



tijdschrift van de Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland
jaargang 5 nummer 3 november 1998

Dit blad wordt u aangeboden ter
gelegenheid van het 5-jarig bestaan
van de *Stichting Clavecimbel*
Genootschap Nederland
Om cadeau te doen aan een
belangstellende

het Clavecimbel

Colofon

Het Clavecimbel

Tijdschrift voor vrienden van de SCGN, Jaargang 5, nr 2, mei 1998
Verschijnt twee keer per jaar, in mei en november

Redactieadres:	Hugo de Grootstraat 12bis, 3581 XT Utrecht 030-2341893
Redactie:	Kya Hengstmangers Mary Sayre Ank van Duyvendijk Sioe Yao Kan Astrid Vink (eindredactie)
Vaste medewerkers:	Paul Weeren
Tekstverwerking en lay-out:	Madeleine Bogaerts
Druk:	De Jonge, Houten
Advertentietarieven op aanvraag:	Fons van der Linden, Bruiloftsteeg 2, 6191 JE Beek, tel. 046 - 4370917
Bestuur SCGN:	Kya Hengstmangers, Haarlem, voorzitter Fons van der Linden, Beek, vice-voorzitter Paul Weeren, Geldrop, secretaris Cécile Bogaerts, Tilburg, penningmeester Siebe Henstra, Amsterdam Henk van Zonneveld, Hilversum, penningmeeste per 1/1/199
Comité van aanbeveling:	Bob van Asperen Ton Koopman Gustav Leonhardt Jaap Spigt

Inhoud

Van de redactie, <i>Astrid Vink</i>	3
Van de voorzitter, <i>Kya Hengstmangers</i>	3
Wie of wat is de SCGN?	3
Melodieënvolle vingers	4
Internationaal Clavecimbelsymposium, <i>Kya Hengstmangers</i>	5
Interview met Jaap Spigt, <i>Kya Hengstmangers</i>	6
Toespraak, <i>Gustav Leonhardt</i> , Basso Continuo Symposium, dd 28/8/98	8
Verslag Basso Continuo Symposium Utrecht 1998, <i>Paul Weeren</i>	9
Column: Hoe zit je dan, <i>Wanda</i> ,	13
De Bron, <i>Mary Sayre</i>	14
Bouwer aan het woord, Jan Kalsbeek, <i>Sioe Yao Kan</i>	18
Kieltjes, <i>Tilman Skowronek</i>	20
Interview met Cor Verboom, <i>drs Anke van Duyvendijk</i>	25
Versieringen bij Virginalistenmuziek, <i>Siebe Henstra</i>	27
CD-bespreking, <i>Paul Weeren</i>	33
Verslag van de studiedag over componeren, <i>Marieke Spaans</i>	34
Jeugdpagina, Stoute verhalen, <i>Astrid Vink</i>	37
Clavecimbel-Plus, introductie van een nieuwe rubriek, <i>Sioe Yao Kan</i>	38
Alle begin is mogelijk, <i>Astrid Vink</i>	39
Concertagenda	40
Uitgave: Ed. Achter de Schouwburg Haarlem	41
Te koop aangeboden en advertenties	42 e.v.
Bijlage: Aankondiging en uitnodiging <i>Internationaal Clavecimbel Symposium, 30 en 31/1/1999</i>	

Van de redactie

Een blad maken blijft een hele (leuke) klus. We zijn dan ook erg blij met twee nieuwe redactieleden: Sioe Yao Kan als enthousiaste vriend en Anke van Duyvendijk als pianiste, musicologe en 'beginnend' claveciniste, versterken vanaf dit nummer de redactie. Helaas gaat Mary Sayre uit de redactie, we zullen haar als creatief meedenkend lid zeker missen! Ze blijft wel als vaste medewerkster de rubriek De Bron verzorgen. Kees Rosenhart wil stoppen met de vaste bijdragen voor het blad. Hij heeft sinds de oprichting van de SCGN artikelen geschreven voor *het Clavecimbel* over methodiek en een aantal muziekbijlagen verzorgd, waarvoor we hem natuurlijk willen bedanken. Ook een woord van dank aan Annemieke Husslage, die de laatste jaren heeft meegeholpen met de correctie van de tekst.

In dit nummer vindt u een drietal interessante interviews, onder andere met een lid van het comité van aanbeveling: Jaap Spigt en met de decorateur Cor Verboom. Siebe Henstra schrijft over versieringen. Een clavecinist vertelde mij eens dat men in de oude muziekwereld de woorden *decoraties* en *versieringen* voor twee zeer verschillende dingen gebruikt. Na lezing van beide artikelen zal dit verschil zeker duidelijk zijn! Veel aandacht is in dit blad uiteraard besteed aan het Basso Continuo Symposium, dat in augustus in Utrecht werd gehouden. Het kleinste onderdeel van het clavecimbel krijgt ruime aandacht in het artikel over kieltjes, en verder zijn er de vaste rubrieken, met een poëtisch spinet en een spinet voor beginners, de bouwer aan het woord, de cd-bespreking, de column van Wanda, de jeugdpagina en de Bron. Kunst, klank, clavecimbel, toch maar weer met een k?

Astrid Vink

Van de voorzitter

Het belangrijkste nieuws is dat het clavecimbelsymposium, georganiseerd ter gelegenheid van ons eerste lustrum, in ieder geval doorgang vindt. De organisatie is in volle gang, u vindt elders in dit blad de uitgebreidere gegevens.

Minder goed nieuws is dat onze uiterst punctuele penningmeester, Cécile Bogaerts, haar functie wil gaan beëindigen. Wij hebben als bestuur begrip voor haar overwegingen, maar we zullen haar vooral als zeer betrokken bestuurslid wel erg missen. Een woord van dank aan haar is zeker op zijn plaats in deze rubriek.

Goed nieuws is dat haar opvolger per 1 januari 1999 medebestuurslid Henk van Zonneveld wordt. We zijn hem dankbaar voor de toezegging deze belangrijke taak op zich te nemen; hem kennende denk ik dat deze functie weer in goede en betrouwbare handen terecht gaat komen. Blij zijn we ook met de toezegging van Thérèse de Goede om de lege plaats in het bestuur te gaan vullen.

Tenslotte nog iets nieuws. Ik droom ervan dat ieder lid en iedere vriend van ons Genootschap probeert nog iemand enthousiast te maken om zich bij de clavecimbelvrienden aan te sluiten. Zou dat niet een schitterend jubileumcadeau zijn?

Tot ziens in januari op ons jubileumfeest in Den Haag!

Kya Hengstmangers

Wie of wat is de SCGN?

De SCGN is de Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland, opgericht in 1993.

Het doel van het genootschap is het bijdragen tot de groei en bloei van het clavecimbelleven in Nederland en eventueel daarbuiten.

Vriend kunnen worden: professionele clavecinisten, clavecinisten in opleiding, amateurclavecinisten en alle andere belangstellenden. De contributie bedraagt f35,- per jaar.

Vrienden ontvangen twee keer per jaar *het Clavecimbel*, worden op de hoogte gehouden van de studiedagen en van de overige SCGN-activiteiten en krijgen korting op de entreeprijs van de studiedagen die de SCGN organiseert.

Informatie/aanmelding:	P.A.N.M. Weeren, secretaris SCGN Stationsstraat 8, 5664 AS Geldrop
Contributie/gift:	postbanknummer 325334, t.n.v. mw C.Th.P.M. Bogaerts, penningmeester SCGN, R. Holsthof 12, 5044 PP Tilburg
per 1 januari 1999:	H. van Zonneveld, penningmeester SCGN, Javalaan 31, 1217 HD Hilversum

Melodieënvolle vingers

Uw jonge melodieënvolle vingers
Strookten onwetend in 't gordijngedempt
Vertrek vol schauw en trillend zonnewingers
Langs dit vergeten, in zijn hoek beklemd
Spinnet, gerijdt uit bleekivoren zingers,
Wonderlijk teer en smartzuiver gestemd,
En trilden in verrukking na, - toen ging er een
Brand op van liedren breed en ongetemd.

