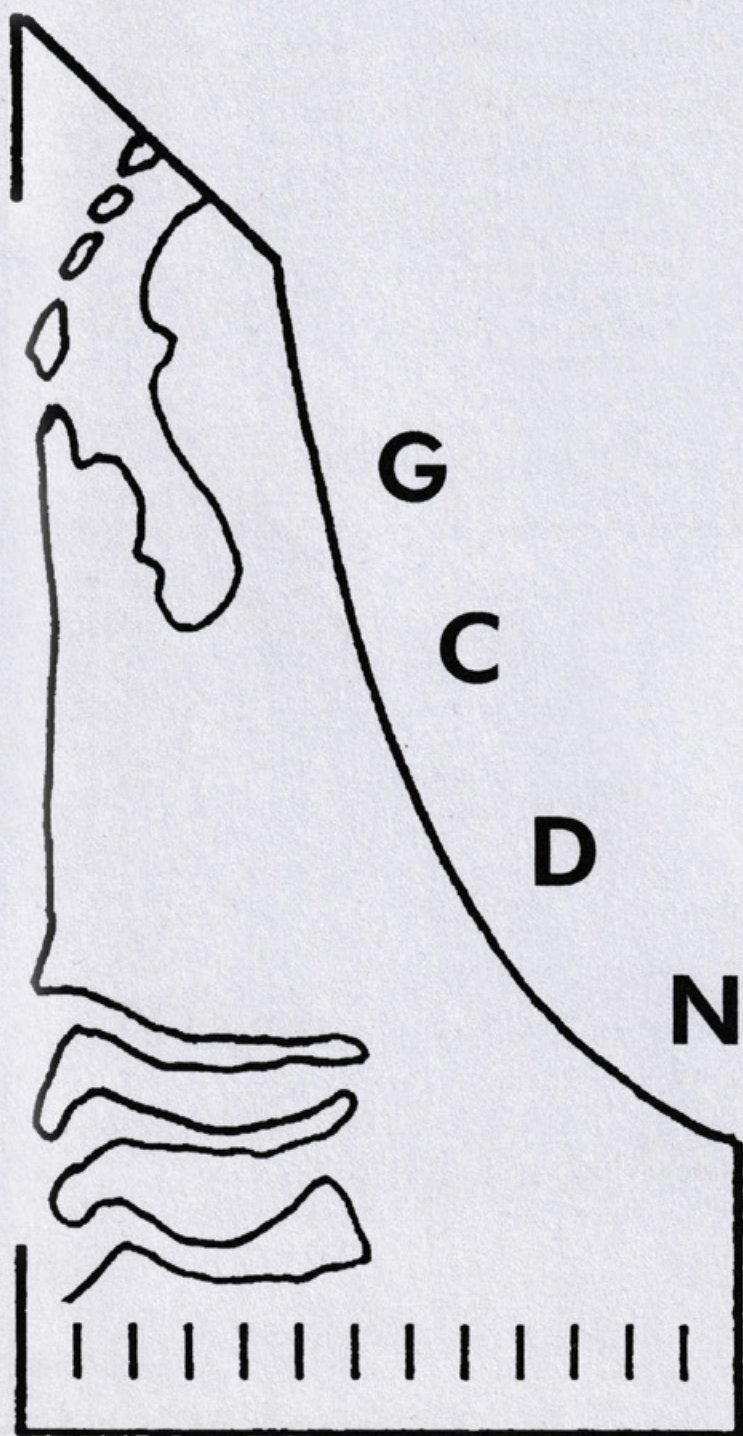


het Clavecimbel



Stichting
Genootschap
van
Clavecimbeldocenten
in
Nederland

bulletin
jaargang 2
nummer 1
november 1994

Lichte Italianen, robuuste Vlamingen en genuanceerde Fransen Verschillen in de clavecimbelbouw

Siebe Henstra

In het dagelijks leven maakt iedereen zich wel eens schuldig aan vooroordelen: de pizzaetende Italianen zijn fel en expressief, bierdrinkende Duitsers saai en 'gründlich' en de stokbroodverorberende Fransen trots en oppervlakkig. En de zuinige, aardappeletende Nederlander loopt de hele dag op klompen. Wat hier ook van waar is, in de clavecimbelbouw zien we wel degelijk verschillen tussen diverse landen. Op 16 april 1994, tijdens een door de GCDN georganiseerde studiedag, hield Siebe Henstra een lezing over dit onderwerp, die we hier voor de afwezigen, en de deelnemers die alles nog eens rustig willen lezen, in een iets aangepaste vorm presenteren.

Dat wij vandaag de dag over verschillen in bouwwijze kunnen praten is een 'luxeprobleem'. Terwijl wij ons druk maken over 'authenticiteit' kan ik mij voorstellen dat voor een speler in de 17^e of 18^e eeuw andere zaken veel belangrijker waren. Zitten alle noten wel op het instrument? Is de stemhoogte wel de goede die ik nodig heb om samen te spelen? Speelt het instrument prettig? Wat vind ik van de klank (klankkleur, volume, klankcultuur)? Hierbij moeten we niet vergeten dat men niet of zelden dacht aan concertsituaties, zeker niet zoals wij die nu kennen en dat het transport veel omslachtiger was dan nu.

Dit brengt mij op het volgende: het verschil tussen een Taskin van bouwer X en bouwer Y heden ten dage is vaak veel groter dan het verschil tussen een Ruckers en een Taskin van bouwer X. Met andere woorden: iedere bouwer geeft toch zijn eigen interpretatie aan de gekopieerde originelen en bouwt gedeeltelijk vanuit zijn eigen filosofie en met zijn eigen mogelijkheden. Ik denk dat men zich in de 17^e en 18^e eeuw geen zorgen maakte over welk soort instrument men voor een bepaalde compositie moest kiezen. Indien mogelijk, kocht men gewoon het beste wat men zich veroorloven kon of wat praktisch gezien mogelijk was. Zo treft men in heel Europa zowel veel vroeg-Vlaamse als Italiaanse instrumenten aan.

Stijlen

Ik geloof dat dit nog steeds de twee hoofdstijlen zijn: die van de *Vlamingen* (de vroegste instrumenten waren overigens nog zeer Italiaans georiënteerd) en van de *Italianen*. Die laatsten hebben in de loop van de tijd relatief weinig veranderd aan hun ontwerp, afgezien van een grotere omvang en de verandering van 8', 4' naar tweemaal 8' (waarschijnlijk voor de, rond 1600, geïntroduceerde continuofunctie). Ik wil het in dit verhaal niet in detail hebben

over al die verschillen, maar wil hier wel enige daarvan even zwart-wit tegenover elkaar stellen:

Italiaans:

- ♦ lichte bouwwijze, dus snelle klankproductie, korte explosieve toon
- ♦ weinig kleurmogelijkheden (registraties)
- ♦ 'just scaling', d.w.z. korte mensuur in discant en (gedeeltelijk) de natuurkundige verdubbeling van de snaarlengte per octaaf, dus lange snaren in de bas
- ♦ op het instrument zelf (dat zich meestal in een aparte buitenkast bevindt, die wel gedecoreerd is) weinig decoraties en nooit een zangbodemdecoratie
- ♦ messing besnaring

Vlaams:

- ♦ stevige bouwwijze, dus een langere toon en tragere aanspraak
- ♦ meer kleurmogelijkheden, onder andere door een 8' en 4' en luit en een langere mensuur (=snaarlengte), met name in de discant, hetgeen resulteerde in het gebruik van ander snaarmateriaal: ijzer i.p.v. messing
- ♦ rijke decoraties (vaak veel kostbaarder dan het instrument zelf). De zangbodem is altijd gedecoreerd, de buitenkast is gemarmerd, of indien men geld genoeg had, beschilderd en de rest beplakt met papier van de beroemde Antwerpse drukkers.

Alle andere scholen van clavecimbelbouw vallen op een of andere manier terug op deze bouwwijzen: de *Fransen* zijn vooral Vlaams georiënteerd: de Franse mensuur is als de Vlaamse. De omvang is uitgebreider, er zijn meer registers en het mechaniek is verfijnder. De zangbodem is altijd beschilderd, maar op een veel elegantere manier; de buitenkant is vaak in één kleur met gouden banden).

De *Duitsers* maken, net zoals in de muziek, een combinatie van stijlen: de Italiaanse en Vlaams/Franse stijl. De bouwwijze is voor een deel als die van de Italianen, maar vaak wel met een lange mensuur. In het noorden (Hamburg) ziet men zangbodemdecoraties en uitgebreide registratiemogelijkheden (soms zelfs, onder invloed van de orgelbouw, met een 16' en heel zelden zelfs een 2').

Bij de *Engelsen* gaat het instrument richting de fortepiano. We zien uitgebreide registratiemogelijkheden ('machine stop', 'Venetian swell', bediend d.m.v. pedalen). De decoraties zijn nogal sober maar fineerwerk en bijzondere houtsoorten worden veel toegepast. Over de 17de eeuw weten we helaas heel weinig, de bouwwijze schijnt ook een combinatie tussen Vlaams en Italiaans geweest te zijn.

De *Scandinaviërs* maken hun eigen combinatie, met een voorkeur voor grote instrumenten en lange mensuren. De *Spanjaarden* en *Portugezen* richten zich veelal op de Italiaanse instrumenten, maar zij bouwen hun instrumenten vaak robuuster (met een grotere omvang) en importeren soms uit Frankrijk (of uit Duitsland).

De *Bohemers* sluiten vaak aan bij de Duitse tradities.

Klavieren

Zoals u weet werden er voor het toetsbeleg allerlei soorten materiaal gebruikt in alle mogelijke combinaties: been, ivoor, schildpad, parelmoer, ebbehout, vruchtehoutsoorten (als kerse- en perehout), eikehout voor boven-toetsen, in combinatie met inlegwerk van hout, ivoor en zelfs halfedelstenen. Slechts in Frankrijk maakte men standaard zwarte ondertoetsen (vaak gekleurd hout en geen ebben!) en witte (meestal belegde) boventoetsen (men vond dat de witte kanten manchetten mooi afstaken tegen de zwarte toetsen). In Vlaanderen ziet men het omgekeerde klavier: been onder en gebeitst eiken boven.

