

Maatschappij tot bevordering der
Toonkunst
Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis
UITGAVE
van oudere Noord Nederlandsche Meesterwerken.



Ortus Musicus

van

JEAN ADAM REINKEN

utgegeven
door

J. C. M. VAN RIEMSDIJK

Partituur . . . f. 4. 20 netto. (R. M. 7. —)
Stel partijen f. 1. 50 „ („ 2. 50.)

Te verkrijgen bij

Den Algemeenen Muziekhandel
te Amsterdam.

Breitkopf & Härtel
Leipzig.



Jean Adam Leinbohm

In het tijdschrift onzer Vereeniging, Deel II 1^{ste} Stuk bladzijde 61—87, heb ik getracht een overzicht te geven van de bijzonderheden, die tot dusverre konden worden bijeengebracht aangaande het leven en de werken van den Nederlandschen toonkunstenaar Jean (Johan) Adam Reinken (Reincken), geboren te Deventer den 27^{sten} April 1623 en overleden te Hamburg den 24^{sten} November 1722.

In dat opstel heb ik ook in algemeene trekken het belangrijkste werk van Reinken, zijn *Hortus Musicus*, dat thans als XIII^{de} uitgave onzer Vereeniging het licht ziet, beschreven en beoordeeld.

Hoewel deze inleiding meer in 't bijzonder bestemd is voor mededeelingen aangaande de wijze, waarop ik bij de uitgave ben te werk gegaan, acht ik het niet ondienstig ook daarin, althans in uittreksel, optenemen, mijne algemeene beschouwingen over de compositie van Reinken, zooals die in bovengenoemd opstel voorkomen. De belangstellende lezer vindt dus in deze inleiding alle bijzonderheden omtrent dit werk bijeen.

Het zesde en belangrijkste werk van Reinken werd op eigen kosten gedrukt en draagt den volgende titel:

Soli Deo gloria.

HORTUS MUSICUS / recentibus aliquot Flosculis / SONATEN, / ALLEMANDEN, / COVRANTEN / SARABANDEN / et / GIQUEN / cum 2 Violin. Viola et Basso / continuo, consitus / a / JOHANNE ADAMO REINCKEN / Dauentriense Transisalano, / Organi Hamburgensis ad / D. Cathar. Celebratissimi / Directore.

Aan de uitgave werden geene kosten gespaard; het titelblad stelt voor een groote portiek in renaissance stijl, gevormd door corinthische kolommen, en op den achtergrond een lusttuin, door zuilengangen afgesloten. Op dit titelblad, dat vóór de Bassus-continuustem is afgedrukt, volgt eene sierlijke opdracht in de latijnsche taal, waarvan de aanhef aldus luidt:

Perillustri Generosissimo / Dmō Joanni Adolpho / Libero Baroni a Kielmansegg, Sacrae Caesar. / Majestati à consiliis et maxime Reverendi / Capituli Lubecensis spectabili Canonico, / Patrono summopere colendo.

Vóór de eerste vioolpartij staat eene lange voorrede gericht tot den lezer en muziekliefhebber, en de violapartij opent met eene Admonitio tot opheldering van eenige in het werk voorkomende teekens.

Het exemplaar, dat voor mij ligt, is vermoedelijk een unicum en behoort aan Professor Wagener te Marburg, die zoo welwillend is geweest het aan onze Vereeniging ter leen aftestaan, ten einde daarnaar de correctie der drukproeven te doen verrichten.

Het werk draagt geen jaartal; de dedicatie stelt ons echter in staat om, althans bij benadering, den tijd te bepalen, waarbinnen het kan verschenen zijn. Aan Johann Adolph Kielmansegg, geboren den 17^{den} Januari 1642, werd bij testa-

ment van zijn vader, onder dagteekening van 30 Juli 1670 vermaakt het "Canonicat in Lübeck". De vader overleed in 1676 in Kopenhagen, waar hij met zijne drie zonen in ballingschap verkeerde; in 1677 keerden de zonen naar hun vaderland, Holstein, terug. Johann Adolph overleed in 1711. De Hortus Musicus kan dus niet vóór 1677 in het licht verschenen zijn, maar wel daarna. Indien wij het ontstaan van het werk stellen tussehen 1680 en 1700, dan zullen wij vermoedelijk niet verre van de waarheid verwijderd zijn.