En dag en nacht en zon en maan verstralen
Om de twee bleke vlammen Uwer handen,
Die vonkesproeiend langs de toetsen dwalen,
Voor huis, op straat, tot diep in stille landen
Luisteren mensen naar het nachtegale, -
O ziel, mijn ziel, dit is uw ademhalen!

Pieter Cornelis Boutens



Spinnet, Th. Hitchcock, Londen (vroeg achttiende eeuw)

Internationaal Clavecimbelsymposium

De SCGN in samenwerking met

het Gemeentemuseum Den Haag, 30 en 31 januari 1999

De Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland heeft, zoals u wellicht al weet, het initiatief genomen ter gelegenheid van haar eerste lustrum een clavecimbelsymposium te organiseren. Zij heeft het Gemeentemuseum Den Haag bereid gevonden als gastheer en mede-organisator op te treden.

De werkgroep, bestaande uit Thérèse de Goede, Siebe Henstra, Kya Hengstmangers en Paul Weeren, heeft gekozen voor een symposium, opdat het instrument en fenomeen 'clavecimbel' ook buiten de kring van de ongeveer 280 vrienden van de SCGN meer aandacht krijgt. In dit verband wordt ook belangstelling uit het buitenland verwacht.

Het symposium zal bestaan uit een aantal onderdelen, het een meer geschikt voor de 'leek' dan het andere:

- **Gustav Leonhardt**, de eminente meester der meesters op het gebied van het clavecimbel zal, voorafgegaan door een persoonlijke inleiding, een recital geven op twee historische instrumenten uit de collectie van het Gemeentemuseum.
- In acht lezingen worden door een aantal Nederlandse en buitenlandse experts diverse onderwerpen belicht op het gebied van de clavecimbelbouw, het clavecimbelspel en de clavecimbelliteratuur.
- **Michael Latham**, **Joop Klinkhamer** en **Richard Maunder** behandelen onder meer de Ruckers clavecimbels in het museum, het zeventiende eeuwse Franse clavecimbel, het 'Weense' clavecimbel en de combinatie instrumenten pianoforte/clavecimbel.
- **Menno van Delft**, **Bob van Asperen**, **Thérèse de Goede**, **Karin Paulsmeyer** en **Pieter Dirksen** komen aan het woord over: Oude vingerzettingen, zin of onzin, Affect en Rubato in de *Prélude non mesuré*, *Temporelities* bij o.a. Frescobaldi, en *De Stilo Fantastico*.
- Een aantal instrumenten van het Gemeentemuseum zal in een bescheiden expositie worden getoond en er worden rondleidingen georganiseerd. **Michael Latham**, conservator muziekinstrumenten, is hiervoor verantwoordelijk. Het Gemeentemuseum is in het bezit van de enige collectie historische instrumenten in Nederland.
- Er zal een expositie georganiseerd worden van een aantal relevante werken, tractaten en oude drukken, uit de rijke collectie van het Gemeentemuseum, onder leiding van **Dick van den Hul**, hoofd bibliotheek.
- **Rob van Acht**, conservator muziekinstrumenten, zal gelegenheid geven de bouwtekeningen te bekijken van het Gemeentemuseum en, op microfiche, van een groot deel van andere musea uit de hele wereld.

Zoals u ziet: een zeer aantrekkelijk programma. Het symposium is bovendien een goede gelegenheid om het vernieuwde Gemeentemuseum, waarvan de muziekafdeling een grote reorganisatie heeft ondergaan, te bekijken.

Wij hopen velen van u te mogen begroeten in januari in het Gemeentemuseum. En: **zegt het voort!**

Kya Hengstmangers

Kosten: voor niet-leden f115,--
voor leden f70,--

Inlichtingen en/of aanmelding bij:

P.A.N.M. Weeren
Sationsstraat 8
5664 AS GELDROP
tel/fax: 040-2862800
e-mail: hmpw@worldonline.nl



Huilend publiek bij een antieke piano

Jaap Spigt voelt zich in wezen theatermusicus

Interview: Kya Hengstmangers

Op de Prinsengracht in Amsterdam staat een monument: het Schwartzehuis, het huis van de clavecinist Jaap Spigt. Afgelopen monumentendag liepen er 800 mensen rond in dit echte 'kijkhuis'. Vanmorgen was ik er gelukkig alleen en voerde een lang gesprek met de man die meer dan vijftig jaar achter het clavecimbel actief was.

Dit huis is heel belangrijk voor mij, ik ben hier gelukkig. Eind 1970 fietste ik, na een dag lesgeven in Tilburg, van het Amstelstation over de Prinsengracht naar huis, naar mijn veel te kleine flat. De overkant van de gracht lag weer zo mooi in de ondergaande zon en zoals steeds dacht ik: dit is Rameau! Kijk maar naar die gevels met krullen en schelpen. Ik wist dat dit huis te koop stond en midden in die nacht heb ik, na een telefoontje met mijn zuster Cobi, de beslissing genomen. Ik kocht dit huis en de daarbij behorende sfeer; een huis om te wonen, les te geven en te musiceren. 's Morgens vóór 10 uur was de koop gesloten; het was op 1 december, mijn geboortedag.

Het Schwartzehuis heeft een enorm atelier, de hoogste verdieping van twee huizen.

In dit atelier werkte de bekende schilderes Thérèse Schwartze. Ze woonde en werkte in dit familiehuus tot haar dood in 1918. De *beau monde* uit Amsterdam kwam hier over de vloer om geschilderd te worden. Haar portretten hebben veel uitdrukking, kijk maar naar het schilderij van Mengelberg in het Concertgebouw, je ziet daarop dezelfde kracht als wanneer hij aan het werk was. Thérèse was bijdehand en reuze op de centen, maar ze was zo bijzonder dat haar rouwstoet gevolgd werd door de hele buurt en de stoet stopte op de Dam voor een bloemengroet van Wilhelmina en Hendrik. Ik heb veel schilderijen van Thérèse in huis, want (wie heeft die zal gegeven worden) er zijn nogal eens families geweest die met hun portret geen andere raad wisten.

Van 1970 tot 1991 organiseerden wij de vele atelierconcerten. Alle fluitsonates en gambasonates van Bach hebben hier geklonken, de vioolsonates van Mozart, wereldlijke cantates van Bach. Eén van de leukste herinneringen heb ik aan een zomeravondconcert met trompetconcerten van Vivaldi: wat klonk dat prachtig over de gracht door de open ramen.

Hoe ben je ertoe gekomen clavecimbel te gaan studeren?

Als Amsterdams jongetje zong ik de Matthäus onder Mengelberg in het Concertgebouw, ik was daar gek van. Bij die uitvoeringen werd er clavecimbel gespeeld en zo kwam ik ertoe om thuis aan tafel tegen mijn vader te zeggen: 'Ik wil clavecimbel gaan spelen en ook kok worden.' 'Je doet maar', zei mijn vader. (Nu kan ik nog steeds heel lekker biefstuk bakken, maar dan als amateur.) Mijn moeder ging met mij naar Sem Dresden en die adviseerde eerst orgel te gaan doen, clavecimbel kon altijd nog. Het orgel paste me niet helemaal, maar mijn studie bij Anton van der Horst werd toch afgesloten met het behalen van het solodiploma. Toen kwam voor mij de mooie

tijd aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag bij de claveciniste Janny van Wering. Janny was als typisch Groningse stug maar allerliefst. Samen met haar en de andere leerlingen hebben we 'vat afgepraat en bestudeerd over uitvoeringspraktijk; vaak hele zaterdagmiddagen lang. En dan daarna samen eten.

Als ik Jaap vraag naar de muziek die zijn voorkeur heeft, is zijn antwoord:

Ik ben een liefhebber van opera! *Don Giovanni* van Mozart is misschien wel de mooiste. Ook voor de klassieke operette, zoals bijvoorbeeld *Die Fledermaus* of *Der Zigeunerbaron*, heb ik een grote liefde, vooral omdat ik het heerlijk vind eraan mee te doen. In wezen ben ik theatermusicus. Ik probeer eigenlijk in alle muziek opera te vinden, ik wil alles spelen alsof ik in de orkestbak zit. Je moet de tekst begrijpen, zelfs als er geen tekst is. Alle grote koorwerken met orkest heb ik talloze malen uitgevoerd en ik heb veel geluk gehad met de dirigenten waar ik mee werkte: als er maar 'opgevuld' werd.