Een en ander heeft natuurlijk in het geheel geen invloed op de speelaard, hoewel een zwaar beleg wel invloed kan hebben op de balans van de toetsen.

Speelaard

Wat heeft wel invloed op de speelaard?

1. De *lay-out* van het klavier:
 - Breedte van de ondertoetsen (de breedte

- van de toetsen wordt uitgedrukt in de zgn. 'Stichmass', de breedte van drie octaven);
- Verdeling en vorm (breedte/hoogte) van de boventoetsen;
- Lengte van de ondertoetsen, zowel van de 'kop' als van de 'staart'.

Wat betekent dit in de praktijk? Bij een Ruckers-klavier kan men niet met de vingers tussen sommige boventoetsen komen, d.w.z. men zal daar met de vingerzetting rekening mee moeten houden. Bij een Frans klavier met smalle toetsen (er bestaan zelfs kinderclavecimbels en virginalen met hele smalle toetsjes!), kan men veel makkelijker decimen met nog een toon ertussen grijpen (Fis-d-a is heel normaal bij bijvoorbeeld L. Couperin). Speelt men echter een preludium en fuga in Cis-gr van bijvoorbeeld Bach dan zal men zich wellicht enigszins claustrofobisch voelen op die smalle toetsen.

2. De diverse vormen van *kort en gebroken octaaf* maken bepaalde grote grepen in de bas mogelijk. Veel voorbeelden kunt u vinden bij Froberger en L. Couperin. Een heel mooi voorbeeld is de *Pavana & Gaillarda Dolorosa* van Fr. Tregian/Peter Philips, in het (door Tregian genoteerde) *Fitzwilliam Virginal Book*, waarin men o.a. links parallelle octaven moet spelen die dan beurtelings als octaven en als decimen klinken.

3. Het *scharnierpunt van de toetsen* is van grote invloed op de speelaard. Hoe meer naar voren hoe groter 'the sensation of the pluck'. Het voordeel is, dat men meer contact heeft met de snaar. Het nadeel is, dat men meer kracht nodig heeft. Dit zorgt, samen met het feit dat het dokje een grotere weg moet afleggen, voor een minder soepele speelaard. Grofweg kan men zeggen: hoe 'vroeger' het instrument, hoe meer het scharnierpunt naar voren ligt. Uitzondering schijnen de 17^e-eeuwse Franse clavecimbels te zijn, die een heel direct maar licht mechaniek hadden, hetgeen het spelen van de ontelbare versieringen bij b.v. D'Anglebert ongetwijfeld vergemakkelijkt heeft.

4. De *diepgang van de toets* in combinatie met de *intonatie* en de 'staggering': de afstand tussen de aantokkelmomenten van de verschillende registers.

Deze factoren hebben een zeer grote, zo niet een beslissende, invloed op de speelaard. Men heeft hier wel algemeenheden over geformuleerd:

Frans: heel licht en delicaat;
Italiaans: heel ondiep en sterk geïntoneerd;

Vlaams: ook tamelijk sterk, maar dieper.

Ik kan mij echter niet voorstellen dat hierover vroeger, toen onderlinge contacten (reizen) zo veel moeilijker waren, een consensus heerste. Het is bovendien iets wat men heel gemakkelijk zelf kan veranderen en ook weer terug veranderen!

Boeken

Ik ga verder niet in op bouwwijzen en decoraties maar wil u de volgende boeken aanbevelen:

Allereerst natuurlijk de bekende boeken van Hubbard (*Three Centuries of Harpsichord Making*) en Russell (*The Harpsichord and Clavichord*), maar vooral het boek: *Early Keyboard Instruments* (uit: The New Grove Musical Instruments Series), naar mijn weten het meest complete en moderne overzicht van de clavecimbelbouw. Daarnaast zijn er nog tal van gespecialiseerde boeken, zoals de zeer uitgebreide studie van Grant O'Brien over Ruckers, een studie van J. Tournay over Dulcken, de diverse catalogi van instrumentencollecties etc..

Ik zal aanstonds ter demonstratie enige frag-

menten gaan spelen op de verschillende instrumenten, waarbij ik zal proberen de verschillen tussen de instrumenten niet door de speelwijze te compenseren (hetgeen namelijk mogelijk is, ja misschien zelfs de opdracht is van de clavecinist die op één instrument werken uit verschillende stijlperiodes ten gehore brengt). De stemming zal ook een rol spelen: de drie 17^e-eeuwse instrumenten hebben een midden-toonstemming, de anderen een barokstemming (een onderwerp voor een ander praatje). Ik hoop aan te kunnen tonen dat op elk instrument (afgezien van de omvang) alles mogelijk is, maar dat de muziek op het instrument uit het land en vooral de periode van de compositie, het best tot zijn recht komt.

Nog een laatste opmerking: de instrumenten die slechts één achtvoet tot hun beschikking hebben, zijn zodanig geïntoneerd en besnaard, dat men geen tweede achtvoet mist, speelt men op een instrument met twee acht- en een viervoet, dan zal men voor de vroege werken soms behoefte hebben aan de tweede achtvoet en verplicht zijn een keuze te maken. Is in het algemeen het 17^e-eeuwse instrument duidelijk, rondborstig en recht door zee, het 18^e-eeuwse is genuanceerder (ook qua speelaard), onduidelijker en meer beïnvloedbaar.

Toen ik twee jaar geleden de Shudi kocht werd er over dit instrument gezegd dat het overgerestaureerd en niet origineel zou zijn. Gelukkig had ik reeds enige jaren daarvoor alle toegankelijke Shudi's, Kirckmans en andere Engelse instrumenten bestudeerd. Enerzijds was dat voor de restauratie van een Shudi & Broadwood uit 1775, anderzijds voor de onlangs door mij gerestaureerde Kirckman uit 1766 van Kasteel Amerongen. De Shudi uit 1744 had al restauraties ondergaan in 1955 en 1962. Maar daarbij werden verschillende zaken over het hoofd gezien, die wezenlijk zijn voor het klankbeeld. De aantokkelrichtingen van de beide 8-voetsregisters zijn in de loop van de tijd verwisseld, naar voorbeeld van de latere Engelse clavecimbel, waarbij de oorspronkelijke Vlaamse opzet veranderd is. Door middel van het rechterpedaal (waarmee je registers in of uit kunt schakelen) kan men de Engelse 'machine' een zo groot mogelijk effect laten sorteren.

Het is niet zo verwonderlijk dat dit misverstand heeft kunnen postvatten. Het gebeurde in de tijd van een opkomende herwaardering van het clavecimbel. Het toenmalige museumbeleid was er mede op gericht dat men snel wilde laten horen hoe die originele instrumenten klonken. Er vonden dan ook meerdere restauraties per jaar plaats, terwijl je vandaag de dag moet rekenen op een gemiddelde restauratieduur van anderhalf à twee jaar. Men moet er van uitgaan dat de restaurator naar alle eer en geweten en met alle beschikbare kennis zijn werk gedaan heeft. Het is daarom belangrijk dat er een goede documentatie is, zodat we de restauraties van

'55 en '62 kunnen beschouwen als gedateerd en op zichzelf staande documenten over hoe er toen over restauratie gedacht werd, namelijk als een 'middel tot'.

Tegenwoordig zijn we er ons van bewust dat onze verantwoordelijkheid verder gaat; we hebben ons gerealiseerd dat de herwaardering van o.a. het clavecimbel gelukkig veel en veel langer gaat duren dan een jaar of veertig.

Om de originele klank van de Shudi weer tot leven te roepen wil ik het gehele mechaniek kopiëren en andere bewegende delen 'omkapselen', terwijl het originele mechaniek geconserveerd wordt. De aantokkelrichtingen komen volgens de inzichten van nu weer in historische staat: van de achterste rij dokken naar links en van de voorste rij naar rechts.

Door het gebruik van kopiemechanieken in originele instrumenten kan men alle geheimen van factuur en historie bewaren. Zo wordt het verder slijten van de originele onderdelen tegengegaan en komt men wellicht ook nog van het vooroordeel af dat 'die oude instrumenten alleen maar rammelen'.

De restauratiegeschiedenis van deze Shudi toont weer eens aan dat restauraties snel gedateerd kunnen zijn. Daarom is het zeer belangrijk zo'n restauratie goed te documenteren.

Ik hoop dat velen met mij - bijvoorbeeld tijdens de komende clavecimbeldagen in Haarlem - mijn reconstructie van het originele klankbeeld willen viëren.

Bouwer aan het woord

Walter Vermeulen

Een eenvoudige rekensom leert ons dat het Shudi-clavecimbel uit 1744, dat ik in 1992 kocht, dit jaar de leeftijd van 250 jaar bereikt. Een mooi moment om even terug te kijken en een paar belangrijke zaken onder de aandacht te brengen met betrekking tot de restauratie van (Engelse) clavecimbel in het algemeen en van dit instrument in het bijzonder.

Er zijn nog steeds misverstanden over de Engelse instrumenten, ik betrapte mij daar zelf op tijdens de bestudering van deze traditie. Natuurlijk realiseerde ik me dat deze instrumenten anders waren dan de Franse, Italiaanse, enz., maar omdat de latere Engelse clavecimbel pedalen hebben, lijken ze op het eerste gezicht allemaal op de fabrieksinstrumenten. Door in deze op zichzelf staande traditie te duiken ben ik deze gaan respecteren en

van het vaak prachtige meubelmakerswerk en inlegwerk gaan houden; de klank is van een unieke elegante Engelse schoonheid en we moeten ze totaal los zien van de door deze bouwers genomen Vlaamse voorbeelden, laat staan vergelijken met de uit dezelfde traditie voortgekomen Franse instrumenten.

Burkat Shudi leerde (evenals Kirckman) het vak van Hermanus Tabel, van oorsprong een Vlaming, die de grondlegger genoemd mag worden van de latere 18^e-eeuwse Engelse clavecimbelbouw en indirect dus ook van de piano-forte-traditie. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de Shudi uit 1744 grote gelijkenis vertoont met het enige overgebleven instrument van Tabel uit 1721, waaraan Shudi wellicht nog meegewerkt heeft.

