzelfde vierstemmig dominantseptime-akkoord op vijf verschillende manieren kan worden gevormd.⁶⁰⁷ Hugo Riemann neemt bij de beschrijving van het begrip "Functionstheorie" Rameau's visie over relaties tussen akkoorden over, met Rameau's "centre harmonique" als allesbepalende functie, waarbij de tonaliteit als samenhang tussen akkoorden geldt. Hij maakt de bedenkning dat de leer van de omkering der akkoorden niet door Rameau, maar al eerder vanuit de begeleidingspraktijk van Basso continuo-spelers moet zijn gegroeid.⁶⁰⁸ Voor Carl Dahlhaus geldt tonaliteit als "Darstellung einer Tonart durch Zusammenhänge zwischen Akkorden, die auf eine Tonika als Zentrum bezogen sind."⁶⁰⁹ Daarbij maakt het voor Dahlhaus niet uit hoe deze samenhang is ontstaan.⁶¹⁰

Het zijn deze visies van onderlinge functionaliteit en verbondenheid binnen de toonaard, die het vertrouwde hedendaagse harmonische denken vertegenwoordigen. Alleen is onze he-

⁶⁰⁶ H 1728, p. 623.

⁶⁰⁷ François-Joseph Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (Paris 1844), p. 38, '100': "La disposition des intervalles de l'accord de septième de dominante peut se faire, lorsqu'il est complet, de cinq manières différentes, dans l'harmonie à quatre parties".

⁶⁰⁸ Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie* (Berlin 1898/ 1920), p. 431f.: "Sehr bemerkenswert sind [...] die *Hinweise auf verschieden bezifferte aber aus demselben Tönen gebildete, daher harmonisch gleich-bedeutende Harmonien*. Dieselben enthalten bereits vollständig **die Lehre von der Umkehrung der Accorde***), welche somit nicht von RAMEAU aus dem Stegreif erfunden worden ist, sondern sich wahrscheinlich in der Praxis der Cembalisten ganz allmählich dem Bewusstsein erschlossen hat [...]."

⁶⁰⁹ Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel 1988), p. 18.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 18 (2): "Ob oder in welchem Maße die harmonische Tonalität in der Natur der Musik oder des Menschen begründet ist, muß offen gelassen werden. Das Thema der Untersuchung, die Entstehung der harmonischen Tonalität [...] kann behandelt werden, ohne daß entschieden werden müßte, ob die 'Entstehung' als ausschließlich geschichtlicher Vorgang oder als Ausprägung eines von Natur vorgezeichneten Sachverhalts zu deuten ist".

dendaagse visie over onderlinge harmonische functionaliteit en akkoordomkeringen voor Heinichen nog geen vertrouwde materie: met uitzondering van de sextakkoorden ziet hij alle andere akkoorden als onafhankelijke entiteiten.

III.6.2. Praktische toepassing van de akkoordenleer

Vanuit de Intervallenleer bouwt Heinichen zijn akkoordenleer verder uit [H 1728 p. 95-119]. Bij akkoordsamenstellingen kunnen alle intervallen onder vier verschillende vormen voorkomen, namelijk groot, klein, vermeerderd of verminderd. Door toevoeging van dissonante akkoordsamenstellingen is in H 1728 het aantal akkoorden sterk toegenomen en zal de akkoordenleer tot een veertigtal akkoorden uitgroeien [H 1728, p. 138-257]. Dit maakte het voor Basso continuo-studenten almaar moeilijker om al deze akkoorden te hanteren en te memoriseren.

In H 1728 blijven de drieklank met als samenstellingen $3/5/8$, $5/8/3$ en $8/3/5$ en de term hoofdakkoorden als basis voor de akkoordenleer behouden. Grondakkoorden behoeven geen becijfering, alle andere akkoorden wel. Het verbinden van grondakkoorden gebeurt, net als in H 1711, volgens de algemeen gekende regels van *motus contrarius* en verbinding met gemeenschappelijke noten.⁶¹¹

Na de drieklanken worden de consonante sextakkoorden besproken en voor Heinichen geldt, zoals vermeld, het sextakkoord als een omkering van het grondakkoord. Sextakkoorden kunnen in drie “Verkehrungen” voorkomen. Het $6/3$ -akkoord op de derde toontrap beschouwt Heinichen, naast het ‘volmaakte’ $5/3$ -akkoord, als de enige combinatie van vrije en “ungebundene *Consonantien*”.⁶¹² Welke noot bij vierstemmige sextakkoorden het beste wordt verdubbeld, werd in H 1711 niet besproken, maar in H 1728 wel. Als men sextakkoorden als “Verkehrung” van de drieklank beschouwt, lijkt het wellicht logisch om de tertsen of sexten te verdubbelen, maar in H 1728 beslist Heinichen om de tertsen niet te verdubbelen, daar de grote tertsen door vroegere generaties meermaals “von [...] einer Härteigkeit” werd beschuldigd: hij pleit daarom voor de verdubbeling van het octaaf.⁶¹³ Als tussenoplossing geldt dat grote tertsen die tot de toonaard zelf behoren, mogen worden verdubbeld omdat ze vertrouwd zijn voor het oor. Tertsen

⁶¹¹ Vgl. H 1711, p. 28-36 en H 1728, p. 119-138.

⁶¹² H 1728, p. 138f., ‘b’ en 142 ‘c’. “Ungebunden” consonanten zijn vrijstaande consonanten, die niet moeten worden voorbereid en ook niet moeten worden opgelost.

⁶¹³ Ibid., p. 142 ‘c’.

die vanuit een chromatische beweging ontstaan, mogen daarentegen niet worden verdubbeld vanwege hun voor het oor onverwachte karakter.⁶¹⁴

Naast de gewone sextakkoorden beschouwt Heinichen het 6/4/3- en het 6/4⁺/3-akkoord als behorend tot de sextakkoorden. Daar de kwart in beide sextakkoorden niet kan worden opgelost, noemt hij deze (net als in H 1711) *Quarta Irregularis*, waaraan dezelfde vrijheden worden toegewezen als aan de septime in een doorgangs-septime-akkoord, die niet hoeft worden opgelost.⁶¹⁵ In tegenstelling tot H 1711 komen in H 1728 septime-akkoorden wel uitgebreid aan bod. Hun samenstelling bestaat uit de tert, kwint, septime en het octaaf. Ze zijn dissonant, kunnen met of zonder voorbereiding worden gespeeld, maar moeten altijd dalend naar de sext worden opgelost. Voor beginnende continuo-spelers is het niet nodig altijd de kwint aan de septime-sextverbinding toe te voegen.⁶¹⁶

Indien er bij het septime-akkoord een verminderde kwint in plaats van een reine kwint staat, moeten beide dissonanten, septime en verminderde kwint, worden voorbereid en dalend worden opgelost. Indien deze verminderde kwint echter niet kan worden voorbereid, beschouwt Heinichen dit niet als een probleem,⁶¹⁷ zulks in tegenstelling tot Gasparini, die wenst dat in dubbele-dissonant-akkoorden beide dissonanten worden voorbereid en opgelost.⁶¹⁸ Zelfstandige septime-akkoorden zonder voorbereide septime kunnen op verschillende manieren worden toegepast. Zo zijn septime-akkoorden in cadensformules vaak voorkomend (*muziekvoorbeeld* III.8):

⁶¹⁴ H 1728, p. 143 'c'. Buelow 1986, p. 30f.

⁶¹⁵ H 1728, p. 150-155.

⁶¹⁶ Ibid., p. 184 'q'.

⁶¹⁷ Ibid., p. 151 'g'.

⁶¹⁸ Ibid., p. 186: "Weil 1) von der *5ta min.* nicht erfordert wird, daß sie nothwendig vorhero liegen müsse, wie *Gasparini* p. 58 selbst lehret. 2) *Resolviret* sie ia in folgender *Note*, gleich andern *Dissonantien*, einen *Grad* unter sich, und muß eben solche *resolution* nicht iederzeit mit dem *Basse* in die *3^e* zusammen lauffen, (wie wir oben von dieser 5b *Exempla in contrarium* gesehen,) zumahl sie alhier nicht als *Dissonantia dominans* (die herrschende *Dissonans*.) sondern als eine blosser Hülffs-Stimme der *7me*, (*dissonantia concomitans & ancilla 7mae*.) betrachtet wird". Gasparini 1708 / 1980, p. 52, stelt: "The diminished fifth as used in an accompaniment may occur either tied or untied. It may not be resolved in the manner of the other dissonances, since it would resolve to a fourth. Instead, when the bass moves, the note above must descend to form a third, that is, the note that has over it this false fifth ascends stepwise a semitone, and when the false fifth descends stepwise, the result is a third, either major or minor according to the composition". Zie ook Buelow 1986, p. 47f.

Muziekvoorbeeld III.8. H 1728, p. 188, § 42.

Bij een liggende bas kan het septime-akkoord als doorgangsakkoord dienst doen en dit doorgangsakkoord hoeft niet worden opgelost.⁶¹⁹

In tegenstelling tot Heinichen vermeldt Gasparini in zijn akkoordenleer nog het verminderd septime-akkoord, geliefd bij Italiaanse componisten, vooral bij expressieve uitdrukkingen en in recitatieven. De verminderde septime moet dalend naar een sextakkoord worden opgelost. Dit kan gebeuren vanuit een dubbele beweging: in het eerste geval stijgt de bas, als leidtoon, een halve toon naar de tonica: zo bijvoorbeeld bij: ‘cis’ $3/5/7^b$ die wordt opgelost naar ‘d’ $5/3$. In het tweede geval krijgen we een dalende lijn I-VII-VI-V met als toegevoegde akkoorden I $5/3-6/3$ - VII 7^b - VI $6/3$ ($6^\#/3$) - V $5/3$.⁶²⁰

Het noneakkoord wordt door Heinichen slechts kort besproken (in tegenstelling tot Gasparini, die in het bijzonder vanuit vertrouwdheid met composities van Arcangelo Corelli de rijkdom van dit interval heeft leren appreciëren). Voor Heinichen kan bij de oplossing een none worden overgebonden en zelfs in de hoogste stem worden opgelost (*muziekvoorbeeld III.9*).⁶²¹

Muziekvoorbeeld III.9. H 1728, p. 195, § 47.

⁶¹⁹ H 1728, p. 188-194.

⁶²⁰ Gasparini 1708 / 1980, “The imperfect seventh”, p. 59f.

⁶²¹ Ibid., p. 60-62.

III.6.3. Praktische toepassing van akkoorden met gemengde samenstellingen

Door bij akkoordsamenstellingen consonanten met dissonanten samen te voegen, ontstaat er in Heinrichens akkoordenleer een uitbreiding met gemengde dissonant-akkoorden die als harmonische verrijking kunnen worden gezien. Deze nieuwe categorie kan voor hem opnieuw via in grootte opgaande intervallen worden gerangschikt. Als eerste categorie komen weer alle akkoorden op basis van een secunde aan bod, dan volgt de categorie met een terts, vervolgens met een kwart en zo verder tot de septime- en noneakkoorden (*muziekvoorbeeld III.10*).⁶²²

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of chords. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords with figured bass notation. The text 'Resolution der vollst. 2de in den Accord der 6te.' is written between the staves. The figured bass notation includes figures such as 6, 4/2, 6, X, 6b, 4/2b, b, 6, 4/2, 6, 6, 4, 6, 5, 5, 4/2, 6.

Muziekvoorbeeld III.10. Facsimile H 1728, p. 161, § 15.

De gesyncopeerde secunde 'c' in het $6/4^+/2$ -akkoord kan eveneens naar het $7/5/3$ -akkoord of naar het $5/3$ -akkoord worden opgelost (*muziekvoorbeeld III.11*):

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of chords. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords. The text 'Muziekvoorbeeld III.11. H 1728, p. 163, § 16.' is written below the staves. The figured bass notation includes figures such as 6, 4/2, 7, 5/3, 6, 4/2, 5.

Muziekvoorbeeld III.11. H 1728, p. 163, § 16.

De *secunda in transitu*, de doorgaande secunde, kent men slechts onder de vorm van het $6/4/2$ -akkoord en heeft als gewone oplossing het $6/3$ -akkoord. De gesyncopeerde terts wordt op de-

⁶²² H 1728, p. 161-171.

zelfde manier als de gesyncopeerde secunde opgelost en heeft als oplossingen het $5/3$, $5/3^+$, $6/3$ of $6^+/3$ en $6^b/3$ (*muziekvoorbeeld III.11*):



Muziekvoorbeeld III.11. Facsimile H 1728, p. 163, § 16.

Akkoorden met een kwart, zo onder meer $6/4$ en $6/4^+$, kunnen onder twee vormen voorkomen. De eerste vorm, de cadensformule $5/4-5/3$, werd al in H 1711 besproken.⁶²³ Als tweede vorm bestaat het $6/4$ -akkoord dat dalend naar het $5/3$ -akkoord wordt opgelost.⁶²⁴ Bij uitzondering kan het $6/4$ -akkoord stijgend (als doorgangsakkoord) worden opgelost, met als akkoord-beweging $5/3$, $6/4/ 5/3$ (*muziekvoorbeeld III.12*):



Muziekvoorbeeld III.12. H 1728, p. 173, § 28.

Bij de kwintakkoorden, 5 , 5^b , $6/5$, $6/5$ kan de kwint rein zijn zoals in het consonante $8/5/3$ -akkoord. De reine kwint kan echter ook als een dissonant in het $6/5$ -akkoord voorkomen waarbij de kwint dan dalend moet worden opgelost (*muziekvoorbeeld III.13*):

⁶²³ H 1711, p. 45-49.

⁶²⁴ H 1728, p. 172f.



Muziekvoorbeeld III.13. H 1728, p. 179, § 34.

De *5ta minore*, 5^b (verminderde kwint) hoeft, hoewel tot de categorie van de dissonanten behorend, niet altijd te worden voorbereid; Heinichen noemt ze daarom “ungebunden” 5ta. Wel moet deze dalend worden opgelost, doorgaans naar een $5/3$ -akkoord.⁶²⁵

Akkoordregels laten dus veel vrijheden toe bij het oplossen van dissonanten. Heinichens korte vermelding van deze nieuwe materie is opmerkelijk, daar juist deze uitgebreide, nieuwe vrijheden bij dissonantgebruik het verschil uitmaken tussen H 1728 en andere B.c.-leren van tijdgenoten.

III.6.4. *Falsae*

Naast dissonanten wordt in H 1728 de akkoordenleer uitgebreid met *Falsae*, waarmee Heinichen alle “*Superflua* und *Deficientes*”,⁶²⁶ alle vergrote en verminderde toonafstanden in een akkoord bedoelt:

Falsae heissen eigentlich diejenigen *Intervalla*, welche in ihren gehörigen *Gradibus* entweder ein *Semitonium minus* zu viel oder zu wenig haben, und deswegen dem Ohr (zumahl ohne *Mediation* anderer Stimmen) eine ausserordentliche Härteigkeit verursachen.⁶²⁷

Tot de *Falsae* worden de vergrote secunde, de *quarta major* of vergrote kwart, de vergrote kwint en de vergrote sext gerekend. De verminderde intervallen zijn de verminderde tert, de *quarta imperfecta* of kleine kwart, de kleine kwint en de verminderde septime.⁶²⁸ Deze *Falsae*-categorie heeft een bijzonder kleurend effect en is volgens Heinichen geschikt voor de nieuwe operastijl: zo wordt onder meer de vergrote sext – bijvoorbeeld ‘es- cis’ in de toonaard van D

⁶²⁵ Ibid., p. 177-180.

⁶²⁶ Ibid., p. 226.

⁶²⁷ Ibid., p. 225f.

⁶²⁸ Ibid., p. 226 (§ 69).

groot – graag voor speciale effecten gebruikt.⁶²⁹ *Falsae* moeten met de nodige zorg worden toegepast daar ze erge hardheden kunnen veroorzaken, onder meer als er een *Falsa* ontstaat tussen bas- en bovenstem of tussen twee bovenstemmen.⁶³⁰ In H 1711 werden *Falsae* niet besproken; waarschijnlijk leerde Heinichen ze appreciëren door contacten met Italiaanse opera's. Volgens Buelow was het Heinichen die in H 1728 als eerste deze categorie (door Franse en Duitse componisten vaak als Italiaanse 'bizarreries' omschreven) uitgebreid vermeldde.⁶³¹ Dit klopt echter niet helemaal: Walther had in zijn *Praecepta* al ongebruikelijke en ongewone intervallen besproken, onder meer de *Secunda superflua*, waarover hij opmerkt: "[...] ist *descendendo* im Gebrauch, einen *affectum tristitiae* zu *exprimiren*."⁶³²

Heinichen onderscheidt vier klassen van *Falsae*; deze omvatten achtereenvolgens het verhoogde sextakkoord (waarin de verhoogde sext die een sterke "hardheid" met de bas veroorzaakt), de akkoorden $6/4^+/2$, $5/3^\#/2^b$, $6/4^+/3^b$ en $6^b/4^+/2$ (de naar verhouding meest welluidende klasse), het vergrote kwintakkoord en tot slot het groot septime-akkoord.⁶³³ De courant gebruikte akkoordenleer was Heinichen te beperkt geworden en aan de hand van gewaagde, vernieuwende klanksamenstellingen zoals dissonantrijke akkoorden en *Falsae* heeft hij het harmonisch denken uitgebreid, al blijft hij deze akkoorden wel als onafhankelijke entiteiten zien.

III.6.5. Heinichens akkoordenschema in vergelijking met dat van Mattheson

De tot hiertoe voorgestelde akkoorden behoren volgens Heinichen tot "die schönsten und fundamentalsten Sätze der heutigen Praxeos Compositoriae";⁶³⁴ de meest extreme akkoorden werden niet genoteerd. In zijn akkoordenschema (*fig. III.1*) behoudt hij de rangschikking volgens in grootte opgaande intervallen; van onderlinge harmonische relaties is er bij septime-akkoorden geen sprake. Zijn akkoordenleer overschrijdt het aantal courant gebruikte akkoorden bij B.c.-begeleidingen.

⁶²⁹ Ibid., p. 225 'f'.

⁶³⁰ Ibid., p. 227 (§ 71).

⁶³¹ Buelow 1986, p. 68.

⁶³² Walther 1708, Caput 10, p. 97f. In Gasparini's traktaat worden *Falsae* niet besproken.

⁶³³ H 1728, p. 225-246.

⁶³⁴ Ibid., p. 255.

	2		3		4				5		6						
Gewöhnliche Signaturen des General-Basses	2	3	#	b	4	4	4	4	43	5b	5t	6	6	65	6b	6	6
Die dazu gehörige Stimmer.	6	5	5	5	6	6	6	5	5	6	3	3	8	8	2	3	8
	4		8	8		2		8	8	3	8	*8					*8

	7							9								
Gewöhnliche Signaturen des General-Basses	7	7b	7	7	7	7b	7t	7t	9	9b	9	9	9	9	9b	9t
Die dazu gehörige Stimmer.	5	3	4	*5	5	3	3	3	5	5	5	3	3	5	3	
	3		5	*5		*3	*3	*3	*3	3	3			3		
	*8															

Fig. III.2. Facsimile akkoordentabel in H 1728, p. 255, § 95. Heinichen heeft hier de mooiste en meest gebruikte akkoorden van de eigentijdse B.c-praktijk verzameld.⁶³⁵

Heinichens akkoordenleer is complex, maar vergeleken met die uit Matthesons *Kleine General-Baß-Schule*, die een 70-tal akkoorden bevat, wel vrij overzichtelijk.⁶³⁶ Andreas Werckmeister geeft in zijn *Harmonologia* (1702) een beknopt schema (fig. III.2), waarin zeven verschillende akkoorden boven eenzelfde basnoot worden genoteerd.



Fig. III.3. Beknopt akkoordenschema, Werckmeister, *Harmonologia* (1702), p. 66, § 122.

In Frankrijk zijn geen schematische akkoordoverzichten voorhanden; harmonische verbanden werden vanuit de muzikale context ingeoeffend. Een goed voorbeeld (fig. III.3) vindt men

⁶³⁵ Nog andere akkoordentabellen zijn in omloop. Zo besteedt ook Mattheson (fig. III.4) aandacht in zijn *Kleine General-Baß-Schule* aan de uitbreiding van de bestaande akkoordenleer. Zijn akkoordenleer is uitgebreid, maar blijft overzichtelijk.

⁶³⁶ Mattheson 1735, p. 136: "Signaturen-Tabelle". Deze uitgebreide akkoordenleer moet voor vroeg-achttiende-eeuwse muziekstudenten een ware uitdaging voor het geheugen zijn geweest.

in Jean-François Dandrieu's *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (Paris 1718), p. 145 (fig. III.3):

Table pour s'exercer sur l'Acord de la Fausse Quinte. 5

Cet acord est composé de la Fausse Quinte, de la Sixte et de la Tierce. On le fait comunément sur la sètième note du Ton, que l'on nome— Souffinale, quand cète note remonte à la Finale. On marque l'acord de la Fausse Quinte de l'une de ces deux manieres 5. 65.



Fig. III.4. Tabel met harmonische verbindingen bij Dandrieu, *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (1718), p. 145.

Falsae werden door Mattheson niet opgenomen, maar enkele bijzondere akkoorden, evenwaardig aan Heinichens *Falsae*, wel, zoals het “übermäßige Quarten-Accord, mit der kleinen Sext und grossen Secund”(het $6^b/4^+/2$ -akkoord). Dit akkoord is “unter den hart- und widrig-lautenden Zusammenfügungen, vielleicht die seltsamste in der gantzen Ton-kunst”, maar juist daarom volgens Mattheson zeer geschikt om “rührende Misklang” uit te drukken.⁶³⁷ Een componist hoeft zich dan ook niet te verontschuldigen voor het gebruik van dergelijke dissonante akkoorden, maar moet zich wel vergewissen of ze het beoogde affect uitdrukken. Volgens Mattheson gebruiken Italiaanse componisten teveel dissonanten waardoor deze hun expressieve kracht verliezen; Franse componisten daarentegen gebruiken dan weer te weinig affectvolle dissonanten. Duitse componisten kunnen volgens hem beter kritisch blijven en de middenweg bewandelen.⁶³⁸

⁶³⁷ Ibid., p. 232 (§ 4).

⁶³⁸ Ibid., p. 232 (§ 6).

Signaturen-Tabelle.

	Secunden.				Terzen.				Quarten.							
Alle Signaturen des General-Basses.	b ²	2	2	3	b	#	4	4	b ⁴	4	4	4	4	4	4	4
Die dazu gehörige Fäll-Stimmen.	4	6	6	5	5	5	6	6	6	3	6	6	8	8	8	8

Quinten.								Sexten.							
5 ⁵	5 ⁶	5 ⁶	5 ⁶	5 ⁶	5 ⁶	5 ⁶	5 ⁶	6 ⁶	6 ⁶	6 ⁶	6 ⁶	6 ⁶	6 ⁶	6 ⁶	6 ⁶
3	3	3	3	3	3	3	3	8	8	8	8	8	8	8	8

Septimen.															
7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷	7 ⁷
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

Octaven.								Nonen.							
8 ⁷	8 ⁷	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Fig. III.5. Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule* (1735), akkoordentabel, p. 136.

III.6.6. Dissonantgebruik bij de niet-becijferde bassen van de galante operastijl

In het tweede deel van H 1711 en van H 1728, waarin de vrije operastijl, behorend tot de “Volkommenen Wissenschaft des *General-Basses*” wordt besproken, worden bassen niet langer becijferd, maar aan de hand van akkoordplaatsingsregels moet de juiste becijfering uit de partituur worden afgeleid.⁶³⁹ Dit geldt voor Heinichen als de perfectie van het Basso continuo-spel, met als enig hulpmiddel de pragmatische kennis van het oor. Begrippen als ‘die Seele und die Tendresse’ krijgen er een belangrijke rol toebedeeld. Het gemoed beroeren wordt de nieuwe muzikale opdracht. Eigentijdse componisten zijn volgens hem nog niet zo vertrouwd met muziek die de ziel beroert: “darinne giebt es noch viel zu *studiren*”.⁶⁴⁰ Het muzikale verhaal moet op een natuurlijke manier worden voorgesteld aan de hand van uitdrukkingvolle melodieën met de harmonie als soepele ondersteuning.⁶⁴¹ Christoph Bernhards *Stylus Luxurians*, waarbij

⁶³⁹ H 1728, p. 585; vgl. p. 725-738. Ook in H 1711, p. 184-261, worden niet-becijferde bassen besproken.

⁶⁴⁰ Ibid., Register, ‘Ohren-Music’.

⁶⁴¹ Ibid., p. 22 ‘i’.

harmonische strengheid moet wijken voor grotere affectieve vrijheden, dient als voorbeeld voor dit nieuwe compositie-ideaal.⁶⁴²

Het verschil tussen de nieuwe vrije operastijl en de vroegere strenge compositiemethodes ligt volgens Heinichen vooral in het breder gebruik van dissonanten. Hij ziet deze niet langer als tonaliteitvreemde samenklanken die de goddelijke harmonie omver werpen, maar als zelfstandige affectieve uitdrukkingsmiddelen om het gemoed van de toehoorder te beroeren. Vanwege deze harmonische vrijheden wordt Heinichens nieuwe operastijl door tijdgenoten als minderwaardig, als zonder regels afgedaan; een visie die volgens hem niet alleen op onwetendheid berust, maar eveneens op een te sterk vasthouden aan het oude contrapunt.⁶⁴³ Aan de hand van deze harmonische vrijheden en dissonanten wil hij tot grotere expressiviteit komen. Hierin valt een duidelijk verschil met Matthesons visie op te merken, bij wie niet aan de hand van de harmonie, maar via de kracht van de melodie (“die einselne, saubere Melodie”) een nieuwe expressieve stijl wordt nagestreefd.⁶⁴⁴

Bij de niet-becijferde operastijl wordt als basisprincipe behouden dat elke dissonant door zijn oplossing moet worden gevolgd; wel kunnen bepaalde vrijheden worden getolereerd.⁶⁴⁵ Zo behoort het correcte toepassen van dissonantregels als waardenbeoordeling van composities volgens Heinichen tot het verleden en de expressieve impact door grotere harmonische vrijheden is voor hem belangrijker. Voor deze vernieuwingen is “ein gantz neues *Studium*” vereist.⁶⁴⁶ Fantasie en ervaring, samen met de affectieve kracht van dissonanten zullen een hoofdrol spelen bij het bereiken van grotere expressiviteit.⁶⁴⁷ Ook Gasparini erkent de emotionele waarde van dissonanten en hij raadt beginnende continuo-spelers aan om toccata’s, ricercare’s en fuga’s van Girolamo Frescobaldi te bestuderen omwille van hun rijkdom aan *durezza*’s. Dit is volgens Gasparini de beste manier om vertrouwd geraken met het affectieve gebruik van dissonanten.⁶⁴⁸

⁶⁴² In H 1728, p. 18f. ‘h’, pleit Heinichen voor een nieuw en vrijer compositie-ideaal. Deze tekst zou men naar mijn mening als Heinichens “esthetisch manifest” kunnen interpreteren.

⁶⁴³ H 1728, p. 586 (§ 3).

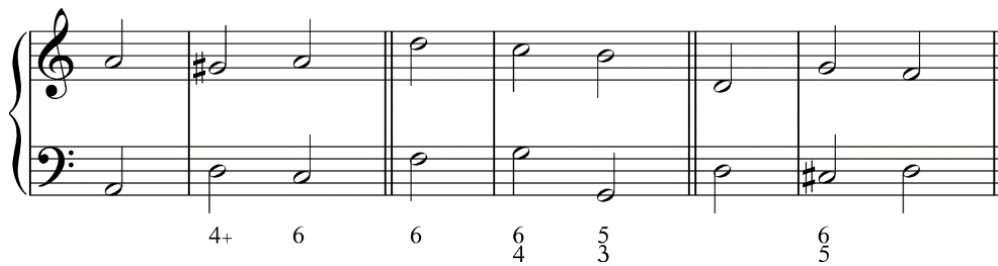
⁶⁴⁴ Mattheson 1739, p. 133, (§ 4): “[...] Niemand had sonst, meines Wissens, mit Vorsatz und Nachdruck von der Melodie geschrieben. Es fällt alles gleich auf die Vollstimmigkeit, und den allergeübtesten Setzern fehlet es bisweilen in ihrer Arbeit an nichts so sehr, als an der Melodie [...]”. Vgl. Petersen-Mikkelsen 2002, p. 129f.

⁶⁴⁵ H 1728, p. 587 (§ 5).

⁶⁴⁶ Ibid., p. 700 ‘qq’.

⁶⁴⁷ Ibid., p. 26-29 ‘l’.

⁶⁴⁸ Gasparini 1708 / 1980 ‘Introduction’, p. 10.



Muziekvoorbeeld III.15. H 1728, p. 604, § 15.

Ten derde mag volgens Heinichen de onderlinge samenstelling van dissonanten worden verwisseld alvorens ze worden opgelost. Deze “Verwechselung”, of “Verkehrung”, mag – mits met behoud van de basnoot – bij de oplossing zelf gebeuren. Zo kan men bij het akkoord D/e/gis/h door “Verwechselung” het akkoord D/h/gis/e verkrijgen, waarbij de basnoot als fundament dienst doet zodat de harmonische inhoud wordt behouden. Ook bij de verdere “Verwechselung” D/gis/e/h behoudt men dezelfde inhoud.⁶⁵⁵ Zo zijn voor Heinichen bij het akkoord D/h/gis/e, bij behoud van de basnoot ‘D’, drie “Verwechselungen” mogelijk, zonder dat de harmonische inhoud verandert. Het principe van akkoordomkeringen zonder verandering van inhoud en met behoud van de bas wordt daarmee door Heinichen aanvaard.⁶⁵⁶ Indien men echter ook de bas verandert, onder meer bij Gis/e/d/h en H/d/e/gis, dan ontstaat er voor hem wel een nieuw akkoord in een nieuwe harmonische context: van “Verwechselung” is dan geen sprake meer. Aan de hand van deze nieuwe praktijk van akkoordomkeringen kunnen er tal van nieuwe akkoorden ontstaan, “davon die Alten nichts gewust”.⁶⁵⁷

Een vierde, belangrijke vernieuwing is dat een dissonant in een andere dissonant mag worden opgelost. Dit kan op twee manieren worden gerealiseerd. Als eerste mogelijkheid kan de eerste dissonant meteen in een andere dissonant overgaan (*muziekvoorbeeld III.16*):



Muziekvoorbeeld III.16. H 1728, p. 691, § 70.

⁶⁵⁵ H 1728, p. 622 f. (§ 23).

⁶⁵⁶ Ibid., p. 623, ‘i’: “Denn so lange die *Basis* oder das *fundament* der *Harmonie* einerley bleibet, so lange seynd es eigentlich zu reden, die vorigen *Accorde* und die vorige *Harmonie*, die obern Stimmen mögen unter sich wechseln wie sie wollen”.

⁶⁵⁷ Ibid., p. 625 ‘l’.

Als tweede manier wordt de basnoot waarin de dissonant moet worden opgelost weggelaten. In *muziekvoorbeeld III.17* zou de ‘fis’ (in de bas) naar ‘g’ moeten worden opgelost, wat echter niet gebeurt: deze ‘fis’ krijgt geen oplossing maar vormt meteen een nieuwe dissonant ‘cis-bes’:



Muziekvoorbeeld III.17. H 1728, p. 692, § 71.

Deze nieuwe vrijheden bij dissonantgebruik krijgen een brede toepassing in recitatieven van de galante operastijl, waar een gepaste ondersteuning bij harde gemoedsuitdrukkingen het meest nodig is. Het gebruik ervan vereist volgens Heinichen de nodige “Praxis und Judicium”.⁶⁵⁸

Als einddoel bij niet-becijferde bassen van de operastijl wordt gesteld dat vrije akkoord-omkeringen meteen vanuit de harmonische context van de zangpartij kunnen worden afgeleid.⁶⁵⁹ Dit vereist de nodige inzichten in de gebruikte toonaarden. Zo toont *muziekvoorbeeld III.18* tweemaal een vrije omspeling van een $6/4^+/2$ akkoord: eerste maal in a, met het akkoord d/e/gis/b; dan in b, met het akkoord e/fis/ais/cis. In beide gevallen heeft Heinichen zelf de becijfering toegevoegd, maar in de praktijk ontbreekt deze becijfering meestal en wordt verondersteld dat de B.c.-speler voldoende harmonisch inzicht bezit.

The image shows two systems of piano accompaniment. The first system is in G major and features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The bass line has figured bass notation: 4+ and 6/5. The second system is in B major and is marked 'Largo'. It also features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The bass line has figured bass notation: 4+, 6/5, and 7.

Muziekvoorbeeld III.18. H 1728, p. 630f.

⁶⁵⁸ H 1728, p. 702 **.

⁶⁵⁹ Ibid., p. 625 ‘1’.

Bij Heinichens breder dissonantgebruik dient worden opgemerkt dat al deze versoepelingen naar een steeds verdere afbouw van het strenge harmonische denken leiden. Vanwege de originaliteit ervan werd Heinichens hoofdstuk over versoepeld dissonantgebruik bij de theaterstijl door Buelow geheel in het Engels vertaald.⁶⁶⁰ Horn wijdt eveneens een artikel aan Heinichens pragmatische harmonieleer, waar voor harmonische problemen praktijkgerichte oplossingen worden aangereikt, dit in tegenstelling tot in Rameau's *Traité*, waar diepgaande theoretische bewijzen voor harmonische problemen worden uitgewerkt.⁶⁶¹

III.6.7. Akkoordplaatsingsregels bij niet-becijferde bassen

Het plaatsen van het juiste akkoord bij niet-becijferde bassen van de operastijl blijft voor Basso continuo-spelers een lastige kwestie. Wanneer samen met de bas de melodiestem wordt getoerd, is het vrij eenvoudig om het juiste akkoord te plaatsen omdat het oor allesbepalend is.⁶⁶² Dit is echter niet altijd het geval.

In H 1711 stelde Heinichen een akkoordplaatsingssysteem voor aan de hand van regels volgens intervalbewegingen in de bas, waarbij dalende en stijgende halve tonen en tertsen bepalend zijn voor het plaatsen van een 5/3-akkoord of een 6/3-akkoord; septime-akkoorden komen in H 1711 slechts zelden voor. Heinichen kan aan de hand van deze regels zowel bij grote als bij kleine-tertstoonladders onderliggende tonale verbanden blootleggen; het zijn deze verbanden waarin cadensen een ordenende en sturende rol spelen, wat door hem sterk wordt benadrukt.⁶⁶³ Bij deze regels kan worden vastgesteld dat Heinichen de harmonische samenhang binnen de toonladder volledig heeft verwerkt, maar om over een breed-uitgewerkt functioneel-harmonisch systeem te spreken is het nog te vroeg. Tot Heinichen in Venetië met Gasparini's traktaat kennis maakte, dacht hij de eerste en enige te zijn die deze problematiek al had besproken;⁶⁶⁴ hij kon dan ook alleen maar verwonderd vaststellen dat Gasparini in 1708 al eenzelfde systeem had ontwikkeld.⁶⁶⁵

⁶⁶⁰ Buelow 1986, p. 381-437, App. 'C': "Heinichen's Treatment of Dissonances".

⁶⁶¹ Horn 2001, Teil 1, "Bemerkungen zum harmonischen Denken Johann David Heinichens", 1, *Einleitung*, p. 12.

⁶⁶² H 1728, p. 727-733.

⁶⁶³ H 1711, p. 161-213. Das V. Capitel. 'Von dem fernern Exercitio eines Incipienten/ wie auch insonderheit von manierlichen General-Baß.

⁶⁶⁴ H 1728, p. 763.

⁶⁶⁵ Gasparini 1708 / 1980, p. 26-29. 'Remarks on Ascending Motion, First by Step and later by Leap'. *Ibid.*, p. 36-40. 'Remarks on Descending by Step and by Leap'.

Het systeem van akkoordplaatsingen volgens de intervalmethode wordt in H 1728 in eerste instantie gehanteerd, maar uiteindelijk moet Heinichen vaststellen dat hiermee de complexe akkoordplaatsingsmaterie niet wordt vereenvoudigd. Hij besluit om onderlinge tonale verbanden binnen de toonaard aan te wenden: “daß man die *Signatures* viel besser, und ohne so grosse *Confusion* aus dem *ambitu modi judiciren* könne”.⁶⁶⁶ Aan de hand van “Special-Regeln” met nadruk op de leidtoon bouwt Heinichen de functionaliteit binnen de toonaard verder uit: harmonisch-sturende cadensen spelen daarbij een belangrijke rol.⁶⁶⁷ Ook Gasparini bouwt aan de hand van tonale verbanden binnen de toonaard zijn akkoordplaatsingsmethode uit.⁶⁶⁸

In Frankrijk kende men al vóór Rameau’s *Traité* het pedagogische akkoordplaatsingsmodel volgens de “Règle de l’Octave”. Zo hanteerde François Campion in zijn *Traité d’Accompagnement et de Composition, selon la Règle des Octaves de Musique* (Paris 1716) een akkoordplaatsingsschema voor majeur- en mineur-toonaarden op basis van tonale relaties binnen de toonaard: de eerste en vijfde graad krijgen volmaakte akkoorden en de andere graden krijgen sextakkoorden. In Campions schema worden het 6/4/3- en het 6/5b/3-akkoord met hun toegevoegde wijzigingstekens tot de sextakkoorden gerekend. Voor Ludwig Holtmeier geldt Campion als “Urheber der Oktavregel”.⁶⁶⁹

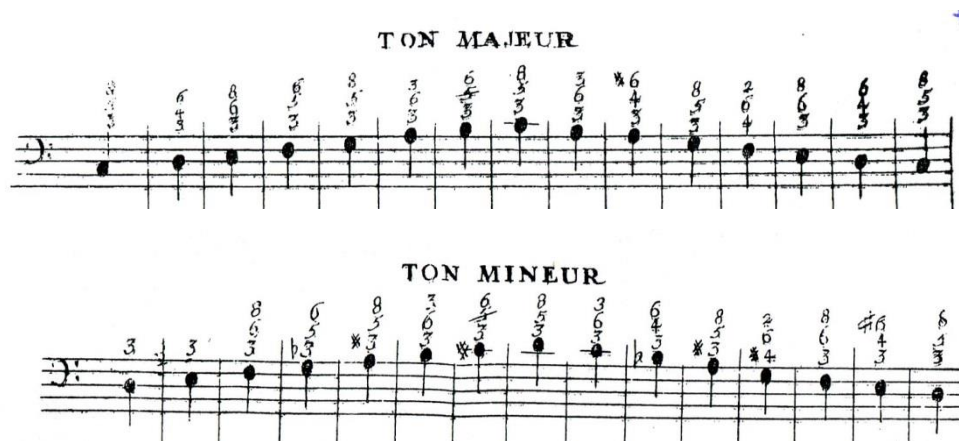


Fig. III.6. François Campion, *Règle de l’Octave* uit *Traité d’Accompagnement et de Composition, selon la Règle des Octaves de Musique* (Paris 1716), zonder pagina.

⁶⁶⁶ H 1728, p. 733f. ‘e’.

⁶⁶⁷ Ibid., p. 738-752.

⁶⁶⁸ Gasparini 1708 / 1980, p. 72: “The most necessary and most difficult rule concerns recognizing and foreseeing the modulations and variations of the key”.

⁶⁶⁹ Holtmeier 2017, p. 117, n. 315.

In zijn *Traité* kan Rameau de harmonische samenhang binnen het octaaf verder verfijnen. Zo slaagde hij erin om aan de hand van het begrip ‘Basse Fondamentale’ zijn akkoordenleer te vereenvoudigen door meer akkoorden tot eenzelfde harmonische familie terug te brengen.⁶⁷⁰ Door het blootleggen van onderlinge tonale relaties bij akkoordomkeringen, “Renversements”, kon Rameau het aantal akkoorden flink beperken en het functioneel-harmonisch systeem verder verfijnen.⁶⁷¹ Heinichen vermeldt dat hij kennis heeft kunnen maken met

*Mr. Rameau, welcher in seinen gelehrten und speculativen Tractat, genannt: Traité de l’Harmonie reduite à ses principes naturels (zu Paris Ao. 1722., gedruckt) durch eben dergleichen Schemata nicht allein einen Accompagnisten, sondern auch einen anfangenden Componisten den natürlichen Ambitum modorum beyzubringen sucht.*⁶⁷²

Rameau’s dubbele functie van de ‘schemata’, d.w.z. bruikbaar voor zowel componisten als B.c.-spelers, wordt door Heinichen gewaardeerd, evenals Rameau’s praktijkgerichtheid bij het moduleren.⁶⁷³ Een nadeel volgens Heinichen is dat Rameau’s *Traité* een geleerd traktaat is, dat nog tot het vroegere speculatieve denken behoort.⁶⁷⁴ Desondanks wordt het meermalen in H 1728 vermeld. Met name Rameau’s uitbreiding van de “Règle de l’Octave” tot een werkzame methode voor het plaatsen van akkoorden bij niet-becijferde bassen heeft Heinichens waardering.⁶⁷⁵ Heinichens akkoordplaatsingssysteem maakt ook de onderliggende harmonische functionaliteit zichtbaar:

⁶⁷⁰ Rameau 1722, p. 134, “Article Second. *De la manière de composer une Basse Fondamentale au-dessous de toute sorte de Musique.* [...] (2). La Basse fondamentale ne peut subsister, si elle ne regne toujours au-dessous des autres parties; & si le tout ne forme avec elle l’Accord parfait, ou celui de la Septième, en retranchant dans l’occasion, les Sons surnuméraire, & par emprunt”. Zie ook Straehli B., *La basse fondamentale de Jean Philippe Rameau et son objectivité. Une approche phénoménologique* (Lille 2015), p. 48. Rameau’s “Basse Fondamentale” kan worden uitgelegd met een voorbeeld: de akkoorden c/e/g/, e/g/c/ en g/c/e behoren tot eenzelfde familie waarvan de grondtoon C als “Basse Fondamentale” dient.

⁶⁷¹ Ibid., *Livre Second*, p. 49-95.

⁶⁷² H 1728, p. 763f.

⁶⁷³ Ibid., p. 764-766; Rameau 1722, *Livre Troisième*: Chapitre vingt-troisième, p. 248-251. *De la manière de passer d’un Ton à un autre, ce qui s’appelle encore Moduler* en Chapitre vingt-quatrième, p. 251-254: *Suite des Regles contenuës dans le Chapitre précédent.*

⁶⁷⁴ H 1728, p. 763.

⁶⁷⁵ Ibid., p. 766.

gekomen, namelijk dat het bij een toonladder de toontrappen zelf zijn, die bepalend zijn voor de akkoordkeuze: onbewust wordt “le Règle de l’Octave” daarmee door alle drie aanvaard.⁶⁸¹

Gasparini, Heinichen en Rameau hebben belangrijke stappen gezet in de ontwikkeling van het tonale denken. Voor Holtmeier geldt dat de onderlinge tonale relaties de primaire voorwaarden van de functionele harmonieleer vormen – voorwaarden die volgens hem door Heinichen perfect werden vervuld.⁶⁸² Hij stelt zelfs dat Heinichens theorie veel meer vanuit een jonge Duitse praktijkgerichte harmonische perceptie, de *trias-harmonica*-traditie, moet worden bekeken dan eerder is gedaan en niet vanuit Rameau’s “renversement”.⁶⁸³ Ook Horn legt nadruk op “das tonartliche Zentrum, von dem aus die Leiterstufen bestimmt werden.” Hij ziet een “weitgehende Organisation der Musik nach Grundsätzen der funktionalen Harmonik” duidelijk aanwezig in Heinichens harmonische denken.⁶⁸⁴

In zijn *Kleine General-Bass-Schule* toont ook Mattheson dat hij op de hoogte was van Rameau’s *Traité*; hij meent dat aan de hand van Rameau’s systeem de akkoordenleer veel eenvoudiger kan worden uitgelegd, maar past het zelf niet toe omdat het volgens hem nog teveel tekortkomingen bevat. Hij heeft zeven punten van kritiek, daaronder vooral het ontstaan van de melodie uit de bas.⁶⁸⁵ Dit alles heeft tot gevolg dat Matthesons akkoordenleer uit een groot aantal onafhankelijke akkoorden is samengesteld.

Heinichens akkoordplaatsingsmethode is een praktijkgerichte studie waarin theoretische uitweidingen overbodig zijn. Zijn positie als Basso continuo-speler bij de opera en zijn trouwdheid met het *ex tempore* musiceren zijn ongetwijfeld meebepalend geweest voor deze aanpak. Deze sluit nauw aan bij Morhofs nieuwe Polyhistor-ideaal, dat behoort tot de idealen van de Weltweise, waarin kennis door zelfstudie via praktijkgerichte methodes wordt aangeprezen. Bayreuther omschrijft deze handelswijze als een natuurlijke zaak, maar ook als een zich afzetten tegen “antiquitierten Regeln und trockener Gelehrsamkeit”. Volgens hem kan men Heinichens natuurlijke harmonische regelgeving onder “die normative Struktur des Galanten” plaatsen.⁶⁸⁶

⁶⁸¹ Ibid., p. 762-764. Daarmee verwijst Heinichen tevens naar het feit dat de harmonische functionaliteit voor hem al een vertrouwd gegeven was voordat hij met Rameau’s ideeën kennis maakte.

⁶⁸² Holtmeier 2017, p. 7.

⁶⁸³ Ibid., p. 134f.

⁶⁸⁴ Horn 2000, p. 8*.

⁶⁸⁵ Mattheson 1735, opdracht: “Dem Hoch-Edlen, Groß-Achtbaren, und Wol-Vornehmen Herrn Johann Ulrich Steiner/ berühmten Kauff-und Handels-Mann in Winterthur”.

⁶⁸⁶ Bayreuther 2010, p. 16-18.

III.7. Vom Manierlichen General-Bass⁶⁸⁷

Naast dissonantrijke akkoorduitbreidingen ontdekt men bij Heinichen en Mattheson een streven naar sobere, tonaliteitsgerichte begeleidingen ter ondersteuning van soepele, galante melodieën. In dit nieuwe compositie-ideaal tracht men een stilistische eenheid tussen de solistische partij en de continuo-bas te bereiken. Met name de uiterste stemmen in de rechterhand moeten meer gratie uitdrukken. Soepele, fantasievolle, bassen, die veel ervaring, discretie en oefening vereisen, zijn volgens Heinichen geschikt om dit nieuwe ideaal te realiseren.⁶⁸⁸

Als eerste, eenvoudige manier ziet hij het toevoegen van kleine versieringen zoals voorlagen, doorgangsnoten en trillers: “Flosculos oder Neben-Dinge”.⁶⁸⁹ Deze versieringen werden al eerder door Bernhard (*Tractatus compositionis augmentatus*) en door Wolfgang Caspar Printz (*Phrynis Mitilenaeus*) beschreven.⁶⁹⁰ Het zijn deze kleine “Inventionen”, behorend tot de *ars inveniendi*, die men volgens Heinichen in volle vrijheid, naar eigen smaak en ervaring kan toevoegen.⁶⁹¹ Een tweede manier bestaat uit het toevoegen van enkelvoudige en dubbele arpeggio's in de rechterhand. Heinichen geeft enkele eenvoudige voorbeelden waar de linkerhand het akkoord speelt en de rechterhand in kleinere notenwaarden dit akkoord omspeelt. Bij bredere concerterende voorbeelden kan men, indien de solist zwijgt, in de rechterhand meer complexe “Passagien” toevoegen. Dit is het ogenblik waarop een Basso continuo-speler zijn fantasie en virtuositeit kan tonen; wel moeten vrije toevoegingen conform de muzikale context gerealiseerd worden: zo kan men, als in de solopartij vrije “Passagien” voorkomen, deze in de B.c.-partij imiteren. Voor het oefenen hiervan zijn de “Probestücke” uit Matthesons *Exemplarische Organisten-Probe* (Hamburg 1719) aan te raden.⁶⁹²

Om het B.c.-spel te perfectioneren, kan men, wanneer de zangstem zwijgt, onder meer bij ritornello's, in de bas onafhankelijke melodieën toevoegen: vooral bij solistische aria's zonder toevoeging van andere instrumenten geeft dit goede resultaten.⁶⁹³ De basisakkoorden van de continuo-partij bepalen de contouren van de beknopte tegenmelodie en vooral bassen bij lang-

⁶⁸⁷ H 1728, p. 521: “Das VI. Capitel. Vom Manierlichen GENERAL-BASS und fernern *Exercitio* eines *Incipienten*.”

⁶⁸⁸ H 1728, p. 521.

⁶⁸⁹ Ibid.

⁶⁹⁰ Bernhard 1655, hoofdstukken 25 en 43; Printz 1696/1697, p. 63-91.