Of ik veel naar muziek luister? Ach, ik slaap heel weinig en er staat een radio bij mijn bed, op radio 4. Meestal hoor ik Mozart, Haydn, Beethoven; weet je, ik vind het zo vaak te snel: ze hebben tegenwoordig zo'n klérehaast. Soms hou ik helemaal niet meer van muziek, als de strijkers zo zúúr spelen; de moderne uitvoeringspraktijk mist de kleur en de warmte van Watteau. Hier op het atelier was ik gelukkig met muzikanten die met zoveel plezier en met hart en ziel speelden.

Je hebt toch wel een lievelingscomponist?

Jazeker, en dat is Schumann, vooral de liederen. Met Rachel-Ann Morgan heb ik *Frauenliebe und -leben* uitgevoerd. Bij het immens moeilijke naspel draaide ze zich om, keek in de tafelpiano alsof ze in de kist stond te kijken (dus ook weer een beetje opera). Dit is de enige keer dat ik met een antieke piano publiek aan het huilen heb gekregen.



Jaap Spigt voor de schouw in zijn atelier

(Sleurs' fotografie, Amsterdam)

Wat is het fijnste van je vak?

Als je begaafde mensen hebt om mee te werken. Met leerlingen en met medemuzikanten.

Wat is er volgens jou de laatste 50 jaar veranderd in de clavecimbelwereld?

Veel en weinig. De collegialiteit is erg achteruit gegaan, Janny trainde ons voor het tegendeel. - Maar: het clavecimbel zal niet meer verdwijnen; een baby trek je ook geen smoking aan. En Glen Gould, dat kan echt niet. - Fijn is dat er door vakclavecinisten wordt lesgegeven op de conservatoria, in tegenstelling tot vroeger. - De historische bouwwijze van de instrumenten is een voordeel, daarop klinkt de muziek het mooiste. Nadeel is dat de Neuperts etcetera zijn verdwenen, want veel muziek uit deze eeuw klinkt daar weer het beste op. - Wat betreft de uitvoeringspraktijk heb ik alles meegemaakt, maar ik ben het er niet altijd mee eens. De orkesten klinken vaak niet goed, hoewel Combattimento Amsterdam prachtig speelt. - Het repertoire is wel wat uitgebreider geworden, maar ik vind dat de Franse muziek nog steeds te veel wordt overgeslagen, behalve Louis Couperin dan. Bij Janny werd dat gedegen onderwezen met het oog op een fraai toucher. In Parijs kreeg ik van Marcelle de la Court te horen dat mijn toucher wel mooi was, maar dat ik niets begreep van Franse

muziek. Dat begrip heeft zij me bijgebracht en het werd mijn specialiteit.

Wie en hoe was Landowska?

Landowska was een kreng, een handige handelstante die zichzelf perfect kon verkopen. Ik heb haar zien en horen spelen in de Kleine Zaal hier in Amsterdam: Toén deed dat me wel wat. Ze muntte uit in technisch kunnen en in uitbeelding, maar alles was en bleef hard.

Ik weet dat Jaap graag anekdotes vertelt en aan mij vertelde hij wel een heel erg mooie:

De schouw van mijn atelier is van 1648, (het is eenzelfde als in het Vleeshuis te Antwerpen staat). Op de schouw ligt een Statenbijbel, die ik heb meegenomen na een Matthäus uit de grote kerk van Dordrecht. Het was die dag ontzettend slecht weer met onweer en stortregen. In de kerk lekte het overal en bij de muur lagen bijbels in plassen, opgezwollen van het water. Toen ik die bijbel meenam naar huis zei een vriend: 'Dat kun je niet doen!' Maar ik vond dat Gods Woord beter bij mij op de schoorsteen kon drogen dan in de kerk liggen te verrotten. Later heeft Donald de Marcos uit die bijbel fragmenten uit het boek Job gelezen, bij een concert van Couperin's klaagliederen van Jeremia. Prachtig was dat. ♪

Gustav Leonhardt:

Be musical or be (more or less) civilized

De toespraak van Gustav Leonhardt, gehouden op 28 augustus jongstleden bij de opening van het Basso Continuo Symposium van het Holland Festival Oude Muziek Utrecht.

Today I am called by the Central Committee to negotiate if not peace then at least a cease-fire between presumed contestants on this territory, the extreme wings of whom might be called respectively the loudies and the softies, or else the muchies and the littlies, respectively the bold on the one hand and the beautiful on the other (the bold and beautiful already being an unforgivable bias).

As I have no opinion myself, today, I am tempted to advocate the middle way, the golden mean, but tomorrow I would regret this as there is no such thing in continuo playing. The personality here plays the biggest part, even with players dedicated to the historically-oriented approach: historical orientation leads us to a vast amount of diverging indications, and one's opinion is often based on a secret justification of one's own character, and one is apt to look for affirmation in early sources (which may themselves have a similar secret basis, only in part due to national characteristics).

And here, I think, should be added the notion that in the majority of cases, old treatises show ways of **how** to do things but not **when**, in other words they omit to mention whether this or that way was intended for instance for opera or for a recorder sonata; No word about **adaptation**; not to speak of the fact that the vast majority of the continuo treatises are nothing more than harmony textbooks, only intending to lay the foundation of correct four-part progressions (also J.S. Bach evidently adopted this didactic view).

Let us be honest: we never **heard** fine 17th or 18th century continuo playing (nor bad continuo playing for that matter), even if we had a grandfather who, when young, had lessons with a certain Kaspar Löffelholz who remembered clearly having heard, when young, from his continuo teacher, who had it from his continuo teacher (and we are now well back in the 18th century) the fundamental dictum: "Never trust a 6-chord if you see one." (so there are still some unbroken traditions, which is promising for our pupils when young). No, we may, at best, have read general descriptions about particularly celebrated and intriguing instances and like to quote them, or try to devalue them; or we endeavour to discover some seemingly written-out 'continuo' realizations, and are happy because then we have **circumstances**, a most

important factor, indeed the **essential** factor. But even there we could fail if we are too pertinent: may I give a famous example: the slow movement of Bach's b-minor flute sonata; there might be **view-a**: this is 'Bach's way of interesting continuo accompaniment, as we find it also described in the reports of Daube, Mitzler and Kittel; and there might be **view-b**: this movement is an exception as it concerns an otherwise obligato sonata in which a normal continuo would be out of place, and anyway 'Quod licet Iovi non licet Bovi' (even if the cows are not mad).

You can have it as you wish, and nobody should tell you that you are wrong. Of course, this example concerns texture and motion, but there is also the point of **general** dynamic level: should the continuo instrument always be heard clearly? Here we come closer to the realm of registration, on harpsichord and on organ. Again you can cite at your discretion: you can cite Bach's wish to accompany his Mühlhausen churchmusic with **only one 8'stop**, a Stillgedackt, in a Brustwerk at that (hidden by cloth), and even a **wooden Stillgedackt**! Or, on the other side of the spectrum, Mattheson's suggestion of the **full organ** for large-chorus accompaniment.

Or you can cite some of Monteverdi's organ registrations which seem loud, and may invite one, in turn, to conclude that solo singers in Italy were making rather a lot of noise. But with both the Mühlhausen and the Venice example we fail to know how thick (or thin) and how high (or low) the organist's texture might have been (also we are prone to believe that all organists then were outstanding artists).

So with continuo playing we are hardly concerned with historic **facts**. Which is of course quite in accordance with continuo's nature. It was not written out as one had to **adapt** to **circumstances**. Thank God. So, by love, let us not become extremists by **habit**, either loudies or bashfulies. Yes, excess is fine if the piece has excess. If we like excess by nature we should become a composer who is free to indulge in excess.