'Liaison', 'suspension' en 'passer avant' Clavecimbeltechnieken uit Franse bronnen

Kees Rosenhart

Kan men diverse speeltechnieken zonder meer toepassen op verschillende toetsinstrumenten, het ongelijk spelen van tonen, en het overlegato zijn in de eerste plaats voorbehouden aan clavecinisten. Kees Rosenhart dook in de bronnen van de 17^e en 18^e eeuw en zette verschillende voorbeelden van de Franse clavecinisten op een rijtje.¹

We doen er goed aan te beseffen dat de Franse clavecinisten, waar het ging om het componeren voor besnaarde toetsinstrumenten, in de vroege 17^e eeuw het voortouw overnamen van de Engelse virginalisten. Dat is een eerste feit van belang. Een tweede feit van belang is dat zowel de door hen ontwikkelde schrijfwijze als hun

kenmerkende speelwijze buiten Frankrijk naar vermogen en ijverig werden nagevolgd, dan wel geïmiteerd. We kunnen hierbij denken aan Engeland, de Republiek, delen van Scandinavië en het Duitse taalgebied van het uiterste noorden tot het uiterste zuiden.² Het adopteren van de Franse stijl van schrijven en spelen wijst

op waardering en instemming.

Het belang van en de waardering voor het klavierspel en de klaviermuziek van de Franse clavecinisten wordt tegen het einde van de 18^e eeuw ook uitgesproken door C.Ph.E. Bach en D.G. Türk, twee belangrijke vertegenwoordigers van de nieuwe tijd en warme pleitbezorgers van het clavichord en het clavichordspel.

C.Ph.E. Bach schrijft dat de Fransen heel goed weten hoe je een clavecimbel moet bespelen en dat zij er zich wel van bewust zijn dat men uit dat instrument heel wat meer kan halen dan wat zielloos getingel.³ D.G. Türk zegt dat het buiten kijf is, dat de Fransen sinds jaar en dag een belangrijke plaats innemen als klaviercomponisten en dat zij op dat terrein hoger gewaardeerd moeten worden dan de Italiaanse componisten.⁴

Naast een overvloed aan composities hebben de Franse componisten en clavecinisten een royale hoeveelheid schriftelijke informatie nagelaten over hun musiceer-kunde en -kunst. Zij schreven over allerlei aspecten ervan. In onze tijd zijn de onderwerpen: versieringen en inégal-spel het meest bestudeerd, omdat ze van het grootste belang zijn voor ieder die, hetzij vocaal hetzij instrumentaal, de Franse muziek uit de 17^e en 18^e eeuw uitvoert.

Ik wil hier alleen ingaan op twee technieken die betrekking hebben op het bespelen van meerstemmige snaarinstrumenten, zoals clavecimbel, spinet e.d.: op de eerste plaats het laten uitklinken van tonen, langer dus dan de notatie aangeeft (liaison), en op de tweede plaats het ongelijk of te laat spelen van tonen die, volgens de notatie, tegelijk gespeeld zouden moeten worden (suspension en passer avant). De eerstgenoemde techniek, liaison, wordt tegenwoordig overigens, in navolging van G. Leonhardt, meestal overlegato genoemd. De twee technieken zullen elkaar in betekenis en uitwerking op verschillende momenten kunnen overlappen.

Anders dan bij blaasinstrumenten (waaronder natuurlijk ook het orgel) blijft bij snaarinstrumenten de klank nog enige tijd behouden wanneer men de vrije snaren, na ze te hebben aangehouden, aangestoken of aangeslagen, verder met rust laat. De duur van het uitklinken verschilt uiteraard per instrument, per snaar, per toonhoogte (relatieve snaarlengte), per intensiteit van beroering enz. Bij sommige instrumenten kan het uitklinken van de vrije snaren zo lang duren dat verschillende tonen door elkaar gaan

klinken. Bij luiten, theorben, gitaren en harpen bijvoorbeeld betekent het met rust laten van de snaren dat de speler letterlijk zijn 'handen thuis houdt'. Bij clavichorden, clavecimbel en piano's betekent dit dat de speler juist actief moet blijven en de toetsen ingedruwd moet houden, omdat anders het dempingsmechanisme in werking wordt gesteld. Bij de piano is er nog de extra mogelijkheid van het rechter pedaal, waarmee alle snaren kunnen worden vrij gemaakt.

Het kan zijn dat we ook bij het bespelen van snaarinstrumenten met toetsen om esthetische redenen gebruik willen maken van dit uitklinken van de vrije snaren. In onze tijd is vooral van het pianospel bekend dat het pedaalgebruik in de loop van de tijd een belangrijk artistiek middel is geworden. In de praktijk blijkt dat men in het algemeen minder bekend is met het feit dat de ervaren clavecinist ook gebruik maakt van het uitklinken van de snaren. Deze overlegato-techniek is geïnspireerd door het luitspel en kwam, naar het zich laat aanzien, in Frankrijk tot ontwikkeling.⁵ Tegenwoordig weten de meeste klavierspelers wel dat het gebruikelijk is deze techniek toe te passen bij het spelen van een arpeggiando.⁶ Jammer genoeg echter beseft niet iedere bespeler van een toetsinstrument dat de arpeggiando-techniek niet uitgeput is met een eenvoudige breking op en/of neer van een akkoord, maar dat het breken melodisch en ritmisch zeer gevarieerd kan gebeuren en dat er composities zijn die geheel of voor een groot gedeelte gebaseerd zijn op deze techniek; met alle consequenties voor de uitvoering ervan: overlegato waar maar mogelijk.⁷

Het gebruik van het overlegato werd in de 17^e en 18^e eeuw uitgebreid aangewend en bleef, zeker in Frankrijk, niet beperkt tot het arpeggiando.

Michel de Saint-Lambert (1702) schrijft het volgende over de techniek van het laten uitklinken van de tonen, het overlegato:

Démonstration de la Liaison & de son usage.



nvb 1. de Saint-Lambert (1702) p. 13

"Alle tonen die onder een boog staan worden (ieder op hun beurt) gespeeld, maar - en dat is juist wat men onder 'Liaison' verstaat - al die tonen blijven liggen; dus, ondanks het feit dat

hun genoteerde waarde veel korter is, laat men de reeds aangeslagen tonen liggen tot het moment waarop de laatstgespeelde toon wordt losgelaten."

"Om alles nog eens te verduidelijken geef ik hierboven een voorbeeld: vier noten, aangeduid met de A, B, C en D, vallen onder een boog. Eerst speelt men A, daarna B, vervolgens C en tenslotte D; maar wanneer men B speelt moet men A niet loslaten, wanneer men C speelt zorgt men ervoor B niet los te laten en ook A niet, en wanneer men D speelt laat men A, B en C nog steeds niet los. Men moet al die tonen dus vast blijven houden en ze dan pas los laten wanneer het tijd is om de laatste los te laten. Men laat ze dus alle vier tegelijk los, ofschoon men ze na elkaar heeft aangeslagen."⁸

"De algemene regel is dus, dat men alle noten, die onder een boog genoteerd zijn, laat liggen totdat het tijd is om de laatste noot weg te nemen; maar er zijn uitzonderingen. Wanneer de eerste en laatste noot [van zo'n reeks onder een boog] de waarde hebben van een hele of een halve noot en de tussenliggende noten kleinere waarden hebben, zoals achtsten en zestienden, dan laat men alleen die eerste en laatste noot liggen en tilt met de tussenliggende noten [toetsen] gewoon op na ze gespeeld te hebben. Zie het volgende voorbeeld."⁹



nvb 2. de Saint-Lambert (1702) p. 13

"Wanneer een reeks noten onder een boog bestaat uit een opeenvolging van secundes [een toonladderfiguur], laat men, zonder op hun waarde te letten, alleen de eerste en de laatste toon liggen. In de volgende voorbeelden blijven



nvb 4. Couperin (1745/17) p. 14. Les Petits Âges

Neem er nota van dat alle syncopen gebonden moeten worden gespeeld.

dus, ook al hebben alle noten die onder de boog liggen dezelfde waarde, alleen de eerste en laatste toon van de reeks liggen, omdat de noten zonder onderbreking, secundegewijs voortgaan."¹⁰



nvb 3. de Saint-Lambert (1702) p. 13

Dat deze techniek al enkele generaties vóór De Saint-Lambert werd gebruikt door de Franse clavecinisten blijkt uit een tekst van Mersenne (1636), waarin hij deze speelwijze beschrijft als een techniek van de 'grote meesters'. Hij zegt het volgende en maakt daarbij gebruik van de retorische taalfiguur 'praeteritio' ('ik ga voorbij aan ...'), waardoor de boodschap de gewenste nadruk krijgt:

"Ik ga voorbij aan de vele technieken die het klavierspel van de grote meesters zo aangenaam maakt, zoals bijvoorbeeld het laten liggen van twee tonen die na elkaar gespeeld worden, door met één van de vingers de toets ingedrukt te houden, zodat de snaar die reeds aangetokkeld is kan blijven klinken. Door op deze manier gebruik te maken van het verschijnsel resonantie, kan men de samenklanken op een spinet vaak milder laten klinken en de bevallige klank van de luit benaderen."¹¹ Let hierbij op de verwijzing naar het luitspel.

Ook Couperin (1717) verwijst naar het luitspel waar hij schrijft dat men langzame stukken dient te vermijden, wanneer ze zo gemaakt zijn dat de baslijn ervan zich niet verdraagt met de luitachtige en gesyncopeerde schrijfwijze, die zo helemaal bij het clavecimbel past.¹² Wat hij met luitachtig en gesyncopeerd bedoelt wordt duidelijk wanneer men de twee volgende notenvoorbeelden bestudeert.