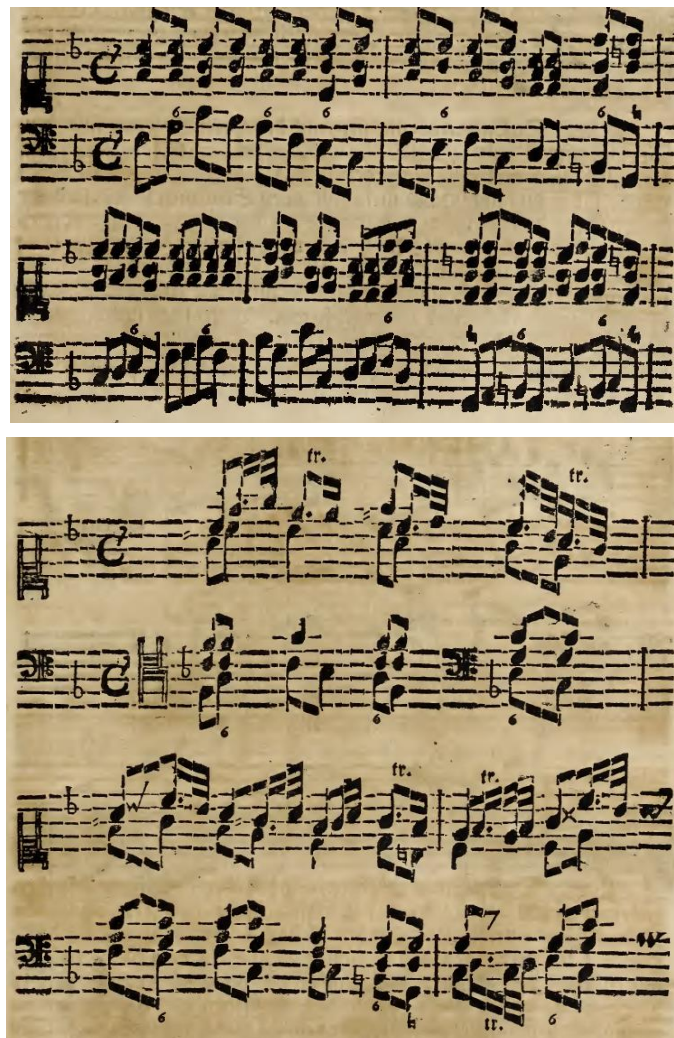
⁶⁹¹ H 1728, p. 522.

⁶⁹² Ibid., p. 578 ‘m’.

⁶⁹³ Ibid., p. 552-556.

zame *affectuoso*- en *cantabile*-passages lenen zich hiertoe. Het gevoel van sterke en zwakke tijden, het *Quantitas Intrinseca Notarum*-principe, moet worden gerespecteerd.⁶⁹⁴ Fugatische imitaties kunnen ook een manier zijn om tot interactie met de solist te komen: een continuo-speler kan het thema van de solopartij overnemen en vrij toevoegen op een plaats waar dit niet door de componist werd gevraagd. Dit is niet bedoeld voor beginners.⁶⁹⁵

Muziekvoorbeeld III.19. laat zien hoe Heinichen een volstemmige begeleiding tot een soepele, zelfstandige *cantabile*-melodie in de rechterhand herwerkt. Bij deze herwerking moet het begeleidende karakter worden gerespecteerd; de solistische zangpartij moet steeds de overhand behouden. Allerlei varianten van akkoordbrekingen, omspelingen en toegevoegde versieringen zijn toegestaan.



Muziekvoorbeeld III.19. H 1728, p. 543 en 545.

⁶⁹⁴ Ibid., p. 547-552.

⁶⁹⁵ Ibid., p. 578 'm'.

In bovenstaande vrije B.c.-begeleiding wordt een vrij hoge ligging op het klavier ingenomen: de algemeen aanvaarde afspraak dat bij B.c.-begeleidingen de rechterhand bij voorkeur niet hoger dan c² of e² klinkt, geldt hier niet langer.⁶⁹⁶ Deze vrije basrealisatie met soepele melodie als tegenpartij voor de solist toont een grotere gelijkwaardigheid van solist en B.c.-speler; er worden ruime mogelijkheden tot dialoog gecreëerd. Een toegevoegd instrument ter versterking van de bas is niet langer vereist. Vooral in vrije bas-realisaties van de theatrale stijl komen deze continuo-realisaties tot hun recht.⁶⁹⁷ Het is bij deze zogenoemde “manierlichen Bassen” dat het verschil met zelfstandige compositie soms erg klein wordt; in de latere “Probe-Stücke” van Matthesons *Grosse General-Baß-Schule* (1731) is deze evolutie duidelijk merkbaar.

Heinichen denkt tonaal, in grote en kleine tertstoonarden. Hoewel zelf een goed contrapuntist, breekt hij met het vroegere contrapunt en de modi. Met zijn *Anweisung* heeft hij een praktische continuo-leer zonder veel omkaderende theoretische uitleg voor ogen, bedoeld voor beginnende studenten en geschikt voor zelfstudie. In H 1711 komen vooral grondakkoorden en sextakkoorden aan bod. Het principe van omkering geldt enkel bij volmaakte akkoorden; sextakkoorden worden als onafhankelijke akkoorden beschouwd. Vernieuwend in Heinichens operastijl is het gebruik van niet-becijferde bassen. Als hulpmiddel bij het plaatsen van akkoorden steunt hij op vroegere intervalregels, waarbij zijn harmonisch inzicht in tonale relaties binnen een toonaard duidelijk merkbaar is. Voor het plaatsen van akkoorden bij snelle notenwaarden past hij regels toe die steunen op Walthers *Quantitas Intrinsicæ Notarum*-principe met beklemtoonde en niet-beklemtoonde waarden binnen de maat als bepalende factor.

Der General-Bass in der Composition overstijgt het louter herwerken van de *Anweisung*. In de eigenlijke akkoordenleer krijgen septime- en noneakkoorden evenals dissonante akkoord-samenstellingen en zelfs *Falsæ* ruime aandacht. Als resultaat levert dit een akkoordenleer op die het aantal courant gebruikte akkoorden voor B.c.-realisaties ruim overschrijdt. Vooral om affectieve redenen heeft Heinichen het harmonisch denken aanzienlijk uitgebreid met dissonante akkoorden. Vereenvoudigingen door akkoordomkeringen zoals toegepast door Rameau

⁶⁹⁶ Men vindt deze afspraak onder meer bij De Saint Lambert 1707, p. 11, 33f., 63; Werckmeister 1702, p. 47, § 82; Telemann, *Generalbass-Übungen*, (1733), Lied nr. 1, “Neues”.

⁶⁹⁷ David Cohen, ‘Performance Theory’, *The Cambridge History of western Music Theory* (Cambridge 2004), p. 542f.

komen in H 1728 slechts bij sextakkoorden voor; alle andere akkoorden blijven onafhankelijke entiteiten. Voor het plaatsen van akkoorden bij niet-becijferde bassen behoudt Heinichen de vroegere intervalregels, die verder worden verfijnd. Voor hem, Gasparini en Rameau blijft de functie van de toontrappen in de toonladder bepalend voor de akkoordkeuze. Door allen wordt, onafhankelijk van elkaar, de “Règle de l’Octave” aanvaard.

HOOFDSTUK IV

DE KLANKRIJKDOM VAN VOLSTEMMIGE BASSEN

In Heinrichens *Anweisung* uit 1771 krijgen alle akkoorden een vierstemmige realisatie; pas in *Der General-Bass* uit 1728 komt de praktijk van volstemmige bassen aan bod. Waar zou Heinrichen deze praktijk hebben leren kennen? Francesco Gasparini benadrukt in zijn *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (Venetia 1708) de bijzondere waarde van een volle, rijke harmonie.⁶⁹⁸ Heinrichen bouwt zijn akkoordenleer uit met brede, dissonante akkoorden: tien- tot twaalf-stemmige samenklanken, niet langer met twee handen op klavier speelbaar. Voor hem zijn harmonisch-rijke, volstemmige bassen het mooiste wat een compositie te bieden heeft, maar de vraag naar de toepassing van deze volstemmige akkoordrealisaties blijft moeilijk te beantwoorden. Bij 'galante' composities zijn dissonantrijke volstemmige akkoorden in B.c.-begeleidingen niet conform de eis van sobere basbegeleidingen; Heinrichen geeft zelf toe dat bepaalde basrealisaties vanwege hun "ausserordentliche Härtigkeit" in een "Raritäts-Kasten" passen.⁶⁹⁹ Tijdgenoten, onder wie Johann Mattheson, maakten ook bedenkingen bij Heinrichens volstemmige continuo-begeleidingen. Hoe konden deze zich handhaven in een tijd van verfijning en zangerigheid? Waarom besteedde hij zoveel aandacht aan deze uitzonderlijke akkoorden? Zouden ze alleen voor composities voor orkest zijn bedoeld? Deze vragen zullen in dit hoofdstuk worden behandeld.

IV.1. Heinrichens voorkeur voor sonore veelstemmige akkoorden

In Heinrichens vroege traktaat H 1711 krijgen alle akkoorden een vierstemmige basrealisatie, van volstemmige bassen is er dan nog geen sprake, hoewel de praktijk van 'volstemmigheid' bij bassen in Duitsland al bekend was. In H 1728 voegt Heinrichen wel "vollstimmige" B.c.-realisaties aan zijn akkoordenleer toe. Aan deze zware akkoordsamenstellingen wordt bij de hedendaagse begeleidingspraktijk minder aandacht geschonken, maar Heinrichen had er, omwille van de complexe manier van drukken, extra kosten voor over om zijn volstemmige akkoorden

⁶⁹⁸ Gasparini 1708 / 1980, p. 76.

⁶⁹⁹ H 1728, p. 226.

te kunnen toevoegen in H 1728.⁷⁰⁰ Het lijkt waarschijnlijk dat hij deze volstemmige bassen heeft leren appreciëren in Italië, waar ze in de opera-praktijk een ruimer gebruik kenden.

Volstemmige bassen zijn opgebouwd uit zoveel noten als speelbaar in elke hand, met als doel de klankcapaciteit van de continuo-bas uit te breiden. Niet alleen vanuit de bouw van de instrumenten kan de klankcapaciteit worden vergroot; ook door brede, sonore akkoorden kan men de harmonische ondersteuning extra benadrukken. In Heinichens volstemmige basrealisaties wordt de courante vierstemmige begeleiding met in de linkerhand de basnoot en in de rechterhand het driestemmige akkoord aanzienlijk uitgebreid tot zes of acht stemmen; soms zelfs tot tien of meer noten per akkoord. De stemmen worden over beide handen verdeeld.⁷⁰¹ Volstemmige 5/3-akkoorden op C en d zijn dan: C/E/G/c/e/g/c'; D/F/A/d/f/a/d'.⁷⁰² Dit geeft een zeer solide bas als fundament.

Voor Gasparini geldt eveneens dat akkoorden met meer noten een vollere, rijkere harmonie opleveren, maar in zijn traktaat uit 1708 wordt hieraan geen apart hoofdstuk gewijd. Om de toon te versterken, raadt hij aan om consonanten te verdubbelen: vijf-, zes- tot achtstemmige samenklanken geven goede resultaten. De regels om onregelmatigheden in akkoordverbandingen te voorkomen moeten hierbij worden gerespecteerd; het is aan de geoefende continuo-speler om deze toe te passen.⁷⁰³

De aria *Son un certo spiritello* voor sopraan met origineel toegevoegde meerstemmige B.c.-bas van een anonieme componist is een voorbeeld van toepassing van volstemmige bassen (*muziekvoorbeeld IV.1*).

Naast uitbreiding van de sonoriteit door toevoeging van meer stemmen behoren acciaccatura's (waarbij zelfs meer dissonanten binnen hetzelfde akkoord kunnen ontstaan) tot de traditionele middelen om klankaffecten en accenten op klavecimbel te realiseren. Als voorbeeld geeft Gasparini bij het 5/3-akkoord van G groot, d/g/h, als acciaccatura's 'fis' en 'a', als twee toegevoegde dissonante klanken: deze samenklanken leiden tot het nieuwe, volstemmige akkoord d/fis/g/a/h.⁷⁰⁴ Door de toegevoegde dissonanten zal dit akkoord bijdragen tot een verhoogde

⁷⁰⁰ Zie BIJLAGE V, Elias Lindners systeem voor het drukken van volstemmige akkoorden.

⁷⁰¹ H 1728, p. 130-132. Vgl. Buelow 1986, 'Full-Voiced Accompaniment', p. 79-99 en George Buelow, 'The Full-Voiced Style of the Thorough-Bass Realisation', *Acta Musicologica* 35/4 (1963), p. 159-171.

⁷⁰² H 1728, p. 137.

⁷⁰³ Gasparini 1708 / 1980, p. 76f. en p. 18: "[...] When the player is skilled he must endeavor to employ as many notes as possible in order to bring out greater harmony".

⁷⁰⁴ Gasparini 1708 / 1980, p. 80f.

expressiviteit; bij het begeleiden van een zangstem mogen acciacatura's echter met mate worden gebruikt.⁷⁰⁵

The image shows a musical score for an aria. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The time signature is 3/4. The lyrics are: "Son un cer- to spi- ri- tel - - - lo che do'a tut- ti nell' a - mo- re ma più mo- ti- ho nel cer- vel- - - lo ch'o-ri- ol'." The piano accompaniment features complex chordal textures, including some sixteenth-note patterns. There are some performance markings like '6' and '6 5 6' in the bass line, and '6 5' and '6 6' in the vocal line.

Muziekvoorbeeld IV.1: anoniem (c. 1710), aria *Son un certo spirituello.*, m. 1-10.⁷⁰⁶

Heinichen bespreekt de evolutie van akkoordsamenstellingen in de loop der tijden, eindigend met een stemverdeling van een enkele basstem in de linkerhand en drie stemmen in de rechterhand: de meest gebruikte akkoordsamenstelling, waarbij in trage tempi de basnoot een octaaf lager kan worden verdubbeld, met een vijfstemmig akkoord als eindresultaat. Aan te raden is om vooral bij trage tempi vierstemmige akkoorden uit te breiden tot zes- of achtstemmige akkoorden.⁷⁰⁷ Akkoordverbindingsregels voor vierstemmige akkoorden zijn bij volstemmigheid niet altijd van toepassing; het zijn vooral de uiterste stemmen die verantwoordelijk blijven voor correcte akkoordverbindingen en zeker tussen bas- en sopraanstem moeten parallelle verbindingen worden vermeden. Bij de middenstemmen kan men toleranter zijn; als verantwoording

⁷⁰⁵ Ibid., p. 84.

⁷⁰⁶ Ms., *Regole di canto figurato, contrappunto, d'accompagnare.* (ca 1710). Civico Museo Bibliografico Musicale Bologna (Ms E. 25). Rampe 2018, p. 107.

⁷⁰⁷ H 1728, p. 131 (§ 30).

verwijst Heinichen naar een citaat van Michel de Saint Lambert.⁷⁰⁸ Het vraagt minder moeite om volstemmige akkoorden correct te verbinden, zeker bij sextakkoorden.⁷⁰⁹ Voor Heinichen moet worden vermeden dat er een vacuüm tussen linker- en rechterhand ontstaat; beide handen moeten een doorlopend akkoord vormen.⁷¹⁰ Noten met een wijzigingsteken worden bij voorkeur niet verdubbeld om delicate oren niet te kwetsen.⁷¹¹ Op het klavecimbel met zijn snel uitstervende klanken zijn volstemmige akkoorden zeer welluidend; hoe meer noten men aan een akkoord toevoegt, hoe meer schittering de klank bereikt. Op orgel daarentegen wordt volstemmigheid als onaangenaam ervaren.⁷¹²

IV.2. Vroege tradities van volstemmigheid in Duitsland, Frankrijk en Italië

Heinichen was in Duitsland niet de eerste die volstemmige akkoorden en basrealisaties behandelde. Georg Ahle vermeldt in zijn *Musikalische Frühlings-Gespräche* uit 1695 de vierstemmige akkoordsamenstellingen *c/e/g/c'*- *C/c/e/g* en *c/g/c'/e'*, de vijfstemmige *C/c/g/c'/e'*-*c/g/c'/e'/g'* en de zesstemmige *C/e/g/c'/e'/g'/* - *C/e/g/c'/e'/g'*: allemaal samenstellingen van hetzelfde, volmaakte C-akkoord.⁷¹³ Johann Kuhnau noemt in zijn *Fundamenta Compositionis* zeven- en achtstemmige akkoordsamenstellingen: *F'/C'/F/c/f/a/c'/f'*, *G'/G/d/g/h/d'/g'* en *C'/C/G/c/e/g/c'*.⁷¹⁴ Johann Gottfried Walther definieert *Syzygia perfectè composita* “wenn alle 3 *Soni Triadis harmonicae* vermehret oder wiederholet werden”, zoals in het akkoord *C/E/G/c/e/g*.⁷¹⁵

In Frankrijk kent men eveneens het gebruik van meerstemmige akkoorden. Denis Delair verklaart onder het kopje “Principes d’Accompagnement” dat men bij continuo-bassen meer-

⁷⁰⁸ Ibid., p. 133, ‘f’. Citaat van De Saint Lambert 1707: “Comme la Musique n’est faite que pour l’oreille, une faute, qui ne l’offende pas, n’est pas une faute”, wat een letterlijke vertaling is van Kuhnau’s bekende citaat.

⁷⁰⁹ Ibid., p. 156 (§ 11). Gasparini neemt een vergelijkbaar standpunt in: zie Gasparini 1708 / 1980, p. 76.

⁷¹⁰ H 1728, p. 135 (§ 38).

⁷¹¹ Ibid., p. 156 (§ 11).

⁷¹² Ibid., p. 132 ‘d’. Buelow 1986, p. 79, erkent Heinichens voorkeur voor sonore volstemmige akkoorden, maar verbindt deze niet alleen aan het esthetisch aspect ervan: hij ziet ze eerder als middel om een te grote afstand tussen beide handen in geval van uitbreiding van de tessituur in de hoogte te vermijden.

⁷¹³ Georg Ahle, *Frühlings-Gespräche* (Mühlhausen 1695), p. 23; p. 25, n. 52.

⁷¹⁴ Kuhnau Ms. 1703, Cap. IV, p. 19 (§ 13).

⁷¹⁵ Walther 1708, p. 103 (§ 25).

stemmige akkoorden kan toelaten zolang deze consonant zijn; men mag zelfs de secunde verdubbelen. Verdubbelingen van de *tritonus*, “fausse quinte”, septime en none bij meerstemmige dissonante akkoorden zijn verboden.⁷¹⁶

Een meer praktijkgerichte benadering van volstemmige akkoorden biedt Michel de Saint Lamberts *Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres Instruments* (Paris 1707). Voor hem is het vereist dat een B.c.-speler zich aanpast aan het volume van de te begeleiden stem. Men heeft bepaalde vrijheden, maar de goede smaak en het oor bepalen tot waar deze kunnen gaan. Bij delicate stemmen volstaat een tweestemmige B.c.; bij sterke stemmen daarentegen mag men bij het begeleiden ‘veel lawaai’ maken en hiertoe zijn volstemmige continuo-bassen zeer geschikt. Bij deze “voix fortes” kan men in de rechterhand akkoordnoten verdubbelen: het meest voorkomend is de verdubbeling van het octaaf, maar ook veel voorkomend is de verdubbeling van kwint en octaaf. In het uiterste geval kan men alle noten van de linkerhand in de rechterhand verdubbelen, met als resultaat zeven- tot achtstemmige akkoorden. Net als bij Delair worden verdubbelingen van dissonanten bij hem niet toegelaten: zo mag men bij een septime-akkoord de tert, de kwint en het octaaf verdubbelen, maar niet de septime. Op orgel zijn verdubbelingen verboden.⁷¹⁷ Wel is het voor de Saint Lambert noodzakelijk dat de continuo-begeleiding ondergeschikt blijft aan de zang;⁷¹⁸ “accompagne[r ...] sçavamment” blijft voor hem de beste manier om succesvol te begeleiden.⁷¹⁹

Jean-Philippe Rameau stelt in zijn *Traité* akkoorden doorgaans vierstemmig voor. Septime-akkoorden kunnen soms vijfstemmig worden voorgesteld zoals in volgend voorbeeld van elkaar opvolgende septime-akkoorden: d 5/7/3 - a 5/7/8/3[#] - d 8/3[#]/5/7 - g 5/7/8/3 - e 6[#]/8/3/5b - f 5[#]/7/2/3 - fis 5/6/3 - g 3/5/8.⁷²⁰ Jean-Henri D’Anglebert geeft in de “Première Leçon” van zijn *Principes de l’Accompagnement* (1689) bij de bespreking van “l’Accord Naturel” (*muziekvoorbeeld* IV.2) voorbeelden van volstemmige akkoorden bij grote- en kleine-tertstoonarden. Zijn doel is het, net als van Heinichen, om een volle klank te bereiken.⁷²¹

⁷¹⁶ Denis Delair, *Traité d’Acompagnement pour le Théorbe, et le Clavessin* (Paris 1690), z.p.

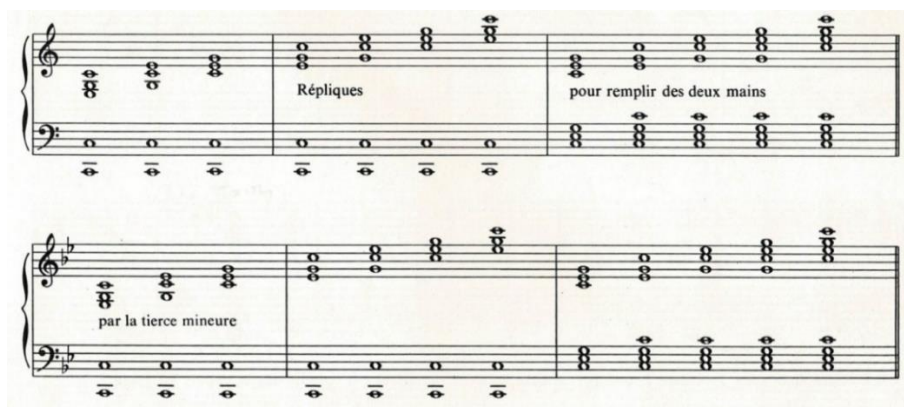
⁷¹⁷ De Saint Lambert 1707, p. 61f.

⁷¹⁸ Ibid., p. 63f.: “Enfin l’Accompagnement n’étant fait que pour seconder la voix, il doit s’y conformer en tout”.

⁷¹⁹ Ibid., Chapitre VI, p. 36: “Qui le fait le mieux, accompagne le plus sçavamment.”

⁷²⁰ Rameau 1722, *Livre Quatrième*, p. 417.

⁷²¹ D’Anglebert 1689, *Principes de L’accompagnement*. Ms Bibliothèque Nationale (fonds du Conservatoire), Rés. 89^{ter}. De hier gebruikte uitgave is van Kenneth Gilbert: J.-H. D’Anglebert, *Pièces de Clavecin* (Paris 1975).



Muziekvoorbeeld IV.2: D'Anglebert, *l'Accord Naturel*.⁷²²

In Italië kennen volstemmige bassen een courante toepassing bij opera-uitvoeringen. Niet alleen bij grote bezettingen zijn volstemmige bassen vereist, maar om voldoende harmonische afwisseling te verkrijgen, worden ook bij kleinere bezettingen volstemmige akkoorden aangeraden.⁷²³ Georg Muffat toont in zijn *Regulae Concentuum Partiturae* (Bologna 1699) hoe een becijferde continuo-bas in verschillende stappen, eerst tweestemmig, dan driestemmig kan worden uitgebreid tot een volstemmige bas.⁷²⁴ Bij volstemmige harmonisaties zijn voor Francesco Gasparini verdubbelingen van consonanten en van dissonanten toegelaten, zolang de elegantie maar gewaarborgd blijft. Bij dissonanten geldt zelfs dat hoe meer dissonanten kunnen worden verdubbeld, hoe groter het sonore effect.⁷²⁵ Bij een septime-akkoord kan de hoofdnoot, terts, kwint en septime in de linkerhand gewoon een octaaf hoger in de rechterhand worden verdubbeld, met als resultaat een volstemmig akkoord van acht samenklanken.⁷²⁶ Bij deze volstemmige begeleidingen worden de natuurlijke regels voor akkoordverbandingen buiten spel gezet. Voor Gasparini komt bij continuo-begeleidingen elegantie op de eerste plaats; hij verwijst meermalen naar zijn leraar Bernardo Pasquini, die met zijn rijkdom van stijl en perfectie in harmonie de mooiste manier van begeleiden en uitvoeren op klavecimbel bereikte.⁷²⁷ Bij Pasquini's B.c.-praktijk dienen vier- of meerstemmige akkoorden als harmonische ondersteuning bij soepele

⁷²² Muziekvoorbeeld afkomstig uit de door Kenneth Gilbert verzorgde uitgave van de *Pièces de Clavessin* in de reeks LE PUPITRE (Parijs 1975).

⁷²³ Gasparini 1708, p. 18, stelt voor dat zodra een B.c.-speler ervaring heeft in begeleiden, hij meer volstemmige akkoorden moet gebruiken om zo een rijkere harmonische taal te ontwikkelen.

⁷²⁴ Rampe 2018, p. 106.

⁷²⁵ Gasparini 1708 / 1980, p. 79.

⁷²⁶ Ibid., p. 59.

⁷²⁷ Ibid., p. 77.

melodieën; alle stemmen moeten op een elegante manier worden aangeslagen. Pasquini's elegante basrealisaties vormen een groot verschil met de zware basrealisaties uit Francesco Durante's complexe contrapunt: onder meer Charles Burney verwijst naar het feit dat Durante voornamelijk kerkmuziek, maar nooit iets voor het theater componeerde.⁷²⁸

IV.3. Vrije toepassing van volstemmige akkoorden

In Duitsland was het Heinichen die het gebruik van volstemmige akkoorden uitgebreid heeft besproken en een volwaardige plaats in het harmonische denken heeft gegeven.⁷²⁹ Daar klankrijke volstemmige begeleidingen een solide harmonische basis ter ondersteuning van een melodiestem vormen, moet volgens hem deze praktijk als een zelfstandig onderdeel van de Basso continuo-leer worden aanvaard. Door vrijere toepassingen van dissonanten bij volstemmige basrealisaties ontstaat er een verschil met courante vierstemmige realisaties: vooral in de middenstemmen waar harmonische onregelmatigheden als minder storend worden ervaren, zijn grotere vrijheden toegelaten. In de hoogste stemmen moeten dissonanten correct worden opgelost.⁷³⁰

Bij volstemmige akkoordvorming kan in de linkerhand het volledige akkoord van de rechterhand worden verdubbeld, met al zijn consonanten en al zijn dissonanten, voorbereiding en oplossing inbegrepen. Als resultaat moet een doorlopend akkoord ontstaan zodat verdubbelingen niet als storend worden ervaren. Parallele octaven en kwinten in de tussenstemmen worden getolereerd.⁷³¹ Aan de hand van voorbeelden laat Heinichen een aantal toegestane vrijheden zien, waaronder het stijgend oplossen van een dissonant in de middenstemmen en het met een sprong afbreken van een dissonant. Dergelijke vrijheden zijn toegelaten bij volstemmige instrumenten waar het gehele harmonische verloop gemakkelijk kan worden overschouwd; bij instrumentale orkestpartijen waar het akkoord door afzonderlijke instrumenten wordt samengesteld,

⁷²⁸ Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy: Or, The Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music* (London 1773), p. 346f.: “[...] the old organ stile, very full and learnedly, as to modulation, and has composed a great deal of church music [...]”.

⁷²⁹ H 1728, p. 130-137, 157-159, 169-171, 203-224, 233-235, 244, 253f. In “Das Vte Capitel. Von der *Application der Accorde, Signaturen, und geschwinde Noten* in allen übrigen *Tonen*”. In H 1728, p. 379-521, worden alle oefeningen vierstemmig en volstemmig gepresenteerd.

⁷³⁰ Ibid., p. 202 (§ 54).

⁷³¹ H 1728, p. 202f.

moeten ze worden vermeden.⁷³² Volstemmige septime- en noneakkoorden zijn akkoorduitbreidingen die volgens Heinichen in zowel continuo-begeleidingen als contrapunt-toepassingen veel voldoening geven, maar door hun complexiteit niet voor beginners bestemd zijn.⁷³³

Bij meerstemmige instrumenten is het van belang dat omkeringen en anticipaties van none- en septime-akkoorden met hun dubbele dissonant-consonant-oplossingen in de rechterhand worden geplaatst om duidelijkheid bij het oplossen van de dissonanten 9/7- 8/6 te bewaren. In de linkerhand kan men de oplossing van de rechterhand anticiperen.⁷³⁴ Daar dubbele anticipaties vrij hard kunnen klinken, zal men ze slechts spaarzaam gebruiken. Een aantal akkoorden met dubbele anticipatie na elkaar kunnen zelfs een te grote “Greuel” zijn voor het oor.⁷³⁵ De tien- tot elf-stemmige septime- en kwintsextakkoorden in *facsimile* IV.1 tonen Heinichens voorliefde voor ongewone volstemmigheid.⁷³⁶



Facsimile IV.1: veelstemmige septime- en kwintsextakkoorden in H 1728.

Het eerste akkoord, een elf-stemmig septime-akkoord, is samengesteld uit de herhaling van het septime-akkoord d/f/a/c met daaraan toegevoegd het 5/3-akkoord d/f/a. Het tweede akkoord toont tweemaal het septime-akkoord e/g/bes/d, maar met toegevoegde terts e/g. Het derde akkoord bevat tweemaal het verminderd septime-akkoord cis/e/g/b met daaraan toegevoegd cis/e/g. Deze drie akkoorden zijn opgebouwd uit verdubbelingen van het basisakkoord, maar hun uitgebreidheid maakt dat ze niet meer speelbaar zijn op klavier. Bij de volgende drie ak-

⁷³² Ibid., p. 203-205.

⁷³³ Ibid., p. 206.

⁷³⁴ Ibid., p. 212.

⁷³⁵ Ibid., p. 212f.

⁷³⁶ Ibid., p. 221.

koorden ontstaan er vreemde, onregelmatige akkoordsamenstellingen. Zo bestaat het vierde akkoord uit driemaal het akkoord van C-groot, maar met grondnoot 'd': Heinichen verklaart dit als een 2/4/7 akkoord. Bij deze omschrijving wordt dan wel de septime, namelijk de 'c' verdubbeld, iets wat volgens hem bij akkoordsamenstellingen moet worden vermeden. Het voorlaatste septime-akkoord kan als een breed noneakkoord worden beschouwd en het laatste akkoord is een breed 2/4/5/7-akkoord, eindigend met de herhaling van de kleine terters d-f.

Hoewel het tonale denken nog maar een korte traditie achter de rug heeft, zoekt Heinichen al naar manieren om buiten de grenzen te treden. Bij de akkoorden in *facsimile* IV.1 gebeurt dit nog op onhandige wijze. Deze op klavier niet speelbare akkoorden dienen eerder vanuit een brede orkestbezetting te worden geïnterpreteerd.

In zijn bespreking van tien- tot twaalfstemmige 6/5- en 6/5^b-akkoorden maakt Heinichen duidelijk dat minder kwetsende parallele verbindingen in de tussenstemmen meer vrijheid bij het oplossen van hun dissonanten verdragen.⁷³⁷

IV.4. Bedenkingen bij Heinichens “vollstimmige Accompagnementen”

Heinichen was al vroeg een voorstander van sonore akkoordsamenstellingen ter ondersteuning van melodieën. Zo voegde Heinichen o.a. in zijn vroege opera *Die Lybische Talestris* al een zware baspartij toe, bezet met twee fagotten, twee violoncelli of violini, een klavecimbel, een altviool die soms *all'octava* de bas verdubbelde en ook nog een luit als kleurrijke uitbreiding.⁷³⁸ Hoewel Heinichen meermalen stelt dat B.c.-realisaties met de nodige gratie en souplesse moeten worden uitgevoerd,⁷³⁹ verkiest hij in de volstemmige continuo-realiserings een brede, compacte klank boven soepele melodische lijnen en raffinement.⁷⁴⁰ Deze volstemmige akkoorden vormen de kern van zijn harmonisch denken. Ook bij basrealisaties op klavecimbel wil hij via uitgebreide akkoorden in beide handen de klank steeds verder uitbreiden en versterken:

⁷³⁷ H 1728, p. 219-221.

⁷³⁸ Maul 2009, p. 419.

⁷³⁹ H 1728, p. 521 (§ 2): “Es bestehet aber die Kunst eines manierlichen *General-Basses* überhaupt darinnen, daß man seine *Accorde* nicht überall platt niederschlage, sondern in allen Stimmen (besonders in der äußersten Stimme der rechten Hand, die am meisten vorsticht) hier und da eine Manier mit anbringe, und dadurch dem *Accompagnement* mehr Grace gebe [...]”.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 415 (§ 7): “Das vollstimmige *Accompagnement* dieses Exempels möchte ohngefähr also gerathen, wenn wir frey damit verfahren, und uns weiter nicht, wie bißhero geschehen, an die obere Stimme besagten Exempels binden wollen”.

Je vollstimmiger man auf denen *Clavecins* mit beyden Händen *accompagniret*, je *harmonischer* fällt es aus.⁷⁴¹

Zoals vastgesteld, worden zes- tot achtstemmige akkoorden door hem nog met akkoordvreemde noten uitgebreid. In plaats van sobere begeleidingen met soepele melodische lijnen, één van de eisen van de nieuwe galante stijl, verkiest hij zware, complexe akkoorden met veelvuldig verdubbelde akkoordnoten. Het nieuwe galante ideaal van een verfijnde, ondersteunende bas bij een soepele melodiestem wordt niet gevolgd; dynamische accenten gaan zelfs verloren. De Saint Lambert, eveneens voorstander van volstemmige bassen, benadrukt dat men de dienende functie van de continuo-bas moet behouden: zo volstaat voor hem bij zachte passages een sobere tweestemmige begeleiding, bij sterke passages daarentegen kan men een volstemmige bas met extra versieringsnoten toevoegen.⁷⁴²

De juiste akkoordplaatsing bij verschillende maatsoorten en toonaarden blijft voor Heinichen een belangrijk aandachtspunt. Aan de hand van een zestal volstemmige B.c.-realisaties in F, G, B, D, Dis/Es en A wil hij vanuit de praktijk een student vertrouwd maken met de problematiek.⁷⁴³ *Muziekvoorbeeld IV.3* toont een fragment uit het voorbeeld in de toonsoort F. Men kan zich afvragen in hoeverre deze basrealisaties werkelijk bedoeld zijn om te worden uitgevoerd. Aan geschikte melodische wendingen wordt weinig aandacht geschonken. De compacte schriftuur van achtsten en zestienden met sterk binair karakter resulteert in een steeds doorgaande bas-beweging, met moeilijk te plaatsen adem- en rustmomenten. Octaaf-verdubbelingen in de linkerhand zorgen voor een extra benadrukte bas. Een correcte toepassing van dissonanten wordt waar mogelijk wel gerespecteerd. Hoewel Heinichen beweert voorstander te zijn van een galante stijl met harmonische soberheid en gracieuze melodieën in een overzichtelijke structuur, wordt hier noch een duidelijk harmonisch modulatieschema op basis van regelmatige cadensen uitgewerkt, noch enige elegantie aan de bovenstem toegevoegd. Deze realisaties zijn dan ook niet conform Heinichens eigen compositie-voorwaarden waarbij hij stelt dat “die obere Stimme der rechten Hand eine *Melodie*, das heisset, ein singendes Wesen habe,

⁷⁴¹ Ibid., p. 132 ‘d’.

⁷⁴² De Saint Lambert 1700, p. 58: “L’Accompagnement est fait pour seconder la voix, & non pas pour l’étouffer”.

⁷⁴³ H 1728, p. 379-521, “Das Vte Capitel. Von der *Application* der *Accorde*, *Signaturen*, und geschwinden *Noten* in allen übrigen *Tonen*”.

und nicht immer in einem *Tone* liegen bleibe”.⁷⁴⁴ Dit hoort niet alleen zo te zijn bij vrije composities, maar eveneens bij B.c.-realisaties. Door het veronachtzamen van soepele melodische lijnen geven deze volstemmige bassen dan ook een verkeerd beeld van wat volgens Heinichen een basrealisatie hoort te zijn. Handig om te spelen zijn ze evenmin: vooral de linkerhand bevat, zelfs in dit korte fragment, diverse lastige grepen: Heinichen moet grote handen hebben gehad.

The image shows a musical score for a piece in F major, 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff with chords and a bass staff with a complex, chromatic line. The bass line features many accidentals and complex fingering. The piece is divided into four systems of three measures each. Measure numbers 1, 4, 7, and 10 are indicated at the start of their respective systems.

Muziekvoorbeeld IV.3: m. 1-12 uit een volstemmige B.c.-realisatie in F, naar H 1728, p. 415f.⁷⁴⁵

⁷⁴⁴ H 1728, p. 543 (§ 26).

⁷⁴⁵ Dit is slechts een beperkt deel van een uitgebreide oefening, waarin ook volstemmigheid bij ternaire maatsoorten wordt besproken.

Van Johann Sebastian Bach zijn eveneens getuigenissen overgeleverd waaruit blijkt dat hij belang hechtte aan volstemmige harmonisaties. Zo liet hij beginnende studenten al snel vierstemmige B.c.-realisaties op papier uitwerken en oefenen. Johann Friedrich Agricola (1720-1774), een vroegere leerling van Bach, omschrijft diens werkwijze bij het continuo-onderwijs als volgt:

[...] welcher nach wohl erklärten Regeln, seine Schüler, die bey dem Generalbaßspielen anzubringenden Töne, in vier reinen Stimmen zu Papiere bringen ließ.⁷⁴⁶

Ook in het Sibley *Choral-Buch*, een verzameling van koralen toegeschreven aan Bach,⁷⁴⁷ is te zien hoe de studie van akkoordgebruik werd aangepakt. Bij de opbouw van akkoorden laat Bach de middenstemmen door studenten toevoegen: eerst in enge ligging, vervolgens in brede ligging en uiteindelijk in een volstemmige of volgrepige wijze. Bij deze laatste realisaties mag de student zoveel tussenstemmen als speelbaar toevoegen; daarbij worden in de middenstemmen parallelle kwinten en octaven getolereerd. Voorwaarde blijft wel dat de buitenstemmen op een correcte manier worden gerealiseerd. Bach zou dit toevoegen van stemmen vooral als hulpmiddel hebben beschouwd om dynamische effecten op klavier te kunnen realiseren.⁷⁴⁸ Dit maakt dat bij Bach het aantal stemmen in continuo-realisaties als een vrij flexibel gegeven (afhankelijk van de muzikale context) kan worden omschreven.⁷⁴⁹

Voor Heinichen zijn volstemmige bassen het mooiste wat een compositie te bieden heeft: ze overschrijden de gewone begeleidingspraktijk.⁷⁵⁰ Zijn volstemmige basrealisaties moeten dan ook eerder als klankvoorbeelden voor composities dan als B.c.-begeleidingen worden gezien, zoals door hem ook met de titel *Der General-Bass in der Composition* wordt aangegeven. Zijn volstemmige bassen gedragen zich niet conform het nieuwe esthetische ideaal, al wilde hij daar een pleitbezorger van zijn. Deze bassen behoren daarom tot het barokke klankbeeld. Ton

⁷⁴⁶ Vgl. Koopman 2008, p. 132 (n. 9).

⁷⁴⁷ Zie Robin Leaver, 'Bach's Choral-Buch? The Significance of a Manuscript in the Sibley Library', Matthew Dirst, ed., *Bach and the Organ* [BACH PERSPECTIVES 10] (Urbana: University of Illinois Press 2016), p. 16-38. Het betreft een verzameling van koraalharmonisaties, gekopieerd in Dresden omstreeks 1730. Het werd in 1936 door de Sibley Library van de Eastman School of Music aangekocht.

⁷⁴⁸ Ibid., p. 35.

⁷⁴⁹ Koopman 2008, p. 129.

⁷⁵⁰ H 1728, p. 255: "[...] die schönsten und *fundamentalesten* Sätze der heutigen *Praxeos Compositoriae* [...] welche etwas mehr als das *Accompagnement* des Clavieres zum Entzweck haben".

Koopman betwijfelt zelfs dat Bach, die na Heinrichens dood instond voor de verdere verkoop van H 1728, dit traktaat zelf zou hebben gebruikt in zijn B.c.-onderricht:

The fact that Heinrichen's examples tend to be very difficult and his realizations uninspired argues against any such assumption.⁷⁵¹

Vanwege de waarde die hij aan melodieën hecht is ook Johann Mattheson in zijn *Kleine General-Baß-Schule* (1735) vrij kritisch over Heinrichens volstemmige harmonisaties. Voor Mattheson blijft de melodie (monodie) “das Haupt-Wesen/ der Prästante/ das Principal/ der Tenor oder Inhalt aller Music”.⁷⁵² Daarnaast is voor hem de harmonie “gleichsam nur ein Neben-Wesen, eine Ausfüllung, eine Pracht”.⁷⁵³ Net als Bach hanteert hij een breder begrip van “Vollstimmigkeit” dan Heinrichen: zo beschouwt hij vierstemmige akkoorden als volstemmige basrealisaties.⁷⁵⁴

De melodie als hoofdbestanddeel van een compositie moet volgens Mattheson zelfstandig worden bedacht; deze mag niet uit de harmonie worden afgeleid, noch mogen haar vloeiende bewegingen door de harmonische ondersteuning worden gehinderd. Het is vanuit de melodie dat de compositie ontstaat, daarom is het noodzakelijk dat de B.c.-speler steeds de melodie voor ogen heeft zodat hij ze al begeleitend mee kan zingen of ze op een zingende manier kan ondersteunen. De begeleiding vormt slechts een toegevoegde waarde. Van het “doppelten Contrapunct” waarmee Mattheson Heinrichens volstemmige harmonisaties omschrijft,⁷⁵⁵ kan als melodische ondersteuning geen sprake zijn. Met deze visie toont hij zich een strenge beoordelaar van Heinrichens traditionele aanpak van volstemmigheid.

Mattheson neemt hiermee tevens afstand van de traditionele visie op compositie waarbij een complex drie- tot achtstemmig harmonisch weefsel als vertrekpunt wordt genomen en waarbij geen enkele stem prevaleert.⁷⁵⁶ Slechts bij koorpartijen van meer dan 50 personen is voor Mattheson “eine tüchtige Faust auf den Flügel” toegelaten, waarmee hij een klankrijke continuo-begeleiding ter ondersteuning van een koor bedoelt.⁷⁵⁷ Bij Bach kan het aantal stemmen bij

⁷⁵¹ Koopman 2008, p. 129.

⁷⁵² Mattheson 1735, p. 51, § 12.

⁷⁵³ Ibid.

⁷⁵⁴ Ibid., p. 51, § 11.

⁷⁵⁵ Ibid.

⁷⁵⁶ Mattheson 1735, p. 50f. (§ 9, § 11).

⁷⁵⁷ Mattheson 1739, p. 104 (§ 35).

de continuo-realises als een vrij flexibel gegeven, afhankelijk van de muzikale context, worden omschreven. Zo blijft voor Bach, net als voor Mattheson, het cantabile-aspect bij continuo-bassen een uiterst belangrijk element. Lorenz Christoph Mizler vermeldt in zijn *Musikalische Bibliothek*:

Wer das delicate im General-Baß und was sehr wohl accompagniren heist, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen unsern Herrn Capellmeister Bach alhier zu hören, welcher einen ieden General-Baß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denket, es sey ein Concert, und wäre die Melodey so er mit der rechten Hand machet, schon vorher also gesetzt worden. Ich kan einen lebendigen Zeugen abgeben, weil ich es selbsten gehöret.⁷⁵⁸

Om Heinichen als harmonisch denker en componist goed te kunnen beoordelen, blijven deze volstemmige basrealises een belangrijk gegeven. Het is vooral door zijn visie over volstemmigheid en klankrijkdom dat hij afwijkt van de nieuwe galante stijl.

IV.5. Latere toepassing van volstemmige bassen als continuo-bas

Door latere componisten en theoretici werd eveneens aandacht aan volstemmige continuo-bassen geschonken. Zo stelt Georg Andreas Sorge (1703-1778) in zijn *Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Baß* (Lobenstein 1745-1747), dat bij grote ensembles van strijkers en blazers volstemmige begeleidingen kunnen worden toegevoegd.⁷⁵⁹ Bij genres met kleinere bezettingen en zeker bij een solo-instrument met continuo-begeleiding zijn volstemmige bassen niet gewenst. Sorge benadrukt daarmee dat de toepassing van volstemmige continuo-begeleidingen in verhouding moet staan tot de sterkte van het ensemble; gelijkwaardige klanksterkte tussen beide groepen is een compositorische eis. Op orgel zijn volstemmige bassen niet wenselijk, “weil es mehrenteils auf ein wüstes summen und brummen, donnern und rasen hinaus läufft”.⁷⁶⁰ Bij volstemmige bassen moeten de vertrouwde dissonantregels worden toegepast;

⁷⁵⁸ Mizler 1736-1754, Vierter Theil (Leipzig 1738), p. 48, in zijn bespreking van Matthesons *Kleine Generalbaßschule* (Hamburg 1735).

⁷⁵⁹ Ibid., deel III (1747), p. 417-419.

⁷⁶⁰ Ibid., p. 418.

Sorge verwijst hierbij expliciet naar Heinichens toepassing van dissonanten, waar dissonanten in de linkerhand kunnen worden overgenomen in de rechterhand.⁷⁶¹

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), hofmusicus in dienst van Frederik II de Grote van Pruisen, vermeldt in de *Vorrede* van zijn *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753) slechts het bestaan van volstemmige begeleidingen, waarvoor meer instrumenten zijn vereist.⁷⁶² In het *Zweyter Theil* (Berlin 1762) van zijn *Versuch* gaat hij dieper op deze materie in. Begeleidingen kunnen “zwey- drey- vier- und mehrstimmig seyn”, maar hij voegt restricties toe:

Das durchaus vier und mehrstimmige Accompagnement gehört für starcke Musiken, für gearbeitete Sachen, Contrapuncte, Fugen u.s.w. und überhaupt für Stücke wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders dran Antheil hat.⁷⁶³

In de nieuwe, ‘empfindsame’ stijl zijn zware bassen niet langer gewenst: begeleidingen moeten sober zijn en ten dienste van uitdrukkingvolle melodieën staan. Voor hem is het gebruik van volstemmige bassen vooral een esthetisch probleem: ze passen goed bij vroegere polyfone genres zoals de fuga, waaraan “der Geschmack” geen bijzonder aandeel heeft.⁷⁶⁴ Johann Joachim Quantz stelt in zijn *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Breslau ³1789), als algemene regel bij de B.c.-leer dat men vierstemmig begeleidt, maar als men “recht gut” wil begeleiden is het soms beter zich hier niet te streng aan te houden. Zo verlangt een volstemmige, met veel instrumenten uitgevoerde compositie een sterke, volstemmige begeleiding. Bij een met weinig instrumenten uitgevoerd werk volstaat een bescheiden B.c.-bezetting.⁷⁶⁵

Nog tot ver in de achttiende eeuw komt men volstemmige continuo-begeleidingen tegen. Zo wijdt Johann Philipp Kirnberger in zijn *Grundsätze des Generalbasses* (Berlin 1781) een apart

⁷⁶¹ Ibid.

⁷⁶² Bach 1753, eerste bladzijde van de *Vorrede*: “[...] weil man eine vollständige Harmonie, wozu sonst drey, vier und mehrere Instrumente erfordert werden [...]”.

⁷⁶³ Bach 1762, p. 5 (§ 24).

⁷⁶⁴ Ibid., p. 5f. (§ 24, § 26).

⁷⁶⁵ Quantz ³1789, p. 223f. (§ 4f.): “Denn so wenig ein Componist zu allen Melodien ein drey-vier-oder, fünfstimmiges Accompagnement der Instrumente setzen kann noch muß; wofern dieselben nicht unverständlich, oder verdunkelt werden sollen: eben so wenig leidet auch eine jede Melodie ein beständiges vollstimmiges Accompagnement auf dem Claviere: weswegen ein Accompagnist sich mehr nach der Sache selbst, als nach den allgemeinen Regeln des Generalbasses, richten muß”.

hoofdstuk aan volstemmige begeleidingen,⁷⁶⁶ waarin hij bij het dissonantgebruik van volstemmige akkoorden een onderscheid maakt tussen wezenlijke dissonanten, die mogen worden verdubbeld en toevallige, die niet mogen worden verdubbeld. Duidelijke becijferingen, zeker bij volstemmige continuo-bassen, zijn voor hem noodzakelijk; hij verwijst naar J.S. Bach die eveneens voorstander was van duidelijke en correcte akkoordbecijferingen.⁷⁶⁷ Heinichens niet-becijferde bassen vereisen volgens Kirnberger de nodige studie; uiteindelijk biedt “allein ein richtiges Gehör” vaak een goede oplossing.⁷⁶⁸

IV.6. Vrije volstemmige begeleidingen als autonome composities

Naast de functie van ondersteuning bij een melodiestem geldt als toepassing van volstemmige basrealisaties de functie van zelfstandige compositie. De improvisatietechniek was een vaardigheid die in Duitsland deel uitmaakte van de opdrachten voor de befaamde zogenoemde “Orgel-Probe”. In zijn *Grosse General-Baß-Schule* (1731) maakt Mattheson aan de hand van “Prob-Stücke” studenten vertrouwd met vrije improvisaties over een becijferde bas en hij benadrukt het belang van correcte realisaties van de gevraagde becijfering.⁷⁶⁹ Dit geldt niet alleen als pedagogisch doel; volstemmige improvisaties dienen ook als basis voor uitgebreide zelfstandige composities. Zo benadrukte J.S. Bach het belang van de B.c. als basis voor een compositie; ook C.Ph.E. Bach liet optekenen dat voor zijn vader de B.c.-leer als het hart van de compositie gold.⁷⁷⁰

In Frankrijk kende men in het begin van de achttiende eeuw vrije improvisaties vanuit de ontwikkeling van akkoorden in de bas, *Préludes non Mesurés* genoemd. Hoewel vertrekkend van hetzelfde basisidee toont *muziekvoorbeeld IV.4* een geheel ander beeld dan Heinichens zware, monolithische bassen. Als eerste deel van een Suite dienden *Préludes* vooral om het tonale landschap te exploreren waarin de daarop volgende delen zullen worden geëtaleerd. In *muziekvoorbeeld IV.4* ontstaan vanuit vijfstemmige akkoorden elegante melodische lijnen waarin van a naar e wordt gemoduleerd en waarin het toenemende belang van dynamiek en spanning –

⁷⁶⁶ Kirnberger 1781, “Vom vielstimmigen Akkompagnement”, p. 83-88.