De inhoud bestaat uit eene reeks van 30 stukken voor 2 violen, viola (da gamba) en Bassus continuus, die in 6 verschillende suiten te verdeelen zijn, elk uit 5 stukken bestaande. Iedere suite bevat eene Sonata, bestaande uit een Adagio, Allegro en Adagio, welke gevolgd wordt door eene Allemande, Courante, Sarabande en Gigue.

De stukken zijn doorlopend genummerd; maar die, behoorende tot ééne en dezelfde suite, hebben denzelfden toonaard tot grondslag, en al bestaat er geen thematisch verband tussehen het 2^{de}, 3^{de}, 4^{de} en 5^{de} met de Sonata, zij zijn toch als een geheel met elkander gedacht.

Uit de voorrede blijkt, dat Reinken zijne compositiën bestemd heeft zoowel voor de kerk als voor de concertzaal (templis et privatis Odeis accommodata artis nostrae specimina); en met dat tweeledig doel kan de verdeeling der suiten in verband staan; de sonata kan meer in 't bijzonder voor de kerk gediend hebben (als Sonata da Chiesa, zooals de Italianen het noemen); de overige deelen van de suiten behooren tot de wereldlijke muziek (Sonata da Camera). Klaarblijkelijk heeft Reinken zich aan den vorm aangesloten, die toen ten tijde in Italië gebruikelijk was en vooral door Corelli (1653—1711) werd gevolgd. De bezetting is dezelfde als van de 4 eerste werken van dezen beroemden meester, die tot titel dragen "Sonate a trè, due Violini e Violone, col Basso per l'Organo o Cembalo, naarmate het Sonaten da Chiesa of da Camera zijn, en die tussehen 1683 en 1694 in 't licht zijn verschenen.

Ik aarzel niet den Hortus Musicus eene zeer belangrijke bijdrage te noemen tot de kennis der geschiedenis van de zelfstandige instrumentaalmuziek. Om het werk op zijn volle waarde te schatten, zou men volledig op de hoogte moeten zijn van alle dergelijke instrumentaalwerken uit dien tijd, zoowel van Duitsehe als Italiaansche componisten, welke kennis ik moet erkennen niet te bezitten.

De instrumentaalwerken uit de 17^{de} eeuw zijn niet voor iedereen toegankelijk; slechts een betrekkelijk gering aantal is in druk verschenen of op nieuw uitgegeven; de geschiedenis van de eerste ontwikkeling der instrumentaalmuziek is nog in vele opzichten een onbearbeid veld, dat slechts nog ten deele ontgonnen is. Mijne geringe kennis daarvan put ik uit de verzameling, die J. W. von Wasiliewski heeft uitgegeven onder den titel: *Instrumentalsätze vom Ende des XVI^{ten} bis Ende des XVII^{ten} Jahrhunderts*, Bonn. Max Cohen Sohn 1874, en uit de bovengenoemde werken van Corelli. Beide liggen voor mij, en wanneer ik daarmede Reinkens Hortus Musicus vergelijk, dan kom ik tot de slotsom, dat Reinken niet alleen niet behoeft achter te staan bij zijne meest beroemde tijdgenooten, maar hen zelfs in sommige opzichten overtreft.

Door voortreffelijke eigenschappen kenmerkt zich het meerendeel van de in den Hortus Musicus voorkomende muziekstukken. In de allereerste plaats zijn zij volkomen instrumentaal gedacht; het is echte strijkmuziek met haar eigenaardig karakter, die men te hooren krijgt. De thematische arbeid onderscheidt zich door eene groote klaarheid: de motieven zijn over 't algemeen goed