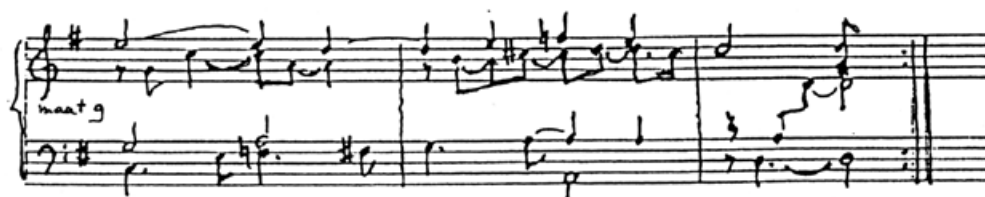


nvb 5. Couperin (1745/17) p. 42. Les Charmes

In het begin werd opgemerkt dat deze karakteristieke schrijfwijze door niet-Franse componisten werd geadopteerd. Dat blijkt zeer duidelijk uit de wijze van noteren in de volgende voorbeelden.



nvb 6. Reincken p. 8. Sarabande uit suite 8



nvb 7. Froberger p. 87. of 8. Allemand, maat 9-11



nvb 8. Georg Böhm p. 41. Allemanda uit suite 4, maat 4



nvb 9. J.S. Bach. Allemande uit de Franse suite G dur, maat 21

Een bekend geval waarin de notatie van het overlegato niet is overgenomen maar, naar we mogen aannemen, wel bedoeld werd, vinden we in het *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1725).

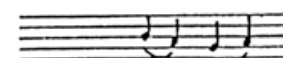


nvb 10. Couperin (1745/17) p. 8. Les Bergeries



nvb 11. J.S. Bach (1725) p. 46

Ook Rameau (1724/31) bespreekt de techniek van het overlegato in de versieringstabel van zijn *Pièces de clavecin*.



nvb 12. Rameau (1724/31)

"Een boog over twee noten van verschillende toonhoogte, zoals [hier in voorbeeld 12] geeft aan dat men de vinger die de eerste noot speelde pas van de toets wegneemt nadat men de volgende noot heeft aangeslagen."¹³

Uit dit voorbeeld blijkt dat hij deze techniek zelfs bij secundes aanbeveelt. Voor het clavecimbel-spel is dit een zinvolle toepassing omdat zowel het beginnen als het beëindigen van een clavecimbeltoon met relatief veel 'lawai' van het mechaniek gepaard gaat. De clavecimbelklank wordt soepeler wanneer men door het toepassen van het overlegato het begin-'lawai' van de volgende toon als het ware toedekt met de klank van de vorige; en het 'lawai' van het wegneemen van de eerstgespeelde toon toedekt met de

klank van de laatstgespeelde toon. Het zal duidelijk zijn dat het overlegato in secundegangen vooral in de discant van het clavecimbel zonder gevaar toegepast kan worden. Hoe verder men onder de c' komt des te voorzigtiger dient men ermee om te springen.

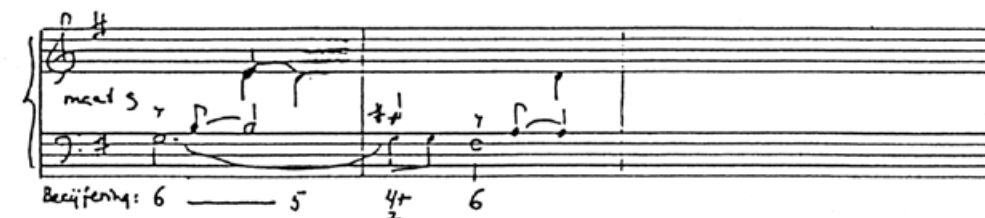
Het tweede voorbeeld van Rameau laat zien hoeveel eenvoudiger de notatie wordt door het gebruik van de liaison.



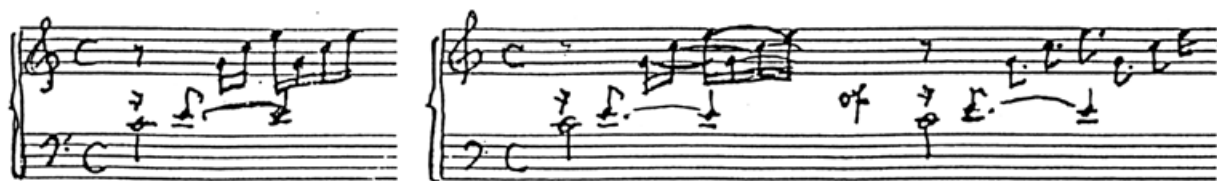
nvb 13. Rameau (1724/31)

Waar het gaat om akkoordvorming kan het overlegato goede diensten bewijzen om schakeringen aan te brengen in de klankopbouw. In de praktijk gaat het er dus om de akkoordbrekingen op te sporen, en daarbij te denken aan het luiteffect.

Twee voorbeelden zullen, naar ik verwacht, het principe duidelijk maken:



nvb 14 en 15. J.S. Bach. Franse suite G dur. Sarabande, maat 9/10

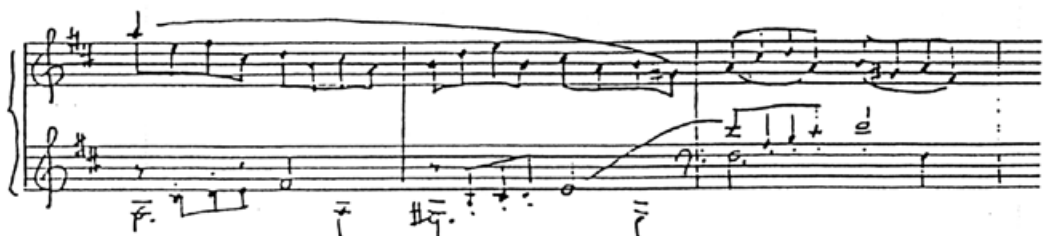


nvb 16 en 17. J.S. Bach. Wohltem. Clav. I, Præludium C G dur

Nu is het natuurlijk niet zo dat men iedere akkoordbreking als een liaison moet spelen. Rousseau (1768 p. 51) onderscheidt twee uitvoeringswijzen bij het spelen van gebroken akkoorden: de 'batterie' waarbij de tonen los gespeeld worden en het 'arpège' waarbij men de tonen laat doorklinken.¹⁴ Wanneer men de compositie-typen, die in wezen bestaan uit arpeggiando's, buiten beschouwing laat, kan men zeggen dat er de neiging bestaat om het overlegato te reserveren voor stukken met een rustig, liefelijk of smachtend karakter, waartoe bijvoorbeeld ook de Frans-geïnspireerde allemande grave en de sarabande gerekend moeten worden.

De hierboven beschreven techniek komt er op neer dat men tonen langer maakt dan hun notatie aangeeft, waardoor akkoordvorming optreedt. Van primair horizontale gegevens wordt door toepassing van deze techniek het verticale aspect extra hoorbaar gemaakt.

De techniek van het ongelijk of te laat aanslaan werkt in zekere zin andersom: van primair verticale gegevens worden de samenstellende intervallen enigszins gespreid in de tijd. Vooral dissonante samenklanken kunnen op die manier begrijpelijker gemaakt worden voor de luisteraar en eerder hun karakteristieken weergeven.



nvb 19 en 20. Duphly (1758). Les Graces, maat 20-22

Over de techniek van het ongelijk of te laat aanslaan, door hem 'suspension' genoemd, vermeldt François Couperin (1717) dat deze techniek bijna uitsluitend gebruikt wordt in langzame stukken met een teder karakter en dat de smaak van de speler bepaalt hoe lang de betreffende toon wordt uitgesteld.¹⁵ Hierbij is op te merken dat het bij Couperin kennelijk om één enkele toon gaat; hij brengt de suspension dan ook onder in de versieringstabel.



nvb 18. Couperin (1713) p. 76. Suspension

Een al wat uitgebreidere toepassing van het ongelijk aanslaan - van meerder tonen achter elkaar - is te vinden in de clavecimbelwerken van Duphly. Bij het stuk met de titel "Les Graces" uit het *Troisième Livre* (1758) schrijft hij: "De stippen boven de noten in de bas geven aan dat ze vóór de noten van de bovenstem gespeeld moeten worden."¹⁶



Deze speelwijze wordt door Duphly ook verlangd in de stukken 'La de Belombre' (de maten 70 en 72) en 'La de Villeneuve'.

Nog uitgebreider wordt deze techniek verlangd door Forqueray (1747): het gaat hier om hele akkoordblokken. Bij de sarabande met de titel



nvb 21. Forqueray (1747). La D'Aubonne

Nog weer anders wordt de techniek van het ongelijk of te laat aanslaan door Forqueray onder woorden gebracht bij de sarabande 'La Léon': "Om dit stuk te spelen op de wijze die mij voor ogen staat, dient men goed nota te nemen van de manier waarop een en ander is genoteerd, de rechterhand komt bijna nergens gelijk met de linker."¹⁸ Hetzelfde is van toepassing in 'La Sylva'.

De hier beschreven technieken betreffen subtiliteiten in het clavecimbel- of clavichordspel die idiomatisch zijn voor snaarinstrumenten: een clavichordspeler die van huis uit organist is zal er daarom vermoedelijk minder spontaan toe komen om ze toe te passen dan bijvoorbeeld een clavecinist. De hierboven beschreven technieken zijn echter alleen effectief en klinken alleen aannemelijk in stukken of delen van stukken met een langzaam tot matig tempo. Legato en overlegato passen in het algemeen bij rustige karakters. Bij opgewektheid, doortastendheid enz. past meer het non-legato in al zijn schakeringen. Het te laat spelen van tonen hoort bij smachtende, pathetische, niet bij levendige affecten.

'La D'Aubonne' merkt hij op: "Dit stuk moet met veel smaak en gevoel worden uitgevoerd: om enigszins aan te geven hoe men dat bereikt, heb ik kruisjes gezet op die plaatsen waar de akkoorden in de linkerhand vóór de akkoorden in de rechterhand moeten worden gespeeld; waar geen kruisjes staan komen de akkoorden in de rechterhand eerder dan die in de bas."¹⁷

Deze technieken zijn vooral geschikt voor stukken in de vrije stijl. Men zal ze nauwelijks kunnen gebruiken in 17^e-eeuwse polyfonie. De laat-17^e-eeuwse en 18^e-eeuwse polyfonie biedt al wat meer gelegenheid omdat die gedacht is vanuit of tegen de achtergrond van een tonaal harmonie-verloop en op sommige momenten is 'geïnfected' met de vrije stijl.¹⁹ Dit laatste geldt heel dikwijls ook voor klavierstukken als de allemande (grave), de courante (in Franse stijl) en de sarabande.