⁷⁶⁷ Ibid., p. 87, “[Zweite] Anmerkung”.

⁷⁶⁸ Ibid., p. 88.

⁷⁶⁹ Mattheson 1731, p. 2f.

⁷⁷⁰ Lester ³1996, p. 65: “J.S. Bach, in a 1727 letter, explains that one of his students had studied ‘Clavier, Thorough Bass, and the fundamental rules of composition based thereupon’”. Vgl. Hans David en Arthur Mendel, *The Bach Reader* (New York 1966), p. 111.

ontspanning tot uiting komt. Mattheson was gekant tegen deze manier van componeren, waarbij de melodie uit de bas ontstaat, omdat voor hem de zelfstandige melodie als vertrekpunt voor een compositie gold.⁷⁷¹ Stilaan komen dergelijke fantasieën op basis van akkoordschema's in Duitsland tot ontwikkeling; het is met name Carl Ph. E. Bach die met zijn vrije fantasieën zelfstandige composities van deze aard presenteert.



Muziekvoorbeeld IV.4. Jean-Philippe Rameau, *Prélude* uit Suite in a (*Premier Livre*), fragment.⁷⁷²

IV.7. Klankrijkdom versus het nieuwe melodische ideaal

Veranderende esthetische visies, met name ontstaan in het tweede decennium van de achttiende eeuw, maken dat Heinichens klankrijke bassen steeds minder voldoen aan het nieuwe compositie-ideaal. De melodie zal uitgroeien tot het belangrijkste expressiemiddel en in Duitsland is Johann Mattheson hiervan pleitbezorger. Voor hem geldt de melodie “als die wahre und einfache Harmonie selbst, darin alle Intervallen nach, auf und hinter einander folgen”; melodie zonder harmonische begeleiding kan autonoom bestaan, maar harmonie zonder melodie is “ein leerer Schall und gar kein Gesang”.⁷⁷³ Dit legt een groot verschil in visie tussen Heinichen en Mattheson bloot. Hoewel Heinichen ook voor soepele melodieën opteert, blijft voor hem de harmonie allesoverheersend; volstemmigheid wordt door hem gepromoot. Mattheson verwoordt het probleem van volstemmigheid als volgt:

⁷⁷¹ Mattheson 1735, “Hoch-Edler, Hoch-Gehrter Herr!” (*Vorrede*) en p. 51 (§ 12).

⁷⁷² Muziekvoorbeeld afkomstig uit Jean Philippe Rameau, *Pièces de Clavecin*. Hrsg. Erwin R. Jacobi (Kassel³1966).

⁷⁷³ Mattheson 1739, p. 134 (§ 6) en (§ 11).

Gleich alsobald wird ein Untergebener zur Vollstimmigkeit angeführet, der so viel vom lieblichen und einfachen Gesange weiß, als die Grönländer: da muß er 3. 4. 5. ja wohl 8 und mehr so genannte Real-Stimmen/ mit der grösssten Arbeit ausklauben und zusammenflicken ; da er doch/ so wahr ich lebe, keine eintzige/ eintzele Stimme, in ihrer bloßen guten Form und Gesang-Weise herzusetzen weiß, daß sie ein rechtes Geschicke habe.⁷⁷⁴

In zijn genoemde “Prob-Stücke” blijft harmonische duidelijkheid voor hem noodzaak, maar ook souplesse en elegantie zijn van groot belang. Zo moet aan een drukke bas een sobere realisatie in de rechterhand worden toegevoegd om tot een galante compositie te komen. Mattheson laat zien hoe men vanuit een gegeven becijfering een goede melodievorming kan uitwerken.

IV.8. Het vroeg-achttiende-eeuwse klavecimbel in Duitsland

Volgens Johann Gottfried Walther werden in Duitsland B.c.-begeleidingen op meerstemmige instrumenten zoals de luit, de theorbe en het Clavier uitgevoerd.⁷⁷⁵ Onder het begrip ‘Clavier’ verstond men voornamelijk het orgel en het klavecimbel. Mattheson spreekt over “Vollstimmigen Clavire [...] Flügel oder Steert-Stücke / die Spinette [...] und Clavicordia”, die alle hoog in aanzien stonden, maar vooral het klavecimbel met zijn “Université”, zijn veelzijdigheid, geeft niet alleen een onontbeerlijk fundament aan opera- en kamermuziekwerken, maar eveneens aan religieuze werken. Mattheson suggereert derhalve om bij het begeleiden van kerkmuziek de “schnarrende”, krassende regalen te vervangen door klavecimbels. Omwille van ritmische duidelijkheid en een heldere toon geeft een begeleiding op klavecimbel een beter resultaat bij het werken met koren dan het regaal.⁷⁷⁶

Daar het klavecimbel in Duitsland lange tijd vooral als begeleidingsinstrument werd aanzien, ontstond er vrij laat een repertorium voor klavecimbel-solo. Het was vooral J.S. Bach die het instrument solistisch ten volle tot zijn recht liet komen en die bij zijn dood een magistraal oeuvre naliet. In Italië werd het klavecimbel vooral als continuo-instrument gebruikt, dit in tegenstelling tot Frankrijk waar het klavecimbel als solo-instrument zeer werd gewaardeerd en waar al snel een breed repertorium voor klavecimbel-solo werd uitgebouwd.

⁷⁷⁴ Mattheson 1735, p. 51 (§ 11).

⁷⁷⁵ Walther 1732, p. 7: “Accompagnare”.

⁷⁷⁶ Mattheson 1713, p. 262f. (§ 4).

Over welk instrument Heinichen kon beschikken is niet met zekerheid vast te stellen, wel staat vast dat in Leipzig in beide hoofdkerken grote klavecimbels aanwezig waren ter ondersteuning van de kerkmuziek.⁷⁷⁷ In Dresden beschikte het hoforkest ten tijde van de regering van August der Starke over twee klavecimbels, waarbij de kapelmeester vanaf een centraal opgesteld klavecimbel het gehele orkest leidde. Het tweede klavecimbel dat linksachter de strijkers stond opgesteld, zorgde voor de continuo-begeleidingen.⁷⁷⁸

Vroege Duitse klavecimbels waren niet in zulke grote getale voorhanden als in Frankrijk. Pas na de Dertigjarige Oorlog (1618-1648) kwam de klavecimbelbouw in Duitsland langzaam tot ontwikkeling. Twee centra speelden een duidelijke rol in de klavecimbel- en clavichordbouw: in Noord-Duitsland de regio rond Hamburg, met de families Hass en Fleischer en in Sachsen waar de Silbermann-familie bedrijvig was. Laatstgenoemde familie was vooral bekend vanwege orgels, de bouw van andere klavierinstrumenten was eerder een nevenactiviteit.

De familie Hass in Hamburg was gerenommeerd vanwege haar rijkelijk gedecoreerde luxe-instrumenten, die de instrumenten van Franse bouwers – onder meer van François-Etienne Blanchet en Pascal-Joseph Taskin – trachtte te evenaren. Vooral tweeklaviers-instrumenten met de dispositie 8' 8' 4' zijn tegenwoordig nog bekend. Om de klank te verbreden en een nog groter volume te kunnen realiseren werd aan deze dispositie later een 16 toegevoegd. Door deze uitgebreide dispositie wilde Hass een volume gelijkwaardig aan het orgel bereiken.⁷⁷⁹ Zijn instrumenten met hun briljante toon, zeer geschikt voor het cantabile-spel, waren van superieure technische afwerking.⁷⁸⁰ Het was zonder twijfel vooral met deze Noord-Duitse instrumenten dat Mattheson het meest in contact kwam.

Daar orgelbouw de belangrijkste activiteit was, bouwde de familie Silbermann eerder eenvoudige, sobere klavecimbels, vaak niet gedateerd, noch gesigineerd (*fig. IV.1*). Het waren vooral deze klavecimbels waarmee Heinichen in Dresden vertrouwd moet zijn geweest, ook via het hoforkest.

⁷⁷⁷ Rens Bijma, *Johann Sebastian Bach en zijn musici in de beide hoofdkerken te Leipzig* (proefschrift Utrecht 2017), p. 171-173; 191.

⁷⁷⁸ D. Diderot / J. D'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, srts et des métiers*. Paris 1751-1775. *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, vol 6. (Paris 1756), Table XI. *Distribution de l'Orchestre de l'Opéra de Dresde, Dirigé par le S^r Hasse*. Het betreft hier de samenstelling van het hoforkest te Dresden ten tijde van Johann Adolf Hasse (p. 213).

⁷⁷⁹ Frank Hubbard, *Three Centuries of Harpsichord Making* (Cambridge, Mass. 1967), p. 174.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 190.



Fig. IV.1. Een zeldzaam exemplaar van een Silbermann-klavecimbel, ca. 1740, thans opgesteld in Schloss Hubertusburg, Wernsdorf.

Naast het klavecimbel kende het clavichord in Duitsland een groeiend succes: het was op dit instrument dat de meest verfijnde affecten konden worden uitgedrukt. Clavichorden werden dan ook vooral bij solistische werken gebruikt vanwege hun zangerigheid. Ook als studieinstrument bewezen ze goede diensten.⁷⁸¹ Vooral de generatie na Heinichen wist de verfijnde mogelijkheden ervan te benutten, met C. Ph. E. Bach als belangrijke vertegenwoordiger:

Das **Fortepiano** und das **Clavichord** unterstützen am besten eine Ausführung, wo die grösten Feinigkeiten des Geschmacks vorkommen.⁷⁸²

Italië kende diverse centra van klavecimbelbouw, maar in het begin van de achttiende eeuw was de traditie enigszins over haar hoogtepunt. Eerder sober van constructie in uiterst licht cipreshout en met slechts een tweemaal 8'-dispositie, beschikten deze instrumenten toch over

⁷⁸¹ Mattheson 1713, p. 264.

⁷⁸² Bach 1762, "Einleitung", p. 2 (§ 6).

een volle, sonore klank met rijke bassen en een direct toucher: daarmee waren ze zeer geschikt ter ondersteuning van vocale werken. Vooral in opera-uitvoeringen verwierven ze een prominente rol. Hoogstwaarschijnlijk kwam Heinichen ermee in contact tijdens zijn verblijf in Italië. Net als in Duitsland gold het klavecimbel in Italië vooral als begeleidingsinstrument. Vanuit deze achtergrond kan men aannemen dat Heinichen in zijn B.c.-begeleidingen aan een brede, sonore klank dacht, die hij verder trachtte uit te bouwen via volstemmige begeleidingen.

Hoewel volstemmige bassen al vanaf het einde van de zeventiende eeuw in Duitsland worden vermeld, is er in H 1711 van volstemmige bassen nog geen sprake. Alle akkoorden krijgen er een sobere vierstemmige samenstelling. In H 1728 vormen deze wel een belangrijke toevoeging aan het harmonisch denken. Waarschijnlijk kwam Heinichen in contact met deze volstemmige continuo-praktijk tijdens zijn verblijf in Italië, waar volstemmige bassen regelmatig werden toegepast bij opera-opvoeringen. De bas blijft voor hem het fundament van de compositie; hoe voller de bas – soms met akkoordsamenstellingen tot twaalf noten – des te meer solide de compositie. Zijn brede akkoorden zijn niet langer speelbaar op klavier en dienen als compositorische klankmiddelen voor orkest te worden beschouwd. Door aan deze complexe akkoorden nog dissonanten toe te voegen, worden de grenzen van het tonale gevoel opgerekt.

Voor Heinichen is het jonge tonale denken al snel te beperkt geworden. Zijn harmonische dubbelzinnigheden kunnen niet altijd op de gewenste publieke appreciatie rekenen en meermalen krijgt hij het verwijt dat de baspartijen te zwaar en te complex zijn. Bovendien ondermijnen ze de dynamiek van de compositie. In een tijd waarin voor galante composities de melodie als hoofdbestanddeel van de compositie geldt en de basstem een meer dienende rol moet vervullen, moeten Heinichens bassen eerder als een anachronisme worden beschouwd. Met zijn voorliefde voor volstemmigheid miskent hij in feite een grondprincipe van de galante stijl, namelijk het belang van de prominente rol van de melodie.

HOOFDSTUK V

VON EINEM MUSICALISCHEN CIRCUL

Een harmonische doelstelling die Heinichen tracht te bereiken is een breed gebruik van alle toonaarden. Om een nivellering van de toonaardenkarakters te verkrijgen, zodat alle toonaarden even bruikbaar zijn bij composities, is een andere manier van stemmen van het klavier vereist, met een gelijke verdeling van alle kwinten. Het grote probleem bij gelijkzwevende stemmingen blijft de praktische verdeling van het pythagoreïsche komma.⁷⁸³ een probleem dat door Heinichen niet wordt besproken. Heinichens compositorisch doel steunt op een progressieve harmonische visie, die niet door alle tijdgenoten wordt gedeeld. Johann Mattheson geeft in *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713) een beschrijving van verschillende toonaardenkarakters, verwijzend naar een niet-getemperde stemming.

Naast Heinichen zijn Johann Georg Neidhardt en Johann Georg Meckenheuser met de problematiek van uitbreiding van het aantal bruikbare toonaarden begaan; ook Andreas Werckmeister verkiest in zijn *Paradoxal-Discourse* (Quedlinburg 1707) “das *Temperirte Clavier*”.⁷⁸⁴ Heinichens *Circul* (waarin grote- en kleine-tertstoonaarden naast elkaar worden genoteerd) wil vooral een hulpmiddel zijn bij het moduleren van de ene toonaard naar een andere. Door visualisering van de tussentoonaarden wil hij deze complexe materie toegankelijker maken. Snel kunnen transponeren en kunnen moduleren naar andere toonaarden was vanuit de variabele koortoon, operatoon en kamertoon voor B.c.-spelers bittere noodzaak. Daarom dient in dit hoofdstuk aandacht aan Heinichens *Circul* te worden gewijd.

V.1. Heinichens toonaardencirkel

In zijn beide B.c.-traktaten is Heinichen voorstander van een breder gebruik van alle 24 grote- en kleine-tertstoonaarden. Bij de benadering van de toonaardenproblematiek wil hij een vernieuwer zijn. Als meest geschikt hulpmiddel om deze problematiek te bestuderen verkiest hij

⁷⁸³ De som van twaalf op elkaar volgende kwinten is groter dan zeven octaven ; ze overschrijdt de som met één komma: het pythagoreïsche komma.

⁷⁸⁴ Zie aldaar p. 52.

de afbeelding van een cirkel waarin naast de grote-tertstoonard de afgeleide kleine-tertstoonard wordt geplaatst en dit de hele kwintencirkel rond. Via een helder schema wil hij overzicht verkrijgen van alle toonaarden met hun modulaties naar andere toonaarden;⁷⁸⁵ aan de hand van methodes van de hogere wetenschappen, waarin geschreven regels door de praktijk worden ondersteund, wil hij deze complexe materie bestuderen.⁷⁸⁶

In H 1728 wordt de toonaardencirkel uit H 1711 verfijnd.⁷⁸⁷ Heinichen stelt vast dat de toonaardenverdeling met onderlinge verwantschappen complex blijft. Om perfectie van het B.c.-spel als basis voor composities te bereiken, zouden alle toonaarden evenwaardig moeten zijn. Dit betekent dat naar nivellering van de toonaardenkarakters moet worden gestreefd. Heinichens doel is het creëren van een systeem van 24 grote- en kleine-tertstoonarden die, in een cirkel geplaatst, voorwaarts en terugwaarts kunnen worden doorlopen. Hij drukt zijn verwondering uit over het feit dat hij de eerste zou zijn die aan de hand van een dergelijke cirkel de 24 toonaarden zou bestuderen.⁷⁸⁸ Johann Kuhnau, Heinichens leraar aan de Thomasschule, liet hem kennis maken met Athanasius Kirchers toonaardensysteem, zoals voorgesteld in *Musurgia Universalis* (Rome 1650).⁷⁸⁹ Alle toonaarden worden er volgens kwinten en kwarten over de gehele omvang van het klavier doorlopen.⁷⁹⁰ In H 1728 wordt Kirchers systeem als vrij onvolledig omschreven, omdat het niet toelaat, van majeur naar mineur te moduleren en omgekeerd; nochtans een essentiële voorwaarde bij modulaties:

Die bekandte Arth des *Kircheri*, alle *Modos per Quartas & Quintas zu circuliren*, ist eine der unvollkommensten. Denn wenn man z.E. von einem *Modo majori* anfänget, und gehet so lange *per 4tas* oder *per 5tas* fort, biß man wieder in den ersten *Modum* gelanget, so sind alle 12. *modi minores* aussenblieben, die man nicht zu suchen weiß, wo sie hingehören. Fänget man von einem *Modo minori* an, und *procediret* auff gleiche Art *per 4tas* oder *per 5tas* so verlieret man wieder alle 12 *modos majores*.⁷⁹¹

⁷⁸⁵ H 1711, § 6.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 213 (§ 57).

⁷⁸⁷ H 1728, p. 837 (§ 1).

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 841 (§ 5).

⁷⁸⁹ Kircher 1650, *Thomus VI*, p. 462f.

⁷⁹⁰ H 1711, p. 262 (§ 5).

⁷⁹¹ H 1728, p. 837f. (§ 2).

Heinichen concludeert dat Kirchers systeem niet zozeer een discussie over toonaarden wil zijn, maar eerder over verschillende klaviertypes en hun manier van stemmen. Kircher moet volgens hem een bijzonder klavier met zestien noten per octaaf in gedachten hebben gehad, waarbij het mogelijk was om, na het doorlopen van drie octaven, een rondgang door alle toonaarden te realiseren.⁷⁹² Op grond hiervan is volgens hem Kirchers systeem niet langer aangepast aan de eisen van de eigentijdse continuo-speler, die gebaat is bij een systeem dat snel hulp biedt bij het moduleren. Heinichen stelt vast dat tijdens Kirchers leven aandacht aan de modulatieproblematiek werd besteed, maar dat nog niemand “den rechten Weg” in deze materie heeft gevonden.⁷⁹³

V.2. Modaal en tonaal denken

Zeker tot in het midden van de zeventiende eeuw gold in Duitsland het modale toonsysteem als meest vertrouwde toonstelsel. Vanaf het begin van de achttiende eeuw krijgt het tonale systeem met grote- en kleine-tertstoon-aarden ruimere bekendheid, maar gedurende een lange periode blijven beide systemen naast elkaar bestaan. Hoewel opgegroeid met het modale systeem, pleit Heinichen voor afschaffing van dit systeem omdat de “ingeschrenckte *Antiquitäten*” ervan niet langer bruikbaar zijn in de muziekpraktijk: hoogstens in preludes bij oude liederen kunnen modi nog worden toegepast.⁷⁹⁴ Alleen het nieuwe tonale systeem, omschreven als *Modi Musici Moderni*, waarin het begrip *modus* de betekenis van toonaard krijgt, is nog bruikbaar.⁷⁹⁵ De ordening van alle *Modos Musicos gradatim*, de rangschikking van de 24 grote- en kleine-tertstoon-aarden volgens Kuhnau’s systeem, blijft voor Heinichen het beste notatiesysteem om verwantschappen tussen toonaarden aan te tonen.⁷⁹⁶ Welk systeem van toonaardverwantschappen Kuhnau hanteerde, is niet meteen te achterhalen, daar alleen zijn *Fundamenta compositionis* (Leipzig 1703) nog beschikbaar is, waarin uitsluitend de modi worden besproken. Van Kuhnau is wel zijn tweedelige *Neue Clavier-Übung* gekend, waarin het tonale toonstelsel aan bod komt: ze bestaat uit *Sieben Partien in Dur* (1689) en *Sieben Partien in Moll (und Sonate)* (1692).

⁷⁹² Ibid., Thomus VI, p. 457.

⁷⁹³ H 1728, p. 837 (§ 1).

⁷⁹⁴ Ibid., p. 913f.

⁷⁹⁵ Ibid., p. 151.

⁷⁹⁶ H 1728, p. 840f.: “biß dato [...] die eintzige und beste *Connexion* aller *Modorum*”.

In zijn *Tractatus compositionis augmentatus* wil Christoph Bernhard het modale systeem behouden, maar met invloeden van de *secunda prattica* uitbreiden in dissonantengebruik en met een vrijere ritmiek als affectieve toevoeging. De vertrouwde volgorde van de modi wordt door hem aangehouden: de C-modus met grote terts c-e geldt als eerste en belangrijkste modus, alle andere modi richten zich naar de perfectie ervan.⁷⁹⁷ In Wolfgang Caspar Printz' *Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist* worden in het eerste deel, over compositie, de modi besproken. Hij erkent dat transposities bij niet-getemperde stemmingen problemen opleveren, maar voor hem hoeven de kleine-tertstoonladders c, f, b, fis en de grote-tertstoonarden B, E, A niet worden verboden.⁷⁹⁸ Bij transposities van een modus naar een andere finalis moet niet in alle gevallen de ordening van de onderlinge afstanden van de intervallen in acht genomen worden; soms mag een halve secunde heel worden en andersom. Deze niet letterlijke vorm van transponeren noemt hij "*Transpositio*". Als de hele modus wel precies wordt getransponeerd, met behoud van alle intervallen, duidt hij dit aan met de term "*Transpositione Modorum*".⁷⁹⁹

Johann Gottfried Walther besteedt in zijn *Praecepta* ruim aandacht aan de modi, maar de bespreking van het tonale systeem is beperkt: hij vermeldt slechts *Cantus naturaliter durus* met de grote terts c-e en *Cantus naturaliter mollis* met kleine terts d-f. Aan het begin van een stuk krijgt het grote-tertssysteem verhogingsteken(s), namelijk bij de toonaarden G, D, A en E; de kleine terts ziet men in de toonaarden h, cis en fis.⁸⁰⁰ In "*Von der Transposition*" wordt besproken hoe men van de ene modus naar een andere modus met meer of minder chromatische tekens kan uitwijken. Volgens Walther hebben "die Alten" echter niet zoveel modulaties van de ene toon naar de andere doorgevoerd; hoogstens voerden ze transposities uit naar de dalende kwint.⁸⁰¹ In zijn *Musicalisches Lexicon* wijdt Walther een belangrijk lemma aan de "Modus Musicus",⁸⁰² waarin hij uitgebreid de twaalf modi, namelijk zes "Hauptmodi" en zes "Nebenmodi" en hun betekenis bij religieuze composities bespreekt.⁸⁰³ Naast deze twaalf modi erkent

⁷⁹⁷ Bernhard 1655, hoofdstuk 45: "[...] daß der *Modus* aus dem C. der erste seyn müße, weilen die übrigen alle ihrer Schlüsse *Perfection* nach diesem richten [...]" (Müller-Blattau 1999, p. 93).

⁷⁹⁸ Lester 1989, p. 122.

⁷⁹⁹ Printz 1676/1677, § 10, : VI. Abtheilung, das XIII. Capitel: "*Transpositio* ist einen Versetzung eines *Moduli* in andere *Claves*/ da denndie *Justa Proportio* und Ordnung der *Intervallen* nicht eben so genau als in *Transpositione Modorum* darf in acht genomen werden/ wenn nur die Ordnung der Orte bleibet: mag also wol ein gantzer und halber Thon miteinander verwechselt werden."

⁸⁰⁰ Walther 1708, p. 15-17, Caput 2.

⁸⁰¹ Ibid., p. 179, § 2.

⁸⁰² Walther 1732, p. 409-416.

⁸⁰³ Ibid.

hij de “Modus major””, die een “scharffe oder große Terz” heeft, en de “Modus minor”, die een “weiche oder kleine Terz” heeft.⁸⁰⁴

In Andreas Werckmeisters *Harmonologia* (Franckfurth/ Leipzig 1702) worden beide systemen, het modale en het tonale systeem met grote- en kleine-tertstoonladders naast elkaar geplaatst. Hoewel Werckmeister vanuit zijn achtergrond als kerkmusicus een groot pleitbezorger is van het behoud van de traditionele modi, vindt hij dat het nieuwe tonale systeem op basis van akkoordgrepen volgens het toetsensysteem van een klavier beter bij de jonge B.c.-praktijk past.⁸⁰⁵ Volgens Dammann is het Werckmeister die er het beste in slaagt, deze “vertikal-harmoonischen Errungenschaften mit den althergebrachten Gesetzen des Kontrapunkts” te verbinden.⁸⁰⁶

Friedrich Erhard Niedt (*Musicalische Handleitung*, Hamburg 1710) en Johann Philipp Treiber (*Der accurate Organist im General-Bass*, Jena 1716) zijn voorstanders van het tonale toonstelsel. In zijn *Musicalische Handleitung, dritter und letzter Theil* (Hamburg 1717) behoudt Niedt nog de traditionele “Kirchen-Styl”.⁸⁰⁷ Hij vraagt zich echter kritisch af waar de vroegere kerkstijl en de evolutie naar het tonale denken nu juist voor staan:

Mir dünckt/ es geht damit/ wie mit denen Kleider-Moden/ da sich die Schneider jetziger Zeit nach Englischen Modellen umsehen/ da doch vor dem die Frantzösischen überall das *prae* hatten; so sehen sich auch die Herren *Musici* immer nach Italiänischen Manieren um/ was es da gutes neues giebt/ und das muß stracks nachgeäffet werden [...].⁸⁰⁸

Hiermee neemt hij afstand van de oude kerkstijl; voortaan zal hij zijn kerkmuziek componeren volgens de eigentijdse cantatekunst naar Italiaans voorbeeld.

Heinichen verlaat het modale systeem en de kerktoonaarden en in de plaats daarvan bouwt hij het tonale systeem met grote- en kleine tertstoonarden verder uit tot een bruikbaar systeem, “nicht nur in Kirchen- sondern auch in Theatralischen Sachen”.⁸⁰⁹ Voor hem behoren de “Modi

⁸⁰⁴ Ibid., p. 416f.

⁸⁰⁵ Werckmeister 1698, p. 52-58.

⁸⁰⁶ Dammann 1967, p. 211.

⁸⁰⁷ Niedt 1717, p. 37. Niedts *Musicalischer Handleitung, dritter und letzter Theil* uit 1717 werd door Mattheson uitgegeven en voorzien van een *Vorrede*. Het is de vraag in hoeverre Mattheson de oorspronkelijke tekst van Niedt heeft bewerkt.

⁸⁰⁸ Niedt 1717, p. 37f.

⁸⁰⁹ H 1711, p. 21.

Musici” tot de oude logica van Darapi, Datili en Bocardo,⁸¹⁰ een uitspraak waarop door Mattheson woedend wordt gereageerd.⁸¹¹ Uiteindelijk hoeft voor Heinichen het modale systeem niet volledig te verdwijnen en kunnen beide systemen naast elkaar blijven bestaan, maar aan het einde van H 1728 houdt hij wel weer een pleidooi voor het begraven van het oude modale systeem.⁸¹² Heinichen is een der eersten bij wie het harmonische denken volledig op het systeem van grote- en kleine-tertstoonarden steunt.

In *Das Neu-Eröffnete Orchestre* aanvaardt Mattheson naast de modi het systeem van vierentwintig grote- en kleine-tertstoonarden.⁸¹³ Hij telt in zijn harmonisch systeem 24 toonaarden, verdeeld over de drie genera: “*Diatonicum*”, “*Chromaticum*” en “*Enharmonicum*”.⁸¹⁴ Bij het diatonische systeem ontstaat er een natuurlijke ordening van de tonen waar de melodie zonder het gebruik van verhogende kruis, of verlagende mol kan worden voorgesteld; bij dit systeem behoren ook de kerktoonsoorten. Mattheson pleit voor hun behoud omwille van de bijhorende affecten. Bij het tweede genus, het chromatische, telt een octaaf twaalf halve tonen die elk een grote tert- en een kleine-tertstoonard kunnen bevatten, met als resultaat 24 toonaarden. Bij het derde genus, het enharmonische, bevat de toonaard 27 tot 32 intervallen met daarbij het gebruik van kwarttonen, maar door hun grote aantal zijn volgens Mattheson deze kwarttonen te klein voor het gehoor.⁸¹⁵ Het toonstelsel van 24 grote- en kleine tertstoonladders, wordt door Mattheson ingedeeld in drie groepen van telkens acht toonaarden:⁸¹⁶

- de eerste categorie toonaarden bevat d / g / a / e / C / F / D en G.
- de tweede categorie bevat c / f / B^b / E^b / A / E / B en F[#].
- de derde categorie bevat: B / F[#] / g[#] / b^b / G[#] / c[#] / C[#] en e^b.

⁸¹⁰ Ibid. p. 267 (§ 29).

⁸¹¹ Mattheson 1717, p. 450f. Mattheson reageert heftig op de bewering van “der weitberühmte Herr Capellmeister Heinichen” dat de oude modi bij zijn Circul volledig wegvallen en dat alleen het tonale systeem nog waarde heeft. Mattheson vraagt zich af: “Ist denn dieser Mann auch blind?”

⁸¹² H 1728, p. 916.

⁸¹³ Mattheson 1713, p. 233-235. Vgl. Gregory Barnett, ‘Modal Theory and fugal practice’, *The Cambridge History of Western Music* (Cambridge 2004), p. 426f.

⁸¹⁴ Mattheson 1713, p. 55-57 (§ 13); Walther 1732, p. 276: “Genus enharmonicum”. In Walther 1732 (p. 225) wordt “enharmonique” zo omschreven: “wenn eine Melodie durch *Subsemitonia* und *Supersemitonia*, oder kürzer: durch halbe *Semitonia* geführt werden solte”.

⁸¹⁵ Mattheson 1713, p. 55-63.

⁸¹⁶ Ibid., p. 60-64.

In *Das Neu-Eröffnete Orchestre* verwijst Mattheson naar Heinichens muzikale circkel – “dem sein Lob nicht zu nehmen” – waarin alle gekende toonaarden worden voorgesteld, maar die niet allemaal even goed speelbaar zijn. Het is slechts aan de hand van een aangepaste “Temperatur” door een bekwame stemmer gelegd, dat volgens Mattheson al deze toonaarden bruikbaar zijn. Hij beschouwt Heinichens Circul van H 1711 dan ook eerder als een experiment.⁸¹⁷

In zijn *Kleine General-Baß-Schule* vermeldt Mattheson eveneens een “Musicalischer Circkel”, die moet toelaten “bequemer durch Alle Ton-Arten” te transponeren aan de hand van een dubbele relatie: eerst wordt de relatie grote tertskleine tertskleine, bijvoorbeeld C – a, vermeld en vervolgens wordt de relatie tussen aanverwante tonen aangeduid, bij voorbeeld C - G. Deze dubbele verwantschappen maken Matthesons toonaardencirckel vrij onoverzichtelijk waardoor hij te complex is voor het courante gebruik.⁸¹⁸ Na Mattheson nemen Johann Adolph Scheibe, Carl Philipp Emanuel Bach en Johann Joachim Quantz in hun theoretische werken het tonale systeem over, maar tot een eind in de achttiende eeuw kent men in Duitsland naast het tonale denken het blijvend gebruik van modi.⁸¹⁹

Bij modulaties van de ene toonaard naar een andere is volgens Heinichen het overzicht van de tussenliggende toonaarden meer dan nuttig.⁸²⁰ Het zijn deze verwantschappen bij tussenliggende toonaarden die het moduleren vergemakkelijken.⁸²¹ In zijn circkel plaatst hij dan ook alle grote- en kleine-terkstonaarden naast elkaar, met als resultaat 24 zelfstandige toonaarden. In het centrum staat C, de eenvoudigste toonaard zonder voortekens. Via zichtbare tonale verbanden kan men van grote- naar kleine-terkstoonladders en andersom overgaan – Heinichens voornaamste doel bij het transponeren.

V.3. Over de oude modi en velerlei temperaturen

Naast verschillende toonsystemen (modaal en tonaal) bestaan er ook meer systemen voor de verdeling binnen het octaaf. In Frankrijk werd eerst geëxperimenteerd met “le système méso-tonique”, stemmingen op basis van reine tertsen, waarbij de kwinten aan zuiverheid moeten

⁸¹⁷ Ibid., p. 64f.

⁸¹⁸ Mattheson 1735, p. 130-132. (§ 5f.).

⁸¹⁹ Lester 1989, p. 152, “The persistence of modal thinking in Germany”.

⁸²⁰ H 1711, p. 262 (§ 5).

⁸²¹ H 1728, p. 841.

inboeten. Naast dit ‘middentoon-systeem’ wint in Frankrijk vanaf het midden van de zeventiende eeuw het systeem van grote- en kleine-tertstoonladders terrein. Een vroeg voorbeeld is Jean Denis’ *Traité de l’accord de l’épinette* (Paris 1650), waarin een stemming op basis van licht zwevende, te kleine kwinten doorheen de kwintencirkel wordt voorgesteld.⁸²² Lambert Chaumont experimenteerde in zijn *Pieces d’orgues sur les 8 Tons* (Huy 1696) met een stemming van zes reine tertsen en een verdeling van kwinten op basis van licht zwevende kwinten: de kwint ‘gis-dis/es’ ziet hij als “quinte défectueuse”.⁸²³ Een systeem van reine tertsen met licht zwevende kwinten wordt eveneens door Jean Philippe Rameau in zijn *Traité* toegepast. Om composities op basis van kruisen te bevoordeligen vertrekt hij van vier reine tertsen c-e, g-h, d-fis en a-cis. De kwinten c-g, g-d, d-a, a-e, e-h en h-fis worden licht zwevend gestemd; de kwint cis-gis krijgt bij hem de status van restkwint. Voor de toonaarden F, C, G, D, A is deze stemming voordelig; maar hoe meer kruisen per toonaard worden toegevoegd, onder meer bij E, H en Fis, des te meer “les sonorités se ‘durcissent’”.⁸²⁴ Bij composities waarin mollen een belangrijke rol spelen, worden eveneens vier tertsen rein gestemd (b-d, c-e, f-a en g-h) terwijl de kwinten zwevend zijn. Ook hier geldt: hoe verder men van het tooncentrum verwijderd is, hoe meer afwijkingen er ontstaan.⁸²⁵

In Duitsland is men ook met het stemmen van toetsinstrumenten begaan. Het nieuwe tonale denken wint er aan belang, maar het bepalen van de meest geschikte stemwijze om de verdeling van de twaalf halve tonen binnen het octaaf te realiseren, blijft problematisch. Andreas Werckmeister omschrijft dit gegeven aan het slot van de *Vorrede* van zijn *Musicalische Temperatur* (Quedlinburg 1691) als volgt:

[...] Ich bezeuge hierinnen der Lehrbegierigen/ wie man die *Temperaturen* einrichten/ und auf unterschiedliche Arten anstellen könne/ es mag einer die Schwebung der *quinten* hinbringen in welche *claves* er will/ nur daß den *perfecten consonantien* nicht zu viel gethan werde/ genug ist es/ wenn ein *Clavier* so *temperiret* wird/ daß es durchaus wohl kann gebraucht werden.⁸²⁶

⁸²² Jean Denis, *Traité de l’Accord de l’Epinette* (Paris 1650), “Ordre pour bien accorder l’Epinette & le Prestan des Orgues”, p. 14f.

⁸²³ Pierre Asselin, *Musique et Tempérament* (Paris 1985), p. 109f.

⁸²⁴ Ibid., p. 113.

⁸²⁵ Ibid., p. 115.

⁸²⁶ Werckmeister 1691, *Vorrede* p. [9f.].

Werckmeister is tolerant en besluit dat het leggen van een goede stemming op meer manieren kan gebeuren. Perfecte consonanten moeten worden gerespecteerd, maar in het bepalen waar de zwevende kwinten worden aangebracht, is men tamelijk vrij. Hij is voorstander van een “wol temperirt[e]” stemming waarin “[...] nach heutiger *manier* alle *Modi ficti* in einer angenehm- und erträglichen *Harmonia* mögen genommen werden”.⁸²⁷

Omdat er naar een zo groot mogelijke reinheid van kwinten in zoveel mogelijk toonaarden moet worden gestreefd, blijft het leggen van zo’n stemming een allesbehalve eenvoudige opdracht. Als moeilijk op te lossen probleem geldt dat de som van alle reine kwinten een komma op overschot heeft – het Pythagoreïsche komma met de verhouding 81/80 – zodat een gesloten kwintencirkel waarbij naar alle mogelijke toonaarden kan worden gemoduleerd, niet wordt bereikt. Bij vroegere stemmingen, zoals de middentoonstemming met reine tertsen, was de kwintencirkel evenmin gesloten en bijgevolg kon slechts naar een beperkt aantal aanliggende toonaarden worden gemoduleerd.

Diverse zeventiende- en achttiende-eeuwse auteurs hebben geprobeerd om dit overtollige komma zo goed mogelijk over de twaalf halve tonen van het octaaf te verdelen. Vooral Werckmeister heeft dit probleem grondig bestudeerd. In zijn vroege *Orgel-Probe* (Quedlinburg ²1691) maakt hij een verdeling op basis van vier zwevende kwinten c-g, g-d, d-a en b-fis, alle andere kwinten als reine kwinten. Probleem bij deze stemming is dat geen enkele terts rein is. Omwille van de ‘slechte’ tertsen kon dit systeem niet op veel bijval rekenen. In *Die Nothwendigsten Anmerckungen* (Aschersleben 1698) zoekt hij naar een compromis om de tertsen te verbeteren; zo moet de terts c-e rein zijn en de tussenliggende kwinten mogen licht zweven. Aan het einde van zijn *Anmerckungen* geeft hij een beschrijving om deze stemming in de meest gebruikte toonaarden zelf te leggen. Licht zwevende kwinten zijn toegelaten; voorwaarde is dat alles aanvaardbaar blijft voor het oor.⁸²⁸ In zijn *Harmonologia Musica oder Kurze Anleitung zur Musicalischen Composition* (Franckfurth/ Leipzig 1702) behoudt Werckmeister het gebruik van de modi, met name bij “Choral-Lieder” en motetten.⁸²⁹ In zijn *Musicalische Paradoxal-Discourse, oder Ungemeine Vorstellungen* (Quedlinburg 1707) verkiest hij “das Temperierte Clavier” om “ohne Confusion” vrij doorheen de gehele Circul te kunnen moduleren. Een kunstenaar kan er

⁸²⁷ Werckmeister 1691, *Musicalische Temperatur*, titelpagina.

⁸²⁸ Werckmeister 1698, p. 61-68: “Kurzer Unterricht und Zugabe/ wie man ein Clavier stimmen und wohl *temperiren* könne”.

⁸²⁹ Werckmeister 1702, p. 56 (§ 102): “[...] Die 12. *Modi* der Alten/ worauff unsere gewöhnlichen Kirchen Lieder und alle alte *Moteten* gerichtet sind/ werden genennet *Jonicus*, *Hypojonicus* [...] *Aeolius*, *Hypoeolius*”.

volgens hem een bijzonder genoeg in vinden om op klavier of andere instrumenten doorheen de gehele Circul te moduleren. Dit is echter alleen mogelijk als alle kwinten een twaalfde komma zweven, de grote tertsen mag daarbij $\frac{2}{3}$ komma zweven en de kleine tertsen $\frac{3}{4}$ komma. Deze verdeling komt dicht bij de “wohl temperirte Harmonia durch den ganzen Circul und durch alle Claves”.⁸³⁰ Zo kan men bij deze stemming “Lieder aus allem Clavibus ganz angenehm singen und auf solchem Clavier und andern Instrumenten spielen”.⁸³¹ Als voorbeeld verwijst Werckmeister naar Italiaanse partituren die toelaten om in volle vrijheid toonaarden met mollen en kruisen met elkaar te vermengen.⁸³²

In 1706 publiceerde Johann Georg Neidhardt zijn *Beste und Leichteste Temperatur des Monochordi Vermittelst welcher das heutiges Tages brauchliche Genus Diatonico-Chromaticum also eingerichtet wird/ daß alle intervalla, nach gehöriger Proportion, einerley Schwebung überkommen/ und sich daher die Modi regulares in alle und iede Claves, in einer angenehmen Gleichheit/ transponiren lassen* (Jena 1706).⁸³³ In zijn kwintencirkel worden alle kwinten met een $\frac{1}{12}$ komma verminderd en al vroeg wordt hier de uitdrukking “gleich-schwebend” gebruikt.⁸³⁴ Bij deze stemming zullen de grote tertsen $\frac{2}{3}$ van een komma zweven en de kleine tertsen $\frac{3}{4}$ komma. De sexten volgen de natuur van de tertsen.⁸³⁵ Dit vroege traktaat wordt in 1732 door hem herwerkt tot *Gänzlich erschöpfte mathematische Abtheilungen des Diatonisch-Chromatischen, temperirten Canonis Monochordi*.⁸³⁶ Voor het praktisch musiceren blijft hij de niet-gelijkzwevende barokstemmingen als meest geschikt beschouwen.

Johann Georg Meckenheuser, organist en theoreticus, is de auteur van *Die so genannte: allerneueste, Musicalische Temperatur* (Quedlinburg 1727), waarin de temperatuur wordt beschreven die door “Herren Capellmeistern Bümlern in Onoltzbach” bij het stemmen van het

⁸³⁰ Werckmeister 1707, p. 110: “Wir schreiten weiter/ und wissen/ wenn die *Temperatur* also eingerichtet wird/ daß alle *Quinten* $\frac{1}{12}$ *Commat*: die *Tert maj*: $\frac{2}{3}$, die *min*: $\frac{3}{4}$ *Comm*. schweben und ein *accurates* Ohr dieselbe auch zum Stande zubringen/ und zustimmen weiß/ so dann gewiß eine wohl *temperirte Harmonia*, durch den gantzen *Circul* und durch alle *Claves* sich finden wird.”

⁸³¹ *Ibid.*, Das XI. Cap. p. 56f.: “Beweiß wie man durch 12. *Claves* alles singen und spielen könne”.

⁸³² *Ibid.*, p. 52.

⁸³³ Johann Georg Neidhardt, *Beste und Leichteste Temperatur Des Monochordi* (Jena 1706), Cap. VII, p. 40.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 38: “Das VII Capitel. Von Verbesserung beyder *Generum*, sonderlich des *Diatonico-Chromatico*, durch die *Temperaturen*: wobey einer gleich-schwebenden Meldung geschicht”.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁸³⁶ Neidhardt 1732, *Gänzlich erschöpfte mathematische Abteilungen des diatonischchromatischen, temperirten Canonis Monochordi* (Königsberg 1732).

orgel werd gebruikt en die aan Mattheson werd voorgesteld. Deze stemming bestaat uit “12. *rational-gleiche Toni minores* oder *Semitonia*”.⁸³⁷ Meckenheuser omschrijft deze orgelstemming als volgt:

[...] Diese Pfeiffen heissen denn e. gr. C. cis, d. dis e. f. fis. g. gis. a. b. h. und c. davon sind die ersten, C und c. so genannt rein, und die andern sollen jede eine *rational egal* 12. Theil von einander *differiren*; wo nicht so ist die Maaß falsch [...].⁸³⁸

Daar alle kwinten in bovenstaande stemming niet 2/3 als ratio hebben, zullen ze na twaalf achtereenvolgende kwinten het octaaf niet met 1 komma overschrijden: de relatie 81/80 geldt dan ook niet.⁸³⁹ Meckenheuser vermeldt nog dat deze stemming al eerder door Christoph Albert Sinn in 1712 in zijn *Temperatura practica* bij het stemmen van een Clavier werd beschreven.⁸⁴⁰ Of Heinichen op de hoogte was van Neidhardts, Sinns en Meckenheusers ‘gelijke’ verdeling van de kwintencirkel is moeilijk te achterhalen: nergens in Heinichens traktaten worden hun namen vermeld. De werken van Neidhardt en Meckenheuser gelden wel als bewijs dat de verdeling van het octaaf in twaalf gelijke delen (de huidige gelijkzwevende stemming) in Duitsland bekend was en toegepast werd in het begin van de achttiende eeuw.

Naast deze stemming blijven in de muziekpraktijk de niet-gelijk-zwevende stemmen behouden. Zo bevat Matthesons toonladder zeven natuurlijke toontrappen, zeven “klingende *Gradus*”, ons door de natuur gegeven. Deze toontrappen bestaan uit hele en halve tonen. Het “*Octava Diatonica*” bestaat uit acht toontrappen die samen zeven intervallen uitmaken en daar-

⁸³⁷ Meckenhauer 1727, titelpagina.

⁸³⁸ Ibid., p. 4.

⁸³⁹ Ibid., p. 10 (§ 7).

⁸⁴⁰ Ibid., p. 8 (§ 4): “Es meldet Hr. *Albertus Sinn* allbereit Ao. 1712. in seiner *Temperatura practica*. der p. 117. bis 123. §. 8. daß wenn ex. gr. ein *Clavir*, &c. nach solcher *Temperatur* dergleichen *Semitonium*, in der *Octav*, durch die *Extractiones Radicum Quadratarum* und *Cubicar*. & c. in die behörige *Progressiones* gleich eingerichtet werden, so wäre der Nutzen davon, daß es aus *cis*, und dessen 12. *Semitoniis*, und *Clausulen*, &c. *per transpositionem* eben so gut, und gleich, als aus C. c. und dessen *pertinentien* klingen müsse, und also ferner aus D. Dis. E. F. & c. und dieses ist eben dasselbe gesaget, das alle *Intervalla* gleiches Nahmens, gleich seyn müssen; woferne man in der *transposition* reine *aequisonos*, und *Octaven* mit einander haben will [...].”

naast bestaat het “*Octava chromatica*” uit twaalf halve tonen. Deze verdeling van zeven intervallen en twaalf halve tonen levert volgens hem heel wat problemen op bij het stemmen van een klavierinstrument.⁸⁴¹ Vooral het overtollige komma blijft voor problemen zorgen.⁸⁴²

V.4. Heinichens *Circul* in H 1711

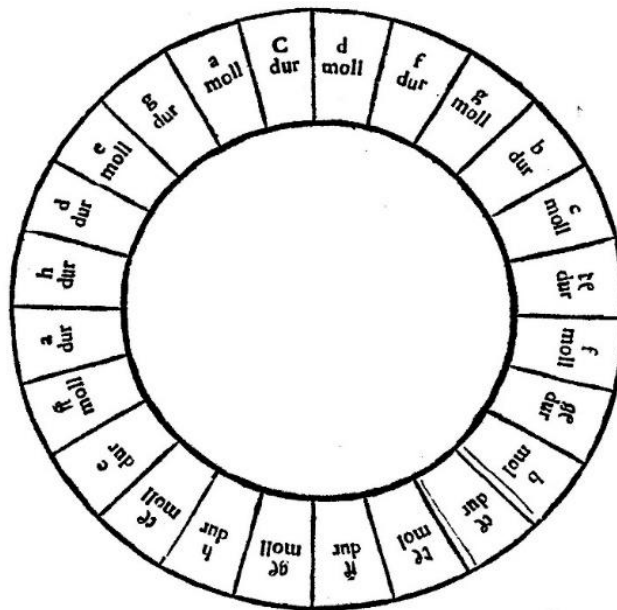


Fig. V.1. Heinichen Cicul – facsimile. H 1711, p. 261

In H 1711 opteert Heinichen voor een nieuw samenklankmodel waarin alle toonaarden bruikbaar zijn. Aan de hand van zijn “Circul” (fig. V.1) wil hij eigenschappen en verwantschappen van al deze toonaarden verduidelijken. In deze Circul geldt C groot als tonaal centrum. Het toonaardensysteem moet van bovenaf worden bekeken: rechtsdraaiend volgen de toonaarden van het “Genus Chromaticum” C, a, G, e, D... tot H; linksdraaiend vanuit C volgen de toonaarden van het “Genus Enharmonicum” van d, F, g, B tot b. Bij Cis, de toonaard het verst verwijderd van C, heeft een omwisseling naar het enharmonische Des plaats: deze omwisseling staat tussen dubbele lijnen genoteerd. Resttoonaarden (harmonisch minder-bruikbaar) worden door Heinichen bij deze Circul niet als zodanig aangeduid. Hieruit zou kunnen worden afgeleid dat Heinichen naar een gelijke verdeling van alle intervallen streeft, maar een bijzonder punt

⁸⁴¹ Mattheson 1713, p. 41f. (§ 3-4).