Continuo playing can never be premeditated (that brings me for a moment to that famous Kirnberger realization of the Musical Offering Sonata): only a

complete fool would play that in concert, it being a totally undynamic thing, disregarding the ever changing situations of the composition, and it is so difficult that you have to practice (imagine!). But it is a fine piece of home work (een griffel en een zoen van de juffrouw), so, continuo playing can never be premeditated and therefore can never be written down. It is a matter of **Here and Now** (if a translation were needed: Hic et Nunc).

And, to end my imagined and probable totally unnecessary work as a mediator, I may suggest to the outrageously hyper active players who want always to be in the foreground, throwing heaps of acciaccaturas as scrapnel into the baby face of a little

soprano boy, and who rejoice in joyfully crashing into a moment of precious silence: to be, if not more musical, then at least more civilized. And I may suggest to the timid and pedantic players who hide behind the safe protection of surrounding grandiose sonorities, or fade away behind an eloquent solopart with the only aim of not disturbing: to be, if not more musical, then at least less civilized.

Both types of players might hopefully become more aware of what I think is the true function of the continuo: be **part** of the musical discourse and contribute actively to it, keeping however in mind that the composer found **other** parts worth writing down; **not** the right hand of the keyboard player.

In samenwerking met het Gemeentemuseum Den Haag organiseert de Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland ter gelegenheid van haar eerste lustrum een

Internationaal Clavecimbelsymposium

Gemeentemuseum Den Haag

30-31 januari 1999

LEZINGEN, DISCUSSIES, CONCERT, TENTOONSTELLINGEN
HISTORISCHE INSTRUMENTEN, DRUKKEN EN MANUSCRIPTEN

Michael Latham:
Joop Klinkhamer:
Richard Mauser:
Michael Latham:
Menno van Delft:

Karin Paulsmeier:
Thérèse de Goede:
Pieter Dirksen:
Gustav Leonhardt:

De Ruckers clavecimbels in het Museum
Het 17^e eeuwse Franse clavecimbel
Het Weense clavecimbel
Combinatie instrumenten pianoforte/clavecimbel
Oude vingerzettingen, zin of onzin, gevolgd
door een discussie met Bob van Asperen
Temporelaties bij (o.a.) Frescobaldi
Affect en Rubato in de Prélude non mesuré
De stilo Fantastico
Recital op oude instrumenten en inleiding

Voor alle inlichtingen: P.A.N.M. Weeren,
Stationsstraat 8, 5664 AS Geldrop
tel/fax: 040-2862800, hmpw@worldonline.nl

Basso Continuo Symposium Utrecht 1998

Op 28, 29 en 30 augustus jongstleden vond in Utrecht een symposium plaats over basso continuo, georganiseerd door Stimu. De eerste dag had als onderwerp *Discussie*, met name tussen Jesper

Christensen en Ton Koopman, de tweede dag ging over de aanzet tot basso continuo in de renaissance en vroegbarok, de derde dag over basso continuo in de barok.

Het symposium werd geopend door **Gustav Leonhardt**, die in zijn inleiding (zie pagina 8 in dit blad) sprak over de huidige tegenstellingen tussen wat hij noemde de 'loudies' en de 'softies', de 'bold' en de 'beautiful'. Hij zelf brak een lans voor de middenweg. Dit ook omdat er geen eensluidende antwoorden in de bronnen te vinden zijn.

Daarna was het woord aan **Jesper Christensen**, de advocaat van de vollere stijl en een goede stemvoering. Over de bronnen merkte hij op, dat het belangrijk is een overzicht over het geheel te hebben en dat je er geen gedeelten uit moet nemen om datgene te verdedigen wat je wilt bewijzen, zoals mensen vaak met de bijbel doen. Zijn lezing ging over *damit das Akkompagnement nicht so dünne und simpel klinge...*, Heinichen en Bach over continuo-realiserie. Heinichen geeft in zijn traktaten uit 1711 en 1728 duidelijke aanwijzingen voor een volle stijl, dat wil zeggen dat je in een langzaam tempo op elke achtste noot in de bas een akkoord moet spelen, vierstemmig of nog voller. In zijn tweede boek, nadat hij in Italië geweest is, schrijft hij over het *vollstimmige Akkompagnement*, waarbij zes of meer stemmen tegelijk worden gespeeld. Je kunt erover discussiëren of je dit altijd bij alle stukken moet doen, maar nu gebeurt het helemaal nooit, merkt Christensen op. Daarna sprak Christensen over continuo volgens Bach, zoals overgeleverd door zijn leerlingen Kellner en Daube. Zij bevestigden min of meer het beeld dat ook door Heinichen wordt geschilderd.

Ton Koopman was de volgende spreker. In zijn lezing brak hij een lans voor creativiteit, en duidde op het belang van eerst goed clavecimbel leren spelen, voordat je met continuo spelen begint. Ook is het belangrijk om na te gaan wat de omstandigheden zijn: een groot of klein ensemble, met sterke of zachte instrumenten of stemmen. De praktijk is een goede leermeester: verdubbelingen van de bovenstem kunnen vaak tot onzuiverheid leiden, een triller of weglaten van die toon is dan zeer verantwoord. Een ander belangrijk issue is het feit dat continuo spelen improvisatie is. Als je uitwerkingen gaat opschrijven, ondermijnt je de improvisatietalenten van de speler.

Dat de ideeën van beide sprekers niet met elkaar overeenstemden, was duidelijk, en dit had een interessante discussie op kunnen leveren. Iedereen keek dan ook vol verwachting naar deze discussie uit. De verwachting werd niet echt waargemaakt, deels door de vragen van discussieleidster Jolande van der Klis, die de vinger niet op de controverse wist te leggen, deels ook omdat beide heren zich enigszins gereserveerd opstelden en het achterste van hun tong niet lieten zien. Voor Christensen is het muzikaal spelen van de uitwerkingen belangrijk; niet alleen mooi spelen, maar ook weten hoe de basso continuo is gere-

liseerd. Om hem te citeren: *find the right notes, then play them well*. Daarnaast moest het hem van het hart, dat hij vaak wordt geassocieerd met: *hoe voller hoe beter*. Hij vermeldt dat er ook bronnen zijn die over zachter spelen spreken, ook afhankelijk van de passies in een stuk. Alleen: vol en sterk spelen wordt door de huidige generatie van spelers bijna nooit gedaan, in ieder geval minder vaak dan het vroeger geweest moet zijn.

In wezen was Ton Koopman het hiermee niet oneens, en benadrukte hij het belang van het individuele aspect; niet iedereen doet hetzelfde, en daarin ligt onze hoop. Hiermee herhaalde hij wat Gustav Leonhardt in zijn inleiding aan de orde stelde. Verder waarschuwde Koopman voor het volgen van alle bronnen bij het bepalen van je speelstijl. Ten eerste zijn de streek en de periode van belang, maar ten tweede zijn er ook bronnen, geschreven door auteurs van dubieus niveau. Moet je je hierdoor laten leiden?

Na de discussie volgde de laatste lezing van de eerste dag. Veel mensen waren al moe, en het feit dat de spreker, **Robert Zappulla** erg zacht en monotoon sprak droeg niet bij aan de sfeer. Toch was zijn lezing vrij interessant. Hij had het over Franse continuo-praktijken in de achttiende eeuw, met name over passages, waar het clavecimbel de baspartij niet of niet letterlijk hoeft mee te spelen. Het clavecimbel speelt dan alleen akkoorden, met (bij Rameau ook zonder) een vereenvoudigde weergave van de bas. Dit natuurlijk alleen als de baslijn door andere instrumenten wordt gespeeld. Ook besprak Zappulla Rameau's nieuw ontwikkelde systeem van notatie, met letters en tekens. Dit systeem is nooit uit het experimentele stadium gekomen.