Voor deze technieken geldt wat ook van kracht is voor zaken als versieringen, maataccenten, agogische accenten en rubato-spel: steeds anders; voegen naar de grote lijnen van het betoog; de indruk van regelgeving en systematiek vermijden; quasi nonchalant; geen pedanterie. Het overlegato en het ongelijk of te laat aanslaan zijn geen overbodige luxe, wel een luxe. Zij verlenen het spel dat vleugje meesterschap, virtuositeit, natuurlijkheid, delicatesse, smaak enz. waardoor het spel een andere dimensie krijgt, een ander niveau.

• Haarlem 1990 en 1994

1. Dit artikel verscheen eerder in Het Clavichord, tijdschrift van het Nederlands Clavichord Genootschap [NCG], jaargang 3, nummer 3, december 1990, pp. 57-67. Op verzoek van de redactie heeft Kees Rosenhart het enigszins bijgewerkt. Wie graag over de oorspronkelijke citaten in het Frans zou willen beschikken, wordt verwezen naar bovengenoemde aflevering van Het Clavichord of naar het secretariaat van het NCG: de heer R. van Kooten, Chr. Huygensplein 3-III, 1098 RB Amsterdam.
2. Te denken valt aan de danssuites van componisten als: M. Locke, Purcell, Bustijn, Popma van Oevering, Havingha, Lorentz, Reincken, Buxtehude, Böhm, Krieger, Pachelbel, Fischer, J.S. Bach en Froberger.
3. Bach, C.Ph.E. 1753: Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Erster Teil Berlin 1753. Facs. Leipzig 1969, VEB Breitkopf & Härtel Verlag. P. 7.
4. Türk, D.G.: Daniel Gottlob Türk (1750-1813). Klavierschule Leipzig und Halle 1789. Facs. Kassel enz. 1962, Bärenreiter. P. 404.
5. Ik ken geen geschreven bronnen waaruit zou kunnen blijken dat bijvoorbeeld de Engelse virginalisten (zoals William Byrd, John Bull, Orlando Gibbons e.a.) het overlegato hebben gebruikt, terwijl het luitspel toch ook in die dagen hoog in aanzien stond en de virginalisten, met name in de niet streng polyfone stukken, gebruik maakten van de vrijstemmigheid: d.w.z. twee-, drie-, vier-, vijf- en zesklanken wisselen elkaar af naar gelang de gewenste dynamische intensiteit.
6. Rousseau 1768: Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Dictionnaire de Musique Parijs 1768. Facs. Hildesheim/New York 1969, Georg Olms/Johnson Reprint Corporation. P. 35.
7. Zie b.v. de notatie van de Postlude uit: Praeludium, Fuge und Postludium van G. Böhm. Andere voorbeelden zijn: J.S. Bach, Wohlt. Clav. I; Praeludium C dur en Wohlt. Clav. II; Praeludium Cis dur, eerste helft en veel passages in het Praeludium d moll. Zie ook de préludes non mesurés van bijvoorbeeld L. Couperin.
8. Saint-Lambert 1702: Michel de Saint-Lambert (?-?). Les Principes du Clavecin Parijs 1702. Facs. Genève 1974, Minkoff Reprint. P. 13.
9. Idem.
10. Idem.
11. Mersenne (1636) p. 162, geciteerd in: David Ledbetter. Harpsichord and Lute Music in 17th-century France Londen 1987, Macmillan Press. P. 29.
12. Couperin 1717: François Couperin (1668-1733). L'Art de toucher Le Clavecin Parijs 1717. Facs. Salon-de-Provence 1972, Imprimerie Amigon. P. 35/36.
13. Rameau 1724/31: Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Pièces de Clavecin ... avec une table pour les agréments Parijs 1724/31. In: Jean-Philippe Rameau. Pièces de Clavecin Kassel enz. 1960, Bärenreiter.
14. Rousseau 1768: Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Dictionnaire de Musique Parijs 1768. Facs. Hildesheim/New York 1969, Georg Olms/Johnson Reprint Corporation. P. 51.
15. Couperin (1717) p. 18. De suspension werd ook gebruikt door b.v. J.P.H. Rameau (1724/31), A. Dornel (1731), L.Cl. Daquin (1735), P. Royer (1746) en A. Forqueray (1747).
16. Jacques Duphy (1715-1789). Troisième Livre de pieces de clavecin... Parijs 1758. In: Jacques Duphy. Pieces pour Clavecin. Parijs 1967, Heugel & Cie.
17. Forqueray 1747: Antoine Forqueray (1671/2-1745). Pieces de Viole composées par M^r. Forqueray Le Pere Mises en Pieces de Clavecin Par M^r. Forqueray Le Fils ... Parijs 1747. In: A. Forqueray. Pièces de clavecin Parijs 1970, Heugel & C^{ie}.
18. Forqueray (1747).
19. Voor begrippen als: vrije stijl, strenge stijl, tonale harmonie in tegenstelling tot modale harmonie, raadplege men b.v. Bukofzer 1947/48: Manfred F. Bukofzer. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach Londen 1947/48, J.M. Dent & Sons Ltd.

Haarlemse Clavecimbel Dagen 1995

Volgend jaar mei vinden, al weer voor de vijfde keer, de Haarlemse Clavecimbeldagen plaats. Marieke Spaans, ooit deelneemster aan het concours en nu mede-organisator, breekt een lans voor deze happening. Het GCDN organiseert op 14 januari 1995 een studiedag voor docenten over het thema dat in 1995 centraal zal staan tijdens deze clavecimbeldagen: de dans in de clavecimbelliteratuur. Heidi Sayre laat hier alvast haar gedachten gaan over dit onderwerp.

Een eng avontuur...

Toen in 1987 Thérèse de Goede, mijn lerares clavecimbel, aan mij vroeg of ik het misschien leuk vond om aan een concours mee te doen, dacht ik in eerste instantie dat ik dat helemaal niet kon, omdat zoiets veel te moeilijk is, omdat ik voor publiek en vooral voor een jury moest spelen, omdat ik dan écht heel goed moest studeren, omdat ik dan beoordeeld zou worden door mensen die mij helemaal niet kenden, kortom: ik vond het maar een 'eng avontuur'. Thérèse wist mij echter over te halen. We zochten een leuk programma uit. Ze heeft me werkelijk 'gecoacht' en ik dacht dus uiteindelijk: "Waarom ook niet? Ik heb niets te verliezen. Bovendien gaat het vooral om het plezier!".

Toen dan eindelijk de grote dag daar was en ik mij had binnengemeld bleek dat werkelijk niets van mijn 'angsten' waar was. De jury bestond uit allemaal zeer aardige mensen; de sfeer was heel ontspannen; de 'kandidaten' waren erg vriendelijk tegen elkaar (niets van dat door concurrentiestrijd gevoede agressieve gedrag, dat ik zo vaak had gezien bij bevriende violistjes); de kerk was prachtig; het publiek zeer betrokken en het clavecimbel een heerlijk instrument. Eigenlijk had ik wel zin om na mijn verplichte 10 minuten clavecimbelspel nog een uurtje door te gaan.

Sinds januari 1994 heb ik de grote eer om zelf lid te zijn van het organiserend comité en ik doe dat dus met heel veel plezier. Het is ontzettend leuk om een nieuw (het vijfde!) concours voor 1995 te mogen helpen organiseren. Ik kan ie-

dereen aanraden (weer) mee te doen, al was het alleen maar omdat het zo goed en inspirerend is voor je spel en voor je eigen plezier om iets wat je echt goed kunt eens voor anderen te kunnen spelen. En om daarna daarover de mening te horen van een ander kundig persoon dan van jouw eigen leraar.

Maar we organiseren natuurlijk veel meer: Op vrijdag 26 mei zullen twee workshops over Barokdans gehouden worden, die nog extra worden toegelicht in een lezing over de rol van de dans in de clavecimbelliteratuur. 's Avonds wordt dan *The Fairy Queen* van Purcell uitgevoerd door studenten van verschillende conservatoria.

Zaterdag 27 mei vindt dan het concours plaats o.l.v. een zeer vakkundige en dit jaar ook zeer internationale jury. Maar ook is er weer een tentoonstelling van instrumenten van clavecimbelbouwers in de St Bavo met workshops over het onderhoud en het stemmen van clavecimbels door respectievelijk Onno Peper en Gerrit Klop. Er is een lunchconcert, verzorgd door het Conservatorium van Alkmaar en de dag (en dus ook de Haarlemse Clavecimbel-dagen 1995) zal besloten worden met een concert door Bob van Asperen.

Nu, als dat niet een heerlijk 'eng avontuur' is voor clavecimbelminnend Nederland...

Marieke Spaans

Dansen in de clavecimbelles

De dansmuziek vormt een belangrijk deel van de clavecimbelliteratuur: naast de vormen die hun oorsprong vinden in de vocale muziek (fuga, canzona, etc.) en de later ontstane zelfstandige instrumentale muziek (sonate) is in de hele bloeiperiode van het clavecimbel enorm veel dansmuziek geschreven. Diruta schrijft in // *Transilvano* (1593) dat, in tegenstelling tot andere muziek voor toetsinstrumenten, de dansen duidelijk beter op het clavecimbel uitgevoerd kunnen worden.

Het is belangrijk dat wij voor een mooie uitvoering van dansmuziek op het clavecimbel de talrijke dansvormen uit verschillende eeuwen en landen goed kennen en ook enigszins weten hoe op een bepaald stuk gedanst werd (hoe kan iemand een mooie tango spelen als hij niet weet hoe een tango er uitziet?).

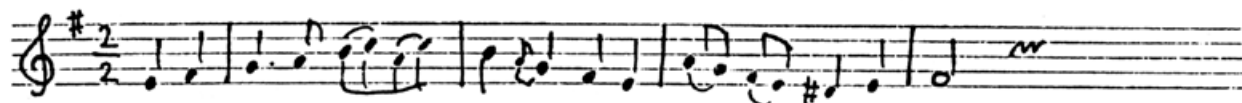
Maar wat betekent deze kennis voor het daadwerkelijke spel? In hoeverre zijn de wetmatigheden van een dans bepalend voor de uitvoering? Iedereen kan zich voorstellen dat een gesprongen dans (b.v. de gigue) 'echter' zal klinken als hij met een pregnantere articulatie en soms wat kortere noten gespeeld wordt dan een geschreden pavane, die meer om een gebonden toucher vraagt. Dus het toucher en

het lengtepatroon van de noten (men denke aan de kort gearticuleerde derde tel bij het menuet) moeten aan het karakter van de dans aangepast worden.