⁸⁴² Ibid., p. 52 (§ 7).

van aandacht blijft in hoeverre de zes toonaarden het verst van C groot verwijderd – H, gis, Fis, dis, Cis/Des en b – in werkelijkheid echt bruikbare toonaarden waren.⁸⁴³

Als algemene regel geldt voor Heinichen: hoe verder een toonaard van een bepaald tooncentrum verwijderd is, hoe minder gemeenschappelijks er tussen beide toonaarden bestaat. Deze muzikale regel kan volgens hem het beste worden vergeleken met het bekende rechterlijke systeem van *Linea descendente & collateralis*,⁸⁴⁴ een vergelijking die naar niet-getempereerde stemmingen verwijst. Daar er echter geen resttonen in Heinichens Circul van H 1711 worden aangeduid, zou dit kunnen betekenen dat de *Linea descendente*-regel voor hem toch niet langer van toepassing is: de grotere gelijkwaardigheid onder de toonaarden, zou dan naar een meer gelijkzwevende stemming verwijzen. Theoretisch gezien is dit perfect realiseerbaar, maar waarschijnlijk had hij in H 1711 nog geen volledige klaarheid in deze problematiek.⁸⁴⁵

Heinichens vroege Circul toont aan dat hij in 1711, nog voor zijn reis naar Italië, al een grote vertrouwdheid had ontwikkeld met tonale relaties, die toelaten om op een eenvoudige manier naar andere toonaarden te moduleren. Aan de hand van eigen onderzoek kon hij tot dit resultaat komen. Het was dan ook niet in Italië, na kennismaking met het Italiaanse partimento-denken, dat Heinichen deze harmonische kennis verwierf. Dit is nochtans wat Holtmeier suggereert door Heinichens aanpak volgens het partimento-systeem te benadrukken. Als bijkomend bewijs van Italiaanse invloeden ziet Holtmeier dat Heinichens beide B.c.-traktaten voornamelijk uit praktische notenvoorbeelden bestaan, zonder bredere theoretische omkadering: een manier van werken, identiek aan de Italiaanse partimento-praktijk.⁸⁴⁶

Volgens Horn is van “radikaler Modernität” bij Heinichens Circul uit 1711 nog geen sprake, maar de overtuiging dat er slechts twee toonaarden-categorieën bestaan, namelijk grote- en kleine-tertstoonaarden en dat deze toonaarden een apart tonaal centrum uitmaken in het verloop van een stuk, is voor Horn wel van wezenlijk belang. Op die manier toont Heinichen dat hij het begrip modulatie “im Sinne der neueren Harmonielehre” al in 1711 onder de knie had.⁸⁴⁷

⁸⁴³ H 1711, p. 262 (§ 6): “[...] daß also die beiden *Tone H dur* und *B moll* die beyden *Extrema* von diesen *Circul* ausmachen”.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 263 (§ 8).

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 263 (§ 11): “Jedoch wir möchten bald auf überflüssige scheinende *Speculationes* gerathen/ deswegen muß es allhier genug seyn; damit wir nicht einer Grillenfängerey beschuldiget werden [...]”.

⁸⁴⁶ Holtmeier 2017, p. 110: “Sie [die Partimento-Tradition] verkam rückblickend zur ‘Generalbasslehre’, zur ‘reinen Praxis’ und fiel schlicht aus dem Theoriebegriff heraus”.

⁸⁴⁷ Horn 2000, p. 10*.

Heinichens doorgaande beweging van de toonaardencirkel, zonder afbakening van resttonen, geldt ook voor Horn als een vernieuwende visie met gelijkwaardigheid van toonaarden.

Mattheson ziet Heinichen als een der eersten die zijn 24 toonaarden in een Circul heeft gerangschikt, maar hij omschrijft Heinichens kwintencirkel als een experiment waarvan men zich in de praktijk niet echt kan bedienen.⁸⁴⁸ In zijn tonale denken behoudt Mattheson het systeem van resttoonaarden en voegt aan de zes gebruikelijke resttoonaarden nog E en bes toe, wat voor hem een totaal van acht ‘onbruikbare’ toonaarden oplevert. Daar er bijna nooit composities in deze resttoonaarden worden geschreven, kan men ze volgens hem eerder als “Curiosité” beschouwen.⁸⁴⁹ Omdat volgens Mattheson bij een “wohl-temperirte” stemming toch niet alle toonaarden eenzelfde waarde binnen het octaaf hebben, krijgt elke toonaard een eigen karakter en in *Das Neu-Eröffnete Orchestre* geeft hij een uitgebreide beschrijving van alle toonaarden met hun karakters.

Heinichens toonaardencirkel wil bovenal een hulpmiddel zijn bij het moduleren. Door het visualiseren van de tussentonaarden wordt de complexiteit van deze materie toegankelijker gemaakt. Als extra verduidelijking voegt hij nog twee modulatieschema’s toe voor ‘die Ausweichung der Tone’. In het eerste schema (*fig. V.2a*) wordt aangetoond hoe vanuit grote-terstonaarden op een “ordentliche” manier naar de kwint, terts en sext en op een “ausserordentliche” manier vanuit de tonica naar de secunde en kwart kan worden gemoduleerd. Een tweede schema (*fig. V.2b*) toont aan hoe men vanuit kleine-terstonaarden op “ordentliche” wijze naar de terts en kwint kan moduleren en op “ausserordentliche” wijze naar de septime, kwart en kleine sext.⁸⁵⁰

⁸⁴⁸ Mattheson 1713, p. 64f.

⁸⁴⁹ Ibid., p. 64f.: “[...] daß solche Tone nicht alle auf dem *Clavier* anzutreffen/ und daß man sich ihrer auch gar geschicklich dann und wann bedienen könne/ dafern die *Temperatur* der *Instrumenten* (welches der *Stimmer* verstehen müssen) richtig getroffen [...]”.

⁸⁵⁰ H 1711, p. 211f.

Die Tone Dur weichen aus						
		Ordentlich in			Außerordentl. in	
		5tam	3tiam	6tam	2dam	4tam
C	in	G dur	E moll	A moll	D moll	F dur
D \sharp	in	A dur	F \sharp moll	H moll	E moll	G dur
D \flat	in	B dur	G moll	C moll	F moll	A \sharp dur
E \sharp	in	H dur	G \sharp moll	C \sharp moll	F \sharp moll	A dur
F	in	C dur	A moll	D moll	G moll	B dur
G	in	D dur	H moll	E moll	A moll	C dur
A \sharp	in	E dur	C \sharp moll	F \sharp moll	H moll	D dur
H \sharp	in	F \sharp dur	D \sharp dur	G \sharp moll	C \sharp moll	E dur
B	in	F dur	D moll	G moll	C moll	D \flat dur

Die Tone Moll weichen aus						
		Ordentlich in		Außerordentl. in		
		3tiam	5tam	7mam	4tam	6tam
C \flat	in	D \flat dur	G moll	B dur	F moll	A \sharp dur
D \flat	in	F dur	A moll	C dur	G moll	B dur
E	in	G dur	H moll	D dur	A moll	C dur
F \flat	in	A \sharp dur	C moll	D \flat dur	B moll	C \sharp dur
F \sharp	in	A dur	C \sharp moll	E dur	H moll	D dur
G \flat	in	B dur	D moll	F dur	C moll	D \flat dur
A	in	C dur	E moll	G dur	D moll	F dur
H	in	D dur	F \sharp moll	A dur	E moll	G dur

Fig. v.2a/b. Modulatieschema's. H 1711, p. 211-212.

Als onderlegd continuo-speler was Heinichen zich, net als Mattheson en Gasparini, bewust van een bijkomend probleem waar continuo-spelers vaak mee werden geconfronteerd: het feit dat elke stad, elk orgel, elk operahuis een eigen basistoon had waaraan men zich snel moest kunnen aanpassen. Een standaardtoonhoogte bestond nog niet. Het meteen herkennen van en transponeren naar de gevraagde tonaliteit met juiste voortekening gold dan ook als een belangrijk onderdeel van het métier.⁸⁵¹ De noodzaak om snel naar de gevraagde tonaliteit te kunnen transponeren wordt ook door Niedt benadrukt.⁸⁵² Mattheson vermeldt bij het gebruik van de koortoon

⁸⁵¹ Unger 1990, p. 94.

⁸⁵² Niedt ²1710, Cap XI. 'Wie man manierlich aus einem Thon in den andern fallen soll'.

en de kamertoon of operatoon dat de koortoon 9 tot 14 komma's hoger is dan de kamer- of operatoon. Vanwege zijn hogere diapason is de koortoon minder geschikt voor zangers, fluiten, hobo's en andere lager-gestemde instrumenten. Mattheson stelt daarom voor om deze hoge Chor-Ton af te schaffen, daar deze bij transposities slechts voor problemen zorgt.⁸⁵³ Gasparini maakt hiervan ook melding en lost het op aan de hand van sleutelveranderingen (en niet via de toonaardencirkel.⁸⁵⁴ Ook voor hem behoort het moduleren doorheen alle toonaarden tot een van de meest essentiële vaardigheden van een B.c.-speler. Voor zijn transpositie-methode is courante kennis van de twee F-sleutels, de vijf C-sleutels en de twee G-sleutels vereist. Na de keuze van de sleutel moet de functie van de terts (groot of klein) worden bepaald om zo de overeenkomstige voortekening van de toonaard vast te stellen. Met behulp van een schema (*fig. V.3.*) wordt volgens Gasparini het moduleren naar eender welke toonaard veel eenvoudiger; voorwaarde is wel dat alle sleutels bekend zijn en dat men van alle grote- en kleine-tertstoonaarden meteen de voortekening kan toepassen.

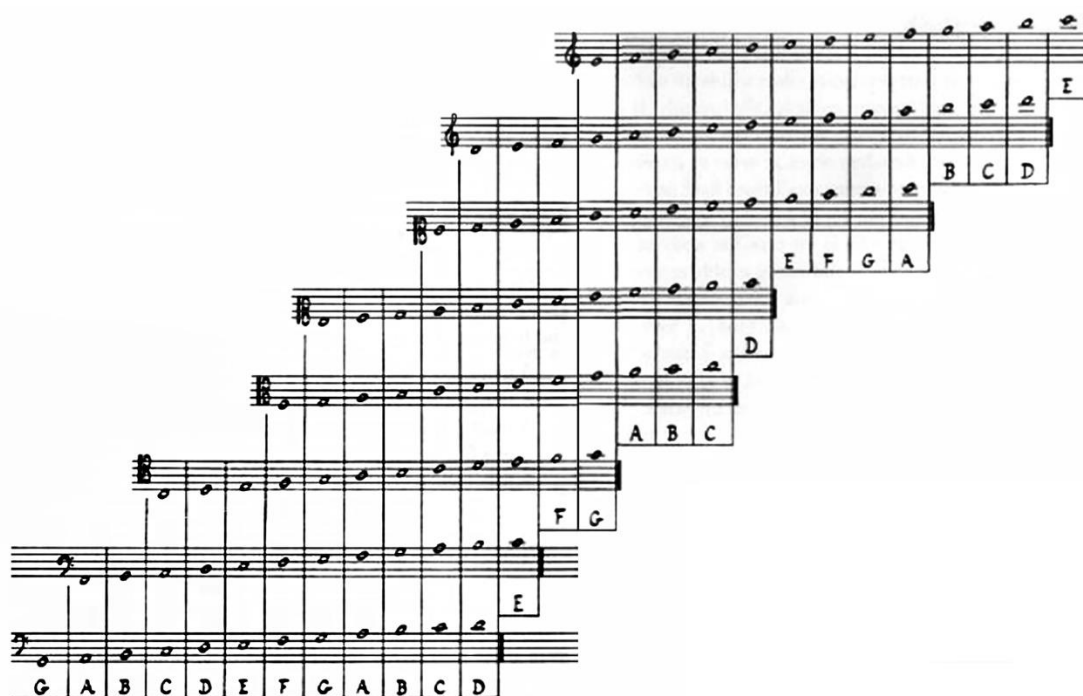


Fig. V.3. Schema ten behoeve van het moduleren volgens Gasparini (Gasparini 1708, p. 100f.).

⁸⁵³ Mattheson 1713, p. 74f.

⁸⁵⁴ “I consider transposition through every key and genus essential to the good organist. But since this becomes exclusively with practice, I can think of no better way than to make a special point of knowing all the clefs instinctively; thus when it becomes necessary to transpose a fourth, fifth, or third, either up or down, or a second higher or lower, one can picture immediately in which clef to read the composition”. Gasparini 1708 / 1980, p. 95-102.

V.5. Uitwerking van de verschillende toonaarden op de luisteraar

In *Das Neu-Eröffnete Orchestre* kan Mattheson slechts beamen dat er al heel wat onderzoek naar de samenstelling en de proporties van de toonaarden is verricht, maar de affectieve invloed van de toonaarden op de luisteraar, veroorzaakt door verschillende verdelingen binnen de toonaarden, werd volgens hem nog onvoldoende belicht.⁸⁵⁵ Zelfs door een licht ongelijke verdeling van de kwintencirkel kan men geen eenvormige samenstelling van de toonaarden verkrijgen, met als gevolg dat verschillende toonaarden geen uniform karakter hebben. Karakterverschillen door verschillende verdelingen binnen het octaaf kunnen in de vroeg-achttiende eeuw als een vanzelfsprekend fenomeen worden beschouwd. Elke toonaard krijgt aldus een individueel karakter en de uitwerking van een bepaalde toonaard op het publiek geldt als belangrijke toevoeging aan de compositieeler.⁸⁵⁶ Volgens Mattheson gaat het hierbij niet zozeer om het gegeven of een kleine terts treuriger klinkt of een grote terts vrolijker, of dat stukken met mollen aan de voortekening eerder ‘tendrement’ van karakter zijn en stukken met kruisen eerder hard, fris en vrolijk klinken.⁸⁵⁷ Vroeger werden tegenstrijdige eigenschappen aan een toonaard of modus toegeschreven: zo zou de Dorische modus geschikt zijn voor heroïsche strijd en ernstige uitdrukkingen. De Frygische modus diende voor zowel aandachtige als voor woedende uitdrukkingen.⁸⁵⁸ Een zekere vrijheid volgens het eigen gevoel kan voor Mattheson worden getolereerd, maar omdat deze materie tot de eisen van elke goede compositieeler behoort, voegt hij in *Das Neu-Eröffnete Orchestre* een beschrijving van de verschillende toonaardenkarakters toe. Hij erkent dat over deze karakters kan worden gediscussieerd. Elke karakterbeschrijving wordt aangevuld met de betekenis die Athanasius Kircher eraan gaf.⁸⁵⁹

In zijn cantates wordt door Heinichen gebruik gemaakt van de toonaardkarakteristieken als affectief middel, maar bij de algemene aanvaarding van de gelijkzwevende stemming waar alle toonaarden een eenvormig karakter krijgen, zouden toonaardenkarakters moeten verdwijnen. Welke stemming Heinichen in H 1711 precies voor ogen had, is dan ook niet met zekerheid te zeggen. Vanuit de voorstelling van zijn vroege kwintencirkel zou men kunnen veronderstel-

⁸⁵⁵ Mattheson 1713, p. 231. Dit gegeven wordt door Heinichen in H 1711 niet uitgewerkt.

⁸⁵⁶ Ibid., p. 231-235.

⁸⁵⁷ Ibid., p. 232f.

⁸⁵⁸ Ibid., p. 234.

⁸⁵⁹ Ibid., p. 236-252.

len dat hij naar een gelijke verdeling van de kwintencirkel streeft, daar minder-buikbare toonaarden op zijn Circul niet apart worden aangeduid, maar ook hier zal het waarschijnlijk om een niet-getemperde stemming gaan, zoals gebruikelijk in Duitsland in de vroeg-achttiende eeuw. Bij Heinichens Circul zouden dan H, b, gis, Fis, dis en Cis/Des rest-toonaarden zijn: dit maakt dat een vierde van alle toonaarden in mindere of meerdere mate onbruikbaar is. Ook hier zal Heinichen naar een pragmatische oplossing hebben gezocht. Het oor zal bij modulaties een belangrijke rol spelen.⁸⁶⁰

V.6. Heinichens *Circul* in H 1728

Net als in H 1711 bespreekt Heinichen in H 1728 de problematiek van het moduleren.⁸⁶¹ Voor het bestuderen en praktisch verwerken van 24 grote- en kleine-tertstoonarden met hun modulaties is er volgens hem een duidelijk uitgewerkt, eigentijds systeem noodzakelijk. Naast het in H 1711 vermelde ‘onbruikbare’ systeem van Kircher,⁸⁶² noteert Heinichen in H 1728 een tweede modulatiesysteem op basis van tertsen. Bij dit systeem (waarvan hij in 1711 nog niet op de hoogte was) worden alle toonaarden in een lange reeks tertsen doorlopen, zowel voorwaarts als terug. Omdat bij modulaties per tertsen twee aanverwante toonaarden worden overgeslagen, is Heinichen geen voorstander van dit obscure systeem.⁸⁶³ Volgens hem is de onmiddellijke overgang van toonaarden met kruisen naar toonaarden met mollen zeer onvoordelig voor het oor. Deze harde modulaties worden nochtans doorheen het gehele systeem volgehouden.

Indien men per kwint en relatieftoon moduleert wordt “die wahre Empfindlichkeit” vergroot.⁸⁶⁴ Deze opmerking verwijst naar een voorkeur voor niet-getempereerde stemmingen. In H 1728 voegt Heinichen een breder uitgewerkte Circul toe dan in H 1711. De twee modulatieschema’s uit H 1711 met algemene modulatieregels worden in H 1728 overgenomen.⁸⁶⁵

⁸⁶⁰ H 1711, p. 204.

⁸⁶¹ H 1728, p. 837: “Das V. Capitel. Von einem *Musicalischen Circul*, aus welchen man die natürliche Ordnung, Verwandtschaft, und Ausschweifung aller *Modorum Musicorum* gründlich erkennen, und sich dessen so wohl im *Clavier* als *Composition* mit vortrefflichen Nutz bedienen kan.”

⁸⁶² H 1711, p. 262 (§ 5).

⁸⁶³ H 1728, p. 838 (§ 3): “[...] allein es hat diesen ganz verderblichen Haupt-Fehler, daß es bey jedweden 2. *Modis* (wie zu ersehen) wechselfeise in die 3. *maj.* springet, welches in 24. *Modis* 12. mahl geschiet”.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 839.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 761 (§ 21).

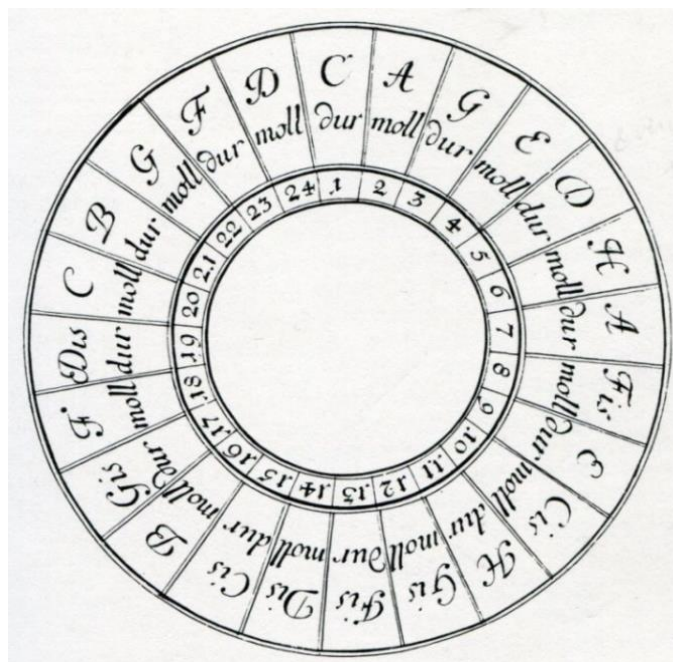


Fig. V. 4. Aan de hand van deze muzikale cirkel moet het volgens Heinichen voor studenten mogelijk zijn om de natuurlijke orde, de verwantschappen en de modulaties van alle toonaarden duidelijk te herkennen. Deze toonaardenverwantschappen zijn noodzakelijk om zowel bij composities als bij B.c.-begeleidingen op klavierinstrumenten vlot te kunnen moduleren. H 1728, p. 837 §1.

Anders dan in H 1711 hanteert Heinichen in H 1728 een rechtsdraaiend modulatiesysteem via kwinten, maar de relatie hoofdtoon-relatiefoon blijft behouden. Net zoals in H 1711 wordt van de aanvangstonaliteit C met a als relatief-toon naar de kwint G met e gemoduleerd, vervolgens naar D en h; op deze manier kan men zonder het oor te kwetsen de hele kwintencirkel van 24 grote- en kleine-tertstoonaarden doorlopen. Naar eigen zeggen was Heinichen deze perfecte ordening van de kwintencirkel nog nergens tegengekomen; maar hij kan moeilijk geloven zelf de uitvinder van deze cirkel te zijn.⁸⁶⁶

⁸⁶⁶ Ibid., p. 840-842. Heinrichens Circul wordt eveneens door Remeš besproken. Hij vermeldt dat de doorloop ervan niet volgens kwinten plaatsvindt, “but by alternating major seconds/ minor thirds and major/minor keys”. Remeš somt vier voordelen op die volgens Heinichen het nut van de Circul bewijzen. Zo kan men als eerste voordeel, dankzij de voorgestelde ordening, bij improvisaties en bij het preluderen tonaal niet verloren lopen. Een tweede voordeel ziet Remeš vooral bij de niet becijferde bassen van de kamer- en theaterstijl; in het bijzonder bij de recitatiefstijl, met zijn snelle modulaties naar veraf gelegen toonaarden. Als derde en belangrijkste voordeel van de Circul vermeldt Remeš Heinrichens nadruk op “het preluderen op een polyfoon instrument”, namelijk op “clavier, organ harpsichord lute, etc.” Het vierde voordeel, de afbraak van de kerkmodi, wordt door Remeš niet besproken omdat Heinichen zelf vaststelt dat de toonaardencirkel een degelijk middel betekent ter vervanging van deze oude modi. Zie Remeš 2020, p. 109-111.

Rechtsdraaiend komen na C en a (zonder voortekening) G en e met elk één kruis; daarna volgen D en h met twee, etc. Linksdraaiend hebben d en F één mol; g en B twee, etc. Modulaties naar dichtst bijgelegen toonaarden worden het beste door het oor verdragen. Zo kan men op de toonaardencirkel vaststellen dat g en c nauw met elkaar verwant zijn; B, D en C daarentegen zijn minder met elkaar verwant omdat ze drie toontrappen van elkaar zijn verwijderd.⁸⁶⁷

Net als in H 1711 stelt Heinichen ook in H 1728 zijn Circul als een doorlopende cirkelbeweging voor, zonder afscheiding van resttoonaarden. Zo kan worden verondersteld dat hij ook in H 1728 tolerant is voor resttoonaarden.⁸⁶⁸ Bij zijn Circul in H 1728 wordt Cis niet langer (zoals in H 1711) door een dubbele lijn afgescheiden; dit zou als een verdere evolutie naar een gelijkzwevende stemming kunnen worden beschouwd.⁸⁶⁹ Net als in H 1711 is Heinichen in H 1728 geen voorstander van al te uitgebreid dissonantgebruik; hij kan niet akkoord gaan met Scarlatti's harmonische extremiteiten en buitensporig dissonantgebruik.⁸⁷⁰ Heinichen ziet zijn cirkel als bijzonder geschikt om volgorde, verwantschap en modulaties tussen toonaarden te begrijpen en toe te passen.

In zijn *Grosse General-Baß-Schule* (1731) schenkt Mattheson aandacht aan de problematiek van het moduleren; ook voor hem blijft de cirkel een belangrijk hulpmiddel.⁸⁷¹ Rameau benadrukt in zijn *Traité "l'intelligence de la Modulation"* als zijnde van bijzondere waarde bij composities.⁸⁷² Het modulatieverloop wordt door hem niet aan de hand van een cirkel afgebeeld, maar volgens een complex schema dat dient om het gebruik van cadensen te oefenen. Aan de hand daarvan moet een student zijn weg in deze materie trachten te vinden.⁸⁷³

⁸⁶⁷ Ibid., p. 842f.

⁸⁶⁸ In Hoofdstuk VI, bij de analyse van de cantate *Là, dove in grembo al colle*, zal dit nader aan bod komen.

⁸⁶⁹ H 1728, p. 837.

⁸⁷⁰ Ibid., Register.

⁸⁷¹ Mattheson 1731, p. 155, CCL: "Das Ding/ welches wir in der Music hoch oder niedrig nennen/ und davon oben schon geredet worden ist/ mag ein Ding von grosser Wichtigkeit/ und/ in der Natur-Lehre vom Klange/ eben so beträchtlich seyn/ als der Circul oder Ruhe-Punct in der Mathematic".

⁸⁷² Rameau 1722, p. xv, "Table des Termes". Zie ook *Livre second*: "L'intelligence de la Modulation est d'un grand secours [...]; car elle fait connoître d'abord le Ton dans lequel on est, par consequent le lieu qu'occupe certaine Note dans ce Ton, l'Accord qu'elle doit porter, & le Son fondamentale qui peut y être sous-entendu, supposé, ou emprunté" (p. 135, '8').

⁸⁷³ Ibid., p. 251-254.

Oefening in Style Grave of Alla breve

Om van de ene toon naar de andere te moduleren zijn diverse modulatiesystemen mogelijk. Via uitgebreide oefeningen in *Stylo Grave oder Allabreve* wil Heinichen deze systemen voorstellen. Bij een eerste systeem wordt van C rechtsdraaiend door de kwintencirkel naar grote- en kleine-tertstoonarden met kruisen gemoduleerd. Bij een tweede wordt via grote- en kleine-tertstoonarden linksdraaiend naar toonaarden met mollen gemoduleerd.⁸⁷⁴ Het derde systeem toont modulaties vanuit C rechtsdraaiend naar C-G-D. Het vierde systeem moduleert linksdraaiend naar de grote-tertstoonarden C-F-B. Bij het vijfde en zesde systeem worden vanuit a modulaties naar kleine-tertstoonarden geoefend.⁸⁷⁵ De vraag of bij modulaties meer tussentonen kunnen worden oversprongen, wordt door Heinichen ontkend:

Sprünget man gar das dritte mahl über andere 2. *Modos*, so fället es dem Gehöre ganz unerträglich.⁸⁷⁶

Bij modulaties naar verder gelegen toonaarden, onder meer toonaarden met mollen vermengd met toonaarden met kruisen, belandt men in toonsystemen die te verschillend zijn van elkaar, wat eveneens af te raden is. Als hoofdprincipe blijft behouden dat op een ordentelijke manier de toonaardencirkel wordt gevolgd, waarbij men niet meer dan één toonaard overslaat. Hiermee kiest Heinichen voor duidelijkheid en overzichtelijkheid; verrassingen bij het moduleren worden bij voorkeur achterwege gelaten. Door bij modulaties de voorgeschreven modulatievolgorde te respecteren en verder afgelegen modulaties te vermijden, kan Heinichens harmonisch denken als schematisch, voorspelbaar en voorzichtig worden omschreven.

Als voorbeeld van modulaties doorheen de kwintencirkel voegt Heinichen een voorbeeld in *Alla breve*-stijl toe. Kenmerkend voor composities bedoeld in die stijl is het veelvuldig gebruik van syncopes, ligaturen en fugatische invallen: retorische versieringen die door Bernhard in zijn *Tractatus* worden beschreven. Bij syncopes maakt hij onderscheid tussen twee typen: als *prolongatio* (verlenging) en *transitus* (doorgangsfiguur). Deze compositiestijl vindt men onder meer in motetten met een ernstig, gedragen karakter: Heinichens modulatieoefening (*muziekvoorbeeld* V.1) past volledig in dit karakter.

⁸⁷⁴ H 1728, p. 850-863.

⁸⁷⁵ Ibid., p. 863-883.

⁸⁷⁶ Ibid., p. 883 (§ 17).

Muziekvoorbeeld V.1. Met deze modulatie-oefening (fragment) in “*stylo gravi* oder *Alla breve*” wil Heinichen studenten vertrouwd maken met het moduleren van de ene toonaard naar de andere.

Hier wordt aan het begin rechtsdraaiend van C / a naar G / e gemoduleerd. H 1728, p. 848f.

Als eerste systeem wordt de vierstemmige realisatie doorheen alle toonaarden met kruisen toegepast.⁸⁷⁷ Bij modulaties hebben septime- en noneakkoorden een belangrijke functie, wat als een uitbreiding en een versoepeling van het harmonisch denken kan worden beschouwd.⁸⁷⁸ Harde dissonanten worden niet vermeden: zo staat er in m. 17 op de eerste tijd een grote none die naar een decime oplost. Heinichen benadrukt dat modulaties naar zogenaamde resttonen (H, gis, Fis, dis, Cis en b) harmonische “Härtigkeiten” kunnen bevatten, die volgens hem veel zwaarder zijn dan men ooit in een cantate zal tegenkomen. Bij volstemmige realisaties waarschuwt hij zelfs voor “Verletzung des Gehöres”.⁸⁷⁹ Deze waarschuwing verwijst naar een niet-getempereerde stemming.

Heinichens oefening werd gecomponeerd volgens een vrij strenge symmetrische structuur, maar door de verlengde slotcadens telt het geheel een oneven aantal maten (103). Om de vier maten hebben modulaties plaats volgens het patroon grote terts – kleine terts. In het totaal volgen twaalf modulaties. Bij deze modulatie-oefening koos Heinichen de bewuste stijl om aan

⁸⁷⁷ Ibid., p. 850-855.

⁸⁷⁸ Ibid., p. 585-728: “Andere Abtheilung von Der vollkommenen Wissenschaft des *General-Basses*. Das 1. Capitel. Von *Theatralischen Resolutionibus* der *Dissonantien*”.

⁸⁷⁹ Ibid., p. 855 (§ 12).

te tonen dat zelfs in zo'n traditioneel idioom het tonale denken zeer geschikt is om naar verder afgelegen toonaarden te moduleren zonder het gehoor te kwetsen. In alle andere, vrijere compositiestijlen kunnen volgens hem modulaties slechts gemakkelijker zijn.⁸⁸⁰

Oefening in Stylo Figurato

Heinichen voegt ook een oefening toe in *Stylo Figurato* met als karakterbepaling “un poco allegro, mà cantabile” (*muziekvoorbeeld V.2*). Deze tweede compositie doorheen alle toonaarden is eveneens bedoeld als vrije improvisatie voor toetsinstrumenten. Geruime tijd werd dit werk toegeschreven aan Johann Sebastian Bach. Heinichen benadrukt dat een componist volledig vrij is om te bepalen op welke manier de kwintencirkel wordt doorlopen: via aaneengesloten tonen, met sprongen voorwaarts of achterwaarts. In deze oefening worden door samenvallende akkoorden slechts 21 van de 24 toonaarden verwerkt. Vertrekkend vanuit a wordt de cirkel in rechtsdraaiende richting gevolgd; de resttoonaarden E, Fis en Gis worden vermeden.⁸⁸¹ De rechtsdraaiende richting is volgens Heinichen de beste methode om ongedwongen en op de meest natuurlijke manier te moduleren.⁸⁸²

Net als in de vorige oefening zijn de modulaties theoretisch goed onderbouwd, maar zeer voorspelbaar. Het ritme is eenvoudig gehouden. Als ‘galante’ melodie heeft Heinichen in de voorzin de omspeling van een kleine tert genomen, in de nazin wordt aan de hand van een octaafsprong bij de modulatie van a naar G het geheel melodisch opengetrokken. De zestienbewegingen bij de modulatie van e naar D getuigen niet van veel sierlijkheid. Heinichen zelf is nochtans overtuigd dat deze oefening op basis van “*Invention und Gusto*” volledig in het galante denken over muziek past.⁸⁸³ Ook wordt volgens hem aan de hand van deze compositie voldoende bewezen dat de cirkel zeer nuttig is bij continuo-bassen zonder becijfering, bij improvisaties en het vrij preluderen op klavierinstrumenten.

⁸⁸⁰ Ibid., p. 849 (§ 10) ‘6’.

⁸⁸¹ Ibid., p. 895f. (*).

⁸⁸² Ibid., p. 884, ‘q’.

⁸⁸³ Ibid., p. 895f. (*).

Un poco allegro, mà cantabile.

A moll.

G dur. E moll.

D dur.

Muziekvoorbeeld V.2. Modulatietoefening in *stylo figurato*: *Un poco allegro, mà cantabile*.

H 1728, p. 885.

Een derde compositie die aansluit bij de modulatie-problematiek is het *Kleines harmonisches Labyrinth*, waarin grote- en kleine-tertstoonaarden worden doorlopen.⁸⁸⁴ Deze compositie werd lange tijd aan J.S. Bach toegeschreven. In *Johann David Heinichens Instrumentalwerke* (Dresden 1937) verwees Günther Haußwald naar de relatie tussen Bach en Heinichen, die volgens hem groter zou zijn geweest dan gedacht:

Da eine Bach-Heinichen-Beziehung besteht [...], könnte man die Vermutung unterstreichen, daß Bach an diesem Werk, das große Gelehrsamkeit verrät, Gefallen gefunden hat. Vielleicht hat er dieses Zeugnis eines scharfsinnigen und nachdenkenden Kopfes, als der Heinichen zu gelten hat, in seinen Sammelband abschriftlich aufgenommen.⁸⁸⁵

⁸⁸⁴ Ibid., p. 913f.

⁸⁸⁵ Günther Haußwald, *Johann David Heinichens Instrumentalwerke* (Dresden 1937), p. 23. De relatie Bach – Heinichen zag Hausswald in het feit dat Bach eigenhandig een sonate van Heinichen heeft overgeschreven: *Sonate a 3 Voc. di Heinichen* WV. III, 16.

Volgens Hausswald is het *Kleines harmonisches Labyrinth* daarmee aan Heinichen toegewezen.⁸⁸⁶ De meningen hierover blijven nog altijd verdeeld, maar dit probleem valt buiten het raam van dit onderzoek.⁸⁸⁷

V.7. Het verwerpen van toonaardkarakters bij vrije modulaties

Mattheson stelde zich de vraag in hoeverre bij transposities het oorspronkelijke karakter van een stuk wordt gewijzigd, daar elke toonaard een eigen karakter heeft. Zo gaat volgens hem bij een transpositie van C naar D het oorspronkelijke karakter verloren. Door een onzalige transpositie kan de waarde van een compositie teniet worden gedaan; slechts in “höchster Noth” kan men transposities tolereren. Het veronachtzamen van harmonische grondregels getuigt volgens hem van onwetendheid en gebrek aan ervaring.⁸⁸⁸ Het is duidelijk dat hij over niet-getempeerde stemmingen spreekt.

Met Matthesons visie kan Heinichen niet akkoord gaan omdat volgens hem toonaarden geen eigen karakterbepaling hebben; een compositie in dis/es hoeft niet pathetisch, ernstig of klagend te zijn; er werden al zowel briljante concerto's als vrolijke aria's in deze toonaard gecomponeerd. Het is dus mogelijk om eenzelfde affect in meer – volgens de oude leer zelfs tegengestelde – toonaarden te verkrijgen.⁸⁸⁹ Wat vroegere theoretici over typische eigenschappen van modi of toonaarden hebben geschreven en wat daarna vaak werd nageschreven, kan slechts volgens Heinichen als *proprietates imaginariae* worden beschouwd. Hij benadrukt dat door het karakter van een stuk aan de toonaard toe te schrijven, men de kwaliteiten van de componist miskent. Hij verwerpt daarom de problematiek van toonaardkarakters en besluit:

alle und jede *Tone* oder *Modi Musici* ohne *Distinction*, zu *Exprimirung* allerhand ein ander entgegen gesetzten *Affecten* geschickt seynd; die Erwehlung derselbe aber, *dependiret* hauptsachlich von 4ley Ursachen: (1) [...] von dem *Temperament* des *Componisten* [...] (2.) Von dem unvermeidlichen *Changement* desjenigen *Modi*, worinnen man eben diesen *Affect* [...] schon öffters

⁸⁸⁶ Ibid., p. 23, 7 en 167; VII, 2, p. 225.

⁸⁸⁷ Wright 1999, p. 51-58.

⁸⁸⁸ Mattheson 1731, p. 114f. (CXCVIII).

⁸⁸⁹ H 1728, p. 83, 'i'.

exprimiret hat. Denn die Veränderung ist überall die Seele der *Music* [...] (3.) [...] Von [...] etlicher *Instrumente*; (4.) Von dem *Ambitu* der Stimme eines Sängers.⁸⁹⁰

Toch is deze opmerking merkwaardig, want niet overeenstemmend met Heinichens toonaardengebruik in zijn cantates (zie Hoofdstuk VI in dit proefschrift). Volgens Buelow zou bij deze uitspraak de componist Heinichen de theoreticus Heinichen hebben overstemd. Volgens hem aanvaardt Heinichen dat muziek en affecties bij elkaar horen, maar de doctrine van de toonaardkarakteristieken wordt in H 1728 verworpen om praktisch-compositorische redenen.⁸⁹¹

Vanuit Heinichens presentatie van de toonaarden, waar resttoonaarden aan de onderkant van zijn cirkel worden gegroepeerd, weliswaar zonder aparte afbakening, kan worden vastgesteld dat hij toch nog altijd vanuit de vertrouwde toonaardkarakteristieken denkt.⁸⁹² Hij stelt voor om bij het leggen van een stemming naar verder-afgelegen toonaarden bepaalde versoepelingen door te voeren, zodat al te provocerende samenklanken tot meer draaglijke kunnen worden aangepast: een aanpassing die door componisten nog niet vaak wordt toegepast. Deze aanpassingen kunnen eerder als louter praktische ingrepen worden geïnterpreteerd, volgens de noden van de partituur, maar zonder toegevoegde theoretische ondersteuning.⁸⁹³ Dit is wat ook Mattheson moet hebben bedoeld met zijn uitspraak dat het slechts aan de hand van een aangepaste temperatuur, door een bekwaam stemmer gelegd, alle toonaarden bruikbaar zijn.⁸⁹⁴ Zonder twijfel was Heinichen zo'n stemmer.

Om tot een uitbreiding van het aantal bruikbare toonaarden met nivellering van karakterverschillen te komen zodat er bij transposities geen of alleszins minder karakterverschillen optreden, is Heinichen zelfs voorstander van de “*Erfindung eines ungeschmackten pur diatonischen Clavieres*”.⁸⁹⁵ Als resultaat zou dit een eerder gelijkzwevende stemming opleveren met zoveel mogelijk bruikbare toonaarden. Dit is ook wat hij wilde aantonen met zijn modulatieoefeningen, waarin “*alle und jede Tone oder Modi Musici ohne Distinction, zu Exprimierung allerhand ein ander entgegen gesetzten Affecten geschickt seynd [...]*”.⁸⁹⁶

⁸⁹⁰ Ibid., p. 85 ‘r’.

⁸⁹¹ Buelow 1986, p. 284: “As can be observed in so many of his comments, the composer always rules the theorists.”

⁸⁹² H 1728, p. 837.

⁸⁹³ Ibid.

⁸⁹⁴ Mattheson 1713, p. 64.

⁸⁹⁵ H 1728, p. 85 ‘i’.

⁸⁹⁶ Ibid., p. 85.

Zoals kan worden vastgesteld is het probleem van een geschikte verdeling van de kwintencirkel ten tijde van H 1728 nog verre van opgelost. Bijna gelijktijdig met Heinichens vaststellingen komt Mattheson tot de conclusie dat bij toonaardentransposities het karakter van een compositie wel verandert. Voor hem blijft de barokke leer van de toonaardenkarakteristieken van toepassing, zij het met versoepelingen.⁸⁹⁷ Zo wordt bij een transpositie niet het soort compositie gewijzigd (een menuet zal altijd een menuet blijven en geen gavotte worden, zelfs niet na honderd transposities). Het karakter van de compositie verandert echter wel, daar bij elke toonaard met zijn verschillende interval-plaatsingen, zwevingen, hoogtes, dieptes, etc. de geringste verandering door het oor zal worden opgemerkt.⁸⁹⁸

In 1719 bespreekt Mattheson in zijn *Organisten-Probe* versoepelingen bij een chromatische stemming: de tonica, dominant en subdominant krijgen als belangrijke toontrappen een akkoord met reine tertsen en reine kwinten. Daarna worden deze in het octaaf ingepast. Binnen het chromatische octaaf blijft dan alleen nog de zevende trap over: in de toonaard C blijft als VII slechts 'b' over die een reine terts lager kan worden gestemd vanaf de II^{de} toontrap. De stemming die zo ontstaat, is volgens Mattheson bruikbaar in alle grote tertstoonarden en voor alle diatonische intervallen.⁸⁹⁹ In zijn *Grosse General-Baß-Schule* (1731) stelt Mattheson dat indien men een systeem met gelijke verdelingen binnen het octaaf aanneemt, zodat er een exact gesloten kwintencirkel ontstaat, men als bijkomend probleem krijgt dat samenklanken niet langer rein zijn, maar zwevingen hebben: "was aber im Klange nicht rein ist / das wird falsch genennet / es sey so wenig als es wolle".⁹⁰⁰ Volgens Mattheson kunnen met dit systeem in elke toonaard even goed "muntre / als demüthige und ernsthaffte Melodien" worden gecomponeerd, waarmee ook hij aangeeft dat er meerdere karakters kunnen worden uitgedrukt bij eenzelfde stemming.⁹⁰¹ Van dit systeem met gelijke verdeling van het octaaf in twaalf gelijke halve tonen,

⁸⁹⁷ Mattheson 1731, p. 78f., CXLV. Mattheson stelt dat een componist zowel een Allemande als een vrolijke Gigue in c-klein kan componeren, maar dat het karakter van de Allemande beter bij het karakter van c-klein zal passen dan het karakter van de Gigue.

⁸⁹⁸ Ibid., p. 117, CCII. Dit wordt door Mattheson uitgelegd aan de hand van een vergelijking waarbij een aria met een glas wordt vergeleken en een tafel met de toonaard. Indien men het glas verplaatst, blijft het glas een glas en dus blijft ook de aria een aria. Door verplaatsing naar een andere hoek van de tafel verandert de plaats en dus ook de toonaard.

⁸⁹⁹ Mattheson 1719, p. 52-112 en p. 60. Zie ook Lester 1986, p. 179-181. Het schema van Matthesons stemming is opgenomen in BIJLAGE IV.

⁹⁰⁰ Mattheson 1731, p. 144f.

⁹⁰¹ Ibid., p. 79, CXLVI.

de “gleichschwebende Temperatur”, is hij echter geen groot voorstander.⁹⁰² Maar of uiteindelijk de twaalf halve tonen nu alle even groot zijn of niet, daarin ligt voor Mattheson niet langer het doel van de muziek: het ultieme doel van het B.c.-spel moet voortaan bestaan uit een vrijere manier van spelen, naar het voorbeeld van Italiaanse componisten.⁹⁰³

Enkele jaren later wil Mattheson in zijn *Kleine General-Baß-Schule* (1735) de vroegere manieren van stemmen op basis van “die alte Unrichtigkeit” terug invoeren omdat alle andere instrumenten en vooral eigentijdse oren eraan gewend zijn.⁹⁰⁴ Zo keert hij terug naar een stemsysteem van aanverwante toonaarden, met als resttoonaarden E / H / gis / cis / Fis / dis.⁹⁰⁵ In *Der vollkommene Capellmeister* (1739) vindt Mattheson het probleem van een juiste temperatuur op toetsinstrumenten leggen nog wel belangrijk, maar de menselijke stem die voor hem het allermooiste muzikale instrument voorstelt, weet (net als alle overige instrumenten die geen vaste stemming moeten leggen) niets van muzikale temperaturen af.⁹⁰⁶ Voortaan moet voor hem alle aandacht naar de melodie en het uitdrukken van affecten gaan.⁹⁰⁷

Tot slot dient Bachs tweedelige *Wohltemperirtes Clavier* hier nog te worden vermeld. Elk deel bevat 24 preludes en fuga’s waarin de verschillende karakters van de toonaarden van de kwintencirkel als vertrekpunt dienen. Het klavier moet zo gestemd zijn dat naar Werckmeisters normen alle toonaarden bruikbaar zijn; dat ze een zo groot mogelijk aantal bruikbare intervallen hebben.⁹⁰⁸

Het vlot kunnen moduleren van de ene toonaard naar een andere was voor B.c.-spelers van bijzonder groot belang. Onder meer door het ontbreken van een standaard-toonhoogte – toonhoogtes konden verschillen van stad tot stad – moesten ze bij het begeleiden snel samenstelling en overeenkomsten tussen toonaarden kunnen overzien. Het moduleren van de ene toonaard naar een andere kreeg in H 1711 al ruime aandacht. In een aantal regels werd deze nieuwe problematiek uitgewerkt en een belangrijk hulpmiddel hierbij was zijn *Circul*. Aan de hand van

⁹⁰² Ibid., p. 143- 147, CCXXXII- CCXXXV.

⁹⁰³ Ibid., p. 79, CXLVI.

⁹⁰⁴ Mattheson 1735, p. 125 (§ 26).

⁹⁰⁵ Ibid., p. 130-133.

⁹⁰⁶ Mattheson 1739, p. 465 (§ 56).

⁹⁰⁷ Ibid., p. 16-19.

⁹⁰⁸ Vgl. Kroesbergen 2013; *Bach-Dokumente* III, Nr. 695.

deze schematische voorstelling toont Heinichen hoe men vlot kan moduleren. Ook het moduleren van grote-tertstonaarden naar kleine-tertstonaarden en omgekeerd wordt erdoor mogelijk gemaakt. Bovenaan de cirkel staat de toonaard C; onderaan bevinden zich de toonaarden E en cis. Als algemene regel geldt: hoe verder een toonaard van een bepaald tooncentrum is verwijderd, des te minder overeenkomsten er tussen beide toonaarden zijn. Dit gegeven verwijst naar een niet-getempereerde stemming. Daar Heinichen echter geen resttonen heeft aangeduid, kan men veronderstellen dat hij eerder voorstander is van een meer gelijkzwevende stemming.

In H 1728 behoudt Heinichen, buiten enkele kleine aanpassingen, dezelfde basisprincipes. Ook bij deze voorstelling van de *Circul* worden er geen resttoonaarden aangeduid. Waarschijnlijk heeft Heinichen aldus, net als in H 1711, de gelijkzwevende stemming willen promoten. De vraag naar uitbreiding van het aantal bruikbare toonaarden was in deze periode een veel gestelde vraag en Heinichen geeft zelf meermaals aan dat alle toonaarden het beste evenwaardig zouden zijn. Voorlopig blijft dit in muziekpraktijk een wensdroom, maar de toonaardenproblematiek is wel in volle ontwikkeling. Zo ziet men onder meer bij Bach naast het gebruik van de modi in religieuze werken een uitgebreide exploratie van alle grote en kleine tertstonaarden in het *Wohltemperirtes Clavier*.

HOOFDSTUK VI

EIN ÜBERALL DOMINIRENDES CANTABILE

In dit hoofdstuk zal worden nagegaan hoe Heinichen een “ein überall dominirendes Cantabile”,⁹⁰⁹ de belangrijkste compositie-eis bij galante composities, tracht te realiseren. Als voorbeeld wordt de *Cantate a voce sola con Cembalo solo: Là, dove in grembo al colle* gekozen, waarin het klavecimbel in aria 1 een solistische rol vertolkt. Op klavecimbel blijft het realiseren van een breed *cantabile* een moeilijke opdracht. Deze cantate is de enige waarin het klavecimbel een bredere solistische functie vervult. In het bijzonder zal aandacht worden besteed aan de toonaardenproblematiek. Ook zal worden onderzocht of Heinichen andere middelen gebruikte voor het uitdrukken van gevoelens. Aan de hand van twee visies – van Johann Christoph Gottsched en Ernst Ludwig Gerber – zal beknopt worden getoond hoe de cantate werd ontvangen. Tot slot zal de compositie worden vergeleken met een werk van Georg Philipp Telemann.

“Ein überall dominirendes Cantabile” is het allermooiste wat de muziek te bieden heeft en bij de nieuwe operastijl zal een sierlijk *cantabile* de nodige aandacht vragen.⁹¹⁰ Aan de hand van Heinichens wereldlijke Italiaanse solo-cantates zal worden onderzocht wat de nieuwe galante muzikale eisen precies inhielden. Binnen de Duits-protestantse traditie bestond de aanduiding “Cantate” al langer voor een vocale compositie met min of meer onafhankelijke delen. Deze composities van voor 1700, opgebouwd uit recitatieven en da capo-aria’s werden ook “Concerto”, “Motetto concertato”, “Psalm”, “Corale concertato”, “Ode”, “Dialogo” en “Actus Musicus” genoemd, later omschreven als “Kirchenmusik” of “Kirchenstücke”.⁹¹¹ Twee absolute grootmeesters van het genre zijn Dieterich Buxtehude en Johann Sebastian Bach, maar ook Heinichen geldt als een waardig vertegenwoordiger.⁹¹² De structuur van de kerkcantate met haar afwisseling van recitatieven en aria’s werd in Duitsland eveneens toegepast bij het nieuwe genre van de wereldlijke Italiaanse cantate, waarin de melodie als dominant geldt en de B.c.-begeleiding uit sobere, ondersteunende akkoorden bestaat. Het is van dit “überall dominirendes Cantabile”, ondersteund door “vorthailhafftige und touchante Accompagnementen”, dat Heinichen

⁹⁰⁹ H 1728, p. 23; p. 937 (§ 2).