De drie dagen eindigden steeds met een workshop, deze eerste dag geleid door **Cristophe Rousset**. Behandeld werden het *Troisième Concert Royal* van Couperin en het *Lamento d'Arianna* van Claudio Monteverdi. Hij legde de nadruk op het ritmische aspect en liet zien hoe je niet moet reageren op wat er gebeurt, maar dat je vanuit het clavecimbel impulsen kunt geven om de uitvoering in goede banen te leiden. Bij Couperin wees hij op de versie voor twee clavecimbel, waar je veel ideeën kunt vinden voor de realisatie van de continuo-partij. Bij Monteverdi ging het over de wisselwerking met de zangeres, door een vrijer ritme in het recitatief en de dissonantbehandeling.

De eerste dag was dus min of meer een toetsendag, op de tweede dag kwam het clavecimbel alleen in de workshop van **Stephen Stubbs** aan bod. Het is jammer, dat veel clavecinisten besloten om deze dag maar thuis te blijven, want het was een leerzame en vernieuwende dag: wie heeft er eerder een lyra da

braccio gehoord, bijvoorbeeld?

De presentator, die je de ceremoniemeester van het symposium zou kunnen noemen, **Tim Carter**, hield de inleiding voor de tweede dag. Hiermee bereidde hij het onderwerp van die dag voor: *Genesis* en vroegbarok. Hij wees op het gebrek aan poeha waarmee de basso continuo in Italië rond 1600 zijn intrede deed. Als het om een nieuwe uitvinding zou gaan, zou dat heel wat meer ophef hebben gemaakt. Het is dus waarschijnlijker, dat de basso continuo een voortzetting is van eerdere tradities van een of meer stemmen met een akkoordbegeleiding.

De eerste lezing en demonstratie was van **Igor Pomykalo**, en ging over het zingen en jezelf begeleiden op de lyra da braccio, een strijkinstrument, dat als een altviool op de schouder wordt gelegd. Hoeveel snaren het instrument heeft is speculatief, waarschijnlijk 8 of 9. Er werden akkoorden op gestreken, in de vroege literatuur meer bourdonachtig, later meer volle akkoorden. De ligging van die akkoorden was moeilijk vast te stellen, zodat van een ideale stemvoering geen sprake kon zijn. Pomykalo voerde een paar liederen uit, daterend uit de late vijftiende en vroege zestiende eeuw.

Een andere praktijk van zingen en jezelf begeleiden is bekend uit de zestiende eeuw, voornamelijk in Spanje en Italië, later ook in Engeland. Hier gaat het om het zingen bij de vihuela da mano en/of een luit. **Frank Wallace**, van het duo Live Oak, demonstreerde dit en vertelde over Spaanse en Italiaanse muziek voor de vihuela. Dit zijn vaak intavolaties van Vlaamse polyfone werken, waarvan een stem werd gezongen en de rest gespeeld. Meestal waren zanger en speler een en dezelfde persoon. In Spanje ontstonden zo ook liederen, voor een zangstem en vihuela, genoteerd in tabulatuur. Deze zijn polyfoon, maar ook steeds vaker homofoon. Basso continuo was alleen maar een logische stap verder.

Na de middagpauze kon men kennis maken met nog een apart continuo-instrument, namelijk de lirone, via **Erin Headley**. In 1505 vinden we de eerste beschrijving van dit instrument bij Rotta. Het instrument ziet er een beetje uit als een gamba, maar heeft meer snaren, wel 12 of 13. De stemming is niet van links naar rechts van laag naar hoog, maar volgt min of meer de kwintencirkel, steeds een kwint stijgend, en dan een kwart dalend. Daardoor liggen de mollen links en de kruisen rechts. Je kunt er door de platte brug alleen maar akkoorden op spelen, het spelen op één snaar alleen klinkt erg slecht. Het instrument is ook niet erg wendbaar. Daardoor is het gebruik beperkt tot een aantal fragmenten. Deze zijn de vaak zeer gepassioneerde momenten in vroege opera's, zoals bij *Lamento's*, maar ook momenten die met bovenaardse zaken te maken hebben.

De laatste lezing van de zaterdag was van **Ingo Negwer**, die promoveerde op *Laute und Theorbe in Marin Mersennes 'Harmonie universelle'*. In de vroege zeventiende eeuw is in het *air de cour*-repertoire een vroege vorm van basso continuo te vinden, namelijk de *basse du Luth*. Die werd op de theorbe gespeeld (*Tuorbe* genoemd door Mersenne). In (gezongen) baspartijen van meerstemmige airs werd vaak een aanduiding gevonden 'pour le Luth', waar de tekst dan ook afwezig was. Het lijkt onwaarschijnlijk, dat de luit alleen die drie of vier noten speelde, het is veel waarschijnlijker dat de luit het gehele stuk meespeelde.

Hierna volgde een rondetafeldiscussie door de sprekers van deze dag, waarbij de vraag hoe basso continuo is ontstaan en of andere vormen van akkoordmatig begeleiden uit de renaissance iets met continuo te maken hebben speculatief bleef.

De workshop van **Stephen Stubbs** behandelde een madrigaal van Luzzaschi voor twee sopranen en begeleiding. Zoals de ook aanwezige Jesper Christensen opmerkte, gaat het hierbij niet om een continuo-partij, maar om een uitgeschreven begeleiding. De clavecinist werd dan ook aangeraden om precies Luzzaschi's noten te spelen, maar dan zo expressief en muzikaal mogelijk.

Het tweede stuk, daterend uit de vroegbarok, was een aria voor zang en basso continuo, uitgevoerd met alleen een luit. Stubbs liet duidelijk merken, dat je zang en continuo niet goed kunt scheiden, en werkte dan ook meer aan de interpretatie van het geheel, dan aan de continuo-partij op zich.

De derde en laatste dag werd gekenmerkt door onderwerpen, die niet in het korte tijdsbestek van de lezingen konden worden besproken. Dit leidde tot enige irritatie bij de sprekers. De eerste was wederom **Jesper Christensen**, ditmaal over Italiaans continuo rond 1700. Eerst demonstreerde hij zijn eigen clavecimbel, een kopie van een Italiaans clavecimbel uit deze periode: een groot instrument (2,65 meter) met 5 octaven en als dispositie 8'8'4'. De viervoet is zodanig van kwaliteit, dat je die ook zonder de beide achtvoets registers kunt bespelen. Dit werd in Italië dan ook vaker gedaan. Het nu veel gekopieerde instrument van Grimaldi is volgens Christensen niet zo typisch Italiaans als veelal wordt aangenomen. Terug naar het onderwerp. Er zijn drie belangrijke bronnen: Gasparini, Muffat (die in Italië continuo leerde spelen) en een anonieme bron van rond 1690. Het zesstemmige spel was uitgangspunt, het mocht soms dunner, soms dikker. Hier is een tegenstelling met bijvoorbeeld Frankrijk, waar de vierstemmigheid het uitgangspunt was. Als in Italië vierstemmig werd gespeeld, was dit vaak zeer contrapuntisch, zie voor-

beelden van Allesandro Scarlatti en Muffat. In de moderne stijl van rond 1700 zijn ook veel acciaccaturas en dissonanten, anders dan in de stijl van Monteverdi. De vele dissonanten, die tegenwoordig vaak in vroege zeventiende-eeuwse muziek worden gespeeld zijn dus niet historisch volgens Christensen.

De leden van het **Trio Veracini**, John Holloway (viool), Lars Ulrik Mortensen (clavecimbel) en David Watkin (cello), bespraken de continuo naar aanleiding van de sonates opus 5 van Corelli. Uitgangspunt voor deze lezing/demonstratie waren de uitwerkingen van Tonelli en de praktijk van het spelen van continuo met alleen cello, zonder clavecimbel dus.

Als eerste de Tonelli-uitwerkingen. Hierbij was het meest opvallende, dat deze uitwerkingen tegen veel tegenwoordig geldende continuoregels in gaan. Zo wordt de vioolpartij regelmatig verdubbeld, de continuo komt boven de solopartij uit, het clavecimbel speelt met de viool unisono of in octaven mee als de bas rust heeft.

Lars Ulrik Mortensen pleit niet voor het direct overboord gooien van onze regels, maar wil ze wel op zijn minst ter discussie stellen. Het is goed om eens met Tonelli's uitwerkingen om te gaan met het idee: wat, als dit eens de juiste manier zou zijn? Het onbevooroordeeld uitproberen van ideeën uit oude bronnen kan je muzikaal op een nieuw spoor zetten.