Wat ik echter een nog boeiender aspect van dansen vind is het feit dat het karakter van een dans het hele ritmisch-dynamische accentenpatroon van een stuk kan bepalen. Deze stelling vraagt om enige uitleg.

Volgens mij staat achter praktisch elke muzikale 'zin' een bepaalde beweging. Men kan het vergelijken met de ritmische structuur van de zinsmelodie van een gesproken zin. De natuurlijke, tot in de fijnste details gerangschikte hiërarchie van accenten, die wij bij het spreken doodgewoon en vanzelfsprekend vinden, zit ook in de muziek. Ook hier worden accenten ondersteund door 'hoge tonen', maar de beweging, de inhoudelijke zin achter de grammaticale zin, zal bij het spelen helpen om iedere noot zijn eigen waarde binnen het geheel te geven.

Hoe ziet dit er in de praktijk van het spelen van dansen uit? Men denke bijvoorbeeld aan een gavotte (die in de Franse clavecimbelliteratuur vaak achter de onschuldige naam 'Rondeau' schuil gaat). Het kenmerk van de gavotte is, dat elke zin met een halve maat opmaat begint.



Deze zinsstructuur is vergelijkbaar met bijvoorbeeld de gesproken zin:

Op een avond in de lente gingen wij heel laat naar huis,....

De gemiddelde amateurclavecinist zal een gavotte nooit spontaan met deze gedifferentieerde 'zinsmelodie' spelen. Maar als hij een beweging erbij ziet (ik dans vaak tijdens het lesgeven mee) of zich een zin erbij voorstelt, zijn verdere woorden vaak overbodig.

De beste manier om een dans goed te leren kennen is natuurlijk om hem zelf te leren dansen. Nooit had ik me gerealiseerd wat een kunstvolle dans de courante is met haar kokette wisselspel tussen 6/4- en 3/2-maat, totdat ik haar zelf probeerde te dansen. De schrik, als men plotseling door één verkeerd pasje op een eerste tel op zijn tenen staat, dus in de lucht zweeft en niet weet wanneer men weer naar beneden moet komen kan buitengewoon verhelderend zijn.

Natuurlijk zijn een groot deel van de dansen die wij op clavecimbel spelen gestileerd. Wij moeten dus ook niet teveel conclusies willen trekken uit

onze kennis van de barokke balzaaldansen wat betreft tempo en dergelijke voor clavecimbel-suites. Maar de kennismaking met de 'echte' dans kan een grote inspiratiebron zijn voor iedereen die met clavecimbelspel te maken heeft.

Dans en beweging spelen ook een belangrijke rol bij de ritmische vorming voor het clavecimbelspel. De clavecimbel docente Alet Maasland constateerde eens dat kinderen die ook op ballet zitten zich bij het clavecimbelspel ritmisch veel sneller ontwikkelen dan andere kinderen. Het bekende hulpmiddel, om moeilijke ritmes te tellen, te klappen en erop te lopen kan zeer effectief zijn om ingewikkelde ritmes te voelen om ze daarna ook te kunnen spelen.

Heidi Sayre

Programma Haarlemse Clavecimbeldagen

Vrijdag 26 mei 1995

- Studiedag 'Dans en Dansvormen'
- Openingsconcert 'Ten dans gevraagd', met *The Fairy Queen* van Purcell

Zaterdag 27 mei 1995

- Tentoonstelling van instrumenten van Nederlandse clavecimbelbouwers
- Tentoonstelling over stijl, bouw en geschiedenis van toetsinstrumenten
- Pauzeconcert
- Workshops over onderhoud en stemmen van clavecimbelles
- Concours voor amateurclavecinisten
- Slotconcert door Bob van Asperen

Voor informatie en voor aanmeldingformulieren voor het concours kunt u zich wenden tot het secretariaat van de Stichting Haarlemse Clavecimbel Dagen:

Mevr. L. van Benthem, Dr Dirk Bakkerlaan 73, 2061 EV Bloemendaal

Besprekingen

For two to play

Onder deze titel verscheen onlangs een unieke cd bij het label Virgin (VCD 5 45019 2). Davitt Moroney en Olivier Beaumont spelen hierop werken voor clavecimbel à quatre-mains.

Zij kozen voor een gevarieerd repertoire met werken van John Marsh, Samuel Wesley, Johann Christian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart; maar ook vroege werken van Tomkins en Carlton.

Interessant is ook een anonieme *Ground for three hands* uit het *Dublin Virginal Book*; daterend uit ca. 1560, het oudste werk van deze cd.

De vroege werken worden gespeeld op een prachtig virginaal, een Couchet-kopie van John Phillips (1991). Opvallend is de goede balans tussen bas en discant, wat nodig is voor het quatre-mains-repertoire. De vroege werken worden sober gespeeld met zowel eenvoudige trillers als mordenten, uiteraard beginnend op de hoofdnoot. Schitterend is de timing: de grote beweging strak in de maat met daarin een zeer natuurlijk rubato.

Voor de latere werken is gekozen voor een origineel achttiende eeuws clavecimbel van Benoist Stehlin uit 1750, welke zich bevindt in het Musée Antoine Lécuyer in St-Quentin. Het heeft de zangerige toon van het Franse clavecimbel, maar klinkt toch duidelijk, waardoor

het ook in de fugatische delen zeer goed tot zijn recht komt.

Goed registreren is altijd belangrijk, maar zeker in het quatre-mains repertoire. Beide heren bewijzen dat op deze opname. Afwisseling tussen boven- en onderklavier is noodzakelijk voor contrast, maar al te dikke begeleidingen worden minder storend wanneer je ze op het bovenklavier speelt. Een goed voorbeeld is het Rondo uit het *Duetto in F-groot* van J.Chr. Bach. Gespeeld op één 8', afgewisseld met het bovenklavier worden de coupletten gracieus en speels; het tussenstuk in mineur wordt door de twee 8-voeten nadrukkelijk en ernstiger. Minder gelukkig ben ik met het Menuetto uit de sonate van Mozart. Gekozen wordt voor een registratie waarbij het Menuetto op één klavier (met 1x8') gespeeld wordt. De melodie van het trio wordt gespeeld op diezelfde 8'-voet en de begeleiding gespeeld op het andere klavier met het luitregister. Op zich is dat heel effectvol, maar het Menuetto heeft een zachtere begeleiding nodig tegenover de melodie. Het zou mooier zijn om hier de begeleiding op de zachtere 8' te spelen (zonder luit). Je moet dan echter wel tussen de delen door registreren.

Op de cd staan twee *Duetto's* uit opus 18 van Johann Christian Bach. Vooral de tweede in F-groot is een prachtig werk. Het is duidelijk te

horen dat Mozart deze stukken gekend moet hebben toen hij zijn *Sonate in C-groot*, KV19d, schreef. Zowel de werken van J.Chr. Bach als van Mozart worden sprankelend en vol vaart gespeeld. Jammer is het ontbreken van cadenzen bij de fermates in de Mozart-sonate. Het was zeer gebruikelijk in deze periode om cadenzen te improviseren bij een fermate (zie C.Ph.E. Bachs *Versuch*). Een gemiste kans, zeker gezien het concertante karakter van de sonate! Minder gelukkige is de keus van de *Duets for Eliza* van Samuel Wesley. Deze werken zijn dui-

delijk voor het orgel gedacht en zijn te vet geschreven voor clavecimbel. De werken van John Marsh zijn waarschijnlijk ook voor orgel gedacht, maar wel geschikt voor clavecimbel. Als opening van de cd een magistrale *Prelude en Fuga in C-groot*. Daarnaast als slot van de cd twee echte uitsmijters: bewerkingen van Handels *Zadok the priest* en het Hallelujah-koor uit de *Messiah*. Deze stukken gaan tot de uiterste grenzen van wat mogelijk is op het clavecimbel en tonen wat de mogelijkheden van quatre-mains zijn.

Technique and Interpretation on the Harpsichord and Clavichord, Richard Troeger (Indiana University Press ISBN 0-253-35835-3)

Richard Troeger, clavecimbel-docent aan King's College, Edmonton, Alberta, geeft in dit boek een heldere uiteenzetting van het clavecimbel- en clavichordspel. Aan de hand van overzichtelijke hoofdstukken behandelt hij achtereenvolgens *toucher*, vingerzetting, articulatie, legato, timing, versieringen, basso continuo, registratie en stemmingen. De kracht van het boek is de overzichtelijkheid in de manier waarop alle facetten van het bespelen van clavecimbel en clavichord aan de

orde komen. Hij baseert zich niet alleen op de oude bronnen, maar ook op zijn ervaringen als speler en leraar. Hij geeft steeds duidelijk aan waar het om zijn mening gaat en waar hij oude bronnen citeert. Het boek is in het Engels, maar het taalgebruik is eenvoudig en inspirerend. Kortom een boek dat ik iedereen kan aanbevelen.

Paul Weeren

Activiteiten GCDN

Terugblik op 1994

Het afgelopen jaar verzorgde het GCDN diverse studiedagen voor zowel leerlingen als docenten. Elders in dit nummer is de lezing opgenomen, die Siebe Henstra hield op de leerlingendag van 16 april te Zeist. Twee deelnemers geven hier hun indrukken van die dag weer. Verder een kort verslag van de studiedagen voor clavecimbel-docenten over het basso continuo-onderwijs. Voor een luchtige noot zorgen de kinderen (tot 15 jaar), die een werkstuk maakten voor een clavecimbel-dag te Ede op 4 juni.

Clavecimbeldag te Zeist, 16 april 1994

Leerzaam en gezellig

De dag begon al heel goed, want het was weer eens mooi weer. Om half elf werd iedereen ontvangen in de kleine zaal van de Evangelische broedergemeente met koffie en thee. Er stonden al drie clavecimbel, een Vlaams, een Frans,

een Duits - het Italiaantje werd later nog naar binnen gedragen - en een muselaar. De instrumenten waren belangeloos ter beschikking gesteld door verschillende bouwers en eigenaars.