⁹¹⁰ Ibid.

⁹¹¹ Unger 1990, ‘Terminology’, *Cantata*, p. 2.

⁹¹² Ibid., p. 1.

zoveel houdt en dat hij in zijn galante wereldlijke cantates wil verwezenlijken.⁹¹³ Een aanzienlijk aantal van zijn cantates is bedoeld voor kleine bezetting, vaak een enkele zangstem ondersteund door een eenvoudige continuo-begeleiding. Bij latere cantates en serenades worden vaker instrumenten toegevoegd. Zowel in H 1711 als H 1728 komt het genre uitgebreid aan bod.⁹¹⁴

Een beknopte, altijd geldende definitie voor de zeventiende en vroeg-achttiende-eeuwse Italiaanse solo-cantate is niet eenvoudig te geven. Daarom stelt George Buelow voor om het genre te benaderen vanuit de situatie van de componist. Hij omschrijft Heinichens cantates als uitgesproken voorbeelden van “the German-Italian theatrical Style” van na 1700: als werken van een componist uit Midden-Duitsland uit het begin van de achttiende eeuw die veel ontzag had voor de Italiaanse manier van componeren.⁹¹⁵ Horn omschrijft de zeventiende- en achttiende-eeuwse Italiaanse solo-cantate eerder als composities behorend tot “a compositorial community”, waarvan de leden zich in kunstminnende hoven en burgerlijke, stedelijke milieus tussen Rome, London en Midden-Duitsland bewogen.⁹¹⁶

VI.1. Oorsprong en evolutie van de wereldlijke Italiaanse cantate

Na een fase van experimenteren (ca. 1620-1650) ontstaat in Italië door samenvoeging van twee vocale vormen, het solomadrigaal en de aria, het genre van de wereldlijke solocantate. Twee contrasterende karakters, het vrije recitatief en het metrische, gestructureerde arioso, zijn de dragers van het genre. Als vroegste cantate-teksten worden de *cantate spirituale* of *cantate morali* genoemd, die een didactisch-moraliserend doel hadden. Al snel krijgen deze vroege cantates een meer werelds karakter: de waarneembare wereld wordt de nieuwe plaats van handeling. De wereld als *theatrum mundi* met de mens als ‘medespeler’ wordt een vaak gebruikte metafoor: “Die sichtbare Welt selbst war zur Bühne geworden”.⁹¹⁷

De liefdeslyriek geldt als een van de belangrijkste onderwerpen: de weidsheid van de onbewoonde natuur, waar verbeelding en fantasie vrij spel hebben, biedt een ideaal decor voor

⁹¹³ H 1728, p. 23, ‘i’.

⁹¹⁴ H 1711, “Andere Abtheilung von der vollkommenen Wissenschaft des General-Basses”, p. 184-284; H 1728, “Andere Abtheilung von der vollkommenen Wissenschaft des General-Basses”, p. 585-934.

⁹¹⁵ George Buelow, ‘The Italian influence in Heinichen’s ‘Der General-Bass in der Composition’, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* (1994), p. 47-65, hier p. 47.

⁹¹⁶ Horn 2001, p. 131.

⁹¹⁷ Wilfried Barner, *Barockrhetorik* (Tübingen 2002), p. 100.

allerlei intriges en liefdesperikelen. Het liefdesspel van herders en herderinnen wordt bij de kunsten, bij muziek en zeker bij schilderkunst een geliefd onderwerp.⁹¹⁸ De liefde kan eerlijk en goed zijn, maar vaak is ze leugenachtig. In dat geval krijgt de poëzie een waarschuwende functie en zo wordt ook het ‘noodlot-thema’ een veel voorkomend onderwerp.⁹¹⁹ Humoristische of andere luchtige onderwerpen zijn minder in aantal. Cantate-teksten die in de beginfase meestal versregels van zeven tot elf lettergrepen bevatten, evolueren naar meer metrische structuren van vier, zes, tot acht lettergrepen, wat het toonzetten zal vereenvoudigen.⁹²⁰ Tegen het einde van de zeventiende eeuw herkent men een sterke formalisering van de structuur en op dat ogenblik bestaat de meest courante vorm uit tweemaal de afwisseling ‘recitatief-aria’, met een sobere continuo-bas als ondersteuning van de zang. Bij latere cantates kan deze vorm worden uitgebreid tot driemaal de afwisseling ‘recitatief-aria’. Stilaan worden aan de vroege, sobere continuo-begeleidingen meer instrumenten toegevoegd, zowel ter versterking van de bas als solistisch in dialoog met de zangstem.⁹²¹

Alessandro Scarlatti, vader van de wereldlijke cantate

Zowel kwalitatief als kwantitatief was Alessandro Scarlatti (1660-1725) van bijzondere betekenis voor de ontwikkeling van het genre. Naast oratoria en opera's componeerde hij meer dan 600 wereldlijke cantates, waaronder 508 cantates voor solostem; de meeste voor sopraan met B.c.-begeleiding. De veelheid aan aria-types, strofisch of doorgecomponeerd, werden door hem geleidelijk aan naar een meer eenvormige structuur geleid, namelijk de driedelige ‘da capo-aria’ met A-B-A'-structuur. Als belangrijk kenmerk geldt de al dan niet gevarieerde herhaling van het eerste deel (A) na een contrasterend middendeel (B). Vanaf 1700 wordt dit de basisstructuur voor cantates. Scarlatti's vroegste cantates zijn eerder bescheiden van omvang, maar bij zijn latere cantates worden de da capo-aria's virtuozer en van breder allure. Vanwege het veelvuldig gebruik van chromatiek werden ze niet altijd even enthousiast onthaald. Heinichen, hoewel zelf voorstander van uitgebreid dissonantgebruik, vermeldt: “Scarlatti setzet extravagant”.⁹²² Hij omschrijft Scarlatti's stijl als een “unnatürlichen und gewaltsamen *Stylo*”, slechts

⁹¹⁸ Ibid., p. 104.

⁹¹⁹ Ibid., p. 96.

⁹²⁰ R. Lorber, *Die Italienischen Kantaten von Johann David Heinichen (1683-1729)* (Regensburg 1991), p. 49.

⁹²¹ *MGG*, Sachteil 4, kol. 1712f.

⁹²² H 1728, Register.

bestemd voor ‘bizarre liefhebbers.’⁹²³ Aan de hand van één van Scarlatti’s cantates toont hij aan hoezeer men “mit der *musicalischen Harmonie extravagant, und irregulair*” kan omgaan.⁹²⁴ Zo worden de woorden “non mi tormentar” (pijnig mij niet) door Scarlatti in de continuo-bas ondersteund door een dalende chromatische lijn met aan het einde de omspeling ‘bes-b-a’: ‘dis-6/3, d-6/4⁺/2,- cis- 6/3- c-6/4⁺3^b/ bes-6/3- /b’-6⁺/3, a 5/3.’⁹²⁵ Scarlatti’s harmonisatie kan niet als een courante realisatie van een continuo-bas worden omschreven. Zijn dissonantgebruik is echter niet zozeer buitensporig, maar veeleer functioneel: het staat volledig ten dienste van de tekstuitdrukking. Charles Burney verwijst in zijn *General History of Musick* (London 1789) ook naar Scarlatti’s dissonantgebruik als middel om affecten uit te drukken:

[...] he [Scarlatti] more frequently tried to express the meaning of single words than the general sense and spirit of the whole poem [...].⁹²⁶

Volgens Heinichen kunnen “Extravagante Sätze” slechts zelden worden gebruikt, slechts “bey Ausdrückung harter Worte” zijn ze toegelaten.⁹²⁷

VI.2. Heinichens voorliefde voor de Italiaanse theaterstijl

Veel degelijke Duitse componisten wilden naar Italië reizen en niet naar andere landen. Het is symptomatisch dat ook een componist van Heinichens allure en met een dergelijke brede pedagogische achtergrond op pelgrimstocht naar Venetië trekt. In Leipzig en Weißenfels had hij voldoende gelegenheid om de Italiaanse operastijl te leren kennen.⁹²⁸ Heinichen zelf verklaart zijn Italië-reis op volgende wijze:

⁹²³ Ibid., p. 797 **.

⁹²⁴ H 1728, p. 797-865: “Das IV. Capitel. Von der *Application* der gegebenen Regeln, welche nebst einigen *Observationibus practicis*, in einer gantzen *Cantata* deutlich und nutzbar gezeiget wird.”

⁹²⁵ Ibid., p. 812f.

⁹²⁶ Burney 1789, dl. 4, p. 170.

⁹²⁷ H 1728, Register, zie “Extravagante”.

⁹²⁸ Buelow 1986, p. 8.

Manche Nation suchet ihre gröste Kunst in lauter *intricanten Musicalischen tiff, taff*, und gedrechselten Noten-Künsteleyen. Die andere hingegen *appliciret* sich mehr auff den *Gout*, und nimet jenen dadurch den *Universal Applausum* hinweg.⁹²⁹

Als belangrijkste reden voor zijn Italië-reis gold het bestuderen van eigentijdse Italiaanse composities en hun cantabile-melodieën. Om dit te bereiken, wilde hij persoonlijk de Italiaanse sfeer ondergaan.⁹³⁰ Reizen werd als een cultuurbad gezien en Heinichens reis was niet uitzonderlijk. Thomasius raadde eveneens aan om te reizen, daar men volgens hem door altijd thuis te blijven te zeer aan onvolkomenheden en gewoontes blijft hangen.⁹³¹

Muzikale contacten tussen Duitsland en Italië waren al lange tijd zeer hecht. Componisten van de Venetiaanse School werden in Duitsland vanaf de vroege barokperiode bewonderd; zo was Heinrich Schütz twee jaar in Venetië in de leer bij Giovanni Gabrieli, waar hij kennis maakte met Gabrieli's dubbelkorigheid. Ook met de *stile concitato*, de geagiteerde stijl op basis van herhaalde korte notenwaarden en met de *Seconda Prattica*, de dissonantrijke stijl van Claudio Monteverdi met nieuwe inzichten bij het dissonantengebruik, kwam Schütz in contact.⁹³² Christoph Bernhard, leerling van Schütz, ondernam eveneens twee reizen naar Italië en zette daarna de kleurrijke Italiaanse compositiestijl verder in Duitsland.

Niet alle Duitse componisten in de vroeg-achttiende eeuw zijn pro-Italië: zo stelt Mattheson zich kritisch op tegenover de veelgeroemde Italiaanse Gout, die door zijn wezenlijke schoonheid en door zijn Kunst-Griffe alle andere naties zou overtreffen. Hij stelt dat de Italiaanse Gout als zodanig zelfs niet bestaat: de Romeinse smaak met voorkeur voor "Gravität" is wezenlijk anders dan de Venetiaanse smaak met zijn voorkeur voor lichte en goed in het oor liggende melodieën. Deze laatste verschilt dan weer van de Napolitaanse en de Siciliaanse smaak met hun meer nonchalante manier van zingen.⁹³³

Niet alleen de ware Italiaanse smaak wilde Heinichen verder verfijnen, ook realisaties van niet-becijferde bassen bij de operastijl behoorden volgens hem tot de harmonische nieuwigheden die hoogstnodig moesten worden bestudeerd. In H 1711 waren niet-becijferde bassen

⁹²⁹ H 1728, p. 10 'f'.

⁹³⁰ Ibid., p. 23 'i'.

⁹³¹ Thomasius 1715, p. 384, Maxime CCXCVIII: "Ein fähiger Verstand / eine tieff-einsehende Krafft zu urtheilen / und ein scharffer Sinn".

⁹³² Vgl. Clement 2008, p. 274.

⁹³³ Mattheson 1713, p. 203-206.

al aan bod gekomen,⁹³⁴ maar ze blijven een complex en controversieel onderwerp omdat van een B.c.-speler wordt verwacht de volledige harmonische structuur al spelend te overzien. Heinichens nieuwe B.c.-leer uit 1728 bestaat uit een mengeling van Duitse en Italiaanse elementen en kan als een vroege Duitse bron voor de Italiaanse cantabile- en recitatiefstijl worden beschouwd. Italiaanse tijdgenoten, die naast Alessandro Scarlatti door Heinichen in H 1728 meermalen worden genoemd, zijn Antonio Caldara (1670-1736), Francesco Gasparini (1661-1727) en Antonio Lotti (1667-1740).

Met het begrip “Gout der Welt” kent de muzikale smaak nog een grotere uitbreiding omdat ook Frankrijk daarin betrokken wordt. Voor Heinichen geldt:

eine glückliche *Melange* vom Italienischen und Französischen *Gout* das Ohr am meisten *frappiren*, und es über allen andern besondern *Gout* der Welt gewinnen müsse.⁹³⁵

Heinichen benadrukt de smaakverschillen die er van land tot land bestaan: zo verkiezen “Tramontani”, levendige composities waardoor ze nogal snel in een “*Barbarismum*” kunnen vervallen. Andere landen, waaronder Frankrijk verkiezen de “*Tendresse*” en het “*Dolcezza*”-karakter. Indien men de extremen vermengt, zal dit volgens Heinichen een resultaat opleveren dat iedereen zal bevallen.⁹³⁶

VI.3. Heinichens wereldlijke Italiaanse cantates

In H 1711 wordt de cantate door Heinichen vooral functioneel benaderd, in samenhang met het leren realiseren van akkoordverbindingen bij niet-becijferde bassen. Hij benadrukt dat bij cantates, net als bij “Kirchen-Sachen / *Sonaten*”, de vocale partij bij voorkeur mee wordt genoteerd, zodat men vanuit de volledige partituur, met behulp van het gehoor, de juiste akkoorden kan afleiden.⁹³⁷ Tegelijkertijd moet worden nagekeken of het niet mogelijk is om bepaalde principes van de niet-becijferde operastijl in enkele korte regels samen te vatten, maar uiteindelijk komt hij tot het besluit dat alles afhangt van “Kunst und Gehöre”.⁹³⁸

⁹³⁴ H 1711, p. 184-284.

⁹³⁵ H 1728, p. 10f., ‘f’.

⁹³⁶ Ibid.

⁹³⁷ Ibid., p. 184.

⁹³⁸ H 1711, p. 185.

De term “Cantáta” wordt door Johann Gottfried Walther in zijn *Praecepta* omschreven als een nieuw Italiaans woord, “welches einem solchen Gesange beygelegt wird, in welchen bald *recitativ*, bald *Arien* vorkommen.”⁹³⁹ In zijn *Musicalisches Lexicon* behoudt Walther de vroegere omschrijving van cantate als een lange compositie die “aus Arien mit untermischten *Recitativ*” is samengesteld met Italiaanse tekst. De compositie bestaat uit verschillende maatsoorten en is bedoeld voor een solistische zangstem met B.c-begeleiding. Later kunnen er twee of meer instrumenten aan toe worden gevoegd.⁹⁴⁰ Mattheson geeft een bredere omschrijving:

Cantaten sind *Vocal-Sachen*/ die mehr *Attention* meritiren. Ihr *Subjectum*, verstehe der Text, ist gemeiniglich eine gewisse/ entweder wahre oder fingirte Erzählung und *Repraesentation*, deren unterschiedene Vorfälle durch eben so vielerley *Musicalische Mouvemens* exprimiret werden. Sie bestehen aus einer Abwechselung zwischen *Arien*, *Recitativ*, *Arietten*, *Arioso*, *Obligato*, und sonst anderen veränderlichen Sätzen, nach Erfordern der Worte/ und Gutbefinden des *Componisten*.⁹⁴¹

Opmerkelijk genoeg wordt in Heinichens Register van H 1728 de cantate niet apart vermeld, hoewel het genre op dat ogenblik in Duitsland meer dan voldoende ingeburgerd was. Van Heinichen zijn er tegenwoordig 62 wereldlijke Italiaanse cantates bekend.⁹⁴² Twee verzamelbanden met cantates bevinden zich momenteel in het Hauptstaatsarchiv Dresden.⁹⁴³ Cantates behoorden niet tot het repertoire van de koninklijke hofkapel, met als gevolg dat ze ook niet in de archieven van de hofkapel werden bewaard. De partituren waren privébezit van componisten en zangers en dit maakt dat er in de loop van de tijd vermoedelijk heel wat materiaal verloren is gegaan.⁹⁴⁴

Als structuur voor zijn wereldlijke Italiaanse cantates hanteert Heinichen Alessandro Scarlatti's latere cantate-model, gekenmerkt door een afwisseling van recitatieven en da-capo-aria's, waarbij recitatief en aria inhoudelijk bij elkaar horen.⁹⁴⁵ Het aantal recitatieven en aria's kan variëren, maar belangrijk is dat eenheid van affect doorheen de volledige cantate behouden blijft. Cantates moeten ontroeren door aangename, gracieuze melodieën. Talent en “Naturell”

⁹³⁹ Walther 1708, p. 42.

⁹⁴⁰ Walther 1732, p. 134, “Cantata”.

⁹⁴¹ Mattheson 1713, p. 177 (§ 30).

⁹⁴² Lorber 1991, p. 17.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. XVI. SLB Mus. 2398-J-1 en SLB Mus. 2398-J-2.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, *Einleitung*, p. 2.

gelden als voorwaarden voor “die wahrhafte Galanterie”. Dit “Naturell” vereist een opgewekte, montere en vurige geest, die in staat moet zijn om levendige expressies uit te drukken.⁹⁴⁶ Heinichen, hoewel voorstander van een breed gebruik van dissonanten, is echter zoals reeds opgemerkt geen voorstander van Scarlatti’s dissonantrijke stijl.⁹⁴⁷

Cantates behoren tot de galante *Stylus Theatralis*, een compositiestijl door velen vanwege de vrije en ongedwongen ideeën als “leicht und ohne Kunst” beschouwd, juist daarom is voor Heinichen deze nieuwe stijl complexer dan de vertrouwde “Kirchenstyl” met vaststaande regels en voorschriften. Het intieme genre van de cantate wil ontroeren en het hoofddoel bestaat erin, de expressie van woorden en affecten zo nauwkeurig mogelijk weer te geven zodat het publiek moeiteloos het hele verhaal kan volgen. Wisselende compositietechnieken en het toepassen van retorische middelen moeten bijdragen tot voldoende muzikale variatie.⁹⁴⁸ Ook voor religieuze composities is volgens Heinichen de nieuwe galante stijl zeer geschikt. Hij pleit ervoor om, naast het contrapunt, retorische en galante stijlmiddelen bij de “Kirchenstyl” toe te laten: als allermooiste geldt het contrapunt “mit Sachen von *Gout* abzuwechseln”.⁹⁴⁹

Cantates zijn bedoeld voor een beperkte bezetting van zangstem met B.c.-begeleiding en zeer geschikt om in kleinere ruimtes zoals salons van de gegoede burgerij te worden uitgevoerd. Een veel voorkomend thema bij cantates is de liefde. Voor Mattheson geldt, en dit vooral door de intimiteit van het genre, dat “die wahre Natur der Cantaten keine andre Instrumente leidet, als das Clavier und die Bässe.”⁹⁵⁰ In zijn *Capellmeister* breidt Mattheson het instrumentarium uit met strijkers en blazers als ondersteunende en concerterende instrumenten, een werkwijze die eveneens door Heinichen wordt toegepast. Vooral Heinichens latere cantates vertonen een grotere afwisseling qua bezetting.⁹⁵¹ Bij gelegheidscantates voor het hof te Dresden worden

⁹⁴⁶ H 1728, p. 21 ‘i’.

⁹⁴⁷ Ibid., p. 797f. (**): “[...] Denn es bindet sich dieser *Autor* [Scarlatti] selten oder niemahls an einen *regulirten ambitum modi*, sondern er verwirfft die *Tone* gantz ungleich auf eben die Arth, und öffters mit mehrer Härtigkeit, als man iemahls im flüchtigen *Recitativ* thun kan. [...] Denn meines Orths bin ich der unvorgreiflichen Meynung, daß man zwar bey nöthiger *Expression* harter Worte, auch dann und wann harte und *irregulaire* Sätze mit guter Arth anbringen könne, welches denen meisten *Practicis* gemein ist: Allein einen beständigen *Stylum* daraus zu machen, scheinete den Endzweck der angenehmen *Music* zu wieder zu seyn, und kan schwerlich iemanden anders gefallen, als nur *bizarren Liebhabern*’. *De gustibus non est disputandum*.”

⁹⁴⁸ Ibid., p. 26f.

⁹⁴⁹ Ibid., p. 24f. ‘k’.

⁹⁵⁰ Mattheson 1739, p. 214 (§ 26).

⁹⁵¹ Lorber 1991, “Zur Frage der Instrumentenbeteiligung”, p. 5, ‘c’.

zelfs uitgebreide instrumentale ensembles toegevoegd. Voor het muzikaal uitdrukken van gevoelens en affecten en om tot een natuurlijke fantasie te komen zijn volgens Heinichen *loci topici* zeer geschikt:

Unsere Gedanken aber auff gute *Ideen* zu leiten, und die natürliche *Fantasie* auffzumuntern / solches kan meines erachtens nicht besser geschehen / als durch die *Oratorischen Locos Topicos*.⁹⁵²

Een duidelijke opbouw van de tekst aan de hand van *Antecedentia*, *Concomitantia* en *Consequentia* en omschrijvingen van bijkomende begrippen als personen en zaken, oorsprong, tijd en plaats, zijn bijzonderheden die volgens Heinichen noodzakelijk zijn voor de ontwikkeling van een goede en natuurlijke fantasie.

VI.4. Cantate a voce sola con Cembalo solo: *Là, dove in grembo al colle*

De dubbele functie van het klavecimbel, solistisch en als continuo-instrument, was bepalend om hier nadere aandacht te besteden aan Heinichens cantate *Là, dove in grembo al colle. Cantate a voce sola con Cembalo solo* (S 137) sopraan en B.c., waarin het klavecimbel in deel 2 (aria) een concertante rol vervult.⁹⁵³ Daar Heinichen meermalen meldt, het voor B.c.-spelers onnodig te vinden, solowerken voor klavecimbel in te studeren,⁹⁵⁴ is de genoemde aria geschikt om na te gaan in hoeverre Heinichen de solistische en expressieve mogelijkheden van het klavecimbel weet te benutten. Tot enkele tijdgenoten die cantates met concerterend klavecimbel componeerden behoort Francesco Gasparini, die in zijn vierde cantate uit de bundel *Cantate da Camera a voce sola* (Rome 1695) in de aria “Parlami insegna mi svelami Amore”, een uitgewerkte B.c.-partij toevoegt waarin de partij voor de rechterhand uit brede akkoordomspelingen bestaat. J. S. Bach componeert in zijn wereldlijke cantate *Amore traditore* (BWV 203), een vroege cantate over verraderlijke liefde, in de laatste aria een briljante klavecimbelpartij met doorlopende zestienden.

⁹⁵² H 1728, p. 30.

⁹⁵³ Lorber 1991, p. 230.

⁹⁵⁴ H 1711, p. 24; H 1728, p. 95f.

Heinichens in druk verschenen cantate *Là, dove in grembo al colle*, gedateerd 1710,⁹⁵⁵ bevindt zich in de verzamelband Mus. ms. 30226 van de Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz;⁹⁵⁶ deze druk is terug te voeren op de autograaf Mus. 2398 K-19 in de Sächsische Landesbibliothek Dresden.⁹⁵⁷ De datering van de cantate steunt in eerste instantie op de gebruikte papiersoort; bij de autograaf werd papier met het *tre lune*-watermerk gebruikt, een veel voorkomende papiersoort in Venetië.⁹⁵⁸ Hoewel het stilistisch gezien een vrij vroege cantate betreft, is deze representatief voor Heinichens concertante B.c.-stijl; het is de enige volledige cantate met klavecimbel-solo die voldoet aan zijn omschrijving van de derde klasse van versieringen met concerterende bassen.⁹⁵⁹ Alleen in de cantate *Ebra d'amor fuggia* (S 192), wordt nog een concertante solistische inbreng voor klavecimbel toegevoegd.⁹⁶⁰

De structuur van de cantate *Là, dove in grembo al colle* bestaat uit driemaal de afwisseling recitativo - aria. Na het eerste recitatief volgt de aria *con Cembalo Solo*. In de tussenspelen wordt het klavecimbel solistisch gebruikt; in de overige delen van de cantate blijft de begeleidende functie van het klavecimbel behouden. De tekst van een onbekende dichter is moraliserend, met de veel voorkomende metafoor van de valse, onbetrouwbare liefde als onderwerp. Zo wordt meegedeeld hoe vrolijke, speelse vogels in de netten van gemene jagers worden gevangen. De onschuldige vogels staan symbool voor naïeve meisjes die in hun zorgeloosheid onvoldoende aandacht schenken aan de hen omringende gevaren en in de armen van slecht-menende mannen terechtkomen: “Die Schmeicheleien der Liebe sind alle Betrügereien”.⁹⁶¹

De volledige cantate is als facsimile van Mus. Ms. 30226 (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz) opgenomen IN BIJLAGE IX.

⁹⁵⁵ www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/WDO3FJZA7WWVCKWZKLNG2BW4PN6YVV4F.

⁹⁵⁶ Vgl. Lorber 1991, p. 29 en p. 230-233.

⁹⁵⁷ Een andere overgeleverde versie bevindt zich in de Bibliotheek van het *Koninklijk Muziekconservatorium Brussel* (*Catalogue Wotquenne* nr. 15801). Deze verzamelband bevat nog composities van andere componisten, onder wie Giuseppe Bononcini, Reinhard Keiser, Antonio Lotti en Georg Philipp Telemann.

⁹⁵⁸ Lorber 1991, p. 35, p. 231.

⁹⁵⁹ H 1728, p. 556-583.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 163. In Heinichens cantate *Ebra d'amor fuggia* (S 192) met als onderwerp Ariadne die haar ontrouwe Theseus ontvlucht en vervloekt, wordt het klavecimbel gebruikt om aan de hand van virtuoze arpeggio's de heftigheid van een verwoestende storm muzikaal uit te drukken.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

1. Recitativo

Là, dove in grembo al colle
l'accorto cacciator
tendea le reti infide,
alle turbe canore
degl'augelli volanti,
mosse Evrila vezzosa
i passi erranti, e mentre quivi mira
gl'innocenti augelletti,
volar precipitosi in preda a morte,
di lor sorte infelice,
sente Evrilla pietade e così dice.⁹⁶²

Beginnend in de toonsoort a (volgens Mattheson enigszins klagend, eerbaar en gelaten van karakter⁹⁶³) wordt, na een tussenmodulatie naar e (m. 8) g als eind-tonaliteit genomen (volgens Mattheson gekenmerkt door “muntere Lieblichkeit”; hij omschrijft g zelfs als mooiste en meest ernstige toonsoort⁹⁶⁴).

Vanaf het begin wordt spanning opgebouwd door toevoeging van steeds bredere, complexe akkoorden. De eerste zin kondigt naderend onheil aan. Evrila's onbestemde rondwandelen, 'vezzosa i passi erranti', (m. 6f.), wordt weergegeven door een chromatische lijn met modulatie naar e (m. 8). Op elk vlak heerst er twijfel, uitgedrukt door de *dubitatio*-figuur, door Scheibe als volgt verklaard:

Sie bemerkt eine Ungewißheit, sich zu entschließen, und ist in der Musik von besonderer Wichtigkeit, weil sie fast in allen Gattungen vollständiger Stücke statt findet. Wenn die Verbindung und der Zusammenhang der Melodie und der Harmonie die Zuhörer gleichsam ungewiß machen,

⁹⁶² Tekst naar het exemplaar in de Bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium te Brussel. Vertaling: “Diep in de heuvel waar de jager zijn onbetrouwbare netten voor de lustig kwetterende, rondvliegende vogels spant, wandelt de mooie Evrila. Ondertussen kijkt ze naar de onschuldige vogels die al vliegend, een prooi voor de dood zullen zijn. Evrila ziet het gevaar, ze voelt medelijden en zo bezingt ze het ook.” Alle Nederlandse vertalingen van de cantatetekst zijn van de hand van dr. Clemens Ziegler.

⁹⁶³ Mattheson 1713, p. 238 (§ 10).

⁹⁶⁴ Ibid., p. 237 (§ 8).

welchen Fortgang sie nehmen, und in welchen Ton sie zuletzt fallen werden: so ist solches ein Merkmaal, daß der Componist den Zweifel geschickt auszudrücken gewußt hat.⁹⁶⁵

Deze eerste zin eindigt met een *abruptio* (m. 8), een plots afbreken van de harmonie,⁹⁶⁶ via een verkorte cadens in e. In de tweede zin (m. 9) worden onschuldige vogels beschreven, zich niet bewust van naderend onheil. Dit onheil lijkt in de bas te worden uitgedrukt door aan de dalende septime e-fis het verminderd septime-akkoord fis/ a/ c/ es toe te voegen, met als oplossing het 5/3^b-akkoord in g. Dit springen op de dissonant, de retorische figuur *saltus duriusculus*, kan tot Heinrichens versoepelingen van het dissonantengebruik worden gerekend.⁹⁶⁷ Dezelfde figuur wordt herhaald bij de uitdrukking “precipitosi” met als akkoordrelatie g 5/3^b - e 3/6⁺, waarna de spanning wordt doorgetrokken naar “a morte” (fis 5/3⁺ - 6/3 - c 5/3^b) met vergrote kwartsprong in de bas. Bij “volar precipitosi” (de plotse, overijlde vlucht in de dood), uitgedrukt door snelle notenwaarden, door Walther gedefinieerd als “Bombo” of “Bombus”,⁹⁶⁸ krijgt het ritme zelf een affectieve functie. Dit herhalen van snelle noten is een geschikt middel voor het opdrijven van spanning.⁹⁶⁹ De woorden “a morte” worden weergegeven door een dalende kleine kwint, behorend tot het dominant-septime-akkoord op fis, wordt ook gevolgd door een *abruptio* als illustratie van de plotse dood. Bij “pietade” wordt nog meer harmonische verwarring gezaaid door de fis in de bas niet op te lossen naar g, maar door via een *saltus duriusculus* de eindcadens naar g aan te kondigen. De verkorte slotcadens is minder sterk tonaal gericht, mogelijk ter uitdrukking van Evrilla’s ontredde.

2. Aria

Augeletti che lieti volate,
deh, fermate nell'aria il bel volo.
Se schermir cruda sorte volete,
non correte a posarvi nel suolo.⁹⁷⁰

⁹⁶⁵ Scheibe 1745, p. 686. Vgl. Dietrich Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (Nebraska 1997), p. 242f.

⁹⁶⁶ Vgl. Walther 1732, p. 2f., lemma “Abruptio”.

⁹⁶⁷ H 1728, p. 200f.

⁹⁶⁸ Walther 1732, p. 103: “[...] also hieß ehemahls diejenige künstliche Bewegung der Hände, wodurch ein *harmonisches*, und den Bienen ähnliches Sausen gemacht wurde.”

⁹⁶⁹ Vgl. Clement 2008, p. 291, n. 19.

⁹⁷⁰ Vertaling: “Vogeltjes, die daar zo vrolijk rondvliegen, ach, stop jullie mooie, maar roekeloze vluchten. Als jullie het droeve lot willen ontvluchten, vlieg snel hoger om niet in de netten op de grond,

Deze da-capo-aria heeft als toonaarden C - a - C. Het was gebruikelijk om bij herneming van het A-gedeelte versieringen toe te voegen, maar bij deze aria werd de concerterende klavecimbelpartij door Heinichen geheel uitgeschreven zonder extra versieringen. Aan de hand van snelle, virtuoze passages illustreert hij de roekeloze vluchten en buitelingen van jonge, vrolijke vogels. Voor Mattheson geldt C als een toonaard met “eine ziemliche *rude* und freche Eigenschaft”, geschikt om “*Rejouissancen*”, vreugde en blijmoedigheid uit te drukken. C kan zelfs vrij onbeschaafd en brutaal van uitdrukking zijn: een oorlogszuchtig kantje is de toonaard niet vreemd.⁹⁷¹

Het A-deel (m. 1-26) begint met een vrolijke klavecimbel-solo, gekenmerkt door een sterk motorisch, eenvoudig binair ritme in voornamelijk achtsten en zestienden. Doorheen bijna het hele A-gedeelte wordt de toonsoort C aangehouden. glijvluchten en buitelingen van de vogels worden uitgedrukt met tweeëndertigsten. Een stijgende lijn in tertsen (m. 15) stuwt het ritme – en de vogels – steeds verder omhoog. Deze ritmische drukte wordt strak aangehouden om plots af te breken op het ogenblik dat de vogels in de netten van de jagers belanden. Hun dodelijke val wordt uitgebeeld door een *abruptio*, een *arpeggio* van het verminderd septimeakkoord ‘fis-a-c-es’, met daarop volgend een brede 6/4 - 5/3 cadens op G, ter illustratie van de dood. Vanuit harmonisch standpunt is deze introductie in C niet avontuurlijk. Het accent ligt op drukke, virtuoze zestienden, die evenwel klavier-technische onhandigheden vertonen, zo onder meer bij de lang aangehouden trillers. Als contrast met de strikt ritmische klavecimbel-solo, plaatst Heinichen bij het begin van de solozang, als virtuoos melisme op het woord “*Augellette*”, een omspeling van het grondakkoord in C. De tempoaanduiding *adagio* verhoogt de contrastwerking. Na deze lange *exclamatio* wordt het strakke binaire basisritme bij klavecimbel en zang terug opgenomen.

Het B-deel in a bevat een waarschuwing.⁹⁷² De Basso ostinato bestaat uit een chromatischdalende lijn a-gis-g-fis-f in achtsten, met aansluitend een cadens in a op de tekst “*Se schermir cruda sorte volete, non correte a posarvi nel suolo non correte aposarvi nel sudo*”. In dit deel treedt een dalende (*catabasis* of *descensus*) chromatische beweging op in de bas als expressie van negatieve gevoelens. In de woorden van Walther:

gevangen te geraken.”

⁹⁷¹ Mattheson 1713, p. 240 (§ 12).

⁹⁷² Volgens Mattheson 1713, p. 238f., zegt Kircher zegt over de toonsoort a: “*Magnifici est et gravis affectus*”.

Catabasis [...] *descendo*, ist ein harmonischer *Periodus*, wodurch etwas niedrigeres, gering- und verächtliches vorgestellt wird.⁹⁷³

Bij de tweede zin met modulatie naar F behoudt de bas deze sobere, ritmische ondersteuning van achtsten, gevolgd door een terugkeer naar a. Naast het gevoel van droefheid vanwege de dode vogels lijkt Heinichen de nog levende vogels te manen, hun roekeloos gedrag te staken: zo kan de dood worden vermeden. Hierna wordt het levendige A-deel hernomen.

3. Recitativo

Fuggite, sì, fuggite,
forsenati augelletti e non porgete.⁹⁷⁴

In de eerste twee maten wordt al meteen van D (volgens Mattheson “von Natur etwas scharff und eigensinnig”) naar e (“tieffdenckend / betrübt und traurig”) gemoduleerd.⁹⁷⁵ De eerste zin, gepresenteerd in a (m. 5), dient als aankondiging van naderend gevaar. De tweede zin krijgt in de bas een verrassende chromatische beweging ‘d-es-f-ges-g-e-f’, waarbij naar f wordt gemoduleerd: deze toonaard, volgens Mattheson uitdrukking van dodelijke angst en van zwarte, hulpeloze melancholie, past hier als aankondiging van een naderende wrede dood.⁹⁷⁶ Bij de uitdrukking “a l’ocaso”, benadrukt door een 6/4⁺3^b- akkoord, heerst totale ontreddeering, zowel harmonisch als ritmisch. Welke stemming Heinichen in dit recitatief voor ogen had, is niet bekend; zeker is, dat bij een niet-getempereerde stemming bepaalde samenklanken erg schokkend zijn.

4. Aria Sostenuto

Deh d’amore quel dolce canto (2x)
non è d’amore ma solo e il pianto d’ affetto core
Sembrano inviti gli dolci accenti,
ma non linguaggio d’un rio dolor.⁹⁷⁷

⁹⁷³ Walther 1732, p. 148.

⁹⁷⁴ Vertaling: “Vlucht, vlucht dwaze vogels, luistert niet naar deze zoete gezangen.”

⁹⁷⁵ Mattheson 1713, p. 239 (§ 11).

⁹⁷⁶ Ibid., p. 248 (§ 17).

⁹⁷⁷ Vertaling: “Hoeveel gelijkenis is er niet tussen een zoete zang en een liefdeszang. Deze zoete zang is echter geen liefdeszang, maar enkel de klacht van een bezwaard hart.”

Ook deze aria kent een A-B-A-structuur, met als toonaarden F- C- F. Volgens Mattheson is de toonsoort F in staat, de allermooiste gevoelens van de wereld uit te drukken.⁹⁷⁸ Het toegevoegde *Sostenuto* wordt door hem omschreven als “wol ausgehalten”: rustig volhouden, rustig doorgaan, niet overhaasten.⁹⁷⁹ De maatsoort 12/8 ziet Heinichen als zeer geschikt voor de siciliana, die hij beschouwt als een lieflijke aria, vol tederheid, met een zacht-wiegende cadans.⁹⁸⁰ Hiermee biedt Heinichen een palet aan aangename, positieve gevoelens en begrippen. In het B-deel, in a, wordt aan de hand van dalende chromatiek naar de ‘ambivalente’ toonaard C gemoduleerd. Dit impliceert een geheel andere werkelijkheid. Naast vreugde geldt voor Mattheson dat de toonsoort C ook brutale gevoelens en groot verdriet tot uitdrukking kan brengen.⁹⁸¹ Heinichen lijkt diepe smart (“un rio dolor”) te benadrukken aan de hand van een dalende chromatische figuur ‘a-gis-g-fis-f-e’.⁹⁸²

5. Recitativo

O quanto è somigliante
 a’ mesti augelletti l’incauto cor
 d’una donzella amante.⁹⁸³

In dit recitatief krijgt de term “tormento” bijzondere aandacht door de chromatische omspeling ‘f-e-dis-e’, ondersteund in de bas door een VII-VI-V- I-cadens in e.

6. Da capo- Aria *Allegro assai*

No, no, non ti fidar.
 Impara, sì mio cor,
 Le lusinghe d’amore
 son tutt’inganni.

Per far innamorar,

⁹⁷⁸ Ibid., p. 241 (§ 13).

⁹⁷⁹ Ibid., p. 101 (§ 14).

⁹⁸⁰ H 1728, p. 62.

⁹⁸¹ Mattheson 1713, p. 240 (§ 12): “C dur [...]’ hat eine ziemliche *rude* und freche Eigenschafft/ wird aber zu *Rejouissancen*, und wo man sonst der Freude ihren Lauff läst/ nicht ungeschickt seyn.”

⁹⁸² Vgl. Walther 1732, p. 148, lemma “Catabasis”.

⁹⁸³ Vertaling: “Het hart van een verliefd meisje kan men het best vergelijken met droevige, naïef- rondvliegende vogels.”

Il pargoletto arcier
Lusinga col piacer,
Ma porge affanni.⁹⁸⁴

De slotaria brengt de morele les: jonge meisjes wordt aangeraden noch naar liefdesbetuigingen, noch naar de kleine boogschutter Cupido te luisteren, omdat niets daarvan te vertrouwen is.

Het A-gedeelte heeft als tempoaanduiding *Allegro assai*. De toonaarden zijn A en fis. Over A vermeldt Mattheson: “greifft sehr an/ ob er gleich brilliert/ und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu divertissement geneigt”.⁹⁸⁵ Het B-deel staat in fis, de toonaard die volgens Mattheson grote droefenis uitdrukt en zelfs naar misantropie kan neigen.⁹⁸⁶ In een uiterst kort *Adagio* moduleert Heinichen naar cis. De toegevoegde tekst bij deze passage in cis, “mà porge affani” wil een signaal zijn om dodelijke treurigheid te vermijden. Dit is wat Heinichen lijkt te willen uitdrukken: oppervlakkige vreugde (A) met onderliggend lijden en verwijfeling (fis en cis) die tot fatale ondergang kan leiden.

Hoewel Heinichen in H 1711 bij zijn cirkel geen onspeelbare tonaliteiten had aangeduid en later, in H 1728 zelfs pleit voor het afschaffen van alle toonaardenkarakters, past hij in deze vroege cantate het affectief gebruik van toonaarden toe. Bij een egalisering van toonaardenkarakters zou in de slotaria de boodschap van de fatale afloop verloren gaan en zou deze laatste aria als een uitdrukking van galante vrolijkheid worden geïnterpreteerd. Het is echter aan de hand van de verschillende toonaardenkarakters dat Heinichens boodschap door het eigentijdse publiek kan worden begrepen. De morele les van de cantate is belangrijk: “Hoed je voor de valstrikken van vleierijen en van valse liefde”.

Qua onderwerp en vorm behoort deze cantate tot het galante genre. De muzikale verwerking van klare melodieën met syllabische tekstzetting en duidelijke cadensen ondersteund door sobere continuo-bassen, zijn kenmerken van galante composities. Bij Heinichens melodieën waarin een bepaald motief telkens wordt hernomen, wordt deze ontwikkeling van bredere melodische lijnen onderbroken en gaat het galante *cantabile*-karakter grotendeels verloren. Dit

⁹⁸⁴ Vertaling: “Neen, neen, vertrouw het niet. Leer wel, mijn hart, dat vleierijen van de liefde allemaal bedrog zijn. Om je verliefd te doen worden, verleidt [verlokt] het kindje met de boog [*Cupido*] je met plezier, maar het leidt slechts naar verdriet.”

⁹⁸⁵ Mattheson 1713, p. 250 (§ 20).

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 251 (§ 23): “*F # moll* ob er gleich zu einer grossen Betrübniß leitet/ ist dieselbe doch mehr *languissant* und verliebt als *lethal*; es hat sonst dieser Tohn etwas *abandonirres/ singulieres* und *misanthropisches* an sich.”

tekort aan zangerigheid trachtte Heinichen te compenseren door gebruik van *loci topici* en toonaardenkarakteristieken. Zo bleef hij beredeneerde technieken aanhouden als hulpmiddelen bij het nieuwe ideaal van een allesoverheersend cantabile.

Twee vroege visies op de cantate

Voor Heinichen was het niet vanzelfsprekend om eenvoudige, elegante melodieën te componeren. In *Là, dove in grembo al colle* is een ongelijke kwaliteit van melodieën waarneembaar. “Ein überall dominirendes Cantabile” is hier niet echt van toepassing, hoewel een voorwaarde van de nieuwe, galante cantatestijl. Volgens Johann Adam Hiller worden Heinichens composities later lichter en vloeiender van stijl, maar blijven zijn aria’s, met aangename melodieën, zeer bescheiden van lengte.⁹⁸⁷

Johann Christoph Gottsched geeft in zijn *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Leipzig 1730) zijn mening over Heinichens cantate *Là, dove in grembo al colle*.⁹⁸⁸ Hij benadert de cantate vanuit zijn functie als literator en moet vaststellen dat bij Heinichen – zoals bij meer componisten van Italiaanse cantates – de tekst ondergeschikt is aan de muziek. Gottsched vindt met name de vele coloraturen en motiefherhalingen erg storend:

Nichts ist mir lächerlicher, als wenn ich gewisse italienische Cantaten unter die Noten gefetzt sehe oder singen höre. Sind sie etwa verliebt, so wird der Sanger gewiß vor Liebe sterben wollen, und der Componist, wird das liebe morir dreyßig, vierzig Tacte durch, so zermartern und zerftümmeln, daß einem übel davon werden möchte. Ja, sagt man, das ist eben schön. Der Musicus drückt dadurch aus, wie sehr sich das arme verliebte Hertz quälen muß, ehe es stirbt. Gut! es zeigt aber auch an, daß es demselben noch kein Ernst mit dem sterben sey, wenn es sich mit soviel künstlichen musicalischen Schnörckeln bemüht, seine Worte auf die Folterbanck zu spannen. Wie es in diesem Affecte geht, so geht es mit allen andern. Ja bey so vielen andern Wörtern macht man eben solche unendliche Laufwercke, daran sich oft die beste Castra-

⁹⁸⁷ Hiller 1784, p. 141.

⁹⁸⁸ Vgl. Lorenz Christoph Mizler, *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek 1738*, I/6, p. 1f.: *Herrn Prof. Gottscheds Gedanken von Cataten, so in desselben critischen Dichtkunst vorkommen*.

ten-Kehle müde finget. Z. E. in einer gewissen Cantate vom Frühlinge, wo von dem Fliegen der Vögel durch die Luft eine Aria vorkam, war das Wort Luft so künstlich mit steigenden und fallenden Thönen gesetzt, und so vielfältig verändert, daß der Sänger zum wenigsten sechsmahl Athem holen mußte, ehe er das einzige Wort abgefungen hatte. Das sollte aber den Flug der Vögel in der Luft vorstellen, der nemlich auch bald steigt bald fällt. Wie natürlich es aber heraus gekommen, lasse ich einen jeden selbst urtheilen. Mir kommt es immer vor, daß man vor aller Kunst in den italienischen Mufficken, den Text gar verliert; weil das Ohr zwar ein ewiges ha, ha, ha, hertrillern höret, der Verstand aber gar nichts zu denken bekommt.⁹⁸⁹

Een affect zou volgens hem hoogstens twee- tot driemaal mogen worden herhaald en zingen zou eerder als een vorm van lezen met nadruk moeten worden gezien. Gottsched vindt dat bij de concertante aria te hoge technische eisen aan de zang worden gesteld: zo moet een zanger zeker zesmaal ademen vooraleer hij eenzelfde woord goed verstaanbaar tot het einde kan uitzingen. Het is duidelijk dat Gottsched al met al weinig waardering voor Heinichens cantate heeft.

⁹⁸⁹Gottsched 1730, “Des II Theils II Capitel”, p. 362. Zie www.deutschestextarchiv.de/book/view/gottsched_versuch_1730?p=390. In latere edities wordt door Gottsched de titel van de cantate onthuld.



Fig. VI.1. Johann Christoph Gottsched. Olieverfschilderij (1744) op koper, 82,5 x 68,5 cm, door Leonhard Schorer (1715-1777). Collectie Universiteitsbibliotheek Leipzig.⁹⁹⁰

Ruim 80 jaar later beschrijft Ernst Ludwig Gerber in zijn *Neues historisch-biografisches Lexikon der Tonkünstler* (Leipzig 1813) de cantate *Là, dove in grembo al colle* daarentegen als één van de beste werken die in het begin van de achttiende eeuw in Italië of Duitsland in het genre werden gecomponeerd, met name:

wegen des Großen, Edeln und Gewagten der darin vorkommenden Passagen und Fermaten [...] Uebrigens herrscht Witz und Geschmack in der Manier, mit welcher er die Flügelpassagen einführt und mit dem Gesange vermischt.⁹⁹¹

⁹⁹⁰ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Christoph_Gottsched.jpg (bezoekt 26-11-21).

⁹⁹¹ Gerber 1812, Bd. 2, p. 621.



Fig. VI.2. Ernst Ludwig Gerber. Pentekening van Friedrich August Brückner (1820) naar een gravure (1797) van Friedrich Wilhelm Bollinger (1777-1825). Collectie Bibliothèque Nationale de France.⁹⁹²

De reacties van Gottsched en Gerber leggen een tweespalt bloot die vanaf het einde van de zeventiende eeuw en vooral in de achttiende eeuw steeds meer op de voorgrond trad in Duitsland. Het barokke, speculatieve denken moest steeds meer plaats ruimen voor een galante visie met de persoonlijke smaak als esthetisch oordeel. Gottsched, literator en man van wetenschap, stoorde zich als voorvechter van de ratio en verworven wetenschappelijke kennis aan de vele compositorische vrijheden in Heinichens cantate, terwijl Gerber genoot van de afwisseling, de vrijheden, de virtuositeit, kortom het muzikale speelplezier dat uit Heinichens galante cantate

⁹⁹² https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Gerber.jpg (bezoekt 26-11-21).

naar voren trad. Beide opvattingen zijn meer dan een persoonlijke mening. Ze vertegenwoordigen verschillende esthetische visies, namelijk de meer rationele benadering die voortbouwt op de barokke kennisproblematiek tegenover de galante compositiestijl die streeft naar esthetisch genot.