David Watkins speelde continuo op de cello, door dubbelgrepen en akkoorden in te voeren, maar ook door diminuties op de bas te spelen, die de harmonie verduidelijken.

Na de middagpauze was er een luchtiger onderdeel, een virtuoos improviserende **Rudolf Lutz**. Evenals Christensen werkzaam aan de Schola Cantorum in Bazel, houdt hij zich voornamelijk bezig met het improviseren op een bas, zonder andere meespelende musici: het zogenaamde partimentospel. Dit is bij uitstek geschikt om harmonisch inzicht te krijgen, maar ook om de barokke stijlfiguren en affecten beter te leren kennen. Zo kun je de bas uitwerken tot een prachtig solostuk voor clavecimbel.

Thérèse de Goede eindigde het symposium met de lezing: *From dissonance to Tone Cluster: Expression in 17th-Century Basso Continuo-playing*. Ze illustreerde haar verhaal met muzikale voorbeelden, gezongen door een mezzosopraan, begeleid door Thérèse aan het clavecimbel. Haar lezing ging over drie onderwerpen: welke akkoorden speel je bij dissonanten tussen melodie en bas? Harmoniseer je elke melodienoot, of speel je het akkoord dat bij de bas hoort? Ten tweede: hoe kun je dissonanten toevoegen om de continuo interessanter te maken? Ten derde: wat kun je vinden in de bronnen?

In de prima prattica (voorbeeld: Luzzaschi's uitwerkingen van begeleidingen), worden de disso-

nanten volgens de regels van het contrapunt voorbereid en opgelost. Er zijn drie bronnen, die min of meer op deze leest zijn geschied: Aggazari (1607), Bianciardi (1607) en Banchieri (1611).

In de seconda prattica (bijv. Kapsberger's aria *Interrotte Speranze* uit 1612) vinden we dissonanten tussen stem en bas die niet worden opgelost en zeer wringende dissonanten (*durezze*), bijvoorbeeld a tegen bes in de continuo. Onder de dissonanten is de bas vaak 'ouderwets' gerealiseerd.

In latere stukken, in belcanto stijl komen ook spannende dissonanten in de becijfering voor:

4
3

(*mi contra fa*) en zelfs clusters (rond 1650).

De laatste workshop is voor **Jesper Christensen**. Aan de hand van de *fluitsonate in e* van Bach liet hij zien, dat je op verschillende manieren de continuo kunt realiseren:

- op de manier van Daube, met de correcte harmonieën en
- op een andere manier, muzikaler, niet alle akkoorden realiseren en tegenpartij geven aan de solopartij, bijvoorbeeld in de vorm van complementaire ritmiek.

Als regel geeft Christensen hierbij, dat je niets mag toevoegen wat al niet in het stuk aanwezig is of door de cijfers duidelijk wordt gesuggereerd. De becijfering van deze sonate is niet origineel van Bach. Christensen liet een paar plaatsen zien die overduidelijk niet kloppen. Het spelen met een correcte stemvoering en de juiste harmonieën blijkt voor deze sonate een moeilijke opgave. Met het volgende ensemble werkte Christensen aan een cantate van Telemann. Hij ging er bij deze cantate vooral op in hoe je een correcte uitwerking van de bas muzikaal moet spelen en hij werkte aan het samenspel van het gehele ensemble. Dit laatste is natuurlijk nooit los te zien van continuospel.

Hiermee eindigden drie leerzame dagen. Als er al een conclusie te trekken valt, is het wel, dat je muzikaal en kritisch om moet gaan met basso continuo. De bronnen kunnen helpen, wellicht meer dan tot nu toe werd aangenomen. Jesper Christensen slaagde er niet in de aanwezigen ervan te overtuigen, dat het basso continuo spel vanaf nu geheel anders moet, maar gaf zeker voldoende stof tot nadenken. Basso continuo spel, zoals gepropageerd door onder anderen Ton Koopman en Christophe Rousset in zijn workshop, mag dan misschien niet geheel en al volgens de letter van de bronnen zijn, maar zij overtuigen door hun levendig omgaan met de oude muziek. Het is hier de wetenschapper tegenover de artiest, en wie weet vinden zij elkaar nog eens ergens in het midden.

Paul Weeren

Column

Hoe zit je dan

Onlangs zocht ik in de boekenkast een lekker dun boekje voor op reis. Mijn oog viel op een oud pocketje: *Daar zit je dan* van de pianist Hans Henkemans, uit 1961. Hans Henkemans heeft heel wat te vertellen en hij weet dat bijzonder smakelijk te doen. Ik ging er (weer) voor zitten.

En een mens zit wat af in zijn leven. Liggen kan iedereen al onmiddellijk na zijn geboorte en in een goed jaar leert men dan zitten, staan en lopen. Dus, denk je, moet zitten makkelijk zijn, een klein kind kan het al: goed zitten, rechtop zitten, netjes zitten en mooi zitten. Hoewel hondjes dat laatste beter kunnen dan kinderen.

Is men wat ouder dan volgt: het zitten liegen, op school blijven zitten, ernaast zitten, in angst zitten, op hete kolen zitten en ergens mee zitten.

Volwassenen zitten in een bestuur, in de nor, in zak en as, op zware lasten of op een droogje. Sommigen zitten er warmpjes bij, anderen echter zitten in de knoei en aan de grond en zien het niet meer zitten. Ach laat maar zitten.

Zitten: ik zit erover te filosoferen, waarom? Omdat er muziek in zit. Omdat ook voor clavecinisten zitten van groot belang is.

Herinnert u zich nog uw eerste les? Zegt elke docent niet: ga maar zitten? Dan wordt het al heel snel duidelijk, niet dat je zit, maar hoe je zit. Wat is goed zitten: niet te laag, niet te hoog, niet te krom, niet te recht, niet te scheef, niet te stijf, niet te beweeglijk, niet, niet, niet.... Hoe dan wel? That's the question.

In een ander boek las ik: *De onafhankelijke zit gaat uit van een absoluut evenwicht, zodat men nergens vast hoeft te houden om alle bewegingen te kunnen volgen. De ledematen, armen en benen kunnen geheel onafhankelijk van elkaar, zonder enige vasthoudendheid in de spieren of gewrichten, bewegen. Zij kunnen ieder hun eigen handelingen verrichten, die tot een harmonieus samenspel kunnen worden samengevoegd.*

De opleiding mag dan ook niet verder gaan alvorens deze evenwichtige, onafhankelijke zit bereikt is. Maar ook later dient hieraan steeds de volle aandacht te worden besteed en zal een ieder die in dit opzicht tekorten vertoont eerst op die punten moeten worden gecorrigeerd wil men enige vordering kunnen verwachten.

De schrijver van dit boek is Ernest van Loon, en de titel luidt: *Ruiters en Rechters*. Een boek over paard-

rijden. Als je zó zit kan een paard gaan dansen; mutatis mutandis: als je zó zit kan een clavecimbel gaan zingen. In ieder geval begint het allebei met *zitten* en dan zit het verder wel goed.

Vindt u het nu vreemd dat een bekende Nederlandse springruiter, ik meen Bert Rutten, één van zijn paarden Clavecimbel heeft genoemd?

Het zit erop.

Wanda



De Bron

Daniel Gottlob Türk over dynamiek en het aantal stemmen bij het continuospel

Naar aanleiding van het Basso Continuo Symposium in augustus jongstleden (zie verslag op pagina 9 en verder in dit nummer) zal de Bron deze keer in het teken staan van het basso continuospel. Als luisteraar bij enkele lezingen en als 'proefkonijn' bij één van de workshops heb ik tijdens het symposium veel inspiratie opgedaan. Ik kwam thuis met twee wensen:

- 1 me te oefenen in zoveel mogelijk verschillende stijlen (streng vierstemmig, vrij-expressief etc.) om zo vrij mogelijk - dat wil zeggen zo min mogelijk belemmerd door onwennigheid - per muzikale situatie de meest zinvolle begeleiding te kunnen kiezen;
- 2 de meest belangrijke basso continuobronnen nog eens door te nemen met de vraag: welke bron c.q. uitgeschreven begeleiding geeft informatie over hoe de basso continuo idealiter uitgevoerd moest worden, en waar is meer sprake van een harmonieleer voor beginners of van een compositiemethode?