Om elf uur legde Siebe Henstra het verschil tussen de verschillende typen instrumenten uit. Hij deed dit aan de hand van fragmenten uit verschillende muziekstukken en besloot met een prachtig concert op elk instrument. In de lunchpauze konden we dankzij het mooie weer fijn buiten wat rondwandelen en de mooi gerestaureerde omgeving van slot Zeist bekijken.

Om kwart over één begon de eerste workshop. Drie kandidaten/slachtoffers kregen een les van 20 minuten van Siebe Henstra. Hij leerde ons dat als je goed polyfoon denkt, je in het begin even de kluts kwijt bent, maar dat dit een goed teken is. Dat was dus om voor de volgende deelnemers de moed erin te houden.

Het grappige was dat er nu goed naar voren kwam dat er verschil is tussen de manier van opvatten van een muziekstuk door docenten. Zo leer je bij de één een bepaald stuk (in dit geval de Sarabande uit de *Suite in f* - met chaconne - van G. Böhm) juist langzamer te spelen en dan krijg je hier van een andere docent te horen: "Nee, sneller, veel sneller". Zo zie je maar weer, ook clavecimbell leerlingen hebben het moeilijk.

Na een korte theepauze volgde de workshop door Paul Weeren. Zijn eerste leerling had het extra moeilijk. Zij moest op de muselaar met een verkort octaaf spelen. En als je daar nog nooit op hebt gespeeld geeft dat problemen. Dus leerden we allemaal, dat op een verkort octaaf (het laatste octaaf in de bas): de Gis een E, de Fis een D en de E een C wordt. De Gis, Fis, Dis en Cis zijn er dus niet.

Als je nu een toonladder van C naar beneden

speelt krijg je dus de volgende toetsvolgorde: C-B-A-G-F-Gis-Fis-E (en dat klinkt dan als: C-B-A-G-F-E-D-C).

Ook de Ruckers had een verkort octaaf, dus ook dat gaf zo af en toe moeilijkheden. Zo'n klavier staat wel erg mooi, het is symmetrisch en je kunt er ook nog eens grote intervallen zoals D-Fis (is op zo'n klavier Fis-Fis) op spelen. Paul Weeren vertelde ook het doel van een versiering: "Een versiering, bijvoorbeeld een mordent, is er om de desbetreffende noot naar voren te halen". De laatste workshop werd door Heidi Sayre gegeven. Zelf moest ik nu het *Balletto* van Bernardo Storace op het Italiaanse clavecimbel spelen. Zij vertelde dat je ook op een clavecimbel vurig kunt spelen. Daar zijn dan ook allemaal verschillende trucs voor, zoals: een goed clavecimbel (maar dat hadden we al), staccato en met accenten spelen en goed fraseren.

De afsluiting was tegen half vijf. Er was nog een keer de gelegenheid om overal op te spelen en alles nog eens goed te bekijken. (Vijf instrumenten tegelijkertijd klinkt trouwens niet echt mooi!) Ik vind eigenlijk dat het bestuur best een applausje mag hebben voor al het werk dat ze hebben gehad aan de voorbereiding van deze dag. Want het was niet alleen een heel leerzame, maar ook een reusachtig gezellige dag. Ik hoop dat er nog veel meer van zulke dagen zullen komen.

Eelco Kooiker (15 jaar)

Hèt clavecimbel bestaat niet

Het clavecimbel is een instrument met zoveel mogelijkheden, dat je er nooit op raakt uitgeleerd (regelmatige openbare lessen ten spijt). In Zeist zaten op 16 april een kleine 80 individualisten bij elkaar, met ieder zijn of haar eigen beleving van de invulling van het musiceren op het clavecimbel. Dit instrument inspireert tot eigen individuele interpretaties.

'Hèt clavecimbel?' Er stonden er vijf! Kopieën van beroemde voorvaders, die zich volgens inleider Siebe Henstra destijds weinig gelegen lieten liggen aan authenticiteit. Het aantal inzichten lijkt bij een instrument van deze ouderdom ongeveer even groot als het aantal van zijn bespelers...

"Vertel me welke van de vijf u kiest en ik zal u zeggen welke componistenstijl uw voorkeur

heeft", is een stelling die Henstra in zijn inleiding leek te willen aantonen.

Van eeuw tot eeuw verschilden de interpreten - misschien wel van decennium tot decennium. Ieder nieuw ontdekte bron gaf aanleiding tot nieuwe speculaties over vertolkingen en over de oorspronkelijke bouw.

In Zeist toonden vijf bouwers dan ook, anno 1994, hun benaderingen van dit oude instrument. Die benaderingen vielen in elk geval in de smaak bij de bezoekers van deze geslaagde clavecimbel-dag. De verschillen waren voor een beginnend speler als ondergetekende met een half jaar les zeer herkenbaar, zo niet significant.

Het plezier dat leerlingen uitstralen als ze weer een nieuwe 'truc' leren, met direct een leuk en

merkbaar resultaat, slaat over op de toeschouwer. Clavecimbelspelen lijkt aan elkaar te hangen van tips en dat vooral op - voor een leek - 'microscopisch' gebied. Een kleine accentverandering geeft al meteen een opvallend resultaat. Die kleine accentjes kunnen bovendien op zoveel verschillende terreinen liggen: op het gebied van vingerzetting, het touchen tot, de articulatie of de frasering. Een goede begeleiding leidt dan ook tot krachtige resultaten. Wat voor een beginner bijna niet te horen is, betekent soms voor de gevorderde speler een wereld van belevingsverschil. En

daar beginnen dan weer de interpretatieverschillen en viert de individualisering hoogtij.

Kortom: een leuke en leerzame clavecimbeldag in een zonnige, lenteachtige ambiance, of enigszins paradoxaal: de thuisblijvers hebben veel gemist, maar als ze erbij waren geweest, was het wellicht wel wat vol geworden.

Een prima initiatief van het GCDN.

Hans Hansson

Het basso continuo-onderwijs

De studiedagen over het basso continuo-onderwijs voor clavecimbeldocenten werden gehouden op 13-11-1993, 26-03-1994 en 1-10-1994. We waren te gast bij Joop Klinkhamer in Amsterdam.

De inleidingen werden verzorgd door Alet Maasland, Martine Visser, Heidi Sayre, Paul Weeren, Frank van Wijk, Fons van der Linden en Thérèse de Goede.

Er werd gesproken en gediscussieerd over de volgende onderwerpen:

- de doelgroepen
- problemen bij het b.c.-onderwijs
- voorbereiding op het b.c.-onderwijs vanaf de eerste clavecimbelles
- samenspel in het b.c.-onderwijs
- 'eigen' methodes
- methodes uit de conservatoriumopleidingen

- bruikbaarheid van uitgewerkte uitgaven in het b.c.-onderwijs

De laatste studiedag hield Thérèse de Goede een lezing over verschillende stijlen in het b.c.-spel, aan de hand van voorbeelden van uitwerkingen uit diverse perioden. De voorbeelden werden uitgevoerd met medewerking van conservatoriumstudenten zang, traverso, viool en gamba.

De map met verslagen, materiaal, ideeën, etc. van deze dagen, aangevuld met bijdragen van enkele deelnemers, wordt verzorgd door Cécile Bogaerts en Fons van der Linden.

Op de studiedag van 14-01-'95 is de map te koop voor f12,50. Via het secretariaat kan men deze map ook bestellen voor dezelfde prijs, vermeerderd met de verzendkosten.

Clavecimbeldag in Ede

Op 4 juni jl. werd een speel- en studiedag gehouden voor jonge clavecimbelleerlingen tot 15 jaar van 15 muziekscholen. De dag vond plaats in de Muziekschool te Ede.

De programmaonderdelen werden in kleine groepjes, op verschillende niveaus, begeleid door een aantal docenten.

Samenspel: Twee lessen werden besteed aan stukken voor twee clavecimbels, die thuis waren voorbereid.

Ritme-workshop: Rik van Boeckel, percussionist, is gespecialiseerd in Afrikaanse muziek. Hij gebruikte voor deze workshop Afrikaanse ritme-instrumenten, zoals de djembé.

Zangblad beschilderen: Zoals iedereen wel weet hebben veel clavecimbels mooie zangbladdecoraties. De leerlingen mochten hun eigen zangblad ontwerpen op papier.

Slot-evenement: De afsluiting van de dag was een groepsimprovisatie met alle deelnemers en docenten o.l.v. Rik.

Werkstuk: De deelnemende leerlingen waren tevoren uitgenodigd een werkstuk te maken over clavecimbels, muziek maken, enz. Het resultaat vormde een kleurrijke tentoonstelling.

Uit de werkstukken van Anne-Frouk de Goede, Niek Broeder, Myrthe Hebinck, Herman Kasper Gilissen,

Arthur van Benthem, Yvon Muller, Eelco Kooiker, Sonja Noback en Wijnand zijn een aantal aardige en opvallende uitspraken uitgezocht:

Voorwoord: ik heb dit werkstuk gemaakt omdat het gevraagd is. Ik hoop dat u als lezer er voorzichtig mee doet, want er zit vele avonden werk in.

Het clavecimbel is het grootste en belangrijkste klavierinstrument met getokkelde snaren. De eerste geslaagde exemplaren werden in de 16e eeuw in Italië gemaakt, na ongeveer 200 jaar experimenteren.

Er was een avond waarop je ieder instrument te horen krijgt. Ik hoorde daar ook een spinet en vond het geluid erg mooi. Op dat moment veranderde ik van idee, ik was namelijk eerst van plan dwarsfluit te gaan spelen. Toen ik voor de eerste keer les kreeg, mocht ik kiezen waar ik les op wilde, op clavecimbel of op spinet. Ik zei: "het clavecimbel", ik vond het namelijk spannender om achter zo'n groot instrument te zitten. Toch vind ik het spinet een iets aardiger geluid hebben.

Ik zit op clavecimbelles, dat is een leuke en leerzame bezigheid. Een clavecimbel is al een heel oud instrument. Het werd vooral op feesten en concerten vaak gebruikt. Ik ben op clavecimbelles gegaan omdat het nog eens iets anders is dan drums of saxofoon. Niet iedereen zit op clavecimbelles. Sommige mensen vinden het raar, omdat ze zo'n 'raar' instrument nog nooit gezien hebben. Maar ik vind het helemaal niet raar, maar mooi klinken.