VI.5. Grote klankrijkdom versus het nieuwe melodische ideaal

Bij galante composities zijn charmante melodieën, ondersteund door sobere, soepele bassen het nieuwe ideaal; ook continuo-bassen moeten aan deze eisen voldoen. Voor Mattheson bestaat er niets mooiers dan aan een continuo-bas “etwas singendes und manierliches/ gleich einer Melodie” in de rechterhand toe te voegen.⁹⁹³ Aan een drukke bas moeten sobere en elegante realisaties in de rechterhand worden toegevoegd; akkoordherhalingen zoals vroeger gebruikelijk, kunnen slechts in uitzonderlijke situaties worden toegepast. Harmonische duidelijkheid en respect voor de melodie gelden als een absolute muzikale eis.⁹⁹⁴ Het aanraden van een goede studiemethode aan B.c.-studenten stelt volgens Mattheson problemen, daar in zijn ogen diverse continuo-leren verouderd zijn. De Basso continuo-realisaties van Georg Philipp Telemann leveren de meest geschikte voorbeelden.⁹⁹⁵

Bij de liederen in zijn *Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen* (Leipzig 1734) voegt Georg Philipp Telemann slechts enkele sobere akkoorden als begeleiding toe.⁹⁹⁶ De melodie primeert en de harmonie moet de melodie op de best mogelijke manier laten schitteren; de harmonische ondersteuning heeft een zuiver dienende functie. Om op een vlotte manier te kunnen begeleiden, is bij oefeningen enige voorkennis van tertsakkoorden en van con- en dissonanten vereist, maar bij het begeleiden is men niet aan al te strenge en te systematische regels gebonden. Telemann geeft telkens het volledige lied: de partituur bestaat uit de melodie (regel 1) en meteen daaronder wordt de daarbij horende harmonie met becijfering toegevoegd (regels 2 en 3). Na het lied volgen meestal nog enkele adviezen teneinde de begeleiding verder te verfijnen. Zangerigheid en affectiviteit zijn belangrijke eisen bij deze liederen.

⁹⁹³ Mattheson 1731, p. 221 (§ 6).

⁹⁹⁴ Ibid., p. 213 (§ 5).

⁹⁹⁵ Ibid., p. 216 (§ 2).

⁹⁹⁶ Telemann publiceerde in 1733-1734 wekelijks enkele melodieën met bijgevoegde bas, die achteraf gebundeld werden.

Telemanns Basso oefeningen, bedoeld voor ontwikkelde galante burgers, dragen titels die perfect aansluiten bij de groeiende individualiteit en zelfgenoegzaamheid van deze nieuwe maatschappelijke klasse, zo onder meer titels als *Zufriedenheit* (nr. 3 – zie hierna, *facsimile* VI.1), *Neues* (nr. 1), *Seltenes Glück* (nr. 4), en *Gemüts-Ruhe* (nr. 19).

n^o 3. *Zufriedenheit.* S.

Wo bleibt ihr denn, ihr guten tage? ich warte schon so lange zeit, ich warte schon so
Und wo ich euch nicht bald erfrage, so bleibt nur immer, wo ihr seyd, so bleibt nur immer,
lange zeit: } Bleibt, wo ihr wollt! wir sind geschieden. Wenn aßtern und glück und
wo ihr seyd. }

hoffnung bricht, so leb ich mit mir selbst zufrieden, denn eurentwegen sterb' ich nicht.

(a) Hier wird der bass, und nicht die 6, darum verdoppelt, weil sonst bey der folgenden note 8 und 5 entstanden wären, also: drüben bey (a) geschah diese verdoppelung, um eine verdeckte 5 zu vermeiden. Verdeckte 5 und 8 find, wann ich vom basse bis zur obern note, oder von der obern bis zur untern, in gerader linie fortzähle, und alsdann in einigen der letzten noten sich 5 oder 8 hervorthun:

(b) Wann die hände zu nahe in einander gerathen, so breche man die obern noten.

Facsimile VI.1. Georg Philipp Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen*, nr. 3.

VI.6. Heinichen en de nieuwe *cantabile*-stijl

Het componeren van soepele melodieën behoort, zoals eerder in dit proefschrift betoogd, tot de voorwaarden van de galante operastijl, maar zoals ook is vastgesteld was het voor Heinichen niet altijd vanzelfsprekend om eenvoudige, elegante melodieën te componeren.⁹⁹⁷ Bekend is ook dat bij zijn vroege opera *Die Lybische Talestris* al problemen werden genoteerd. Het publiek was niet zo enthousiast over dit werk; de aria's werden als melodisch zwak beschouwd en de baspartijen met "eine ansehnliche Stärke" werden als storend ervaren.⁹⁹⁸ Hiller vermeldt nog dat Heinichen moeite deed om de galante, melodierijke stijl van zijn voorganger, Melchior Hoffmann, te imiteren:

Er gab sich in diesen Opern Mühe, dem melodiereichen Geschmacke Hofmanns, und anderer seiner Vorgänger auf dem Leipziger Theater nahe zu kommen. Denn ein solcher Geschmack scheint ihm, wenn man nach seinem etwas finstern und eigensinnigen Temperamente, und einigen seiner ganz alten Compositionen urtheilen will, nicht eben von Natur eigen gewesen zu seyn.⁹⁹⁹

Volgens Hiller zou Heinichen na zijn vertrek uit Leipzig en zeker tijdens zijn latere jaren zijn "Denk- und Setzart" zeer hebben veranderd.¹⁰⁰⁰ Heinichens nieuwe compositie-stijl uit zijn latere jaren wordt door Hiller als "lichter und fließender" omschreven,¹⁰⁰¹ maar dan nog blijven de weinig zangerige melodieën een terugkerend probleem. Zo zou volgens Hiller het mislukken van Heinichens eerste opera in opdracht van het hof te Dresden (dit betreft *Flavio Crispo*) eveneens aan melodische tekortkomingen te wijten zijn geweest.¹⁰⁰² Johann Joachim Quantz heeft dit voorval in zijn autobiografie vermeld en hieruit blijkt dat een aria die Heinichen voor de zanger Berselli had geschreven melodische onhandigheden met het oog op de woordplaatsing bevatte.¹⁰⁰³ Het tekort aan natuurlijke vertrouwdheid met de galante operastijl trachtte hij te

⁹⁹⁷ Hiller 1784, p. 141: "Es kann seyn, daß er, in Vergleichung mit einigen andern Componisten, in melodischen Empfindungen überhaupt nicht der fruchtbarste Kopf gewesen ist."

⁹⁹⁸ Zie Maul 2009, p. 419: "die G.B gruppe hatte eine ansehnliche Stärke. Neben Fagotten [...]".

⁹⁹⁹ Hiller 1784, p. 131f.

¹⁰⁰⁰ Ibid., p. 141.

¹⁰⁰¹ Ibid.

¹⁰⁰² Ibid., p. 138.

¹⁰⁰³ "Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen", in Kahl 1948, p. 104ff. De zangers Senesino en Berselli, beiden lid van een groep zangers o.l.v. A. Lotti twistten met Heinichen, "einem Manne von Gelehrsamkeit, der sieben Jahre sich in Wälschland aufgehalten hatte, Schuld gaben,

compenseren door steeds nieuwe “Inventionen” aan zijn composities toe te voegen: de toepassing van uitgekende retorische middelen. Deze compositietechniek had bij hem echter meer dan eens een wat gekunstelde stijl in plaats van soepele natuurlijkheid tot resultaat.

Als ‘harmonisch denker’ verkiest Heinichen in zijn composities harmonische uitbreidingen en nieuwe samenklankmogelijkheden; zo blijft voor hem een rijke, harmonievolle bas het fundament van de compositie.¹⁰⁰⁴ Dit legt meteen een verschil bloot tussen Heinichen en Mattheson: Heinichen ziet de harmonie als basis. Voor Mattheson daarentegen blijft de melodie het belangrijkste expressiemiddel van de compositie. Voor hem is de melodie oorspronkelijk niets anders “als die wahre und **einfache Harmonie** selbst, darin alle Intervalle **nach, auf** und **hinter einander** folgen”.¹⁰⁰⁵ Dit wil zeggen dat de melodische samenstelling in zichzelf alle elementen van ‘volstemmigheid’ bevat; alle harmonische regels kunnen vanuit de melodie worden afgeleid. Voor Mattheson kan een melodie zonder harmonische begeleiding perfect zelfstandig bestaan.¹⁰⁰⁶

Matthesons visie verschilt eveneens van die van Rameau; deze laatste vindt dat door de grote impact die “le bon Gout” met variabele regels op melodieën heeft, men geen degelijke en altijd-geldende regels in verband met de vorming van melodieën kan opstellen. Dit is voor Rameau de reden waarom de perfectie bij melodieën nooit kan worden bereikt.¹⁰⁰⁷ Voor Rameau moet – ook bij melodieën – rationele kennis voorop staan, maar voor Mattheson gelden melodieën met hun expressie en gevoel als hoogste goed.¹⁰⁰⁸ Op latere leeftijd moet Heinichen erkennen dat zijn arbeidsintensieve compositiestijl niet langer door iedereen wordt gewaardeerd.¹⁰⁰⁹

“Ein überall dominirendes Cantabile” en een grote natuurlijkheid zijn voor Heinichen de belangrijkste eisen bij de galante stijl en zeker bij het modieuze genre van de Italiaanse solocantate zijn deze esthetische eisen allesbepalend. De wereldlijke Italiaanse solocantate met haar twee

daß er wider die Worte einen Fehler begangen hätte.”

¹⁰⁰⁴ H 1728, *Einleitung*, p. 1.

¹⁰⁰⁵ Mattheson 1739, p. 134 (§ 6).

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 134 (§ 11).

¹⁰⁰⁷ Rameau 1722, dl 1, p. 138f.: “Chapitre Dix-neuvième Suite du Chapitre précédent, où il paroît que la Melodie provient de l’Harmonie.”

¹⁰⁰⁸ Mattheson 1739, p. 136f. (§ 21, n. ++).

¹⁰⁰⁹ Hiller 1784, p. 132.

contrasterende karakters – het *recitativo* (volgens het vrije ritme van de gesproken taal) en het metrische *arioso* – is bijzonder geschikt voor het uitdrukken van galante onderwerpen zoals de liefde en het ‘noodlotsthema’; humoristische of luchtige onderwerpen zijn minder begeerd. De muziek geldt als belangrijkste onderdeel, teksten komen op de tweede plaats.

De door Mattheson beschreven Venetiaanse *cantabile*-stijl met gracieuze, goed in het oor liggende melodieën past volgens Heinichen het beste bij cantates. Vanuit persoonlijke contacten met de groten van de Italiaanse opera wilde hij deze nieuwe, galante compositiestijl ter plaatse gaan bestuderen. De cantate *Là, dove in grembo al colle* is een van zijn uitgebreidere cantates, waarin het klavecimbel een solistische rol vervult. Muzikaal-retorische figuren en toonaardkarakteristieken dienen als expressieve middelen. Het uitdrukken van emoties aan de hand van aangrijpende melodieën is nog niet aan de orde, ofschoon dergelijke melodieën met sobere, harmonisch duidelijke begeleidingen tot de meest essentiële eisen van de nieuwe galante stijl behoren. Heinichen formuleert de nieuwe galante compositie-eisen in zijn theoretische werk, maar in de praktische toepassing ervan schiet hij in feite tekort.

HOOFDSTUK VII

HEINICHENS TRAKTATEN ALS OPMAAT TOT EEN NIEUWE MUZIEKBELEVING

In hoeverre kunnen Heinichens traktaten als een opmaat tot een nieuwe muziekbeleving worden beschouwd? In beide traktaten wordt het nieuwe harmonische klankideaal toegepast. In H 1711 is de harmonische taal nog bescheiden (met vooral kwint- en sextakkoorden) en daardoor geschikt als B.c.-begeleiding van galante composities. In H 1728 wordt een complexe, sonore harmonische taal gehanteerd. Ten tijde van H 1728 komen Duitse muzikale tradities steeds meer onder druk te staan; het nieuwe doel is dat muziek moet behagen. De vraag die kan worden gesteld, is in hoeverre Heinichens muzikale ideaal van “der Gout” op basis van nieuwe smaakcategorieën voldoet aan de nieuwe esthetische eisen van galante composities. Om hiervan een beeld te krijgen, zullen beoordelingen door voor- en tegenstanders van Heinichens compositiekunst zoals voorgesteld H 1728 de revue passeren. Daarbij zal de vraag worden beantwoord of en zo ja, in hoeverre Heinichens compositiewijze nog stand zal houden bij verdere compositorische ontwikkelingen.

VII.1. Nieuwe esthetische ideeën in de generatie na Heinichen

Tussen 1730 en 1750 kent de invloed van nieuwe esthetische ideeën een steeds grotere uitbreiding. Het is in deze periode dat bij muziek de melodie aan waarde wint en dat de bas niet langer als fundament van de compositie geldt. Door de veranderde status van de bas van fundament naar melodische ondersteuning komen gevestigde Duitse barokke denkpatronen onder druk te staan. De nieuwe cantabile-stijl met soepele melodieën en sobere harmonische begeleidingen wil vooral bekoren en ontroeren; voortaan geldt als muzikaal ideaal: “Chacun à son Gout”. Muziek moet worden gecomponeerd volgens de regels van het oor, wat betekent dat nieuwe esthetische normen volgens de persoonlijke smaak allesbepalend zijn. De componist wordt steeds meer als een schepper gezien, die behagen boven alles stelt. “Der Gout” als synoniem voor “guten Geschmack” werd door Thomasius in zijn *Von Nachahmung der Franzosen* al eerder omschreven:

[...] einen guten und *subtilen* Geschmack bedeutet / und dannhero von solchen Leuten gebraucht wird / die nicht alleine das was gut schmeckt von andern gemeinen Speisen wol zu unterscheiden wissen / sondern auch geschwinde durch ihren scharffsinnigen Geschmack urtheilen können / woran es einem essen mangle [...].¹⁰¹⁰

Bij deze vergelijking maakt Thomasius een gelijkschakeling tussen de fysische en de esthetische “Gout”. De nadruk die ligt op het bekwaam en zelfstandig kunnen oordelen over esthetische en ethische onderwerpen zal voortaan een voorname rol spelen. Het overnemen van Franse voorbeelden ziet Thomasius als een eerste opstap naar individuele ervaringen en vrije, persoonlijke beoordelingen. Dit alles vormt volgens hem de nieuwe intellectuele opdracht van geëmancipeerde Duitse burgers.¹⁰¹¹ Deze persoonlijke beoordelingen worden door Heinichen in H 1728 eveneens centraal gesteld. Wilhelm Amann omschrijft dit emancipatieproces als “Psychologisierung” met de persoonlijke smaak als centraal gegeven, waarbij de zintuigen, het verstand, de wil en de affecten een allesbepalende inbreng krijgen.¹⁰¹² Alle esthetische onderwerpen moeten vanuit vier nieuwe smaakcategorieën worden beoordeeld: natuurlijkheid, eenvoud, bevalligheid en vrijheid. De toe-eigening van een galante visie met nieuwe omgangsvormen en respect voor het individuele denken en beoordelen is een proces dat de nodige tijd zal vragen. Drie nieuwe wezenlijke eigenschappen voor de galante burger die voortaan moeten worden toegevoegd aan de “Deutsche Gelehrsamkeit” zijn “Bel esprit”, “Bon Gout” en “Galanterie”.¹⁰¹³ Deze omkeringen van waarden en normen worden al door Heinichen in H 1728 bepleit, maar door jongere generaties verder uitgewerkt.

Een aantal componisten blijft nochtans voorstander van het speculatieve denken met behoud van strenge compositieregels. Bij de botsing tussen beide bewegingen – vernieuwing versus behoud – komt ook hun oordeel over H 1728 ter sprake. Tot de tegenstanders van Heinichens muzikale opvattingen behoren Johann Joachim Quantz en Lorenz Christoph Mizler. Johann Adolph Scheibe en Carl Philipp Emanuel Bach zijn vertegenwoordigers van een nieuwe generatie componisten en theoretici die Heinichens nieuwe esthetische visies waarderen.

H 1728 zal na de dood van de auteur al snel door collega-componisten, onder wie Johann Mattheson en Johann Sebastian Bach, te koop worden aangeboden. Mattheson is echter niet zo enthousiast over het traktaat; een beknopter, eenvoudiger handleiding zou volgens hem meer

¹⁰¹⁰ Thomasius 1701, p. 13.

¹⁰¹¹ Ibid., p. 11-14.

¹⁰¹² Amann 1999, p. 194f.

¹⁰¹³ Ibid., p. 193.

geschikt zijn geweest voor de studie van de Basso continuo. Voor H 1711 heeft Mattheson daarentegen veel lof, vooral vanwege de duidelijkheid waarmee aan beginnende continuo-spelers de complexe materie op een eenvoudige manier, maar toch volledig wordt aangereikt.¹⁰¹⁴

VII.2. Tegenstanders van Heinichens compositorische vrijheden

Twee componisten-theoretici die Heinichens compositorische vrijheden minder konden waarderen, zijn zoals vermeld Johann Joachim Quantz en Lorenz Christoph Mizler.

Quantz, van 1718 tot 1724 als hoboïst en later als fluitist aan het hoforkest te Dresden verbonden, werkte nauw samen met Heinichen, als “Hoff-Componist”. Uit zijn *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* blijkt dat zijn compositorische visie op diverse punten verschilt met Heinichens ideaal. Zo stelt Quantz dat bij composities wetenschap en naturel gelijkwaardig moeten zijn; daarom moeten compositieregels nauwkeurig worden gerespecteerd. Deze gelijkwaardigheid is volgens hem niet aanwezig in Heinichens galante composities, waarin men een toename aan naturel kan waarnemen. Vooral bij de vrije theatrale stijl met als motto “Chacun à son Gout”, waarin alle nadruk op de goede smaak en uitgebreide individuele smaakvrijheden ligt (door Heinichen nadrukkelijk gepromoot) worden compositieregels te zeer veronachtzaamd.¹⁰¹⁵ Quantz pleit voor rechtzetting van deze compositorische vrijheden en voor eerherstel van vroegere kennisbegrippen.¹⁰¹⁶ Quantz’ negatieve reacties zijn wellicht mede verklaarbaar vanuit het feit dat hij in Dresden contrapuntlessen volgde bij Capellmeister Schmidt, Heinichens concurrent.¹⁰¹⁷

Naast kritiek op Heinichens vrije compositiestijl is Quantz evenzeer voorstander van de nieuwe, “empfindliche” stijl, waar “zärtliche” composities en de “Empfindung der Seele” aan de hand van “viel Einbildungs- Erfindungs- Beurtheilungs- und Entscheidungskraft” centraal

¹⁰¹⁴ Mattheson 1735, p. 40 (§ 3, § 5).

¹⁰¹⁵ Quantz ³1789, p. 12f., § 14: “Durch den Operstyl hat zwar der Geschmack zu, die Wissenschaft aber abgenommen.”

¹⁰¹⁶ Ibid., p. 16-18 (§ 16f.).

¹⁰¹⁷ Kahl 1948, p. 117: “[...] allein einer förmlichen Unterweisung, in den Grundsätzen der Composition, konnte ich damals noch nicht genießen. Der Capellmeister Schmidt versprach mir zwar, mich den Contrapunct zu lehren. [...] Den Capellmeister Heinichen, getraute ich mir nicht, darum anzusprechen: um den vorigen nicht zu beleidigen; zumahl, da sie eben nicht die besten Freunde waren. [...] Ich versuchte auch Fugen zu machen; weil ich an dieser Art von Musik immer ein groß Vergnügen fand [...].”

staan.¹⁰¹⁸ Hoewel Heinichen en Quantz dezelfde compositorische eisen aanvaarden, kan Quantz een zachte, melodieuze stijl als compositieresultaat bereiken. Quantz was als fluitist en violist duidelijk beter in het componeren van melodieën, wat tot meer geraffineerde composities leidde.

In zijn *Versuch* besteedt Quantz een apart hoofdstuk aan B.c.-begeleidingen.¹⁰¹⁹ Bij melodieën door een continuo-bas ondersteund, is het de melodie die strikt en met discretie moet worden gevolgd. Zo moet bij een *tempo rubato*, bij vrije versieringen of bij *forte-piano*-afwisselingen de continuo-bas altijd dienend blijven omdat enkel bij discrete continuo-begeleidingen de souplesse van een melodie optimaal tot haar recht kan komen.¹⁰²⁰ Bij wisselende gemoedsuitdrukkingen kunnen dissonanten het verschil uitmaken. Voor Quantz betekenen consonante akkoorden rust en tevredenheid, dissonanten daarentegen veroorzaken onrust en ergernis.¹⁰²¹ Bij het begeleiden van melodieën zijn volstemmige continuo-bassen niet aan de orde: slechts bij grote bezettingen zijn klankrijke begeleidingen toegelaten.¹⁰²² Over een uitgewerkte akkoordenleer, een essentieel gegeven in het B.c.-spel, wordt in Quantz' traktaat niet gesproken. Hij benadrukt wel dat naast theoretische kennis muzikale gevoeligheid vereist is om een goede continuo-speler te worden,

Nicht alle, die den Generalbaß verstehen, sind auch deswegen zugleich gute Accompagnisten. Eines muß durch Regeln; das andere aus Erfahrung, und endlich aus eigener Empfindung erlernt werden.¹⁰²³

Deze kenniswaarden worden ook door Heinichen erkend.¹⁰²⁴ Door het benadrukken van de verschillende soorten kennis tonen beide componisten aan dat voor hen de B.c.-leer tot muziekwetenschappelijke disciplines behoort – een visie die tegenwoordig niet wordt aangehouden.

¹⁰¹⁸ Ibid., p. 4 (§ 4).

¹⁰¹⁹ Quantz ³1789, p. 223-239, Des XVII. Hauptstücks VI. Abschnitt. Von dem Clavieristen insbesondere.

¹⁰²⁰ Ibid., p. 225 (§ 7).

¹⁰²¹ Ibid., p. 227 (§ 12): “Die Consonanzen setzen das Gemüth in eine vollkommene Ruhe und Zufriedenheit: die Dissonanzen hingegen erwecken im Gemüthe einen Verdruß”.

¹⁰²² Ibid., p. 224 (§ 4).

¹⁰²³ Ibid., p. 223 (§ 1).

¹⁰²⁴ H 1728, p. 19 ‘h’; p. 22 ‘i’.

Ook Lorenz Christoph Mizler, wiskundige, theoreticus, filosoof en componist, kan Heinichens harmonische vernieuwingen en vrijheden maar matig appreciëren.¹⁰²⁵ Vooral met Heinichens nieuwe esthetica op basis van persoonlijke smaakoordelen kan Mizler niet akkoord gaan. In zijn *Neu-eröffnete musikalische Bibliothek*, Erster Theil, waarin concerten, boeken en tijdschriften worden becommentarieerd, pleit hij voor een verwetenschappelijking van de muzikale kennis met de ratio als eerste beoordelaar. Voor hem is het vanzelfsprekend dat een muzikant behalve een practicus ook een ervaren theoreticus is. De wiskunde als rechtstreekse afspiegeling van de goddelijke wijsheid blijft noodzakelijk bij het harmonisch denken, omdat muzikale kennis als rechtstreekse veruiterlijking van wiskundige kennis geldt.¹⁰²⁶ Dit maakt dat Mizler voorstander blijft van de speculatieve kennis en van componeren volgens de regels van het oog.

Vanwege het verwaarlozen van wiskundige proporties kan Mizler Heinichens vrijheden niet appreciëren: het is niet aan het oor om over muzikale kennis en smaak te oordelen. Wiskunde en filosofie zijn voor Mizler de ware promotoren van de goede smaak. Het feit dat veel B.c.-spelers hun basrealisaties via het geheugen of volgens de regels van het oor instuderen, zonder de wiskundige samenhang tussen de toonaarden te begrijpen, kan hij niet aanvaarden.¹⁰²⁷ Als technisch hulpmiddel om continuo-spelers wegwijz te maken in de intervallenleer en in becijferingen van een continuo-bas, stelt Mizler zijn “Musikalische Maschine” voor,

vermittelst welcher man jemanden den Grund der Composition und des allgemeinen Basses in kurtzer Zeit gar leicht beybringen kan.¹⁰²⁸

Bij deze muzikale machine hoort een uitgewerkte B.c.-leer volgens de wiskundige intervallen: *Anfangs-Gründe des General-Basses nach mathematischer Lehr-Art abgehandelt* (Leipzig 1739). Door het gebruik van machinale hulpmiddelen en behoud van het speculatieve denken hebben Mizlers opvattingen over compositie en esthetica te weinig gemeenschappelijk met Heinichens nieuwe harmonische vrijheden om deze te kunnen appreciëren.

¹⁰²⁵ Vgl. Bayreuther 2004; Buelow 2001.

¹⁰²⁶ Mizler 1736-1754, Erster Theil (1736), *Vorrede*, p. 3f.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 25f.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 58-60; Vierter Theil (1738), p. 76.

VII.3. Voorstanders van de nieuwe, ‘empfindliche’ stijl

Johann Adolph Scheibe en Carl Philipp Emanuel Bach behoren tot de voorstanders van een vrijere compositiestijl met nieuwe, galante criteria. Voor hen, net als voor Heinichen, geldt de ‘empfindliche’ stijl als enige geschikte compositiestijl.

In 1737 richt muziektheoreticus, componist en organist Scheibe samen met Georg Philipp Telemann het tijdschrift *Der Critische Musicus* op, waaruit Telemann zich echter al snel terugtrekt. Tussen maart 1737 en februari 1738 werden 26 nummers gepubliceerd met de bedoeling, uitvoerende musici en muzikale vernieuwingen kritisch te evalueren. Zeer bekend is de aanval van Scheibe op de muziek van Johann Sebastian Bach, van wie hij zelf een leerling was. Hij ervoer Bachs muziek als te moeilijk en bovendien als ouderwets. Er ontstond een polemische strijd, waarin Johann Abraham Birnbaum, docent retorica aan de universiteit van Leipzig, het voor Bach opnam. Ook Mizler, die Birnbaums repliek in zijn *Musikalische Bibliothek* publiceerde, nam het uiteindelijk voor Bach op.¹⁰²⁹

Deze Scheibe-Bach-controverse draait volledig om muzikale, esthetische benaderingen. De rationele visie met strenge compositieregels volgens de regels van het oog, wordt er tegenover soepeler compositieregels volgens de regels van het oor geplaatst. Birnbaum en Mizler verkiezen de muziek als een met retorische, mathematische principes verbonden discipline; Scheibe daarentegen is voorstander van de Italianiserende smaak met nadruk op de melodie. Voor hem wordt de schoonheid van Bachs composities verduisterd door “allzu grosse Kunst”.¹⁰³⁰ Door het componeren van meerstemmige composities zoals fuga’s kan men sterk worden in harmonie, maar niet in het bedenken van melodieën.¹⁰³¹ Deze ‘oog versus oor’-problematiek speelde ook een grote rol in H 1728, waarbij Heinichens voorkeur naar regels van het oor uitgaat.

In zijn *Viertes Stück* van *Dienstags den 16 April, 1737* bespreekt Scheibe de samenstelling van composities en stelt vast dat de melodie lange tijd werd veronachtzaamd. Hij beschouwt de

¹⁰²⁹ Zie over deze polemiek Albert Clement, *Over Bach, boeken en barbaren. Muziek in het wereldbeeld van de Duitse barok* (Amsterdam 2005), p. 6-7.

¹⁰³⁰ Scheibe 1738: “Sechstes Stück, Dienstags den 14 May, 1737” (Hamburg 1738), p. 46.

¹⁰³¹ Scheibe 1745, *Vorrede* [b 4]: “Wer in der Tonkunst nicht weiter gekommen ist, als bis auf die Fuge und auf den doppelten Contrapunct, den kann sicher glauben, man werde ihn mit Recht keine Stelle unter den Componisten ertheilen können. Durch die Fuge wird man zwar wohl eine Stärke in der Harmonie, niemals aber in der Melodie erreichen.”

melodie als zijnde van grote waarde: “Durch die Melodie äussert sich die Erfindung [...]”.¹⁰³² De natuurlijke melodie geldt als oorsprong van alle dingen en het is de melodie die een zoete “Erfindung” in de ziel legt, maar door een teveel aan harmonie gaat haar aantrekkingskracht verloren.¹⁰³³ Heinichens concept van “Ein überall dominierendes Cantabile” kan op Scheibe’s waardering rekenen: voor hem behoort Heinichen, samen met onder meer Mancini, Marcello, Conti, Händel en Bigaglia tot de grootmeesters van de wereldlijke cantate.¹⁰³⁴ Hij apprecieert Heinichens modieuze operastijl omwille van de vele individuele vrijheden:

[...] eine selbst beliebige Freyheit anzuwenden, ohne einige andere Absichten dabey zu haben, als nur seinem eigenen unumschränkten Willen zu folgen, der sich durch niemanden einschränken, oder sich etwa gewisse nothwendige Vortheile und Eigenschaften der Sachen vorschreiben läßt.¹⁰³⁵

Heinichens compositiestijl volgens de regels van het oor is volgens Scheibe de uitgelezen stijl om te ontroeren. Zo groot als Kuhnau was voor de muziektheorie, zo onovertroffen is volgens hem Heinichen voor de praktische uitvoering van de muziek: “Wie nützlich würde er (Heinichen) nicht der Tonkunst gewesen seyn, wenn er länger gelebet hätte?”¹⁰³⁶

Net als Heinichen is Carl Ph. E. Bach in zijn *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753) voorstander van de ‘empfindsame’ stijl. Als uitmuntend klavierspeler met respect voor de Franse klavierschool, vooral voor François Couperin, streeft hij naar een zuivere speelwijze. Anders dan volgens Heinichen meent hij dat elke B.c.-speler een perfecte klavier-techniek moet ontwikkelen, om met uiterste verfijning alle versieringen en klanknuances op klavier te kunnen uitvoeren. In zijn *Versuch* worden klavier-technische problemen besproken om de geraffineerde Franse speeltechniek te evenaren. Bij de uitwerking ervan aanvaardt Bach Heinichens principes in verband met het toevoegen van “Zierlichkeiten” bij continuo-bassen.¹⁰³⁷ Versieringen moeten uiterst zorgvuldig worden uitgevoerd, net zoals Fransen dit doen.¹⁰³⁸

¹⁰³² Scheibe 1737, p. 25.

¹⁰³³ Ibid., p. 25-27.

¹⁰³⁴ Scheibe ²1745, p. 401.

¹⁰³⁵ Ibid., p. 219.

¹⁰³⁶ Ibid., p. 765. “Wer weis nicht, wie hoch es dieser Mann in den theatralischen und Kirchenmusik gebracht hat? Man verehrte ihn in Welschland, und seine Arbeiten sind neu, angenehm und rührend. Die Natur begleitet alle seine Thöne.” (Ibid., p. 764.)

¹⁰³⁷ Bach 1753, p. 51- 62, “Zweytes Hauptstück. Von den Manieren.”; Bach 1762, p. 268.

¹⁰³⁸ Vgl. Bach 1753, p. 56f. (§ 15-16).

In het in 1762 verschenen *Zweyter Theil* van zijn *Versuch* wil Bach de volledige “Wissenschafft des Generalbasses” behandelen; vooral het ‘Accompagniren mit Discretion’ wordt benadrukt: een continuo-speler moet alle vrijheid aan de solist laten om affecten zo accuraat mogelijk te kunnen uitdrukken.¹⁰³⁹

Net zoals Heinichen bouwt Bach zijn akkoordenleer op volgens in grootte opklimmende intervallen: eerst de grondakkoorden met de omkeringen; vervolgens alle akkoordsamenstellingen op basis van de secunde, terts, kwart... tot septime- en noneakkoorden.¹⁰⁴⁰ Voor het plaatsen van akkoorden behoudt Bach de basisprincipes van akkoordplaatsingen volgens de ‘Règle de l’Octave’, maar uitgebreid met chromatische bassen.¹⁰⁴¹ Het gebruik van dissonanten en chromatiek moet volgens hem voorzichtig en met kennis van zaken gebeuren daar slechts weinig continuo-spelers “das Rauhe” ervan kunnen vermijden.¹⁰⁴² Hoofddoel blijft een galante “Schreibart”: bij affectvolle continuo-begeleidingen moeten verfijning en goede smaak voorrang krijgen, dit betekent dat er iets meer wordt gevraagd dan alleen maar het correct realiseren van akkoorden.¹⁰⁴³

Bij continuo-realisaties was Heinichen ook voorstander van verfijning en van uitdrukking van affecten, maar opmerkelijk is het grote verschil qua uitwerking tussen beide componisten. Bach legt de nadruk op twee begrippen, namelijk op het “pünctlich” en “mit Discretion” begeleiden.¹⁰⁴⁴ Bij het begeleiden “mit Discretion” moet een begeleider bescheiden blijven en aan de solist de kans geven om te schitteren. Affectieve vrijheden bij de solist moeten worden ondersteund, zelfs als hierdoor ritmische of harmonische wijzingen ontstaan. “Pünctlich” begeleiden vereist dat versieringen zeer precies op de gevraagde plaats worden uitgevoerd. Bepaalde vrijheden zijn toegestaan, maar moeten met kennis van zaken worden gerealiseerd:

¹⁰³⁹ Bach 1762, p. 270 (§ 5).

¹⁰⁴⁰ Ibid., p. 32-171.

¹⁰⁴¹ Ibid., p. 325: “Ein und vierzigstes Capitel. Von der freyen Fantasie”, met voorbeelden van akkoordplaatsing. Zie met name p. 329 en 332-334.

¹⁰⁴² Ibid., p. 333 (§ 10).

¹⁰⁴³ Ibid., “Fünf und dreyßigstes Capitel. Von der Nothwendigkeit der Bezifferung”, p. 300 (§ 3).

¹⁰⁴⁴ Ibid., p. 268-290: “Zwei und dreyßigstes Capitel. Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements”, hier p. 269.

Diese Freyheiten müssen also nicht aus einer Unwissenheit, sondern aus einer vernünftigen Souverainität herrühren, und betreffen nur gewisse Kleinigkeiten, welche einem erfahrenen Accompanisten nichts, als ein wenig Aufmerksamkeit kosten.¹⁰⁴⁵

In deze benadering zijn realisaties van niet-becijferde bassen niet langer toegelaten. Een accurate becijfering is onontbeerlijk omdat een B.c.-speler onmogelijk alle harmonische nuances van een componist kan raden,¹⁰⁴⁶ dit in tegenstelling tot Heinichens visie, die voorstander blijft van niet-becijferde bassen bij de operastijl. Ook passen Heinichens volstemmige bassen niet bij Bachs stijl, die door Rolf Dammann als “edel, süß, rührend, ausdrückend, geistreich, feurig” wordt omschreven en waarbij een – onder verwijzing naar Scheibe – vrije, natuurlijke en levendige weergave wordt nagestreefd:¹⁰⁴⁷ eisen die bij Heinichens zware volstemmige bassen moeilijk kunnen worden gerealiseerd.

Naast continuo-realisaties schenkt Bach ruime aandacht aan het leren uitvoeren van vrije fantasieën – toonbeelden van verfijning – die veel gemeen hebben met de achttiende-eeuwse Franse *Préludes non Mesurés* waar ritme en maatstructuren vrij zijn en waar harmonische en speel-technische finesses voorrang krijgen:

Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht [...].¹⁰⁴⁸

Voor de uitvoering van deze expressieve vrije improvisaties is een grondige harmonische kennis vereist.¹⁰⁴⁹ Als idee staan Bachs fantasieën (vgl. *fig.* VII.1) in de vorm van vrije improvisaties dicht bij Heinichens vrije composities met de bas als basis.¹⁰⁵⁰ Qua karakter en verdere uitwerking staan Bachs werken echter oneindig ver af van Heinichens monolithische akkoordrealisaties.¹⁰⁵¹ Ook het uitdrukken van affecten krijgt bij Bach een andere invulling dan bij Heinichen. Zo trachtte Heinichen met retorische middelen een bepaald affect aan het publiek te verklaren; Bach daarentegen wil gedachten naar hun affecten uitdrukken:

¹⁰⁴⁵ Ibid., p. 270f. (§ 5).

¹⁰⁴⁶ Ibid., p. 300 (§ 3).

¹⁰⁴⁷ Dammann 1967, p. 482, (9). Citaat uit Johann Scheibe: *Ueber die Musicalische Composition* (1773), “Die Theorie der Melodie und Harmonie”, *Vorrede*, p. XVIII f.

¹⁰⁴⁸ Bach 1762, p. 325 (§ 1).

¹⁰⁴⁹ Ibid., p. 325-340.

¹⁰⁵⁰ H 1728; vanuit de titel *Der General-Bass in der Composition* kan Heinichens doel worden verklaard.

¹⁰⁵¹ H 1728, p. 415f.

Worinn aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderm als der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen. Man kan durch die Verschiedenheit desselben einerley Gedanken dem Ohre so veränderlich machen, daß man kaum mehr empfindet, daß es einerley Gedanken gewesen sind.¹⁰⁵²

Bachs geliefde instrument is het delicate clavichord, dat bijzonder geschikt is om expressieve nuances van de vrije fantasieën te verklanken.

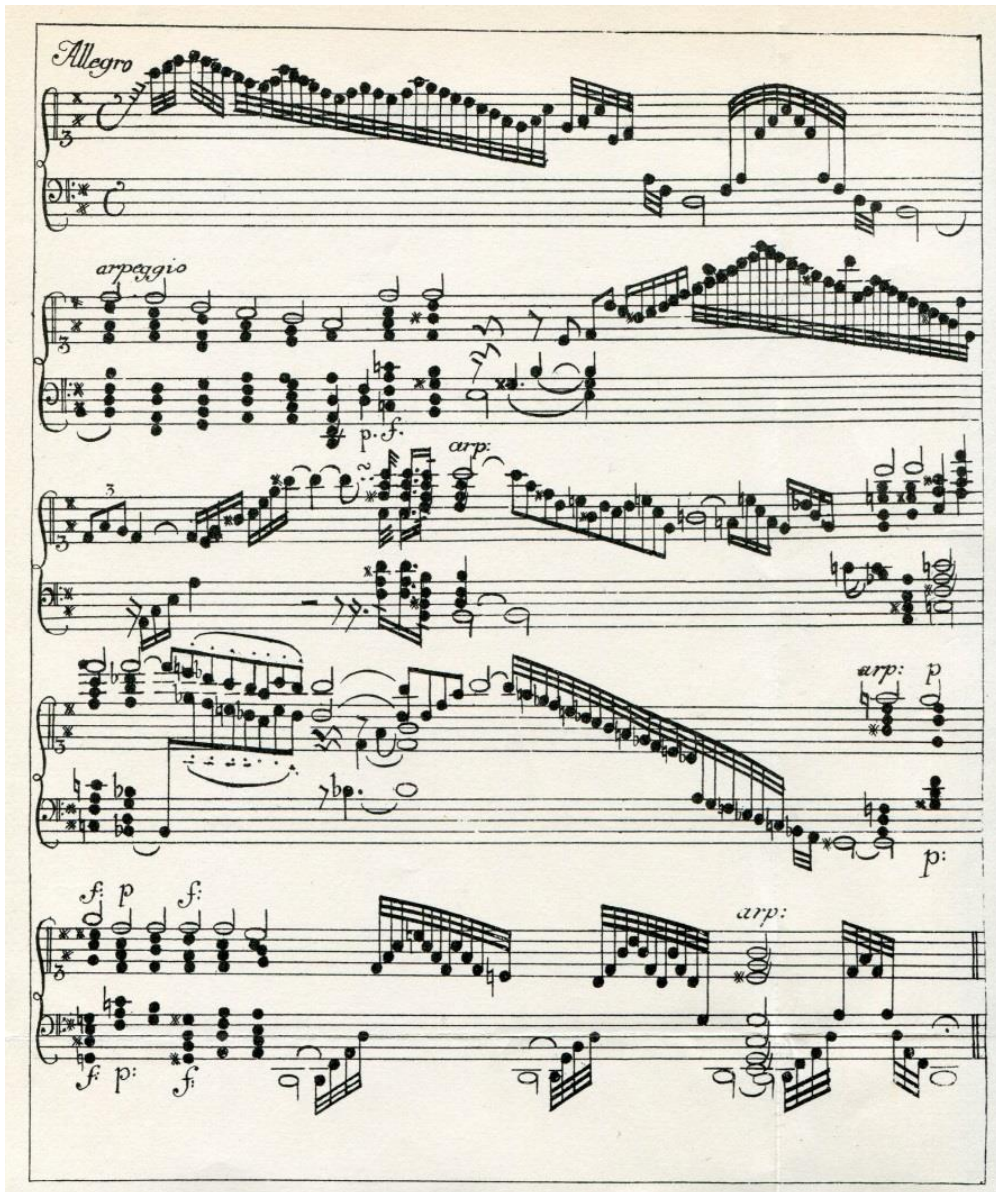


Fig. VII.1. Carl Philipp Emanuel Bach, *Freye Fantasie* in d.

Facsimile: ongenummerde p. 343 in Bach 1762.

¹⁰⁵² Bach 1753, p. 117 (§ 2).

VII.4. Van Basso continuo-leer naar zelfstandige harmonieleer

Zoals kon worden vastgesteld, hecht Heinichen veel waarde aan harmonische kennis omdat men zonder deze niet tot realisaties van continuo-bassen kan komen. Zeker tot het midden van de achttiende eeuw blijft Heinichens visie op “die Wissenschaft des General-Basses” als praktische continuo-leer met een vrij vage overgang van theorie naar praktijk behouden.¹⁰⁵³ Daarna wordt bij de B.c.-leer de kloof tussen theorie en praktijk steeds breder omdat praktische realisaties van becijferde en niet-becijferde bassen stilaan verdwijnen; steeds vaker worden bij composities, begeleidingen door de componist zelf uitgeschreven en in de compositie geïntegreerd. Het begrip ‘Basso continuo’ evolueert naar het zuiver theoretisch-gerichte harmonieonderwijs; de directe uitvoeringspraktijk op klavier wordt verder afgebouwd. Bij de daarop volgende generatie harmonische denkers wordt de evolutie naar een zuiver theoretische aanpak afgerond.

Georg Andreas Sorge (1703-1778) behoudt in zijn eerste traktaat, *Vorgemach der musicalischen Composition, oder: [...] Anweisung zum General-Baß* (Lobenstein 1745/1747) het speculatieve denken: intervallen worden uit snaarverdelingen afgeleid en de drieklank geldt als een afbeelding van God. In zijn tweede traktaat, *Compendium harmonicum, oder [...] Lehre von der Harmonie* (Lobenstein 1760) worden bij de intervallenleer de vroegere snaarverdelingen ingeruild voor een systeem van harmonische resonanties, afgeleid uit de boventonen van de natuurhoorn. In zijn derde traktaat, *Anleitung zur Fantasie* (Lobenstein 1767), bouwt Sorge zijn Basso continuo-leer uit vanaf de drieklank tot complexe zeven- en negenakkoorden, met compositieformules als aanzet voor composities. Net als voor Heinichen en Rameau geldt ook voor Sorge dat de harmonie de basis van de compositie is en dat de melodie uit de harmonie ontstaat. Volgens Sorge is het wel de melodie die zorgt dat elk muziekstuk zijn eigen karakter heeft.¹⁰⁵⁴

Johann Friedrich Daube (1730-1797) geeft in zijn *General-Baß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alt- und neuen Autoren* (Leipzig 1756) een goede omschrijving van de verhouding tussen theorie en praktijk. Volgens hem is bij de praktische uitwerking van een continuo-bas theoretische kennis van essentieel belang, zodat men weet hoe akkoorden ontstaan, waarheen ze leiden en hoe men uit een eerste akkoord een volgend akkoord kan afleiden:

¹⁰⁵³ Holtmeier 2017, p. 111. Holtmeier omschrijft H 1728 als schoolvoorbeeld van een achttiende ‘common sense’-leer, met een smalle scheiding tussen theoretisch-harmonische kennis en directe praktische uitvoering.

¹⁰⁵⁴ Lester ³1996, p. 195; vgl. Sorge’s genoemde traktaat uit 1745/1747, 2, hoofdstuk 2.

Ein Accompagnist soll neben der Praxis auch die Theorie des General-Basses verstehen, damit er wisse: wie die Regeln der Composition daraus entspringen. Ein gründlicher Componist kann noch eher die Praxis des General-Basses entbehren, wenn er nur die Theorie vollkommen besitzt. Doch ist beydes beysammen noch besser. Die völlige Kenntniß des General-Basses bleibt jederzeit der Grund des darauf zu bauenden melodischen Gebäudes.¹⁰⁵⁵

Net als bij Heinichen blijven ook bij Daube de grenzen tussen theorie en praktijk vaag; beiden vinden dat elke B.c.-speler vertrouwd moet zijn met de oorsprong van de akkoorden en met hun correcte verbindingen met andere akkoorden.¹⁰⁵⁶ Voor Daube geldt zelfs dat een grondig componist nog eerder de praktijk niet voldoende hoeft te kennen, maar dat de theorie wel grondig moet zijn verwerkt. Ook voor het vormen van melodieën blijft grondige harmonische kennis noodzakelijk. Hiermee volgt ook Daube Rameau's visie in verband met melodie-vorming.

Die völlige Kenntniß des General-Basses bleibt jederzeit der Grund des darauf zu bauenden melodischen Gebäudes.¹⁰⁵⁷

Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), representant van de vroege Verlichting, onderhield contacten met onder meer de Franse filosofen Voltaire (1694-1778) en Jean le Rond d'Alembert (1717-1783). Van deze laatste auteur vertaalde hij *Elémens de Musique Théorique, et Pratique, suivant les principes de M. Rameau* (Paris 1752) onder de titel *Systematische Einleitung in der Musicalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau* (Leipzig 1757). In zijn eigen Basso continuo-leer, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Berlin 1757) bedoeld voor "Anfänger und Geübtere [...] mit zwo, drey, vier, fünf, sechs, sieben, acht und mehrern Stimmen", neemt Marpurg Rameau's functioneel-harmonisch denken over op basis van drie grondakkoorden 5/3, 6/3 en 6/4 met hun omkeringen, en de constructieve rol van cadensen. Galante vierstemmige continuo-realiserings krijgen de voorkeur. Dit werk dient tot zelf-instructie voor de geïnteresseerde amateur, een van de premissen van de 'Verlichting'.

Marpurg, eveneens bekend om zijn discussies met tijdgenoten, trad tweemaal (in 1750 en 1770) in discussie met Johann Kirnberger (1721-1783). Vooral bij de tweede discussieronde,

¹⁰⁵⁵ Daube, Johann Friedrich, *Generalbass in drey Accorden gegründet in den Regeln der alt- und neuen Autoren* (Leipzig 1756), p. VIII, Anm. A. Holtmeier 2017, p. 111.

¹⁰⁵⁶ Ibid., p. VII.

¹⁰⁵⁷ Ibid., p. VIII 'a'.

bekend als het Marpurg-Kirnberger-dispuut, draaide alles om de strijd tussen Kirnbergers ‘verouderd’, lineair contrapunt-denken en Marpurgs nieuwe functionele harmonische denken volgens de principes van Rameau.¹⁰⁵⁸ Van Marpurg komt eveneens de bewering dat Heinichen zijn akkoordomkeringen zou hebben afgeleid vanuit Rameau’s theorie over ‘Renversements’. Dit heeft lange tijd voor verwarring gezorgd.¹⁰⁵⁹

Daniel Gottlob Türk (1750-1813) wil in zijn *Anweisung zum Generalbaßspielen* (Wien / Leipzig 1789) de verschillende betekenissen van ‘Basso continuo-leer’ verklaren. Hij beschrijft deze als een bas met voorgeschreven harmonie aan de hand van cijfers, maar spreekt ook in ruimere zin over kennis van de harmonie en haar regels aan de hand van een grondige muzikale grammatica, die als doel heeft “die musikalische Grammatik, gründlich verstehen, ohne deshalb selbst ein Generalbaßspieler zu sein”.¹⁰⁶⁰ Hiermee benoemt Türk duidelijk de evolutie naar een nieuwe, zuiver-theoretische benadering van de harmonieleer zonder praktische ondersteuning op een toetsinstrument. Ook geeft hij een verklaring voor de term Harmonie:

Man versteht nämlich darunter überhaupt, die Folge und Verbindung mehrerer einzelner Akkorde zu einem Ganzen. In dieser Bedeutung wird also die **Harmonie** gewissermaßen der **Melodie**, oder einer wohlgeordneten Folge **einzelner Töne**, entgegengesetzt.¹⁰⁶¹

Hiermee wordt de praktische benadering van de B.c.-leer duidelijk afgescheiden van de theoretische aanpak: de B.c.-leer als praktische harmonieleer bereikt stilaan haar eindpunt. Steeds meer zal de harmonieleer als een zuiver theoretische leer worden benaderd, volgens Rameau’s ideeën van het functionele harmonische denken.

Na Heinichens dood komen traditionele Duitse denkpatronen steeds meer onder druk te staan; de contouren van nieuwe esthetische visies worden steeds duidelijker. Zo wint bij galante composities de melodie aan waarde en de bas geldt niet langer als het fundament van de compositie.

¹⁰⁵⁸ Lester ³1996, ‘The Marpurg- Kirnberger Disputes’, p. 231-233.

¹⁰⁵⁹ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerischen Grundbaß, und vier Tabellen* (Berlin 1776), p. 271f; Lester ³1996, p. 56.

¹⁰⁶⁰ Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen*, p. 39.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 8f.

De nieuwe, ‘empfindliche’ stijl, vooral van toepassing bij cantates, wil bekoren en ontroeren; als nieuw compositie-ideaal geldt “Chacun à son Gout”. Strikte compositieregels volgens het oog worden vervangen door nieuwe volgens het oor. De luisteraar behagen wordt een belangrijk compositiedoel. Toch zullen traditie en vernieuwing nog een tijd naast elkaar blijven bestaan.