Tekening: Dirk Vroemen

Daniel Gottlob Türk maakt in zijn *Anweisung zum Generalbaßspielen* (1791) zelf een verschil tussen zijn manier van basso continuo lesgeven aan beginners, aan gevorderde spelers en aan toekomstige componisten. Deze bron is een zeer late bron in de geschiedenis van het basso continuospel, dus we moeten voorzichtig zijn met het trekken van conclusies hieruit voor muziek uit vroegere periodes. Een voordeel van het feit dat deze bron zo laat is geschreven, is dat men zich in deze periode al zo bewust was van dynamische verschillen in de muziek, die men in vroegere periodes ongetwijfeld tot op zekere hoogte ook maakte maar meestal niet noteerde (aardig is in deze context de opmerking van Türk, dat men meer of minder tonen pakt naar aanleiding van het muzikale karakter van de passage, ook als er géén dynamische tekens bij staan; dus hij is zich bewust van de overgangsfase, waarin men zich toen bevond, tussen niet en wel genoteerde dynamiek).

Zweytes Kapitel, zweyter Abschnitt: Allgemeine Regeln etc. für den Generalbaßspieler. [...] §. 74.

Am gewöhnlichsten wählt man die vierstimmige Begleitung. Bey schwach vorzutragenden Tonstücken und einzelnen Stellen, folglich besonders da, so *piano* steht, und bey schwacher Besetzung etc. darf man größtentheils nur dreystimmig begleiten, damit nicht etwa durch zu starke Begleitung die Haupt- oder wichtigern Stimmen verdunkelt werden, wie dies von geschmacklosen Generalbaßspielern sehr häufig geschieht. - Auch die zweystimmige Begleitung wird hin und wieder, z.E. bey einem *pianissimo*, in Arien

Hoofdstuk 2, deel 2: algemene regels etc. voor de basso-continuo-speler.

Normaal gesproken kiest men de vierstemmige begeleiding. Bij zachte stukken en passages, dus vooral daar, waar *piano* staat, en bij kleine bezettingen etc. mag men meestal alleen driestemmig begeleiden om niet door te sterke begeleiding de meest belangrijke stemmen te verduisteren, zoals smaakloze continuo-spelers erg vaak doen. Ook tweestemmige begeleiding is af en toe noodzakelijk, bijvoorbeeld bij een *pianissimo*, in aria's tijdens de zang etc.. Als de bezetting erg groot is, zoals bij sinfonieën, koor-

während des Gesanges etc. nothwendig. Ist die Besetzung sehr stark, wie bey Sinfonien, Chören und dgl., oder kommen außerdem einzelne stark und feurig vorzutragende, mit ff bezeichnete, Stellen vor: so begleitet man auch wohl fünf- und mehrstimmig. In solchen Fällen greift man also, nach §. 42. auch mit der linken Hand außer dem Basse noch einige Intervalle, z.B. die Oktave oder die Quinte etc. Dem angehenden Generalbaßspieler sind jedoch diese Verdoppelungen, wobey er leicht gegen die eine oder die andere Regel verstoßen kann, vor der Hand noch zu widerrathen.

Anmerkung 1. Ob man gleich oft ganze Stellen nur dreystimmig begleiten muß, so würde ich doch übrigens - die Fälle etwa abgerechnet, wo sogleich forte und piano abwechseln soll (§. 221.) - bey vierstimmiger Begleitung, besonders wenn ich künftige Komponisten unterrichtete, immer auf Vollständigkeit, nämlich auf alle vier Stimmen dringen, und da, wo eine vierte Stimme ohne Fehler nicht statt findet, lieber die ganze Stelle, bis zum nächsten Einschnitte etc. auch nur dreystimmig begleiten lassen. Denn sehr unschicklich wäre es, wenn man, z.B. in einem Chore für den Diskant, Alt, Tenor und Baß, zuweilen eine oder die andere Stimme nur einzelne Noten (und Silben) pausieren ließe, z.B. ist wahrzig, anstatt: wahrhaftig.

Anmerkung 2. Zuerst übt man die vierstimmige Begleitung, weil sie, in Ansehung der harmonischen Vollständigkeit, überhaupt genommen die wichtigere,¹ und dabey genommen die leichteste ist. Dies Letztere scheint zwar nicht der Fall zu seyn; denn man sollte meinen, es sey leichter, dreystimmig zu begleiten. Allein wenn man bedenkt, daß bey der drey- und zweystimmigen Begleitung nicht nur eben falls völlige Kenntniß der Regeln und die erforderliche Anwendung derselben vorausgesetzt wird; sondern daß man auch sogleich im Stande seyn muß, die weniger wichtigen Intervalle eines jeden Akkordes ohne Nachtheil der reinen Fortschreitung und eines gewissen fließenden Gesanges wegzulassen; daß ferner auch der kleinste Fehler bey wenigen Stimmen merklich wird, und folglich noch sorgfältiger vermieden werden muß, als im vier- und mehrstimmigen Satze - wenn man dies alles erwägt, so wird man ohne Zweifel die obige Behauptung gegründet finden. Ungleich leichter ist die fünf- und mehrstimmige Begleitung; denn dies erfordert zwar etwas mehr mechanische Fertigkeit, übrigens aber wird es dabey in Ansehung der Mittelstimmen nicht sosehr genau genommen, (§. 71.) wenn nur die beyden äußersten Stimmen völlig rein fortschreiten. Jedoch versteht es sich, daß man auch bey der fünf- und mehrstimmigen Begleitung in den Mittelstimmen nicht grobe Fehler, z.B. offenbare Quinten etc. machen, und nur

werken en dergelijke, of als er enkele sterk en vurig te spelen passages voorkomen: dan begeleidt men ook wel eens vijfstemmig of meer. In zulke gevallen pakt men dus met de linkerhand behalve de bas ook nog enkele intervallen (zie §. 42.), bijvoorbeeld het octaaf of de kwint, etc.. De beginnende continuo-speler wordt afgeraden deze verdubbelingen te maken, waarbij makkelijk een of andere regel overtreden zou kunnen worden.

Opmerking 1. Ook al moet men vaak hele passages alleen driestemmig begeleiden, dan zou ik trouwens toch - behalve wanneer forte en piano elkaar snel moeten afwisselen (§. 221.) - bij vierstemmige begeleiding steeds op volledigheid, d.w.z. alle vier de stemmen, aandringen, vooral als ik aan toekomstige componisten les geef; en waar een vierde stem zonder fouten niet lukt, laat ik liever de hele passage tot het einde van de frase driestemmig begeleiden. Want het zou erg ongepast zijn als men bijvoorbeeld in een koorstuk voor sopraan, alt, tenor en bas soms de een of andere stem maar voor enkele noten (en lettergrepen) zou laten pauseren, bijvoorbeeld waarzig, in plaats van waarachtig.