gekozen; waar zij als fugathema dienst doen, zoo als in het allegro-deel van elke sonate en in de giga's, zijn zij uitnemend geschikt voor fugeerende bewerking; de doorvoering van die bewegelijke motieven in de verschillende stemmen, hoewel niet altijd even vrij en ongedwongen, is over 't algemeen duidelijk en doorzichtig. Het melodische element treedt sterk op den voorgrond in de langzame deelen. Die motieven zijn breed gehouden, edel van karakter, soms innig en diep gevoeld. De harmonische bewerking in sommige stukken is zelfs uiterst belangrijk te noemen; de opvolging van akkoorden is over het algemeen, eenige hardheden buiten beschouwing gelaten, natuurlijk; alles is vloeiend geschreven en kenmerkt den meester, die den vorm beheerscht. Elke suite vangt aan met een adagio van ongeveer 16 à 20 maten, dat als inleiding dient tot een gefugeerd allegro; op het allegro volgt een deel voor soloviool in adagio tempo, dikwijls afgewisseld door enkele maten presto, dat in zijn geheel herhaald wordt, maar dan door de solo viola wordt overgenomen. Dien eigenaardigen vorm van herhaling vindt men, voor zoover mij bekend, bij geen enkel componist van dien tijd; vooral dit deel is uit een muzikaal oogpunt zeer belangrijk en meestal zeer schoon. Na die drie deelen, welke de eigenlijke sonata vormen, komt eene allemanda; daarop volgt eene courante. Eene sarabande, gewoonlijk zeer kort en eenvoudig gehouden, sluit, wat de motieven betreft, aan de beide vorige aan. Eindelijk komt de giga, die meestal optreedt met een nieuw thema en die de suite waardig besluit.

Mijne gunstige beoordeeling van den Hortus Musicus vindt hare bevestiging in het feit, dat niemand minder dan J. Seb. Bach de suite in Amoll geheel, die in Cdur gedeeltelijk en vermoedelijk ook de fuga, behoorende tot de suite in Bdur, voor klavier heeft bearbeid.

Dr. Spitta heeft dit aan het licht gebracht en daaraan een uitvoerig artikel gewijd in de Allgemeine Musikalische Zeitung (jaargang 1881, No. 47 en 48). Allerbelangwekkendst is het, met de mededeelingen van Spitta in de hand, na te gaan, hoe Bach bij het vervaardigen van die bearbeiding is te werk gegaan. Bij vergelijking van het origineel met de Bachsche bewerking (als Klaviersonate No. 1 en 2, gedrukt bij Peters in de uitgave van Czerny, Griepenkerl en Roitzsch) ontwaart men, dat Bach de compositie van Reinken beschouwd heeft als den grondslag waarvan hij niet is afgeweken dan alleen om aan het origineel een rijkeren inhoud en eene ontwikkeling te geven, meer in overeenstemming met den geest van den bewerker. Volkomen juist zegt Spitta: "Vergleicht man Original und "Umsetzung im Ganzen, so ist jenes die Knospe, diese die herrlich entfaltete Blüthe". Toeh moet ik verklaren dat, niettegenstaande die rijkere bewerking, mij het origineel niet minder lief is geworden of gebleven. Een rozenknop gadeteslaan, moge een genot zijn van anderen aard als waarmede wij de tot vollen bloei gekomen bloem bewonderen, het geheimzinnige schoon, dat de knop voor ons verbergt, trekt ons misschien nog meer aan.

Zoo is het ook met Reinkens compositie. Neem de muziekbijlage ter hand, die Spitta bij zijn artikel heeft doen drukken, en waarin hij op aanschouwelijke wijze de bewerking van het eerste deel der eerste suite in Amoll tegenover het origineel stelt, en roep u dan voor den geest den seraphischen klank der strijk-instrumenten, waaraan Reinken heeft gedacht, toen hij zijn breed gehouden, edele melodie schreef, dan zal de Bachsche bewerking voor klavier, hoe schoon en rijk ook, toch niet den indruk van het origineel kunnen wegnemen. Hen, die meer in bijzonderheden willen nagaan, hoe Bach partij getrokken heeft van Reinkens compositie, verwijs ik naar het artikel van Spitta, die dat uitvoerig uiteenzet.

De bovenstaande mededeelingen kan ik nog aanvullen met een zeer belangrijk bericht, dat ons in staat stelt nader den tijd te bepalen, waarop de Hortus Musicus in druk is verschenen. In den Catalogus der "Ostermesse" van het jaar 1688, berustende in de bibliotheek van het Börsenverein te Leipzig, wordt onder de "libris futuris nundinis prodituris" aangetroffen de Hortus Musicus van Reinken, en wordt dus daarin de aanstaande uitgave van dat werk aangekondigd. Men kan dus als zeker aannemen, dat het werk niet na het jaar 1688 is gecomponeerd.