Beide strekkingen zijn merkbaar bij de beoordeling van H 1728. Onder kritische beoordelaars herkent men Johann Joachim Quantz en Lorenz Christoph Mizler, die Heinichens harmonische vrijheden en persoonlijke smaakoordelen slechts kunnen appreciëren. Voorstanders zijn Johann Scheibe en Carl Ph. E. Bach, die lovend zijn over Heinichens stijl. Hierbij dient te worden opgemerkt dat bij de vroege betekenis van dit begrip vooral Heinichens verzet tegen de strenge speculatieve compositieregels werd bedoeld. Vanuit hedendaags standpunt moet echter worden vastgesteld dat Heinichens compositiestijl nog ver verwijderd is van de huidige visie op de galante stijl.

Na Heinichens dood evolueert de praktische B.c.-leer naar een zelfstandige theoretische harmonieleer. Bij Johann Friedrich Daube vindt men nog een vrij gelijkmatige verdeling tussen theorie en continuo-praktijk. In zijn *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* toont Friedrich Wilhelm Marpurg zich een aanhanger van Rameau’s functionele harmonie, met nadruk op de theoretische benadering. In Daniel Gottlob Türks *Anweisung zum Generalbaßspielen* is de evolutie naar een zuiver theoretische benadering van de harmonieleer zonder praktische continuo-toepassingen afgerond. H 1728 werd door volgende componistengeneraties snel vergeten.

SLOTBESCHOUWING

Onder de huidige generatie Basso continuo-spelers geldt Johann David Heinichens *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728) [H 1728] als één van de vaste waarden onder de achttiende-eeuwse Basso continuo-traktaten. Tijdens een door mij gevolgde Masterclass werd dit traktaat omschreven als een praktische Basso continuo-leer ter ondersteuning van galante composities; als zodanig werden sonates van Georg Philipp Telemann en tijdgenoten ingestudeerd. Naar mijn mening was Heinichens harmonische complexiteit echter niet geschikt voor het ondersteunen van eenvoudige, galante melodieën. Een vraag drong zich bij me op die uiteindelijk de aanleiding vormde voor het schrijven van dit proefschrift: wat was de bedoeling van Heinichens complexe akkoordenleer; waartoe dienden deze complexe, tien-tot twaalf-tonige akkoordsamenstellingen? Een tweede vraag werd gevormd door de uitgebreide *Einleitung*, waarin algemene principes in verband met kennis en kennisverwerving aan de orde worden gesteld: wat was de relatie van deze *Einleitung* met Heinichens akkoordenleer? Een grondig onderzoek naar de betekenis van Heinichens traktaat bleek noodzakelijk. Naast H 1728 was Heinichens vroegere studie *Neu erfundene und Gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses* (Hamburg 1711) relevant om hem als componist en theoreticus te kunnen plaatsen, daar in dit eerdere werk [H 1711] vele kennis- en compositieprincipes aan bod kwamen die in H 1728 werden uitgewerkt.

De concrete doelstelling van dit proefschrift lag in het beantwoorden van twee vragen: (1) wat was de eigenlijke bedoeling van Heinichens traktaten en (2) hoe paste Heinichens complexe harmonische taal in een context van galante composities? Teneinde deze vragen te beantwoorden, zijn niet alleen beide traktaten diepgaand bestudeerd, maar ze zijn ook in de context van hun tijd geplaatst. Daarbij is aandacht geschonken aan zowel door Heinichen genoemde vertegenwoordigers van de wetenschap als aan andere theoretici die over dezelfde thematiek ideeën naar voren hebben gebracht. Via vergelijking van deze diverse opvattingen is getracht, de positie van Heinichen nader te beschrijven en te duiden.

Heinichen heeft geschreven en gecomponeerd tijdens een kantelmoment in de Duitse muziekbeleving, een periode waarin het speculatieve denken stilaan plaats moest ruimen voor nieuwe, “galante” ideeën met het individu als centraal gegeven. In zijn *Neu erfundene und Gründliche*

Anweisung is deze evolutie naar “nieuwe, seculiere kennisverwerving, “Weltweisheit”, al duidelijk merkbaar.

Christian Thomasius pleit in zijn *Einleitung zur Vernunftlehre* (Halle 1691) voor nieuwe kennis, gericht op de materie zelf en bekomen door eigen inzichten en zelfstandige redeneringen. Thomasius’ *Vernunftlehre* wil een hulpmiddel zijn bij het verwerven van realistische en efficiënte kennis: ze dient als praktische basis voor “die Weltweisheit”, de filosofie. “Kennis” aan de hand van “Erfahrung” behoort voor Thomasius eveneens tot deze nieuwe praktische kennis. Dit nieuwe “philosophieren” wordt door hem omschreven als kritisch en in eigen verantwoordelijkheid kennis verwerven; de nieuwe “Weltweisheit” steunt op “die Freiheit des Philosophierens”. Thomasius’ *Vernunftlehre* geldt als “die erste brauchbare deutsche Logik”.¹⁰⁶² Johann Walch definieert in zijn *Philosophisches Lexicon* (Leipzig 1726) de nieuwe “Weltweisheit” als “Weisheit die sich nur auf das menschliche Vernunft gründet“. Voor Walch is een “Weltweise” een filosoof die louter wereldlijke problemen en fenomenen bestudeert.

Ook was de eeuwwende 1700, de periode waarin Heinichens beide traktaten werden opgesteld, een periode van maatschappelijke veranderingen waarbij een sociaal sterke groep met hoog opleidingsniveau zich steeds kritischer opstelde tegenover de gevestigde orde. Heinichen, die aan de Thomasschule in Leipzig een degelijke opleiding als musicus had genoten en er daarna aan de universiteit rechten had gestudeerd, behoorde tot deze categorie van jonge ‘Bildungsbürger’ die het zelfstandig denken en het uitbouwen van eigen beoordelingscompetenties als vanzelfsprekend zagen.

Dit eerste deel van de *Vorrede* van H 1711 kan als een belangrijke bijdrage aan het “nieuwe wetenschappelijke denken”, aan “die Weltweisheit” worden omschreven. Als bewijs voor deze nieuwe intellectuele en sociale ingesteldheid golden onder meer Johann Adam Scherzer, Daniel Georg Morhof en Christian Thomasius als Heinichens voorbeelden in deze reformbeweging. In het tweede deel van de *Vorrede* wordt de nieuwe operastijl, “die theatralische Art der Composition” besproken. Het jonge genre van de opera met grotere compositorische vrijheden, waarin het uitdrukken van affecten en van *Tendresse* nieuwe compositie-uitdagingen inhield en lange tijd als minderwaardig werd beschouwd, wordt door Heinichen vanwege de natuurlijkheid en de steeds nieuwe “Inventionen” als zeer waardevol beoordeeld. Voor hem is het bij nieuwe composities volgens het “sovereine oor” niet langer mogelijk om “die rechte Seele” en de “*Tendresse*” in traditionele conventies uit te drukken. Nieuwe compositieregels zijn hiervoor noodzakelijk, alleen is het moeilijk om voor “de Smaak” vaste kennisregels op te

¹⁰⁶² Schneiders 1968, “Vorwort”.

stellen. Hier geldt als voorwaarde: “de gustibus non est disputandum.”¹⁰⁶³ Ook Johann Mattheson is in *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713) voorstander van nieuwe, galante compositie-methodes en praktijkgerichte kennis volgens de “Prüfung und Untersuchung-methode” van de “Weltweisheit”, maar hij schenkt in zijn traktaat minder aandacht aan een onderliggende, streng-gestructureerde kennisopbouw.

Heinichens samenklankmodel in H 1711 steunt niet langer op tenor-georiënteerde samenklanken zoals bij het contrapunt, maar ontstaat door aan een gegeven bas akkoorden toe te voegen: elk akkoord geldt als een harmonische eenheid. Door deze aanpak behoort Heinichen tot de ‘Harmonici’ die de harmonieleer als een zelfstandige wetenschap zien. Hij hanteert in H 1711 een eenvoudig, praktisch samenklankmodel; complexe akkoorden en uitgebreide theoretische uitweidingen blijven achterwege. In het nieuwe tonale denken, waarin grote- en kleintertstoonaarden de traditionele modi vervangen, geldt ook een streven naar vereenvoudiging en rationalisering; buitenmuzikale ideeën worden geweerd. De toonaard bestaat uit een opeenvolging van hele en halve tonen en de eerste toontrap geldt als harmonisch centrum. De samenvoeging tertskwint-octaf in drie verschillende liggingen, wordt door Heinichen omschreven als hoofdakkoord(en); *alle* akkoorden worden als op zichzelf staande, onafhankelijke entiteiten beschouwd. Voor akkoordplaatsingen bij snelle noten in verschillende maatsoorten wordt een reeks regels aangereikt waarbij het ‘onbewuste tijdsgevoel’, de ritmische ordening vanuit beklemtoonde de en niet-beklemtoonde delen van de maat, een belangrijke rol speelt. Bij de niet-becijferde bassen van de opera-praktijk benadert Heinichen het probleem van akkoordplaatsingen vanuit intervalbewegingen in de bas. Prescriptieve en speciale compositie-regels waarbij de tonale functie als allesbepalend geldt, moeten hierbij de nodige hulp bieden.

H 1711 past volledig in Thomasius’ model van nieuwe kennisverwerving zoals voorgesteld in zijn *Vernunftlehre*: H 1711 is een traktaat, geschreven volgens de nieuwe principes van de “Weltweisheit”. In H 1728 stelt Heinichen een nieuw compositie-ideaal voor. De “rechte Seele” en *Tendresse* staan hierin centraal. Het gemoed van de luisteraar beroeren geldt als nieuw muzikaal doel. Nieuwe “Arth-Regeln” met grotere compositorische vrijheden worden niet langer uit vroegere compositietechnieken overgenomen, maar steunen op ervaring en zijn gegroeid vanuit verwijzingen naar identieke situaties. Alexander Gottlieb Baumgarten besluit in zijn *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Halle 1735) dat kunstregels die behoren tot een kunstwerk als deel van de gehele kennisproblematiek van dat kunst-

¹⁰⁶³ Thomasius 1691, p. 167.

werk kunnen worden beschouwd; bijgevolg kunnen ze als onderdeel van een groter geheel kennis opleveren. Kunst-regels zijn echter variabele regels en bijgevolg is het opstellen van algemene, altijd-geldende voorwaarden niet mogelijk. Zintuiglijke kennis moet volgens hem zodanig worden geordend, dat ook bij deze soort kennis de perfectie kan worden bereikt. Het is via de kunsten, onder meer via poëzie en muziek, dat zintuiglijke kennis kan worden aangescherpt. Voor Jean Baptiste Dubos geldt de muziek als een belangrijk middel om aan poëzie extra kracht toe te voegen; met name de expressie van de tekst kan door de harmonie en het ritme worden ondersteund. De taak van een Basso continuo-speler moet erin bestaan om met harmonische charme de zang te ondersteunen om zo het uitdrukken van emoties beter te laten uitkomen. “Der Gout” geldt voor Heinichen als het meest volmaakte onderdeel van de muziek, als hoofdsleutel tot alle muzikale geheimen en als het eigenlijke wezen der ziel (zie Hoofdstuk II.10). “Der Gout” is een gegeven dat voorbij de rede en de wetenschappen reikt en dat een extra-morele dimensie aan het kunstwerk toevoegt. Net zoals de *Vorrede* van H 1711 kan deze *Einleitung* van H 1728 als een voorbeeld van “Weltweisheit” volgens de principes van Thomasius en Walch worden omschreven.

De akkoordenleer in H 1728 is complex en uitgebreid, met eraan toegevoegd een bespreking van dissonante akkoorden. Het gebruik van *Falsae*, akkoorden met vergrote en verminderde toonafstanden komt ook aan bod. Het begrip “Verkehrung” wordt door Heinichen alleen bij akkoorden gehanteerd waarin de samenstelling niet wordt gewijzigd, zo onder meer bij sextakkoorden. Zijn idee van “Verkehrung” is daarmee verschillend van Jean Philippe Rameau’s nieuwe, functioneel-harmonische visie op “Renversement” (“Verkehrung”) bij septimeakkoorden, zoals voorgesteld in zijn *Traité* (1722). In dit model worden door Rameau omkeringen van septimeakkoorden op verschillende toontrappen van de toonladder als gelijkwaardig beschouwd. Het pedagogisch model van de “Règle de l’Octave” wordt zowel door Heinichen [H 1728] als Jean-Philippe Rameau (1722) en Francesco Gasparini (1708) toegepast.

In H 1711 werden uitsluitend vierstemmige basrealisaties toegepast, maar in H 1728 heeft Heinichen een voorkeur voor sonore, volstemmige basrealisaties. Het gebruik van volstemmige bassen had hij waarschijnlijk in Italië leren kennen: Gasparini was eveneens voorstander van brede zes- tot achtstemmige akkoordbegeleidingen. Volstemmige bassen bestaan uit zoveel noten als speelbaar in elke hand en hebben als doel de klankcapaciteit uit te breiden: zowel con- als dissonanten mogen worden verdubbeld. Volstemmige septime- en noneakkoorden kunnen volgens Heinichen zowel bij Basso continuo-begeleidingen als bij contrapunt-toepassingen veel voldoening geven.

In zijn beide traktaten streeft Heinichen naar een uitgebreid gebruik van alle 24 grote en kleine tertstoonarden. Het overzicht van tussenliggende toonaarden op de kwintencirkel zal volgens hem de onderlinge verwantschappen verduidelijken en het moduleren vergemakkelijken. Hij wil korte metten maken met de vele manieren van stemmen bij een klavecimbel en is voorstander van een gelijke verdeling van de twaalf halve tonen binnen het octaaf. Als het probleem van het ‘overtollige komma’ bij de verdeling van de kwintencirkel kan worden opgelost, zal volgens hem het probleem van de resttoonaarden eveneens verdwijnen. Op Heinichens *Circul* uit 1711 werden geen resttoonaarden aangeduid; hieruit zou kunnen worden afgeleid dat hij naar een gelijke verdeling van de kwintencirkel streeft. Door zijn vergelijking van zijn muzikale toonsysteem met de *Linea descendente & collateralis* uit het rechterlijk systeem kan men echter concluderen dat hij hier naar een niet-getemperde stemming verwijst. Net als in H 1711 hanteert hij in H 1728 een doorlopende cirkelbeweging zonder afscheiding voor resttoonaarden. Hij beschouwt zijn *Circul* als bijzonder geschikt om volgorde, verwantschap en modulaties tussen de toonaarden te begrijpen.

“Ein überall dominirendes Cantabile” is het allermooiste wat de muziek te bieden heeft. Bij de nieuwe galante operastijl verdient het sierlijke *cantabile* alle aandacht: gracieuze, goed in het oor liggende melodieën met sobere begeleidingen moeten voortaan de kracht van een compositie uitmaken. Om deze nieuwe, galante operastijl te bestuderen trok Heinichen naar Venetië.

Het barokke wereldbeeld wordt steeds meer door een zelfbewuste, jonge maatschappij verworpen en op muzikaal vlak ontstaat er een nieuw ideaal met soepele, charmante melodieën. De diepzinnigheid van het barokke denken wordt geweerd en de persoonlijke smaak evolueert naar de nieuwe esthetische waardenbeoordelaar. Een “gutes Naturel” is noodzakelijk bij het componeren van *cantabile*-melodieën. Johann Mattheson verwerpt Heinichens idee dat het gebruik van *loci topici* nuttig zou zijn voor het uitdrukken van affecten. Voor Mattheson vereist een goede compositie drie ingrediënten: melodie, harmonie en galanterie. Deze kunnen uitsluitend door goede smaak en persoonlijk oordeel worden verworven. Regels vastleggen voor het componeren van melodieën is volgens Mattheson niet eenvoudig omdat alles afhangt van de goede smaak. Mattheson staat niet voor dat een melodie vanuit het harmonisch verloop van de bas ontstaat. Dit is nochtans wat Rameau voorstelt.

Tussen 1730 en 1750 wordt de invloed van een nieuwe esthetisch-muzikale visie merkbaar: de melodie wint aan waarde en de bas geldt niet langer als fundament van de compositie. De nieuwe, galante stijl, die wil bekoren, vergt soepele melodieën met eenvoudige harmonische ondersteuning. Muziek moet voortaan worden gecomponeerd volgens de regels van het oor;

als nieuw compositie-ideaal geldt: *chacun à son gout*. Aan de ‘Deutsche Gelehrsamkeit’ moeten “Bel esprit”, “Bon Gout” en “Galanterie” worden toegevoegd.

Een aantal Duitse componisten, onder wie Johann Joachim Quantz en Lorenz Christoph Mizler, pleit voor het behoud van het speculatieve denken met strenge compositieregels. Zij hebben kritiek op Heinichens compositorische vrijheden zoals geformuleerd in H 1728. Voorstanders van de nieuwe “empfindliche” stijl zijn Johann Scheibe en Carl Philipp Emanuel Bach. Voor hen geldt Heinichens stijl als de enige geschikte compositiestijl. De Basso continuo-leer evolueert stilaan naar een zelfstandige harmonieleer, bedoeld voor ‘accompagnisten’ en ‘componisten’; Heinichens studies raken daardoor in de vergetelheid.

Heinichen beschouwt de melodie als drager van expressie: “Das *Cantabile*, oder die *Melodie* ist freylich das vornehmste Stück von [d]em ausnehmenden guten *Gusto* [...]”.¹⁰⁶⁴ Heinichen betoont zich dus een voorstander van de galante stijl. Waarom verkiest hij dan complexe, volstemmige continuo-bassen bij het begeleiden van expressieve melodieën? Deze bassen zorgden niet alleen bij eigentijdse galante uitvoeringen voor problemen, maar ook bij hedendaagse uitvoeringen blijven ze problematisch: galante melodieën verdragen geen zware bassen. Heinichens gebruik van volstemmige bassen als basis voor een compositie – dit is wat de titel van het traktaat uit 1728 aangeeft – is echter wel een valabele wijze van componeren. Maar ook hier dient te worden opgemerkt dat de nieuwe compositiestijl naar versobering, cantabile en galanterieën streeft.

Als denker en componist balanceert Heinichen op een breuklijn tussen traditie en vernieuwing. Als muziektheoreticus opteert hij voor vernieuwende inzichten. Overgeleverde kennis moet worden geweerd; kennis moet voortaan worden opgebouwd vanuit persoonlijke inzichten en ervaringen. Naast de bestaande rationele en empirische kennis getuigt deze nieuwe ervaringskennis van een belangrijke persoonlijke, intellectuele inbreng. Op compositorisch vlak kiest Heinichen voor galante, expressieve melodieën die het publiek moeten charmeren en ontroeren. Zijn pleidooi voor het gebruik van gelijkzwevende stemmingen toont eveneens een voorkeur voor vrijere, persoonlijke expressie boven barokke toonaardenkarakteristieken. Door dit pleidooi voor een grotere persoonlijke inbreng, zowel intellectueel als compositorisch, behoort Heinichen tot een nieuwe generatie van galante componisten en theoretici.

¹⁰⁶⁴ H 1728, p. 937 (§2).

Met H 1711 wilde Heinichen een nieuwe, grondige en zelf uitgedachte methode voor het Basso continuo-spel presenteren, bruikbaar in de nieuwe operastijl, waarbij de nieuwe recitatief-stijl de nodige aandacht vereist. De eigenlijke B.c.-leer wordt vooraf gegaan door een *Vorrede* waarin Heinichen als musicus en jurist de kennisopbouw binnen de muzikale wetenschappen in relatie plaatst tot de nieuwe algemeen-wetenschappelijke kennisopbouw zoals toegepast in de universitaire rechtenopleiding. Nieuwe pedagogische inzichten van Scherzer, Morhof en Thomasius dienen hem tot leidraad. Bij nieuwe composities geldt voortaan dat muziek dient om de luisteraar te ontroeren. Hiervoor zijn nieuwe compositieregels nodig.

In de jonge operastijl krijgt de muziek een nieuwe opdracht die bestaat uit het uitdrukken van affecten, waartoe nieuwe compositorische vrijheden zijn vereist. Onder meer het toenemend gebruik van dissonanten en van andere compositorische vrijheden ter “Vergnügung des Gehöres” moeten helpen dit nieuwe, vrijere compositie-doel te realiseren. Heinichens harmonische taal blijft sober; bassen met eenvoudige kwint- en sextakkoorden en met een beperkt gebruik van septime- en noneakkoorden dienen ter ondersteuning van galante melodieën. Nieuw zijn Heinichens niet-becijferde bassen, een harmonische uitbreiding die een sterk harmonisch aanvoelen vereist: harmonische regels opgesteld vanuit intervalbewegingen in de bas, helpen bij het realiseren van deze niet-becijferde bassen. H 1711 sluit nauw aan bij veranderende wetenschappelijke inzichten in de nieuwe kennis-discussie, zoals actueel in zijn rechtenstudies. Naast deze nieuwe visies over kennis worden compositorische vernieuwingen voorgesteld, zoals het gebruik van niet-becijferde bassen. H 1711 is een waardevolle bijdrage geleverd aan het nieuwe denken over muziek. Vooral de nieuwe, galante, vrijere opera-stijl maakte een opmerkelijk verschil uit met de traditionele speculatieve visies over compositie. H 1711 voldoet volledig aan de eisen van “Weltweisheit”.

Als Heinichen zeventien jaar later zijn omvangrijke studie over Compositie en Basso continuo (H 1728) in eigen beheer uitgeeft, bekleedt hij het prestigieuze ambt van kapelmeester aan het hof van Friedrich August der Starke, koning van Polen en keurvorst van Saksen. In de *Vorrede* van H 1728 staat vermeld dat dit werk, waarin de fundamenteën van de compositieleer en van het Basso continuo-spel worden toegelicht, voor een breed publiek is bestemd.

In de *Einleitung* verklaart Heinichen zijn nieuwe galante compositiemodel, waarin ervaringskennis een grote rol zal spelen. Deze geldt naast logische kennis en kennis vanuit de zintuigen als een derde, nieuwe kenniscategorie en wordt door Thomasius in zijn *Vernunfft-Lehre* (1691) besproken. Het nieuwe doel van galante composities vraagt om vrijere compositieregels; deze moeten tot de compositie zelf behoren. Ook Baumgarten benadrukt in 1735 dat een kunstwerk nood heeft aan kunstregels die tot het kunstwerk zelf moeten behoren. Het zijn variabele

regels: altijd-geldende voorwaarden opstellen voor kunstwerken, zoals tot dan gebruikelijk, is volgens Baumgarten niet mogelijk.

“Der Gout” is volgens Heinichen een gegeven dat voorbij de rede en de wetenschappen reikt en een extra dimensie aan het kunstwerk toevoegt. Zijn visie op compositie aan de hand van nieuwe kunstregels die tot de compositie zelf behoren, maakt dat hij als een galante componist kan worden beschouwd, die oog heeft voor nieuwe esthetische inzichten. Zijn harmonische taal in H 1728 is uitgebreid en complex: volstemmige bassen met toevoeging van dissonanten en *falsae* passen niet langer in het nieuwe compositie-ideaal, dat steunt op pakkende, soepele melodieën met sobere bassen. Het feit dat Heinichen extra kosten wilde maken om zijn tien- tot twaalf-stemmige akkoorden te kunnen laten drukken, toont aan dat hij de overgang naar een nieuwe esthetische muziekbeleving heeft gemist.

Uiteindelijk bleek Heinichen niet in staat om bij composities de ommekeer van het constructieve bas-denken naar een galante muziekbeleving met pakkende melodieën en sobere bassen te realiseren. Ondanks vele vernieuwende theoretische ideeën werd H 1728 door volgende generaties al snel vergeten. Ook bij hedendaagse muziekuitvoeringen zijn Heinichens volstemmig bassen niet bruikbaar als ondersteunende bas bij galante composities. Heinichens methode om een compositie op te bouwen vanuit de bas was en is nog steeds een valabele compositietechniek.

Heinichen bracht als ‘Weltweise’ in H 1711 en in H 1728 vele vernieuwende ideeën aan, maar de ommekeer naar een vrije, melodieuze, galante compositiestijl heeft hij in H 1728 niet kunnen waarmaken.

SUMMARY

This PhD dissertation compares the theoretical and compositional view of Johann David Heinichen as presented in his *Neu erfundene und Gründliche Anweisung* (Hamburg 1711) [H 1711] and *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728) [H 1728] with contemporary treatises and compositions. The comparative study focuses sharply on the theoretical works of Johann Mattheson (1681-1764). The approach divides Heinichen's active life as theoretician and composer into three parts defined by place of residence.

Johann David Heinichen's early professional period took place in Leipzig, with studies in music at the Thomasschule and law at the University of Leipzig. During this time, Heinichen was engaged at the new Leipzig Opera as composer and thorough-bass-player. Both university and opera were important contexts for his development as a scholar and musician. The new Italian opera, for example, with its gallant topics and gripping melodies was both enriching and exciting for young composers. In 1705, Heinichen successfully completed his law studies at the university. From 1705 until 1711 he accepted musical commissions at the Royal Courts of Weißenfels and Zerbst.

Leipzig was Heinichen's home during his early professional life. It provided the social and cultural contexts within which he wrote his *Neu erfundene und Gründliche Anweisung*. This early study advocates independent critical thinking free from all speculative influences. This stance supported Christian Thomasius' independent, objective acquisition of knowledge as proposed in his *Vernunftlehre* (1691), and whereby speculative influences are excluded. Johann Walch, in his *Philosophisches Lexicon* (1726), defines this new knowledge as 'Weltweisheit', as 'Weisheit' (wisdom) about 'die Welt' (the world), purely focused on human and worldly problems, detached from 'Revelation thinking'. Independent reasoning becomes the main task of *Weltweisheit*.

Heinichen favored the vertical short-structure of new tonal system above traditional counterpoint and modi. The harmony, based on major and minor scales, is simple. In the first part of the *Anweisung*, he explains that the 'thorough-bass' is a science, derived from the art of composition. The harmony is consonant, dissonant chords are avoided because of their hardness. The harmonical starting-point is the 5/3-chord in three different constellations, 'die drei Hauptakkorde': 3/5/8, 5/8/3 and 8/5/3. Each chord is an independent harmonic structure. The harmony is sober with mostly 5/3- and 6/3-chords: 7/3- and 9/3-chords used conservatively.

Chords are played in four part-arrangements, placing the bass-note in the left hand and the three remaining notes in the right hand. This way of playing chords was a break with previous notation traditions. The new vertical arrangement of tones accompany sober, gallant melodies. All students needed to learn the essential parts of the harmony and the resolution of dissonances. A new pragmatic approach to individual study was thus based on practicing new chords and figures in different rhythms and tonalities.

In the second part of the *Anweisung*, 'On the complete Science of Thorough-Bass', continuo-exercises are presented without added figures in the bass. This new practice made the study of the thorough-bass closer to the art of composition. By means of vocal and instrumental parts, in the theatrical style and in the new 'recitative style' always given above the bass, correct harmonies had to be deduced from the musical context. This way of deducing chords marks a significant break with tradition. To facilitate these harmonical problems, Heinichen added 'Several simple General Rules' and a few 'Special or Compositional Rules.' Many examples in the *Anweisung* illustrate this technique of deducing chords. The *Anweisung*, an early German treatise on thorough-bass-accompaniment from a single bass, is the result of a young composer and theoretician who adhered to the ideals of the *Weltweise* and discussed purely matter-related problems. Other early treatises on harmony are Friedrich Erhard Niedt's *Musicalische Handleitung oder Gründlicher Unterricht* (Hamburg 1700) and Johann Mattheon's *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713).

Heinichen's second period took place in Venice (1711-1716/1717), where he found himself in the middle of the gallant tradition of opera. He composed three well received operas and discovered Francesco Gasparini's *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (Venetia 1708), which addressed Heinichen's ideas about new harmonic topics and thorough-bass. Heinichen had the opportunity to meet Friedrich August II, son of Elector Friedrich August der Starke, who introduced him as Capellmeister at the Court in Dresden. At the same time, his rival Antonio Lotti was taken on as 'Composer responsible for Opera'. Heinichen's stay in Venice was thus not successful.

In 1719, during the third period at the Court of Dresden (1717-1729), Heinichen was tasked with writing compositions to celebrate the marriage of Friedrich August II. Unfortunately, friction developed between Heinichen and the other musicians. In addition, his opera *Flavio Crispo* failed. The failure shattered his dream of becoming a composer at the Dresden Court. Instead of becoming an important opera composer, he was commissioned together with Jan Dismas Zelenka to compose for the Catholic Services. 1722 marks the first drafts of *Der General-Bass in der Composition*, a study self-published after numerous setbacks. Published in

1728, this second study promotes the new gallant style. Numerous and lengthy footnotes, containing many personal observations and discussions on musical and esthetical principles make this work strikingly different from the *Anweisung*.

In the 'Einleitung', innovation is present in theoretical ideas about composition in which 'der Gout' plays a new and important role. The emphasis on personal taste was the aim of the composition. This focus places Heinichen at the center of an esthetic transformation in which personal pleasure was considered the purpose of a composition. Heinichen, as a composer and a *Weltweise*, who follows the language of his heart, was first. This was radical. Individual pleasure took precedence over God's honor. Personal taste became a strong factor in the independent thinking of *Weltweisheit*. However, there are several elements in his compositions, contradicting this new gallant style, where the melody is all important. These include the architectural importance of the bass, preference for full-voiced chords and dissonances, characteristics of an earlier baroque way of music-thinking.

As in H 1711, the triad in H 1728 remains the starting point of his harmonic system. However, Heinichen's extensive and complex harmonic language, sixty-three different harmonic compositions, was no longer compatible with the new gallant harmonic idiom. To clarify, all chords were subdivided into three basic systems of chromatic alterations of intervals. The result was a complex mix of workable and not workable chords. Heinichen understood the origin of chords of the sixth as inversions of triads. All other chords are harmonically independent. On the one hand, this harmonic system still belongs to older musical traditions. On the other hand, Rameau's 'functional harmonic system,' with harmonic relations between chords, was a new way of harmonic thinking. Full-voiced accompaniments, based on chords with doubling as many notes as possible, were informed by exposure to Italian opera. In this free full-voiced style, strict harmonic chord solutions are no longer required. Bach too, was an advocate of the full-voiced style. In gallant compositions this complex harmonic system is no longer required. It can only be used in full-voiced accompaniments of recitatives. Heinichen's complex accompanying-system, based on typical baroque ideas, belongs to the past.

Heinichen was one of the first to insist on extreme dissonant chords, *falsae*: harmonic compositions with augmented and diminished intervals. The exception was the augmented 4, the diminished 5 and the diminished 7. The 18th century musical amateur was well acquainted with these chords. In France and Germany, however, these dissonant chords were considered 'extravagant.' Heinichen nevertheless praised them as the most beautiful things music could offer. As in H 1711, Heinichen discusses in the second part of H 1728 the free theatrical style

with unfigured basses. He deals with typical harmonic and technical problems. This part of his treatise has nothing to do with what we understand as 'gallant' compositions.

The musical taste of the early eighteenth century evolved from a rich harmonic language to graceful melodies with sober basses. This new gallant music experience was remote from Heinichen's architectural harmonic style as proposed in H 1728. Most of his baroque ideas did not influence the thinking of the next generation of composers, advocates of the new gallant style with emphasis on charming melodies. Although Heinichen's complex harmonic language was forgotten, his theoretical focus on 'der Gout' remains an important item in the development of 'gallant thinking' of music and in the valuation of *Weltweisheit*.

BIBLIOGRAFIE

In deze bibliografie zijn uitsluitend werken opgenomen waarnaar regelmatig wordt verwezen en die niet reeds volledig in voetnoten zijn vermeld.

- Add. 3407 *Add. 3407* [traktaat] British Library London.
- Adlung 1758 Adlung, Jacob, *Anleitung zu der Musicalischen Gelahrtheit* (Erfurt 1758).
- Ahle 1690 Ahle, Johann Georg, *Kurze doch deutliche Anleitung zu der lieblich- und löblichen Singekunst* (Mühlhausen 1690).
- Ahle 1695 Ahle, Johann Georg, *Musicalische Frühlings-Gespräche* (Mühlhausen 1695).
- Ahle 1699 Ahle, Johann Georg, *Musicalische Herbst-Gespräche* (Mühlhausen 1699).
- Aichele 2010 Aichele, Alexander, 'Galante Geltung. Normengebrauch und Normenanwendung', Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musikalische Norm um 1700* (Berlin 2010), p. 63-80.
- Amann 1999 Amann, Wilhelm, *Die stille Arbeit des Geschmacks* (Würzburg 1999).
- Arnold 1931 Arnold, Frank Thomas, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practiced in the XVIIth & XVIIIth Centuries* (Oxford 1931).
- Bach 1753 / 1762 Bach, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753; Zweyter Theil 1762).
- Baumgarten 1735 /
Paetzoldt 1983 Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes* [Halle 1735]. Übersetzt und mit einer Einleitung herausgegeben von Heinz Paetzoldt (Hamburg 1983).
- Baumgarten 1750/1758 Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Aesthetica* (Frankfurt a.d. Oder 1750/1758).

- Bayreuther 2004 Bayreuther, Rainer, 'Mizler (von Kolof)', *MGG Personenteil* Bd. 12 (Kassel 2004), kol. 280-284.
- Bayreuther 2010 Bayreuther, Rainer, 'Perspektiven des Normbegriffs für die Erforschung der Musik um 1700', Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musikalische Norm um 1700* (Berlin 2010), p. 5-62.
- Bernhard 1655 Bernhard, Christoph, *Tractatus compositionis augmentatus* (Ms. 1655).
- Bernier 2006 Bernier, Marc André, *Parallèle des Anciens et des Modernes: Rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières* (Québec 2006).
- Bötticher / Christensen 1995 Bötticher, Jörg-Andreas / Jesper B. Christensen, 'Generalbaß', *MGG Sachteil* Bd. 3 (Kassel etc. 1995), kol. 1194-1256.
- Buelow 1986 Buelow, George, *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen* (Berkeley / Los Angeles [1966] 1986).
- Clement 2008 Clement, Albert, 'Affect en muziek: van theorieën uit de oudheid tot toepassingen in de barok', R. Diekstra / M. Hogenes (ed.), *Harmonie in Gedrag. De maatschappelijke en pedagogische betekenis van muziek* (Uithoorn 2008), p. 263-296.
- Dammann 1967 Dammann, Rolf, *Der Musikbegriff im deutschen Barock* (Köln 1967).
- d'Anglebert 1689 d'Anglebert, Jean-Henry, *Pièces de Clavecin / Principes de l'accompagnement* (Paris 1689).
- Dubos 1719 Dubos, Jean Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris 1719).
- Gasparini 1708 /1980 Gasparini, Francesco, *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (Venetia 1708), ed. Frank Stillings, *The Practical Harmonist at the Harpsichord* (New York 1980).
- Gottsched 1730 Gottsched, Christoph, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (Leipzig 1730.)

- H 1711 Heinichen, Johann David, *Neu erfundene und Gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses* (Hamburg 1711).
- H 1728 Heinichen, Johann David, *Der Generalbaß in der Komposition* (Dresden 1728).
- Hiller 1784 Hiller, Johann Adam, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit. Erster Theil* (Leipzig 1784) [Fotomechanischer Nachdruck Leipzig 1979].
- Hirschmann 2010 Hirschmann, Wolfgang, ‘“Musicus ecclecticus” – Überlegungen zu Nachahmung’, Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musikalische Norm um 1700* (Berlin 2010), p. 97-108.
- Holtmeier 2017 Holtmeier, Ludwig, *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (Hildesheim 2017).
- Horn 1987 Horn, Wolfgang, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745* (Kassel etc. 1987).
- Horn 2000 Horn, Wolfgang, *Johann David Heinichen: Neu erfundene und Gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses* (Kassel etc. 2000).
- Horn 2000 Horn, Wolfgang, ‘Johann David Heinichens erste dokumentierte Begegnung mit der Italienischen Cantata. Anmerkungen zu Heinichens frühen Jahren und zu dem Stück “Della mia bella Clori” des Carlo Francesco Cesarini’, *Händel-Jahrbuch* 46 (2000), p. 113-136.
- Horn 2001 Horn, Wolfgang, ‘Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre’, Wilhelm Seidel / Peter Wollny (Hrsg.), *Jahrbuch Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik* (Eisenach 2001), p. 9-40.
- Horn 2002 Horn, Wolfgang, ‘Heinichen, Johann David’, *MGG Personenteil* Bd. 8 (Kassel etc. 2002), kol. 1178-1192.
- Kahl 1948 Kahl, Willi, *Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts* (Köln 1948).
- Kircher 1650 Kircher, Athanasius, *Musurgia Universalis* (Roma 1650).

- Kirnberger 1781 Kirnberger, Johann Philipp, *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition* (Berlin 1781).
- Koopman 2008 Koopman, Ton, 'Notes on J.S. Bach and Basso Continuo Realization', Gregory G. Butler et al (edd.), *About Bach* (Urbana / Chicago 2008), p. 125-134.
- Kremer 2010 Kremer, Joachim, "'Regel" versus "Geschmack". Die Kritik an musikalischen Regeln zwischen 1700 und 1752 als Paradigmenwechsel', Rainer Bayreuther (hrsg.), *Musikalische Norm um 1700* (Berlin 2010), p. 117-144.
- Kroesbergen 2013 Kroesbergen, Willem, *18th century quotations relating to J .S. Bach's temperament* (Cape Town 2013 [²2015]).
- Lester 1989 Lester, Joel, *Between Modes and Keys. German Theory 1592-1802* (New York 1989).
- Lester ³1996 Lester, Joel, *Compositional Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge ³1996).
- Lorber 1991 Lorber, Richard, *Die italienischen Kantaten von Johann David Heinichen (1683-1729): Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am Dresdner Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Regensburg 1991).
- Marti 2004 Marti, Hanspeter 'Das Bild des Gelehrten in Leipziger philosophischen Dissertationen der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrhundert', Detlef Döring (Hrsg.), *Die Universität Leipzig und ihr gelehrtes Umfeld 1680-1780* (Basel 2004), p. 55-111.
- Masson 1705 Masson, Charles, *Nouveau Traité des Règles pour la Composition de la Musique* (Paris 1705) [Minkoff Reprints Genève 1971].
- Mattheson 1713 Mattheson, Johann, *Das Neu-Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung/ wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen/ seinen Gout darnach formiren/ die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonniren möge* (Hamburg 1713).

- Mattheson 1717 Mattheson, Johann, *Das beschützte Orchestre, oder desselben Zweyte Eröffnung / Worinn Nicht nur einem würcklichen galant-homme, der eben kein Profeßions-Verwandter / sondern auch manchem Musico selbst die alleraufrichtigste und deutlichste Vorstellung musicalischer Wissenschaften / wie sich dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesäubert / eigentlich und wahrhaftig verhalten / ertheilet; aller wiedrigen Auslegung und gedungenen Aufbürdung aber völliger und truckener Bescheid gegeben [...]*. (Hamburg 1717).
- Mattheson 1719 Mattheson, Johann, *Exemplarische Organisten-Probe [...]* (Hamburg 1719).
- Mattheson 1721 Mattheson, Johann, *Das Forschende Orchestre, oder desselben Dritte Eröffnung. Darinn Sensus Vindiciae et Quartae Blanditiae. D.i. Der beschirmte Sinnen-Rang Und der Schmeichelnde Quarten-Klang* (Hamburg 1721).
- Mattheson 1725 Mattheson, Johann, *Critica Musica II* (Hamburg 1725).
- Mattheson 1731 Mattheson, Johann, *Grosse General-Baß-Schule Oder: Der exemplarischen Organisten-Probe* (Hamburg 1731).
- Mattheson 1735 Mattheson, Johann, *Kleine General-Baß-Schule* (Hamburg 1735).
- Mattheson 1739 Mattheson, Johann, *Der Vollkommene Capellmeister [...]* (Hamburg 1739).
- Maul 2009 Maul, Michael, *Barockoper in Leipzig (1693-1720)* (Freiburg 2009).
- Maul 2010 Maul, Michael, 'Johann David Heinichen und der "Musicalische Horribilicribrifax". Überlegungen zur Vorrede von Heinichens *Gründlicher Anweisung*', Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musikalische Norm um 1700* (Berlin 2010), p. 145-166.
- Meckenheuser 1727 Meckenheuser, Johann Georg, *Die so genannte: allerneueste, Musicalische Temperatur* (Quedlinburg 1727).
- Mizler 1736-1754 Mizler, Christoph Lorenz, *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek Oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern* (Leipzig 1736-1754).

- Morhof 1688 Morhof, Daniel Georg, *Polyhistor, Literarius, Philosophicus et Practicus* (Lübeck 1647).
- Müller-Blattau 1999 Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* (Kassel etc. 1999).
- Niedt 1700/²1710 Niedt, Friedrich Erhard, *Musici, Musicalische Handleitung / Oder Gründlicher Unterricht. [...] Erster Teil* (Hamburg 1700, ²1710).
- Niedt 1706/²1721 Niedt, Friedrich Erhard, *Musicalische Handleitung / Anderer Theil / Handleitung zur Variation, wie man den General-Bass und darüber gesetzte Zahlen variiren, artige Inventiones machen, und einen schlechten General-bass, praeludia, Ciaconen, Allemanden....verfertigen könne, samt andern Instructionen* (Hamburg ²1721).
- Niedt 1717 Niedt, Friederich Erhardt, *Musicalischer Handleitung dritter und letzter Theil / Handlend vom Contra-Punct, Canon, Motetten [...] Opus Posthumum [...] Vorrede zum Druck befördert Von Mattheson* (Hamburg 1717).
- Petersen-Mikkelsen 2002 Petersen-Mikkelsen, Birger, *Die Melodielehre des "Vollkommenen Capellmeisters" von Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts* (Eutin 2002).
- Printz 1676/1677 Printz, Wolfgang Caspar, *Phrynus [Mytileenaeus] oder Satyrischer Componist I, II* (Quedlinburg 1676 / 1677).
- Quantz ³1789 Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen [...]* (Breslau ³1789).
- Rameau 1722 Rameau, Jean-Philippe, *Traité de L'Harmonie* (Paris 1722).
- Rampe 2018 Rampe, Siegbert, *Generalbasspraxis 1600-1800* (Laaber 2018).
- Reimer 2014 Reimer, Erich, 'Höfische und städtische Musikkultur in Deutschland im 18. Jahrhundert', Carsten Lange / Brit Reipsch (Hrsg.),

- Komponisten im Spannungsfeld von höfischer und städtischer Musikkultur. Bericht über die internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 18. Bis 19. März 2010, anlässlich der 20. Magdeburger Telemann-Festtage* [Telemann-Konferenzberichte Bd. XVIII] (Hildesheim / Zürich / New York 2014), 9-24.
- Remeš 2017 Remeš, Derek, *J. S. Bachs Chorales: Reconstructing Eighteenth-Century German Figured-Bass Pedagogy in Light of a New Source* (Freiburg 2017).
- Remeš 2020 Remeš, Derek, *Thoroughbass, Chorale, and Fugue: Teaching the Craft of Composition in J. S. Bach's Circle* (Diss. Freiburg i. Br. 2020).
- Riemann 1889 Riemann, Hugo, *Katechismus der Generalbaß-Spiels* (Leipzig 1889).
- Riemann 1898/1920 Riemann, Hugo, *Geschichte der Musiktheorie* (Berlin 1898/1920).
- Riemann 1922 Riemann, Hugo, *Handbuch der Musikgeschichte Zweiter Teil*, (Leipzig 1922).
- De Saint Lambert 1707 Saint-Lambert, Michel, *Les Principes du Clavecin / Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin* (Paris 1707).
- Sanguinetti 2012 Sanguinetti, Giorgio, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice* (Oxford 2012).
- Scheibe 1738 Scheibe, Johann, Adolph *Der Critische Musikus* (Hamburg 1738).
- Scheibe 1745 Scheibe, Johann Adolph, *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage* (Leipzig 1745).
- Schneiders 1994 Schneiders, Werner, *Christian Thomasius: Kleine Teutsche Schriften* (Hildesheim 1994).
- Schneiders 1998 Schneiders, Werner, *Thomasius Christian: Einleitung zur Vernunftlehre. Mit einem Vorwort von W. Schneiders* (Hildesheim 1998).
- Schneiders 2001 Schneiders, Werner, *Lexikon der Aufklärung* (München²2001).
- Seibel 1913 Seibel, Gustav Adolph, *Das Leben des Königl. Polnischen und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen*

- nebst chronologischem Verzeichnis seiner Opern (mit Angaben über Fundorte, Entstehungsjahre, Aufführungen, Textbuch, Textdichter usw.) und thematischem Katalog seiner Werke* (Leipzig 1913).
- Thomasius 1701 Thomasius, Christian, ‘Von Nachahmung der Franzosen’, *Christian Thomasius’ Ausgewählte Werke 22. Kleine Teutsche Schriften*, mit einem Vorwort von Werner Schneiders (Hildesheim 1994).
- Thomasius 1691 Thomasius, Christian, *Einleitung zu der Vernunft-Lehre* (Halle 1691).
- Unger 1990 Unger, Melvin P., *The German Choral Church Compositions of Johann David Heinichen (1683-1729)* (New York etc. 1990).
- Vec 2010 Vec, Miloš, ‘Die normative Struktur des decorum’, Rainer Bayreuther (Hrsg.), *Musikalische Norm um 1700* (Berlin 2010), p. 183-202.
- Verhagen 2019 Verhagen Reinier, *Quirinus en de andere Van Blankenburgs* (proefschrift Universiteit Kampen 2019).
- Vincent 1860 Vincent, Heinrich Josef, *Kein Generalbass mehr! [...]* (Wien 1860).
- Vollhardt 2010 Vollhardt, Friedrich, ‘Normvermittlung bei Christian Thomasius’, Bayreuther, Rainer (Hrsg.), *Musikalische Norm um 1700* (Berlin 2010), p. 203-214.
- Walch 1726 Walch, Johann Georg, *Philosophisches Lexicon* (Leipzig 1726).
- Walther 1708 Walther, Johann Gottfried, *Praecepta der Musicalischen Composition* (Weimar 1708).
- Walther 1732 Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon Oder Musikalische Bibliothec* (Leipzig 1732).
- Werckmeister 1698 Werckmeister, Andreas, *Die Nothwendigsten Anmerckungen / und Regeln Wie der Bassus Continuus, Oder General-Baß wohl könne tractiret werden [...]* (Aschersleben s.a. [1698]).

- Werckmeister 1702 Werckmeister, Andreas, *Harmonologia Musica Ooder Kurtze Anleitung zur Musicalischen Composition* (Franckfurth und Leipzig 1702).
- Werckmeister 1707 Werckmeister, Andreas, *Musicalische Paradoxal-Discourse* [...] (Quedlinburg 1707).
- Williams 2007 Williams, Margaret, *The Vespers music of J. D. Heinichen (1683-1729)* (PhD thesis University of Bristol 2007).
- Wollny 2005 Wollny, Peter, 'Johann Schelle', *MGG Personenteil* Bd. 14 (Kassel etc. 2005), kol. 1267-1270.
- Wright 1999 Wright, Craig, *Bachs "Kleines harmonisches Labyrinth" (BWV 591). Echtheitsfragen und theologischer Hintergrund* (New Haven 1999).

BIJLAGEN

BIJLAGE I

Maximes van Christian Thomasius

In zijn *Diskurs über die Nachahmung der Franzosen* (Leipzig 1687) benadrukt Christian Thomasius het zelf verwerven van kennis aan de hand van het praktische verstand. Ook raadt hij de jonge galante maatschappij aan om zich de gepaste omgangsvormen van het hof eigen te maken. Het nieuwe doel in het burgerlijke leven is zelfrealisatie volgens de leefregels van de aristocratie. Voor het verwerven van deze nieuwe vaardigheden dienen de *maximes* van Baltasar Gracián y Morales zoals voorgesteld in zijn *Balthasar Gracians, Homme de Cour, oder: Kluger Hof-und Welt-Mann* (1715) Thomasius tot leidraad. Naast het praktische verstand moet de nieuwe, wereldwijze mens volgens Thomasius ook in het bezit zijn van persoonlijke goede smaak, die een esthetische en een morele dimensie vertegenwoordigt. Amann omschrijft dit dubbele doel als het nieuwe persoonlijkheidsideaal dat naar individuele zelfhandhaving streeft.¹⁰⁶⁵ Maximes werden in de vroeg-achttiende eeuw als omgangsprincipes gezien, bedoeld als aanzet tot handelen. Een maxime is een subjectief grondbeginsel in de vorm van een korte raadgeving waarnaar het individu het best kan handelen, in tegenstelling tot een praktische wet die bepalend is voor iedereen. Thomasius' maximes, waarvan hieronder een selectie volgt, bevatten waardevolle morele en intellectuele principes en raadgevingen voor een correcte omgang onder eigentijdse *Bildungsbürger*.