Ik speel clavecimbel omdat ik erg van muziek houd. Ik houd het meeste van toetsinstrumenten, maar niet van piano, omdat ik dat niet erg origineel vind. Verder is het erg leuk voor als er gasten thuis zijn om dan uit te leggen wat een clavecimbel is en het is natuurlijk altijd handig voor school, als er bijvoorbeeld een lustrum is.

Ik houd het meest van zachte muziek, die ik 's avonds laat kan beluisteren om in slaap te komen, als ik nog wakker ben. Ook houd ik van muziek waarin clavecimbels meespelen, omdat het leuk is om naar de clavecimbels te luisteren door de andere instrumenten heen.

Ik leef mijn vrolijke of droevige buien niet uit op mijn clavecimbel, want ik ben erg zuinig op mijn instrument. Heel soms heb ik wel eens hard op de toetsen geslagen, toen er iets heel vervelends was gebeurd. Als ik boos ben word

ik tijdens het spelen nooit echt kwaad, maar stop ik, omdat ik dan heel erg slecht speel.

Mijn droomclavecimbel is wit met een beetje groen. Op de binnenkant van de klep staan wat woorden en het zangblad is versierd met kleine groene blaadjes verspreid over het hele oppervlak. Hij heeft 5 poten en is niet te hoekig. Het is voor mij best belangrijk hoe een clavecimbel eruit ziet, maar als ik aan het spelen ben, maakt het mij niks uit.

Ik hoorde al heel vroeg voor het eerst een clavecimbel, want mijn ouders namen mijn broer en mij al heel jong mee naar concerten, waar ik dan stevast in slaap viel op mijn moeders schoot.

Eind 1992 mocht ik kiezen tussen een 16²-zeilboot (ik zeil graag) of een clavecimbel. De keus was moeilijk maar viel toch op het clavecimbel (en daar heb ik tot nu toe beslist geen spijt van; zeilen doe ik toch ook wel).

Stemmingen kan ik er goed op kwijt. Heb ik een boze bui (dat komt wel eens voor) dan klinkt de muziek die ik speel niet vrolijk. Meestal speel ik niet als ik boos ben. Verdriet komt gelukkig weinig voor en ben ik blij dan lukt alles goed. Dan klinkt het vrolijk.

Het clavecimbel is een instrument dat opgebouwd is. Eerst de mal met daarin verschillende 'klankkasten', waardoor de klank mooier wordt. Boven deze klankkast ligt het zangblad. Op dit zangblad wordt vaak wat geschilderd of getekend. Ook zit er op het zangblad een roset van de bouwer. Een roset is een merkteken in de vorm van een rondje. Een clavecimbel moet ook geluid maken en daar hebben we dokjes voor nodig. Voor elke toets is er één dokje nodig, dus bij 2 klavieren of meer kan dat er heel indrukwekkend uitzien.

Een clavecimbel heeft meestal een rinkelend geluid en zacht. En door registers kan een clavecimbel harder spelen. Ik vind clavecimbel mooi omdat het met Italiaanse muziek zo vrolijk is. Als ik een clavecimbel laat bouwen, dan een Italiaans clavecimbel, met een groen-gouden zijkant. Op de klankbodem vogels geschilderd: koolmezen, mussen en watervogels.

Gustav Leonhardt is een heel beroemde clavecijnist en juf Maasland speelt ook mooi.

Activiteiten in 1995:

- Zaterdag 14 januari 1995**
11.00 - 15.00 uur
Studiedag voor *docenten* (voorbereiding voor de Haarlemse Clavecimbeldagen 1995)
Inleiding over de *dans in de clavecimbelliteratuur* door *Jaap Spigt*, gevolgd door een *discussie over interpretatieverschillen* aan de hand van opnamen, o.l.v. *Dirk de Vreede*
- Zaterdag 11 februari 1995**
11.00 - 16.00 uur
Studiedag voor *amateurclavecínisten* (volwassenen):
workshop over de werken van *Louis Couperin* door *Jacques Ogg*
- Vrijdag 26 en**
Zaterdag 27 mei 1995
Haarlemse Clavecimbel Dagen met het thema '*Dans*':
amateurconcours, concerten en workshops voor docenten en clavecimbelliefhebbers
i.s.m. het GCDN.

Uitgaven voor Clavecimbel, Clavichord en andere toetsinstrumenten

ed. Achter de Schouwburg Haarlem
Prijzlijst per 1 september 1994

0192	J.S. Bach: 15 stukken voor Clavecimbel	f 10,-
0292	26 Etudes uit de Methode Bach/Ricci	f 15,-
0392	C. Czerny: 16 Etudes geschikt gemaakt voor Clavecimbel	f 10,-
0493	C. Seixas: 8 Sonates	f 10,-
0593	5 Variatiewerken: Picchi, Stella, Storace, Rossi en Pasquini	f 10,-
0194	J.J. Froberger: 5 Suites	f 10,-
0294	J.J. Froberger: 6 Toccatas	f 10,-
0794	G.M. Radino: 4 Gagliardas	f 3,-

Deze uitgaven zijn uitsluitend¹ schriftelijk te bestellen bij C. Rosenhart, Leidsevaart 132, 2013 HD Haarlem en worden toegezonden zodra het verschuldigde bedrag is bijgeschreven op postgiro 2125948 t.n.v. C. Rosenhart te Haarlem. Per keer vragen wij f 3,- extra aan verzendkosten.

U kunt uw naam, adres en postcode opgeven wanneer u geïnformeerd wil worden over de uitbreiding van het fonds.

Om de prijzen laag te houden maken wij geen gebruik van het adverteren. Om dezelfde reden zijn onze uitgaven niet in de muziekhandel te verkrijgen.

Voor wensen, goede suggesties en mondelinge reclame houden wij ons aanbevolen.

¹ dus niet meer via het GCDN. Op de studiedagen liggen ze wel ter inzage.

Te koop aangeboden:

- I type: bentside spinet
dispositie: 1x8-voet
omvang: FF-f'''
bouwer: Bettenhaussen
bouwjaar: 1985
vraagprijs: f 5000,-
aanbieder: A. Rijnsburger, tel. 071-146308
- II type: Clavictherium Hubert Bédard
(van een bouwpakket)
bouwjaar: 1984
vraagprijs: f 3500,-
aanbieder: tel. 08874-1201



John Terwal
Clavecimbelbouw
Joure
tel. 05138-16215

REVISIES

Reguleren

Intoneren

Clavecymbels

Virginalen

Spinetten

Saskia

Leonhardt

Egelantiersgracht 15'
1015 RB Amsterdam
Tel. (020)-6221359

Ad Koomans

Geerdinkhof 277
1103 RA Amsterdam
Tel. 020 - 6 999 446

Intonatie
Reparatie
Onderhoud

Clavecimbel - Verhuur



J.C. van Rossum

Clavecimbel- en
Orgelbouwer

Hoge Maasdijk 8
4281 NG Andel
01832-2505

Nieuwbouw
Restauratie
Onderhoud



Herwil van Gelder
Schoolstraat 1
9963 PE Warfhuizen
telefoon 05957 1921

CLAVECIMBELS
CLAVICHORDS



*Wilt U graag eens
vrijblijvend een door
mij gemaakte
clavecymbel bespelen?*

*Bel me dan voor
een afspraak.*

Clavecymbelbouwer

Sebastián Núñez
Da Costakade 8
3521 VT Utrecht
Nederland

Tel. privé : 030 - 961446
Tel. & fax atelier : 030 - 313170

Voor clavecimBELS met een dynamisch karakter

- ♣ technische perfectie ♣ stemmingvast
- ♣ 10 jaar garantie ♣ goede service

Ieder instrument gaat v.a. de bestelling
vergezeld van een bestek waarin uitgebreid
wordt beschreven welke materialen zijn
gebruikt, welke houtverbindingen zijn
toegepast etc.

Italiaans clavecimbel
v.a. f 8.000,- incl. BTW

- ♣ Per direct beschikbaar:
een vlaams dubbel,
uitgevoerd in zwart
en notehout.

*Onno Peper, clavecimBELmaker
is verhuisd naar een ruimklinkend atelier...*



Nieuw adres: Kruisstraat 108
5341 HG Oss
Tel. 04120 - 23356

BRUINLANT ME FECIT

Het nieuwe Bruinlant clavecimbel is prachtig afgewerkt, praktisch onderhoudsvrij, perfect geïntoneert en goed voor jaren en jaren speelplezier.

Het Bruinlant clavecimbel is dan ook voorzien van twee 8 voet registers, een luitregister, en een transpositieklavier A 415 / 440 enz.

Een "Bruinlant" is een lust voor het oor én voor uw portemonnaie. Want ondanks alle kwaliteiten is uw Bruinlant uiterst betaalbaar en krijgt u op de koop toe 12 jaar volledige garantie.

Het Bruinlant clavecimbel is vervaardigd door Louis en Hugo van Emmerik, die jarenlang hebben bewezen de meest betrouwbare instrumenten te maken.

Dit komt tot uitdrukking in het functioneren en het stemmen houden. Want u wilt veel spelen en weinig stemmen.

Evenals bij andere instrumenten van Louis en Hugo van Emmerik zijn alle onderdelen van de beste materialen met de hand vervaardigd.

Type:	Vlaams clavecimbel, gemaakt naar authentieke voorbeelden.
Lengte:	201 cm
Breedte:	83 cm
Klavieromvang:	C t/m f''' (54 toetsen)
Dispositie:	2 x 8 voet + luit
Transportklavier:	A 415 / 440
Prijs:	f 13.750,00 excl. BTW
Garantie:	12 jaar

Dit clavecimbel in tweemanualige uitvoering:

Klavieromvang:	F-f''' 5 octaaf
Dispositie:	2 x 8' - luit + transpositieklavier
Prijs:	f 22.500,00 excl. BTW

Louis van Emmerik
Achter de kerk 15
4141 CJ LEERDAM
TEL. 03451-15454
Fax: 03451-10836

Hugo van Emmerik
Gasthuisstraat 13
4161 CA HEUKELUM
TEL. 03451-15371

Bruinlant is een unieke creatie van
Louis en Hugo van Emmerik