Voordat onze Vereeniging in het bezit was geraakt van het origineele gedrukte exemplaar in stemmen, dat ons door Prof. Wagener welwillend ten gebruike werd afgestaan, had Dr. Ph. Spitta ons een afschrift toegezonden van eene naar die stemmen vervaardigde partituur.

Die copie werd, na door mij met het origineel te zijn vergeleken en verbeterd, aan den drukker overgegeven; de correctie der proefbladen geschiedde echter naar de origineele stemmen.

Het origineel in folio formaat is zeer duidelijk gedrukt of liever gegraveerd; aan den voet van bladzijde 12 van de Viola-stem heeft de drukker zijn naam geplaatst "Jochim Wichmann Sculp. Hamb." —

Over 't algemeen is de druk ook vrij correct: dit geldt in de eerste plaats van de becijfering van den Bassus Continuus, die zeer uitvoerig is en dikwijls den sleutel geeft tot de oplossing van twijfelachtige plaatsen in de stemmen. Behalve eenige drukfouten, die in de stemmen voorkomen, laat de voorsteekening (\sharp en \flat) somtijds te wenschen overig, en dan is het meestal de becijferde bas, die de oplossing aangeeft.

Bij de uitgave heb ik mij zoo getrouw mogelijk aan het origineel gehouden.

Dit geldt in de eerste plaats van de sleutels; in de partituur heb ik de in de origineele Viola- en de Bassus Continuuspartij voorkomende afwisseling tusschen den bas-, tenor en alt-sleutel zonder eenige wijziging behouden; voor de afzonderlijk gedrukte violapartij moest daarvan worden afgeweken, omdat deze bestemd is voor onze hedendaagsche violoncel en dus ook de voor dat instrument gebruikelijke sleutels moest aangeven.

Van eene nadere beteekening en het aanbrengen van p en f heb ik mij onthouden. Het doel onzer uitgaven is niet om onze meesterwerken naar hedendaagsche opvattingen, die toch meestal blijken van geheel subjectieven aard te zijn, te bewerken of te verwerken, maar om ze weder aan het licht te brengen, zooals zij oorspronkelijk gedacht en geschreven zijn. Wel levert eene critische uitgave, als door onze Vereeniging bedoeld, niet alle hulpmiddelen, die voor de uitvoering noodig zijn: zoo zal b. v. de bewerking voor orgel of klavier van de Bassus continuuspartij noodzakelijk worden gevorderd, om eene behoorlijke uitvoering van den Hortus Musicus mogelijk te maken: de afzonderlijke partijen zullen ook voor hetzelfde doel nader moeten worden beteekend. Het ligt echter niet op den weg onzer Vereeniging om dergelijke hulpmiddelen te leveren; de wetenschappelijke waarde van hare uitgaven zou, wegens de daardoor onvermijdelijke bijvoegingen en aanvullingen, er onder lijden.


Wat de verhoogings-, herstellings-, en verlagingsteekens aangaat (\sharp , \natural en \flat) heb ik, in afwijking van het oorspronkelijke, de thans algemeen gebruikelijke schrijfwijze aangenomen.

In de muziek van de 17^{de} eeuw geldt een \sharp of \flat alleen voor de noot, waarvoor het teeken is aangebracht, zoodat in ééne en dezelfde maat telkens voor dezelfde noot het teeken wordt herhaald: van een herstellingsteeken \natural behoeft in zulk een stelsel geen sprake te zijn.


In het oorspronkelijk exemplaar van den Hortus Musicus vindt men die destijds gebruikelijke schrijfwijze terug: de teekens die daarin voorkomen zijn: het kruis \times en het verlagingsteeken \flat , dat niet alleen als *mol* teeken dienst doet maar ook in zeer enkele gevallen, vooral waar duidelijk eene chromatische gang moet worden aangegeven, als herstellingsteeken (\natural) voorkomt.