Maxime CCLXXIV

*Jederman gefallen*¹⁰⁶⁶

Das ist eine Politische Zauberey der Höfflichkeit; und ein galanter Hacken/ dessen man sich/ mehr die Herten/ als sonst einen Vortheil/ was an sich zu ziehen bedienen muß. Die Tugend ist nicht genug/ wenn sie nicht mit Anmuth vergesellschaftet ist. Denn diese machet erst ein Werck beliebt. Diese Annehmlichkeit ist das kräftigste Instrument gekrönter Häupter. Beliebt werden ist zwar in Glück/ doch thut die Kunst auch etwas dazu. Denn wo eine grosse Gabe der

¹⁰⁶⁵ Amann 1999, p. 182: "Als Persönlichkeitsideal repräsentiert er [Gracián] die zunehmend in Isolation geratene, weitgehend homogene Schicht der höfischen Aristokratie, die in ihrer sozialen und individuellen Identität bedroht ist und Mittel und Wege der Selbstbehauptung sucht". Gracians *Homme de Cour* dient als een soort handleiding voor de burgerij die hogerop wil in het leven.

¹⁰⁶⁶ Thomasius 1715, p. 355f.: Maxime CCLXXIV, *Jederman gefallen*.

Natur sich befindet/ da kan die Kunst in allem desto besser fortkommen. Hieraus entspringet eben ein ich weiß nicht was/ so da dienet/ aller Leute Gunst zu erwerben.

Maxime CXXVII

Das „Ich weiß nicht was“¹⁰⁶⁷

Diß ist das Leben vortrefflicher Qualitäten/ der Geist der Worte/ die Seele der Verrichtungen/ und die rechte Pracht aller Schönheiten. Andre Vollkommenheiten sind die Zierde der Natur/ das *ich weiß nicht was*/ aber ist die Zierde der Vollkommenheiten. Denn es lasset sich so gar in der Manier von etwas zu urtheilen spüren. Es ist mehr etwas natürliches als daß es durch Fleiß erlernt würde/ und erstreckt sich viel weiter als alle Künste und Wissenschaften. Es ist nicht so wohl was leichtes/ als was überaus artiges. Es erfordert einen freyen ungebundenen Geist/ und mit diesem freyen Wesen vereinigt es die allerherrlichste Vollkommenheit. Ohne dasselbe ist alle Schönheit erstorben/ und alle Anmuth unannehmlich.

Maxime VIII

Über seine Affecten allezeit Meister zu seyn¹⁰⁶⁸

Daß ist das Kennzeichen/ daß man den höchsten Gipffel des Verstandes erreicht habe/ weil dadurch der Mensch weit über alle gemeine Einbildungen sich schwinget. Es ist keine grössere Herrschafft/ als die man über sich selbst/ und seine Leydenschaften hat. Das ist der Triumph des freyen Willens. Wenn kein Affect, auch der wichtigsten Geschäfte unbeschadet/ sich jemahls Meister vom Verstande machet: so hat man ein Mittel/ sich vieles Verdrusses zu entübrigen/ und sich in grosses Ansehen zu setzen.

¹⁰⁶⁷ Ibid., p. 179f.: Maxime CXXVII, *Das „Ich-weiß-nicht-was“*.

¹⁰⁶⁸ Ibid., p. 9: Maxime VIII, *Über seine Affecten allezeit Meister zu seyn*.

Maxime CCXCVIII

*Ein fähiger Verstand/ eine tieff-einsehende Krafft zu urtheilen/ und ein scharffer Sinn*¹⁰⁶⁹

Diese Drey machen ein rechtes Wunder/ und sind die allergrösseste Gaben der Göttlichen Gü-
tigkeit. Es ist ein grosser Vortheil/ wenn man bald etwas begreifen kan/ aber die Kunst wohl
zu Urtheilen ist weit grösser/ und wer eine gute Vernunfft hat/ der ist mit dem allergrössesten
versehen. Der Verstand muß nicht im Rückgrad sitzen/ denn da wäre er mehr verdrießlich als
scharff und nützlich. Die Kunst wohl zu gedencken ist die Frucht der Vernunfft. Biß ans zwant-
zigste Jahr herrschet der Wille/ biß ins dreyßigste hernach der Verstand/ und von da an biß ins
viertzigste/ die Urheilungs-Krafft. Es giebt Leute/ derer Verstand den Lux-Augen zu verglei-
chen/ und welche in der grössesten Dunkelheit am verständigsten sind. Es giebt aber auch
welche/ die sich gleich aus dem Stegreiff entschliessen können/ und allezeit das Beste und Ge-
schickteste erwählen. Sie haben allezeit viel und lauter gute Einfälle/ und das ist eine höchst
glückliche Fähigkeit; aber ein guter Sinn und Vernunfft machet das gantze Leben annehmlich.

Maxime XII

*Was der Natur und der Kunst; der Materie und dem Künstler müsse zugeschrieben werden*¹⁰⁷⁰

Es ist keine Schönheit unter der Sonnen zu finden/ die nicht durch eine künstliche Hand wäre
erhöhet worden/ auch keine Vollkommenheit/ die nicht etwas ungeschicktes an sich nehme/
wenn die Kunst nicht Hand mit anschlägt: Denn die Kunst verbessert was Unrecht ist/ und
machet das Gute vollkommen. Bißweilen behält die Natur das beste zurück/ damit wir zur
Kunst unsre Zuflucht nehmen: Denn ohne dieselbe ist auch das allerbeste Naturell unvollkom-
men; Und die Talente eines Menschen mögen so groß seyn als sie immer wollen/ sind sie nicht
cultivirt/ so sind sie nur vor halbe Talente zu achten. Ohne Kunst machet der Mensch nichts
recht/ sondern ist bey allem was er vornimmt/ ungeschickt.

¹⁰⁶⁹ Ibid., p. 384: Maxime CCXCVIII, *Ein fähiger Verstand/ eine tieff-einsehende Krafft zu urtheilen/
und ein scharffer Sinn.*

¹⁰⁷⁰ Ibid., p. 13f.: Maxime XII, *Was der Natur und der Kunst; der Materie und dem Künstler müsse
zugeschrieben werden.*

BIJLAGE II

Brief van Heinichen, toegevoegd aan Matthesons *Die Orchester-Kanzeley*

Mattheson stelt aan een aantal ‘objectieve’ muziektheoretici, onder wie Georg Friedrich Händel, Johann Krieger en Heinichen, de vraag of het nog nodig is om de vroegere modi te behouden, of dat het beter zou zijn, deze te vervangen door het nieuwe systeem van 24 grote- en kleine tertstoonladders. Alle brieven werden door Mattheson in zijn *Critica Musica* gepubliceerd.¹⁰⁷¹ Heinichen toont zich in zijn hieronder weergegeven antwoord niet enthousiast over het behoud van de modi.

Monsieur

Daß derselbe sich gefallen lassen, meinen Nahmen unter die Zahl derjenigen Herren Virtuosen zu setzen, welchen die *dedication* von dessen jüngsthin edirtem Tractate, das beschützte Orchestre genannt, gewidmet worden: davor sage schuldigen Danck. Die Haupt-Materie dieses Buches anlangend, so kan meinem Hochgeehrten Herrn meines Orths umb so viel weniger eine völlige *approbation* verweigern, ie mehr aus meinem ehemahls edirten musicalischen Tractätgen gar deutlich zu ersehen, daß ich weder von den alten Kerkermäßigen *Modis musicis*, noch von dem überflüssigen und Zeit-verderbenden *ut, re, mi, fa*, noch von anderen bestaubten musicalischen Grillen, ein sonderbarer Freund bin. Ich gestehe gerne, daß ich vielmahls in tieffes Nachsinnen gerathen, woher es doch immer kommen müsse, daß es bey unsern Zeiten noch Leuthe gibt, welche die in der Music schon längst verfallenen *rudera antiquitatis* zu erheben, und zu defendiren, suchen? Allein, meines Erachtens, seynd dieses wohl die wichtigsten Ursachen davon: denn erstlich haben solche musicalische Herren *Antiquarii* ihre gantze Jugend, oder vielmehr ihre gantze Lebens Zeit mit solchen Grillen zugebracht, und das wollen sie bey Leibe nicht umsonst gelernet haben. Ja, weil es nunmehr ohne dis zu langsam wäre, der Sache weiter nachzudencken, so ergeheth es ihnen hierinnen *agreablement* wie denen *Gottseeligen* Müttern, weche nur diejenigen Kinder am liebsten haben, die ihnen in der Geburth am sauersten worden. *Pro secundo*, so scheinen es solchen in *praejudiciis* steckenden Leuthen lauter Böhmische Dörffer zu seyn, wenn man heute zu Tage saget, daß zu einer *touchanten* Ohren-Music vielmehr subtile und geschickte Regeln, nebst einer langwierigen *Praxi*, gehören, als zu einer Hertz-

¹⁰⁷¹ Mattheson 1725, II, p. 179-288; Heinichens in deze bijlage geciteerde brief wordt door Mattheson weergegeven op p. 212f. Zie ook Lester 1989, p. 125f.

druckenden Augen-Music, welche auf dem unschuldigen Papier, nach allen *venerablen Contrapuncten* der Herren *Cantors* in den allerkleinsten Städtlein, durchmartirisiret worden. Ich habe mich von Jugend auf selbst unter der Zahl der Contrapuncts-Händler befunden: und also rede ich alles aus vielfältiger Erfahrung. Und wir Teutschen allein seynd solche Narren, daß wir, in vielen abgeschmackten Dingen, lieber bey dem alten Schlendrian bleiben, und lächerlicher weise mehr die Augen auf dem Papier, als die Ohren, zum *objecto* der Music machen wollen. Ich habe über diesen und dergleichen *chapitres* in meines Hochgeehrten Herrn Tractat viele gute Gedancken gefunden, welche völlig nach meinem *gout* seynd. Und wünsche ich meines Orts, daß derselbe vielmehr das Papier und sein gutes Talent zu *reeller* Ausarbeitung dergleichen nützlichen Dinge verspahren, als seinen zur Erde bestatteten *Aretinum* in der Grufft ferner stöhren wolle, der ich übrigens bin.

Monsieur

Votre tres humble & tres obeissant

Dresden, den 7. Dec. 1717

J.D. Heinichen

BIJLAGE III

Brief aan Friedrich August, keurprins van Saksen

In deze brief aan de keurprins van Saksen, neemt Heinichen de vrijheid om de keurprins zijn oratorium *La Pace di Kamberg* aan te bieden.¹⁰⁷² Op onderdanige wijze biedt hij zijn diensten aan: van dienaar tot heer. De tekst moet als vorstenspiegel worden verstaan: aan de toekomstige vorst worden alle belangrijke eigenschappen van een goede leider toegeschreven.

La Pace di Kamberg

Oratorio Musicale

Dedicato

Alla Real Altezza di

FRIDERICO AUGUSTO

Principe Elettorale di Sassonia & c.

Altezza Reale,

Prima che restasse Vincitore il mio ardire coll' onore di tributare a *Sua Altezza Reale*, una de le mie benche picciole fatiche ebbe un grande contrasto la mia Ambizione col mio spavento. Questo non potea soffrire, che restassero illuminate col sole del *Suo Nome* le poche note d'una mia compositione, e tanto mi sorprese che se bene ne ho avuto l'occasione per tre volte nel corso di quasi sei anni da che mi trattengo in Italia, trascurai non dimeno di tributare all' *A.S.R.* distillato in sudore il mio Cuore. Quella per l'opposto mi facea saltare in superbia col riflesso, che sarebbero sempre grandi i parti d'un divoto Vassallo quando avessero la fortuna di nascere per diletto del suo Sovrano. Mi tormentava la Battaglia di queste due veementi passioni, ne io stesso avrei saputo quale fosse per trionfare, quando non m'avesse fatto decidere il destino a favor della prima. E veramente sarei ben traditore de la mia sorte se replicatomi di bel nuovo il motivo di vagheggiare la *Maesta* della *Sua Luce* non avessi coraggio prima della mia partenza d'Italia di consecrare al mio *Principe* naturale vittima di quel volto che devo almen quel poco che io posso. Dedico dunque all' *A.S.R.* tra lo strepito della Guerra un *Oratorio di Pace*, e lo

¹⁰⁷² Heinichen *La Pace di Kamberg*, zonder datum. Autograaf Mus. 2398-D-4a. Eigentijdse kopie met opdracht, Mus. 2398- D-4. Zie Horn 1987, p. 41-44.

dedico così privato tanto perché altr'applauso non curo, che il Suo più glorioso d'ogn'altra Fama, quanto perché voglio ch'egli sia tutto del Mio Si-g.re. E qui mi trattengo di pubblicare l'A.S.R., o pieno di Sangue tratto da una sorgente de *Cesari* o *Figlio* d'un *Padre* più volte *Augusto* Regnante col *Diadema* assai chiaro della *Polonia*, o ciò, che di glorioso raccoglie, e che la rende uno de *Principi* maggiori del Mondo perché s'offenderebbe la modestia dell' A.S. ed arrossirebbe la mia Parzialità. A me basta di poter pubblicare la Grandezza del Cuore di S.A.R. le di cui virtù non potendo più crescere perché massime soffrono d'abbassarsi a gradire con *Reale* compatimento il profondissimo ossequio di chi si consagra non solo per obbligo di suddito, ma ancora per quello di divozione della protesta d'un desiderio di viver e morire in servizio del *Suo Sovrano*.

Dell'Altezza S. Reale
Umil. Devot. Obl. Servo
Giovanni Heinichen Sas.

Der Frieden von Kamberg.
Musikalisches Oratorium,
gewidmet Seiner Königlichen Hoheit
FRIEDRICH AUGUST,
Kurprinz von Sachsen etc.

Königliche Hoheit,
Bevor meine Kühnheit, die darin besteht, daß ich mir die Ehre anmaße, Euer Königlichen Hoheit eines meiner (wenngleich bescheidenen) Werklein zu widmen, schließlich Siegerin blieb, hatte mein Ehrgeiz mit der Furcht einen großen Strauß auszufechten. Diese letztere konnte nicht ertragen, daß die wenigen Noten einer meiner Kompositionen von der Sonne Eures Namens erhellt werden sollten, und so groß war ihre Macht, daß ich, obwohl ich in den beinahe sechs Jahren meines Italienaufenthalts dreimal die Gelegenheit gehabt habe, es dennoch versäumt habe, Eurer Königlichen Hoheit mein in Schweiß verwandeltes Herz zu weihen. [das meint: Heinichen bezeugt seine Ergebenheit dadurch, daß er sein Herz gleichsam in Form eines Werkes, das unter schweißtreibender Mühe entstanden ist, dem Kurprinzen weiht]. Jener – der Ehrgeiz – hingegen veranlaßte mich, in Hochmut zu verfallen bei dem Gedanken, daß die Taten

eines ergebenen Vasallen stets groß seien, falls ihnen das Glück beschieden ist, daß sie dem Herrscher zur Freude gereichen.

Mich quälte der Kampf dieser beiden ungeheuren Leidenschaften, und ich hätte selbst nicht sagen können, welche schließlich den Triumph davontragen würde, wenn mich nicht das Schicksal dazu geführt hätte, eine Entscheidung zugunsten der ersten zu treffen.

Und ich wäre wirklich ein Verräter an meinem Schicksal gewesen, wenn ich jetzt, da sich der Anlaß, die Erhabenheit Eures Glanzes zu preisen, mir erneut bot, nicht den Mut gefaßt hätte, meinem natürlichen Fürsten...[vittima di quel volto che devo: eindeutige Lesart der Quelle; Sinn unklar] vor meiner Abreise aus Italien das wenige zu weihen, was ich vermag.

Ich widme also Eurer Königlichen Hoheit inmitten des Kriegslärms ein Oratorium vom Frieden, und ich dediziere es so privat, weil ich zum einen keinen anderen Beifall erstrebe als den Euren, der ehrenvoller ist als jeder andere Ruhm, und zum anderen, weil ich wünsche, daß es nur meinem Herrn gehöre. Und hier enthalte ich mich, von den Vorzügen Eurer Königlichen Hoheit öffentlich zu reden, weder davon, daß in Euren Adern kaiserliches Blut fließt, noch davon, daß Euer Vater mehrfach erhaben ist, weil er mit dem hellglänzenden Diadem Polens regiert, oder von dem, was Ihr [er?] an Ruhm erworben hab [hat?] und was Euch [ihn?] zu einem der größten Fürsten der Welt gemacht hat – ich halte mich also zurück, da die Bescheidenheit Eurer Hoheit sich beleidigt und meine Voreingenommenheit sich beschämt fühlen würde.

Mir genügt es, die Größe des Herzens Eurer Königlichen Hoheit öffentlich zu verkünden, deren Tugenden nicht mehr wachsen können, weil Ihr so Unglaubliches zu erdulden vermögt wie die Erniedrigung, mit Königlicher Duldsamkeit die allertiefste Huldigung entgegenzunehmen von einem, der sich nicht nur aufgrund der Pflicht des Untertanen weihet, sondern auch aufgrund der Pflicht zur Hingabe, die aus der Beteuerung eines Verlangens resultiert, im Dienste seines Herrschers zu leben und zu sterben.

Eurer Königlichen Hoheit

niedrigster, demütigster,

ergebenster Diener

Johann David Heinichen aus Sachsen.

Op 28 augustus 1716 schrijft de keurprins naar zijn vader:

Frédéric Auguste, Prince Royal de Pologne et Electoral de Saxe. Ayant le consentement de Sa Majesté le Roÿ mon Père, j'ay engagé à son service Jean David Heünichen pour maître de chapelle; c'est-à-dire pour composer en musique tout ce qui sera nécessaire, conformément aux obligations d'un maitre de chapelle.¹⁰⁷³

Vanaf de maand augustus 1716 zal deze verbintenis ingaan en Heinichen zal als gage 'douze cens écus' of 1800 'florins d'Empire par an' ontvangen.¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷³ Horn 1987, p. 42, voetnoot 8.

¹⁰⁷⁴ Seibel 1913, p. 19.

BIJLAGE IV

Matthesons systeem van stemmen¹⁰⁷⁵

Matthesons verdeling steunt op 4 soorten halve tonen:

- 15/16 grote halve toon

- 24/25 als kleine halve toon

Samen vormen deze twee halve tonen een hele toon, voorgesteld als 9/10.

- 25/27 staat voor een groot limma, waarmee men het verschil bedoelt tussen een kleine halve toon en een hele toon

- 128/135 staat voor een klein limma en hiermee bedoelt men het verschil tussen een grote halve toon en een hele toon

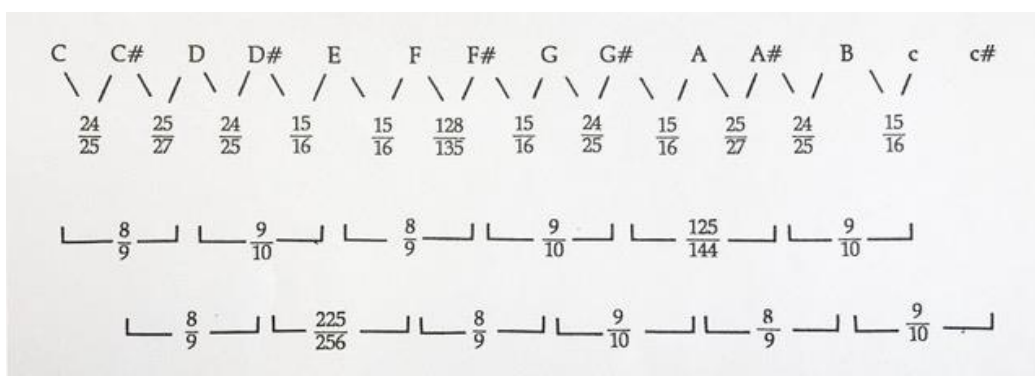
- 8/9 staat voor grote hele toon

- 9/10 staat voor een kleine hele toon

Samen vormen de grote hele toon en de kleine hele toon een tert 4/5.

- 225/226 geeft een grote hele toon met daarbij een diaschismate (2025/2048), dat ontstaat vanuit het samenvoegen van 2 grote halve tonen¹⁰⁷⁶

- 125/144 staat voor de hele grote hele toon samen met het diesis (1125/1152), ontstaan uit de samenvoeging van de grote halve toon en het groot limma



¹⁰⁷⁵ Zoals voorgesteld in zijn *Exemplarische Organisten-Probe* in het artikel “Vom General-Bass” (Hamburg 1719). Zie Mattheson 1719, p. 52-112.

¹⁰⁷⁶ Lester 1986, *Mattheson's Tuning System*, Appendix 2, p. 179-181.

BIJLAGE V

Beschrijving van een uitvinding door drukker Elias Lindner

In *Der General-Bass in der Composition* vermeldt Heinichen Elias Lindners nieuwe uitvinding voor het drukken van volstemmige akkoorden. Dit was een uitdaging omdat soms tot twaalf noten boven elkaar moesten worden geplaatst. Hoewel ze niet tot de courante praktijk behoorden, beschouwde Heinichen hen als verrijkend in continuo-begeleidingen.¹⁰⁷⁷

Letztlich anlangend die vielfach übereinander gesetzten Noten dieses Werckes, so ist es zwar, so viel mir wissend, eine Invention eines Schrifft-Giessers zu Nürnberg, woher man sie hat verschreiben müssen; Es hat aber der berühmte *Mathematicus* und *Organist* zu Freyberg, Tit. Herr Elias Lindner, diese Noten um ein vieles verbessern lassen, so weit es bey ietziger Gelegenheit möglich gewesen. Und ob zwar noch einige Unvollkommenheiten daran zu finden, z. E. da zwey neben einander auf einer Linie und *Spatio* stehende Noten etwas *obscur* ausfallen, ect. so ist es doch überhaupt mit diesen so häufig übereinander stehenden Noten ein Werck, dergleichen man im Druck noch nicht gesehen, und also ein Liebhaber für das erstemahl damit zufrieden seyn kan. Es versichert aber wohl-gedachter Herr Lindner, daß wofern er mit dergleichen Noten-Druck noch einmahl solte zu thun haben, er verschiedene neue *Inventiones* darinnen würde anzugeben wissen, wodurch die übereinander stehende Noten von allen Sorten, so schön und reinlich herauskommen müßten, als man sie immer schreiben kan. Ubrigens muß ich diesen *habilen Virtuosen* hiermit öffentlichen Danck abstaten für die überhäuffte und langwierige Bemühungen, die er sich bey diesem Wercke (so viel es ihm wegen seiner übrigen Geschäfte nur möglich gewesen) gegeben hat. Er ist ein Mann von sonderbahrer Redlichkeit, welcher sich sowohl in der Music, als in der Architectur und Mathesi überhaupt, noch täglich legitimiret, und bereits viele, mit Ruhm in öffentlichen Ehren-Aemtern sitzende Subjecta gezogen hat, so, daß ihm billig ein besseres Glück anzuwünschen wäre, welches er gar wohl meritiret.

¹⁰⁷⁷ Tekst van Heinichen over Elias Lindner, drukker van Heinichens volstemmige akkoorden. Deze tekst geldt eveneens als dankwoord. Lindners tekst werd door Heinichen aan de laatste pagina van de niet-gepagineerde *Vorrede* "Geneigter Leser!" toegevoegd.

Christian Friedrich Geßner is in *Der so nöthig als nützlichen Buchdruckerkunst und Schriftgießerey* Vierter Theil (Leipzig 1745) eveneens lovend over Lindners speciale manier van drukken van Heinichens complexe volstemmige akkoorden.¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁸ Deze tekst werd later door Christian Friedrich Geßner in de *Vorrede* van *Der so nöthig als nützlichen Buchdruckerkunst und Schriftgießerey*, Vierter Theil (Leipzig 1745) gedeeltelijk overgenomen. De *Vorrede* in dit IVter Theil, “Gehrter Leser!” is niet gepagineerd, maar bevat zeven paragrafen. In § III komen Heinichens volstemmige akkoorden aan bod. Vanaf het IVter Theil, I. Capitel: “Fortgeseßtes Verzeigniß der vornehmsten Geschriften” is Geßners werk wel gepagineerd.

BIJLAGE VI

Ein juristischer Schriftsatz des Dresdner Hofkapellmeisters

aus dem Jahre 1729¹⁰⁷⁹

Heinichen als muziektheoreticus en componist werd uitgebreid in dit proefschrift besproken, maar volledigheidshalve moet eveneens Heinichens bijdrage als jurist worden belicht.¹⁰⁸⁰ Lange tijd was er twijfel of Heinichen nog het beroep van advocaat had uitgeoefend, tot Wolfgang Horn onderstaand document ontdekte. In dit document neemt Heinichen de verdediging op van zijn zuster bij een langdurig aanslepend conflict. Nog tot enkele maanden voor zijn dood was Heinichen juridisch actief; niet helemaal duidelijk is of het hier een eenmalige “pro Deo-tussenkomst” voor zijn zus betreft.

Feiten

- Herrmann Weber overlijdt zonder testament. De nalatenschap bestaat uit een stuk grond en een koffer met inhoud die in bewaring werd gegeven bij de pachter van de grond.
- Een wettelijke erfgenaam, Johann Christoph Weber, neemt het initiatief om de nalatenschap op te nemen. In de stand van zaken van het dossier is de koffer in bewaring genomen door A.N. Rothardt, burgrechter van de plaatselijke leenheer Heinrich von Büнау. De grond is verkocht voor 87 Taler en de burgrechter houdt daarvan 28 Taler achter als kosten.
- Johann Christoph Weber betwist de afhouding voor kosten. Hij klaagt ook aan dat de burgrechter geld heeft weggenomen uit de verzegelde koffer. Hij wordt op beide punten in het gelijk gesteld door meerdere bevoegde instanties. Met de steun van de leenheer weigert de burgrechter gevolg te geven aan deze beslissingen en weet aan de hand van procedures deze eindeloos te vertragen en zelfs stil te leggen.
- Tijdens deze procedurestrijd overlijdt Johann Cristoph: hij laat een weduwe met kleine kinderen na. Kapelmeester Johann David Heinichen, broer van de weduwe, zet de procedure verder als mandataris en verdediger van zijn zuster en haar kinderen.

¹⁰⁷⁹ Horn 2008, Internet: *Ein juristischer Schriftsatz des Dresdner Hofkapellmeisters Johann David Heinichen aus dem Jahre 1729*.

¹⁰⁸⁰ Met dank aan prof. dr. Raf Verstegen voor zijn bereidwillige hulp bij het ontcijferen van Heinichens complexe juridische tussenkomst.

Het dossier

Johan David Heinichen maakt een uiterst secure stand van zaken op met nauwkeurige verwijzing naar de stukken van het dossier (*Acten-mässiger Status Causae*): een mogelijk duimdik dossier vat hij overzichtelijk samen. Het rapport sluit af met een beknopt, oordeelkundig beargumenteerd juridisch pleidooi bij het Hof. Het document is bedoeld ter ondersteuning van het hoger beroep dat wordt ingesteld, vermoedelijk bij het Hof in Dresden. Het document sluit af met vier vragen waarop een antwoord van het Hof wordt gevraagd. Heinichen formuleert met een kernachtige juridische motivering ook de antwoorden die hij van het Hof hoopt te verkrijgen. Ze kunnen als volgt worden samengevat:

1. De verzoekers/erfgenamen zijn de aangerekende kosten niet verschuldigd. Dergelijke kosten moeten restrictief en niet extensief geïnterpreteerd worden. Deels steunen ze op een reglement uit 1708 dat verwijst naar een document uit 1679, dat evenwel zelf nergens voorgelegd wordt en waarmee dus geen rekening kan worden gehouden. Voor andere posten beroept de verweerder zich enkel op een gebruik (*Observance*) dat echter niet behoorlijk gedocumenteerd wordt.
2. Tijdens de procedure is komen vast te staan (verwijzing naar de stukken) dat de burgrechter herhaaldelijk de koffer heeft geopend en er geld heeft uitgenomen. Dat is een strafbare handeling. Omdat het bedrag onzeker is moet de verweerder onder eed verklaren over hoeveel het gaat en dat teruggeven.
3. Bünau en de burgrechter moeten alle gemaakte en de nog tot aan de terugbetaling van de geldsom te maken proceskosten, aan de erfgenamen/eisers terugbetalen, zowel op grond van een aangehaalde vorstelijke verordening, als op grond van het algemeen recht en natuurrecht. De gerechten (Bühbau en de burgrechter) moeten met hun rechter de door de diefstal veroorzaakte kosten terugbetalen.
4. De gerechtsheer Heinrich von Bünau heeft de beslissingen van zijn burgrechter bekrachtigd en tot aan zijn dood geprobeerd te rechtvaardigen. Ook zijn erfgenamen hebben deze in eerste aanleg nog verdedigd. In heel deze zaak draait het om het feit van kwaadwillig het proces te doen aanslepen (*ob malitiosam litis protractionem*). De arme weduwe en wezen van de verzoeker hebben daarom recht op terugbetaling van het kapitaal en van alle gerechtelijke en buitengerechtelijke kosten van het ganse proces. De burgrechter is onvermogen en wordt daarom geëxcuseerd. De leen-erfgenamen van Bünau zijn verplicht om alle schade te vergoeden die hun burgrechter bij de uitoefening van zijn ambt heeft veroorzaakt.

Beoordeling

Heinichen vat een duimdik dossier zeer overzichtelijk samen. De kwaadwillige obstructie van de tegenpartij wordt uitvoerig gedocumenteerd. Het rapport sluit af bij het Hof met een beknopt, oordeelkundig beargumenteerd juridisch pleidooi. Dit getuigt van een behoorlijke juridische kennis. Heinichen weet de relevantie van juridische argumenten correct te beoordelen en uit eerder tot stand gekomen documenten en beslissingen naar voor te halen. Horn besluit terecht dat Heinichen een degelijke opleiding aan de rechtenfaculteit van Leipzig heeft genoten, die zeker meer inhield dan een “pro forma”-studie.

Besluit

Wel kan men door de eigen aard van deze samenvattende reconstructie niet besluiten dat Heinichen ook als jurist, buiten dit ene dossier nog andere dossiers heeft bepleit. Het slot van zijn betoog zou eerder naar een eenmalige tussenkomst verwijzen. Heinichen verklaart namelijk dat hij uit gewetensnood en uit diep meeleven (*ex justo dolore*) met zijn nauwe verwanten, zijn zus, een arme weduwe en haar weeskinderen - een bij herhaling voorkomende omschrijving van de verzoekster - de *status causae* heeft opgemaakt. Hij verklaart “vor Gott und seiner hohen Herrschaft”, dat alles wat hij naar voor brengt inderdaad ook in de aangehaalde stukken terug te vinden is. Met deze uitspraak bevestigt hij iets, dat voor een professioneel advocaat vermoedelijk overbodig zou zijn geweest, daar deze eisen vanuit de beroepsethiek altijd worden verondersteld aanwezig te zijn.

Heinichen ondertekent als *mandatarius en defensor nomine sororis*. Dit wijst op een formeel statuut binnen het procesrecht. Wel zou de slotparagraaf waarin Heinichen zijn tussenkomst verantwoordt vanuit gewetensnood, medelijden en verwantschap erop kunnen wijzen dat hij net gebruikmaakt van een mogelijkheid die het toen geldende procesrecht hem bood om als niet-professioneel actief advocaat te bemiddelen. Het zou dus meer dan waarschijnlijk om een eenmalige verdediging gaan.

BIJLAGE VII

Brief van Heinichen aan Keizer Carl de Zesde in verband van een geval van ‘Plagium’

Met veel moeite en tegen hoge kosten had Heinichen *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728) laten drukken. Op 8 september 1728 wordt het volumineuze werk uitgegeven in eigen beheer en hiervoor had Heinichen, omwille van moeilijkheden bij het drukken, hoge kosten moeten maken.¹⁰⁸¹ Al snel verschijnt er een nadruk van het traktaat, waardoor Heinichen zijn hoog opgelopen kosten niet kan aflossen. Heinichen wendt zich als jurist tot Friedrich August, koning van Polen en keurvorst van Saksen.

Op 3 januari 1729, een kleine vier maanden na het verschijnen van het werk uit 1728, werd een privilege verleend aan Johann David Heinichen, opgesteld in naam van de *Großmächtigste Fürst und Herr, Herr Friedrich August, König in Polen etc, etc*. Dit hield in dat *Der General-Bass in der Composition* “ein von ihm (Heinichen) edirtes und selbst verlegtes Buch”, op geen enkele manier nog mag worden nagedrukt. Alleen Heinichen mag het heruitgeven of laten uitgeven. Ook heruitgaves mogen niet zonder Heinichens instemming worden nagedrukt. Deze bescherming geldt voor tien jaar, en wel tot 3 januari 1739. In geval van nadruk wordt een boete van *funffzig Reinischer Gold-Gülden* geëist. Als wederdienst moet Heinichen achttien exemplaren aan Friedrich August schenken “aufs zierlichst“ gedrukt op “gut weiß Pappier“.

Een privilege aanvragen en de gegrondheid ervan nagaan, ging gepaard met de nodige administratieve complicaties waarvoor een jurist kon worden bijgeroepen. Vanuit zijn juridische achtergrond lijkt Heinichen deze klus zelf te hebben geklaard.

Verbod in opdracht van Friedrich August Koning van Polen en Keurvorst van Saksen:¹⁰⁸²

Der Aller Durchlauchtigste, Großmächtigste Fürst und Herr, Herr Friedrich Augustus, König in Pohlen, etc. ect. Des Heil. Römischen Reichs Ertz-Marschall, und Chur-Fürst zu Sachßen, auch Burggraf zu Magdeburg, ect. hat auf beschehenes unterthänigstes Suchen Dero Capell-Meisters, Johann David Heinichen, gnädigst bewilliget, daß er sein von ihm edirtes und selbst verlegtes

¹⁰⁸¹ Zie BIJLAGE IV.

¹⁰⁸² De in deze bijlage geciteerde tekstblokken komen uit Heinichens *Der General-Bass in der Composition*, meteen na het titelblad, ongepagineerd.

Buch, *Der General-Bass in der Composition* genannt, unter höchstgedachter Ihrer Königl. Maj. und Chur-Fürstl. Durchl. Privilegio drucken und führen lassen möge, dergestalt, daß in Dero Chur-Fürstenthum Sachßen, desselben *incorporirten* Landen und Stifftern, kein Buch-Händler noch Drucker oberwehntes Buch in den nechsten Zehen Jahren, von untengesetzten *dato* an, bey Verlust aller nachgedruckten Exemplarien, und Funffzig Rheinischer Gold-Gülden Straffe, weder nachdrucken, noch auch, da dasselbe an andern Orthen gedruckt wäre, darinen verkauffen und verhandeln soll, Worgegen er mehrgedachtes Buch fleißig *corrigiren*, aufs zierlichste drucken, und gut weiß Pappier dazu nehmen zu lassen, auch so oft es aufgeleget wird, von jedem Druck und *Format* Achtzehen Exemplaria in Ihrer Königl. Maj. und Chur-Fürstl. Durchl. Ober-*Consistorium*, ehe es verkaufft wird, auf seine Kosten einzuschicken schuldig, und dis *Privilegium* Niemanden, ohne höchstgedachter Ihrer Königl. Maj. und Chur-Fürstl. Durchl. Vorwissen, zu *cediren* befugt seyn soll, Gestalt er bey solchem *Privilegio* auf die bewilligten Zehen Jahr geschützet und gehandhabet, auch, da diesem jemand zuwider handeln, und er um *Execution* desselben ansuchen würde, solche ins Werck gerichtet, und die gesetzte Straffe eingebracht werden soll, ect. So geschehen zu Dreßden, am 3. Januar. *Anno* 1729.

L.S. Heinrich von Büнау
der Jüngere,

Heinichen vreesde dat er nog meer herdrukken zouden kunnen plaatsvinden en hij trachtte derhalve de ruimst mogelijke bescherming te vinden.¹⁰⁸³ Daar het koninklijke gezag van Friedrich August niet alle regio's dekte waar Heinichen trachtte *Der General-Bass in der Composition* te koop aan te bieden, wendde hij zich eveneens tot keizer Carl VI, keizer van het Heilig Roomse Rijk en der Duitse Natiën. Enkele maanden later[?] ontving hij het keizerlijke privilege en op 17 maart 1729 trad eveneens dit privilege in werking. Dit laatste privilege gold als een soort private wetgeving ten gunste van een bepaalde persoon en werd dan ook met het zegel van de keizer bekrachtigd. Bij overtreding van het privilege moest een bedrag van tien gulden worden betaald, waarvan de helft bestemd was voor de keizerlijke kanselarij, de helft voor de auteur. Heinichen mocht onwettig herdrukken door de overheid in beslag laten nemen.

Verbod uitgevaardigd door keizer Carl VI:

WIR, Carl der Sechste, von GOTTes Gnaden, erwehlter Römischer Käyser, zu allen Zeiten Mehrer des Reichs, in Germanien, zu Hispanien, Hungarn, Böheimb, Dalmatien, Croatien, und

¹⁰⁸³ Heinichen, zie "privilege" 2, gericht aan Keizer Carl VI.

Sclavonien, etc. König, Erb-Hertzog zu Oesterreich, Hertzog zu Burgundt, Steyer, Cärndten, Crain, und Württemberg, Graff zu Tyrol, etc. etc. Bekennen öffentlich mit diesem Brief, und thuen kund allemänniglich, daß Uns Unser und des Reichs lieber Getreuer, Johann David Heinichen, Königl. Pohln. und Churfl. Sächß. Capellmeister, unterthänigst zu vernehmen gegeben, was gestallten er ein Buch, der *General-Bass* in der *Composition*, etc. genannt, in öffentlichen Druck mit vielen Kösten ausgehen lassen, und ihme nun das Unglück begegnet wäre, daß solches Buch in Sachßen würcklich nachgedruckt worden, anbey also nicht unbillig besorgete, daß auch ausserhalb dergleichen geschehen möchte, wordurch er des darein gesteckten Capitals halber den empfindlichsten Verlust leyden müste; mit gehorsamster Bitte, daß Wir ihme zu solchem Ende, und damit von Niemand, wer der auch seye, solches Buch innerhalb den nechsten Zehen Jahren, weder in diesem noch grösserem *Format*, weder mit Zusatz noch Verringerung, wie es immer Nahmen haben mag, nichts davon ausgenommen, ihme in des Heil. Röm. Reichs Landen nachgedruckt werde, Unser Käyserl. *Impressorium* zu ertheilen, gnädigst geruheten. Wann Wir nun gnädigst angesehen ietzt angedeutete unterthänigste Bitte; Als haben Wir demselben die Gnad gethan, und Freyheit gegeben, thuen auch solches hiermit in Krafft dieses Briefs also, und dergestalt, daß er, Johann David Heinichen, vorgedachtes Buch in offenen Druck ausgehen, hin und wieder ausgeben, feyl haben, und verkauffen lassen, auch ihme solches, weder in groß- noch kleinem *Format*, Niemand ohne seinem Wissen und Willen innerhalb Zehen Jahren, von *dato* dieses Briefs anzurechnen, weder im Heil. Römischen Reich, noch in Unseren Erb-Königreich- Fürstenthum- und Landen nachdrucken, und verkauffen lassen solle; Und gebiethen darauff allen und ieden Unsern, und des Heil. Römischen Reichs, auch Unserer Erb-Königreich- Fürstenthum- und Landen Unterthanen und Getreuen, insonderheit aber allen Buchdruckern, Buchführern, und Buchverkauffern, bey Vermeydung Fünff Marck löthigen Goldes, die ein ieder, so offft er freventlich hierwider thäte, Uns halb in Unsre Käyserliche Cammer, und den andern halben Theil mehrbemeldten Johann David Heinichen unnachläßlich zu bezahlen verfallen seyn solle, hiermit ernstlich befehlend, und wollen, daß ihr, noch einiger aus euch selbst, noch iemand von eurentwegen, obangezogenes Buch innerhalb der obbestimmten Zehen Jahren, nicht nachdrucket, noch auch also, weder mit Zusatz noch Verringerung, wie es immer Nahmen haben mag, nachgedruckt, *distrahiret*, feyl habet, umtraget, oder verkauffet, weder anderen zu thuen gestattet in kein Weiß, alles bey Vermeydung Unser Käyserlichen Ungnad, und Verliehrung desselben eures Drucks, den vielgemeldter Johann David Heinichen, oder dessen Befehlshaber mit Hülff und Zuthun eines ieden Orts Obrigkeit, wo sie dergleichen bey einen ieden finden werden also gleich aus eigener Gewalt, ohne Verhinderung Männiglichs zu sich nehmen, und damit nach seinem Gefallen handeln und thuen möge. Jedoch soll vielbemeldter Johann David Heinichen von diesem Buch wenigst Fünff *Exemplaria* zu Unserer Käyserlichen geheimen Reichs Hof-Cantzley, bey Verlust dieser Käyserlichen Freyheit, zu liefern, auch das *Privilegium* vorandrukken zu lassen schuldig

seyn. Mit Urkundt dieses Briefs besiegelt mit Unserm Käyserlichen aufgedruckten *Secret*-Insiegel; Der geben ist in Unsrer Stadt Wien, den Siebenzehenden Martii, *Anno* Siebenzehen Hundert, Neun und Zwanzig, Unserer Reiche des Römischen in Achtzehenden, des Hispanischen in Sechs und Zwanzigten, des Hungarisch- und Böheimischen ebenfalls im Achtzehenden.

Carl.

L.S.

Ad Mandatum Sac.Caf.

Majestatis proprium

E.F. v. Glandorff.¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸⁴ Met dank aan prof. dr. Raf Verstegen voor zijn deskundige hulp ook bij deze juridische onderwerpen.

BIJLAGE VIII

Brief van Heinichen aan Mattheson

Vanaf begin juli 1729 ging Heinichens gezondheid sterk achteruit en hij maakte zich grote zorgen om zijn vrouw en dochtertje. Ook verliep de verkoop van *Der General-Bass in der Composition* niet zoals gewenst. Uiteindelijk riep hij zijn vriend Johann Mattheson te hulp om bepaalde betalingen voor hem in orde te helpen brengen. Op 16 juli overlijdt Heinichen.

In 1731 brengt Mattheson in *Der Grossen General-Baß-Schule oder Organisten-Probe* verslag uit van dit trieste verhaal; een eerste brief draagt als datum 2 juli 1729 en op 16 juli verneemt Mattheson het overlijden van Johan David Heinichen. Mattheson roemt Heinichen vanwege zijn grote muzikale verdiensten, in het bijzonder zijn vernieuwende ideeën bij zijn belangrijk theoretisch werk *Der General-Bass in der Composition*. Mattheson beschrijft de hele situatie als volgt:¹⁰⁸⁵

‘So eben, wie ich dieses schrieb, lieff von dem zu unsern Zeiten nicht weniger berühmten Köngl. Polnischen und Chur Sächsischen Capellmeister, Herrn Joh. Dav. Heinichen, folgender klägliche Brief bey mir ein’:

Hochedler, hochgelahrter, insonders hochgeehrtester Herr Capellmeister,

Ew. Hoch-Edl. werden aus meinem letztern ersehen haben, daß der Hamburgische Kauffmann deroselben Order übertreten, und mir die bewusten Gelder verwichene Leipziger Messe nicht gezahlet hat. Weil mich nun GOtt seit etlichen Wochen mit einer schweren hectischen Kranckheit auf das Bette geleget, wobey die Medici wenig Hoffnung zur Wiedergenesung geben; ich aber Gewissens halber meinem unerzogenen Kinde, nach meinem Tode gerne überall richtige Sachen hinterlassen wollte, so würden Ew. Hoch-Edl. mir einen ganz besondern Liebes-Dienst erweisen, wenn sie obgedachten Kauffmann dahin anhalten könnten, daß er mir die von Ew. Hoch-Edl. empfangene Gelder je eher je lieber einsenden müste. Sollte dieses die letzte Freundschaft seyn, welche mir Ew. Hoch-Edl. auf dieser Welt erweisen, so wünsche ihnen dafür langes Leben, beständiges Glück, und eine *glorieuse Continuation Dero* erlangten musicalischen *Reputation*. Sollte mich aber GOtt unverhofft aus dieser gefährlichen Kranckheit reissen, so würde mit allem Eifer

¹⁰⁸⁵ Mattheson 1731. Heinichens beide brieven werden door Mattheson in een voetnoot toegevoegd bij paragraaf CLXXXVI, p. 102.

dahin dencken, für mir so viel erwiesene Liebe und Freundschaft bey aller Gelegenheit danckbar zu seyn, der ich ohne dies allzeit verharre

Ew. Hoch-Edl.

Dresden, den 2. Julii 1729. Meines Hochgeehrten Herrn Capellmeisters
 ergenster Diener,
 Johann David Heinichen. mpp.

Veertien dagen later op 16 juli 1729 vermeldt Mattheson in *Der Grossen Generalbaß-Schule* :

Kurz darauf erhielten wir die betrübte Zeitung von dem am 16. Jul. 1729 erfolgten Absterben dieses braven Mannes, welches wirklich ein grosser Verlust für die musicalische Welt ist! absonderlich in Ansehen unsrer vorhabenden Materien, welche die Modos, die Solmisation, das *Mi Fa*, und andern alten klebrichten Sauerteig betreffen, dessen Auslegung er sich tapffer angelegen seyn ließ. Wenn es gleich noch hundert Künstler seines gleichen geben sollte, die eben solche gesunde Meynungen hegten, als er, so zweiffle ich doch, ob ein einziger unter ihnen gefunden werden mögte, der sich diesen Dingen zu widersetzen die gute Gelegenheit, das gehörige Ansehen, die rechten Gaben und Kräfte, samt dem erfordernten Nachdruck hätte.

Sein Gedächtniß sey in Ehren!

Ognuno è simile a certi angioletti e non pigliano l'incendio fuoco perche a diti catti non s'ingol
 gli amanti con acqua non scete quasi angeli catori che si fa dolce in vitho e non more ad
 or han per gran parte cotto amore angusto se pare il dolent povero di l'hera e privo ancora di poter
 rimover nel flamma l'oculo al grande e par d'hera di vitho in felice ma costretto a vivere così amaro
 Ah! che è amore casto dolce canto quel solo canto non è amore ma pace il pian
 in affetto per amare amore D'hera catti non scete il pian
 ch'ancora non gli doli accenti ma con la guancia in un d'hera
 D'un no d'hera in basso vitho gli doli accenti ma con la
 goglio l'hera non d'hera D'un no d'hera
Finito
 Ognuno è simile a certi angioletti e non pigliano cor d'hera d'hera e non scete dal vitho

64.

nono dilecti sea venia finiar l'affanno o gl'angelotti cilove quegli per dem forte trova rancore e
marie e in voce del contento trova il mio cor para e tormen-

Alia allegro

nono dilecti sea venia finiar l'affanno o gl'angelotti cilove quegli per dem forte trova rancore e
marie e in voce del contento trova il mio cor para e tormen-
nono dilecti sea venia finiar l'affanno o gl'angelotti cilove quegli per dem forte trova rancore e
marie e in voce del contento trova il mio cor para e tormen-
nono dilecti sea venia finiar l'affanno o gl'angelotti cilove quegli per dem forte trova rancore e
marie e in voce del contento trova il mio cor para e tormen-
nono dilecti sea venia finiar l'affanno o gl'angelotti cilove quegli per dem forte trova rancore e
marie e in voce del contento trova il mio cor para e tormen-
nono dilecti sea venia finiar l'affanno o gl'angelotti cilove quegli per dem forte trova rancore e
marie e in voce del contento trova il mio cor para e tormen-
nono dilecti sea venia finiar l'affanno o gl'angelotti cilove quegli per dem forte trova rancore e
marie e in voce del contento trova il mio cor para e tormen-
nono dilecti sea venia finiar l'affanno o gl'angelotti cilove quegli per dem forte trova rancore e
marie e in voce del contento trova il mio cor para e tormen-
nono dilecti sea venia finiar l'affanno o gl'angelotti cilove quegli per dem forte trova rancore e
marie e in voce del contento trova il mio cor para e tormen-

*Bron: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN866904530> (bezocht 1 december 2021).

CURRICULUM VITAE

Na middelbare studies aan het Koninklijk Atheneum te Maaseik (België), afdeling Wiskunde-Wetenschappen, studeerde Marianne Verstegen aan het Koninklijk Muziekconservatorium van Brussel, waar ze de algemene muziektheoretische vakken aflegde. Aan het Conservatorium van Antwerpen behaalde ze haar eindexamen voor klavecimbel bij Jos Van Immerseel. Aan het Conservatorium van Maastricht behaalde ze in 1974 bij Ton Koopman de Akte C voor klavecimbel.

In 1976 slaagde ze in het examen voor Producer bij BRT 3, waar ze in een jonge ploeg met onder meer Pieter Andriessen medeverantwoordelijk was voor de programmering van klassieke muziek en voor het inrichten van concerten. Vanaf 1982 was ze als docente klavecimbel verbonden aan het Lemmensinstituut, nu *Luca School of Arts* te Leuven. Als klavecimbelsoliste maakte ze deel uit van diverse ensembles, waarbij ze pleitte voor een groter aanbod van hedendaagse composities voor klavecimbel. In 2010 behaalde ze haar Master Muziekwetenschap aan de Universiteit van Utrecht.

Al ruim 20 jaar is Marianne Verstegen organisatrice van concerten waar aan jonge muzikanten de gelegenheid wordt geboden om op te treden.