Die verouderde schrijfwijze heb ik gemeend te moeten vervangen door de thans gebruikelijke, volgens welke in dezelfde maat het voorteecken gelden blijft, zoodra het niet vervangen wordt door een \sharp , terwijl duidelijkshalve ook het herstellingsteeken (\natural) wordt aangewend in de volgende maat, wanneer voor de eerste maal daarin de noot zonder verhooging of verlaging teruggevonden wordt.

De wijze waarop Reinken den Bassus continuus becijfert, wijkt af van de gewone regels, zooals die b. v. door Carl Philipp Emanuel Bach in het tweede deel van zijn "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" worden geleerd en thans gebruikelijk zijn. Volgens die regels richt zich de becijfering naar de aan den sleutel geplaatste voorteecken; alleen dan, wanneer eene nieuwe, niet aan den sleutel aangegeven verhooging moet worden aangeduid, wordt er in de basbecijfering een \sharp vóór of achter het cijfer of een streep door het cijfer ge-

plaatst. b. v.  Is er geen bijzondere verhooging van het interval


te beteekenen, dan wordt het interval, onverschillig of het groot of klein is, met het dienovereenkomstige cijfer aangeduid zonder eenige nadere bijvoeging

b. v.  Wanneer er eene verlaging van het natuurlijke interval moet

worden aangegeven, dan wordt bij het cijfer het verlagingsteeken \flat of \flat geplaatst

b. v. 

Geheel anders gaat Reinken te werk. Voor zoover het mij is mogen gelukken zijne schrijfwijze tot een bepaald stelsel terugtebrengen, beteekent hij in den regel alle groote intervallen met een streepje door het intervallencijfer, alle kleine intervallen duidt hij aan met een \flat teeken nabij of door het cijfer geplaatst, en dat wel geheel onafhankelijk van de voortekening aan den sleutel. In plaats van de hieronder staande kleine sext met een gewone 6 te beteekenen,

becijfert by aldus:  De zoogenaamde valsche quint op den zeven-

den trap van den toonladder  duidt hij altijd aan met 5 \flat . Het

laatste komt, zooals C. Ph. E. Bach l. c.: bl. 19 zegt*) dikwijls voor: het eerste daarentegen moet voor hen, die met de gebruikelijke regels vertrouwd zijn, aanleiding geven tot onduidelijkheid en verwarring.

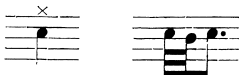
Ik heb dus gemeend de gewone regels der basbecijfering voor alle intervallen behalve voor den valschen Quint te moeten volgen. Alleen in dat opzicht heb ik mij eene afwijking veroorloofd van de door Reinken gevolgde schrijfwijze, terwijl ik mij overigens streng aan zijne becijfering heb gehouden.

Hieronder volgen nu eenige opmerkingen van bijzonderen aard met verwijzing naar de plaatsen der partituur, die daarop betrekking hebben: het zijn voor 't meerendeel toelichtingen van door mij in de partituur aangebrachte afwijkingen van het oorspronkelijke.

Bladz. 7. 2^{de} vioolpartij: in de voorlaatste maat staan in het oorspronkelijke twee *c'*: deze klaarblijkelijke drukfout werd verbeterd door in de plaats daarvan te stellen twee *d'*;

Bladz. 8. De tempo-aanduiding luidt in de eerste vioolpartij Largo, in de Bassus-continuuspartij Adagio; overal waar, zooals hier, verschil wordt aangetroffen, wordt de van de hoofdpartij afwijkende aanduiding tusschen twee haakjes bijgevoegd.

Bladz. 8. Over het hier in de eerste Vioolpartij en later in de Violapartij voorkomende teeken \times wordt in de latijnsche voorrede, behoorende bij de Violapartij, gezegd, dat dit beteekent een tremolo (tremul) "qui infernè tonum feriat", in tegenstelling van het teeken //, welke beide lijntjes "tremul notant, qui supernè tonum contingit". —

Volgens de definitie is dus het teeken \times als een trillermatige versiering met eene lagere noot optevatten:  Reinken

zal dus hebben willen aanduiden, hetgeen wij Mordent noemen. Ik heb dus gemeend in de afzonderlijke stemmen het teeken \times te moeten vervangen door het gebruikelijke tr . Het tweede teeken // komt niet in den Hortus Musicus voor, maar zal wel een zoogenaamden Pralltriller beteekenen.

Bladz. 12. Hier en overal elders, waar in de oorspronkelijke partijen op gebrekkige wijze aan het slot van elk deel de herhaling wordt aangegeven, was het onvermijdelijk om daarin te voorzien op de thans gebruikelijke wijze.


Bladz. 14. De maataanduiding is bij de couranten en sarabanden meest 3: een enkele maal $\frac{3}{4}$; de laatste werd door mij als regel aangenomen.

Bladz. 17. 1^{ste} Vioolpartij. In de 8^{ste} maat staat *d'*: moet zijn *dis'* in verband met de groote tertsbecijfering in de baspartij. Overal waar, zoo als hier, blijkbaar in de stemmen een \sharp of \flat is vergeten, is die door mij bijgevoegd naast de noot. Waar de bijvoeging van een \sharp of \flat niet voorgeschreven wordt door de becijfering, maar toch vermoedelijk bedoeld is heb ik het teeken \sharp of \flat tuschen twee haakjes boven de noot geplaatst.

Bladz. 18. 1^{ste} Vioolpartij. 3^{de} maat: *d'* moet zijn *dis'* in verband met de \sharp in den B. C.

*) Von der falschen Quinte, auch von der kleinen und verminderten Septime ist man es eher gewohnt, dass sie mehrentheils mit einem Be erscheinen. (Uitgave van 1762 Berlijn bij George Ludewig Winter.)

- Bladz. 18. Idem 8^{ste} maat: de tweede *g'* moet zijn *gis'* in verband met de *g* in de B. C.
- Bladz. 28. Bassus-Continuus partij 13^{de} maat. In het origineel staat voor de eerste noot een *#(g)* terwijl in de Violapartij het kruis eerst voorkomt voor de laatste noot; de laatste beteekening is door mij gevolgd, als zijnde ook in overeenstemming met de becijfering.
- Bladz. 36. In de 1^{ste} viool-en violapartij Bladz. 31 van het Largo is het aanbrengen der *#* geschied na nauwkeurige vergelijking van beide oorspronkelijke partijen; hoewel beide onvolledig zijn op dat punt, vullen zij elkander aan.

Bladz. 36. 1^{ste} vioolpartij 9^{de} maat. In het oorspronkelijke staat ;

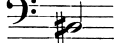
indien hier zou bedoeld zijn het sextakkoord, dan zou dat in de becijfering zijn aangegeven; ik heb dus gemeend het hier meer welluidend grondakkoord te moeten aannemen als de bedoeling van den componist; zie ook dezelfde wijziging in de 13^{de} maat bladzijde 37 der violapartij.

- Bladz. 38. Laatste maat 1^{ste} vioolpartij: *fs* in plaats van *f*, in verband met de groote tertsbecijfering.
- Bladz. 40. 7^{de} maat, 2^{de} vioolpartij: ontbreekt geheel en al in de origineele partij, waar die maat is uitgelaten; de aanvulling werd door mij ontleend aan de 18^{de} maat.
- Bladz. 49. In de violapartij komen de boogjes niet voor; zij zijn ontleend aan de vioolpartij.

Bladz. 60. 1^{ste} vioolpartij eerste maat: als boven bladz. 17.

Bladz. 63. Bassuscont. 3^{de} maat: In het oorspronkelijke exemplaar staat:



De *c* werd door mij veranderd in:  en becij-

ferd met *#*, hetgeen overeenkomt met de becijfering van Reinken geplaatst boven de *c*. Zie ook bl. 65 17^{de} maat.

Bladz. 76. 1^{de} vioolpartij 1^{ste} maat: *c* moet hier klaarblijkelijk *cis* zijn.

Bladz. 79. 2^{de} vioolpartij eerste helft van de 9^{de} maat staat in 't oorspronkelijke



hetgeen klaarblijkelijk fout moet zijn; de verbetering

werd ontleend aan de 6^{de} maat op bladz. 78.

Utrecht, Mei 1886.

J. C. M. van Riemsdijk.