Opmerking 2. Eerst oefent men de vierstemmige begeleiding, omdat zij wat betreft de harmonische volledigheid - en überhaupt - de belangrijkste² en bovendien de makkelijkste is. Het laatste lijkt weliswaar niet zo te zijn; men zou namelijk verwachten dat het makkelijker zou zijn om driestemmig te begeleiden. Alleen als men zich realiseert dat bij drie- en tweestemmige begeleiding niet alleen (net als bij de vierstemmige) volledige kennis van de regels noodzakelijk is, maar dat men tegelijkertijd ook nog in staat moet zijn om de minder belangrijke intervallen van elk akkoord weg te laten zonder dat de stemvoering en de vloeiende beweging van de muziek eronder lijden; dat verder zelfs de kleinste fout bij weinig stemmen hoorbaar is, en dus nog zorgvuldiger voorkomen moet worden dan bij vier of meer stemmen - als men dit allemaal weet zal men zonder twijfel bovenstaande stelling gegrond vinden. Veel makkelijker is de vijf- of meerstemmige begeleiding; want hierbij is weliswaar iets meer technische vaardigheid vereist, maar in de middenstemmen wordt het niet zo nauw genomen [met de stemvoering], (zie §. 71.) als de twee buitenste stemmen maar geheel zuiver gevoerd worden. Het spreekt echter vanzelf dat men ook bij vijf stemmen of meer geen grove fouten in de middenstemmen mag maken, zoals openlijke kwint-parallellel etc, en dat men alleen consonanten mag verdubbelen. (zie §. 69., opm.) Sommige, verder

die Konsonanzen verdoppeln darf. (§. 69. Anm.) Indeß erlauben doch einige ältere, in dieser Hinsicht sonst strengere, Tonlehrer bey mehrstimmiger Begleitung in den Mittelstimmen sogar offenbare Oktaven und Quinten, weil man sie bey vielen Stimmen nicht deutlich bemerkt. (Heinichen, der Generalbaß etc. S. 133 u.a.m.) Allein auch unter den erwähnten Umständen werden solche Oktaven wenigstens dem Anfänger, der noch nicht genug zu unterscheiden weiß, von Andern wohl mit größerem Rechte verboten.

Zehntes Kapitel, Erster Abschnitt: von der Begleitung überhaupt, in so fern man dabey auf gewisse Nebenumstände Rücksicht zu nehmen hat.

Wer mit der nöthigen Fertigkeit die, in allen den vorhergehenden Kapiteln enthaltenen, allgemeinen und besondern Regeln etc. gehörig befolgt, der spielt zwar den Generalbaß richtig; aber noch nicht geschmackvoll. Man muß daher zugleich mit Diskretion begleiten, und auch an seinem Theile den Charakter des Tonstückes nach Möglichkeit darzustellen suchen, wenn man nicht bloß ein steifer, schulgerechter Generalbaßspieler seyn will. Hierüber wäre nun freylich sehr viel zu sagen; ich muß es aber in dieser, zunächst für Anfänger bestimmten, Anweisung nur bey einigen Winken bewenden lassen. Der Lehrer wird dem fähigern Lernenden bey vorkommenden Fällen mehr Unterricht über diesen so wichtigen Gegenstand ertheilen.

Außer dem, was bereits §. 74. über die jedesmal zu wählende mehr- oder wenigerstimmige Begleitung im Allgemeinen gesagt worden ist, bemerke ich hier noch ins besondere, daß man bey stark besetzten Tonstücken, bey einzelnen lebhaft vorzutragenden Stellen, bey plötzlichen Ausweichungen und Übergängen in weit entfernte Töne etc. größtentheils, auch außer dem angedeuteten forte und fortissimo, die zum Grunde liegende Harmonie vieltimmig anzugeben hat. Tonstücke und einzelne Stellen von sanftem, traurigem etc. Charakter setzen gemeinlich eine wenigerstimmige Begleitung voraus, wenn auch das piano oder pianissimo nicht besonders anmerkt seyn sollte. Überhaupt darf man nicht glauben, daß bey der gewöhnlichen vierstimmigen Begleitung jede einzelne Stelle durchaus nicht mehr oder weniger, als vier Stimmen erfordere. Oft hat der Generalbaßspieler, den obigen Bemerkungen zu Folge, von selbst eine mehr- oder wenigerstimmige Begleitung zu wählen.³ Besonders muß man bey schnell abwechseln dem forte und piano die Anzahl der Stimmen sogleich vermehren und wieder vermindern a). Nur dürfen bey schwacher Begleitung - einige [in] §. 114. h) und §. 122. e) nahmhaft gemachte Fälle abgerechnet - nicht die Hauptintervalle eines Akkordes weggelassen, oder bey vorgeschriebenem fortissimo

juist strengere oudere toonzettingsleraren laten bij meer dan vierstimmige begeleiding ook openlijke octaaf- en kwintparallelen in de middenstemmen toe, omdat men hen bij vele stemmen niet duidelijk hoort. (Heinichen, der Generanbaß etc. p. 133 et al.) Beginners wordt ook in bovengenoemde gevallen afgeraden zulke octaafparallelen te maken, omdat zij ze nog niet goed genoeg kunnen onderscheiden van andere.

Hoofdstuk 10, deel 1: van de begeleiding in het algemeen, met betrekking tot zekere bijverschijnselen waar men op moet letten.

Wie met de nodige handigheid de in alle voorafgaande hoofdstukken voorkomende algemene en bijzondere regels goed navolgt, die speelt weliswaar correct continuo, maar nog niet op een smaakvolle manier. Men moet dus diskreet begeleiden, en ook in de continuopartij het karakter van het stuk zo goed mogelijk proberen uit te voeren, als men niet een stijve, schoolse continuospeler wil zijn. Hierover is natuurlijk erg veel te zeggen; ik moet me echter in deze, in eerste instantie voor beginners bedoelde, methode tot enkele adviezen beperken. De leraar zal de meer gevorderde leerlingen in de praktijksituatie meer over dit belangrijke onderwerp vertellen.

Aan hetgeen ik reeds in §. 74. over de telkens te kiezen meer- of minderstimmige begeleiding gezegd heb, wil ik hier nog het volgende toevoegen: dat men bij stukken met een grote bezetting, bij enkele levendige passages, en bij plotselinge modulaties naar verder weg gelegen toonsoorten, de onderliggende harmonie veelstimmig gespeeld moet worden, ook als er geen forte of fortissimo bij deze passages staat. Stukken en passages van mild, verdrietig etc. karakter vragen in het algemeen naar een begeleiding met minder stemmen, ook als er geen piano of pianissimo bij staat. Sowieso moet men niet denken dat bij de gewone vierstimmige begeleiding geen passage met minder of meer dan vier stemmen gespeeld moet worden. Vaak moet de continuospeler als consequentie uit het boven gezegde zelf een begeleiding met meer of minder stemmen kiezen.⁴ Vooral bij snelle afwisseling van forte en piano moet men het aantal van de stemmen meteen vergroten of verkleinen (zie voorbeeld a). Alleen mogen bij zachte begeleiding - uitzonderingen als §. 114. h) en §. 122. e) nagelaten - niet de hoofdintervallen van een akkoord weggelaten worden, of bij voorgeschreven fortissimo dissonanten verdubbeld worden. (zie §. 69., slot-opmerking). Waar crescendo staat, en bij toenemende vurige affecten etc. versterkt men de begeleiding heel

die Dissonanzen verdoppelt werden. (§. 69. Anm.) Wo crescendo steht, und bey zunehmenden heftigen Affekten etc. verstärkt man die Begleitung nur nach und nach b); da hingegen bey diminuendo u. dgl. die Anzahl der Stimmen allmählich vermindert wird c).⁵



geleidelijk (zie voorbeeld b); bij diminuendo en dergelijke neemt het aantal van de stemmen geleidelijk af (zie voorbeeld c).⁷



Anm. Es versteht sich, daß diese Vermehrung und Verminderung der Stimmen hauptsächlich auf solchen Instrumenten nöthig ist, worauf man gar nicht, oder doch nicht sogleich und merklich genug, mit forte und piano abwechseln kann, z.B. auf der Orgel, auf dem Flügel u. dgl. m. Denn auf einem guten, in dieser Rücksicht unstreitig weit vorzüglicheren Fortepiano, oder auf dem Klaviere etc. ist bekanntlich durch einen stärkern oder schwächeren Anschlag der Tasten, auch ohne jenes Hülfsmittel, eine merklich stärkere oder schwächere Begleitung möglich.⁶ Ich würde aber doch, selbst auf den nur eben genannten Instrumenten, in solchen Fällen zu der Vermehrung und Verminderung der Stimmen rathen.

Opmerking: Het spreekt vanzelf dat dit toenemen en afnemen van de stemmen vooral op zulke instrumenten nodig is waarop men helemal niet, of in ieder geval niet meteen en niet duidelijk genoeg, tussen forte en piano kan afwisselen, bijvoorbeeld op het orgel, op het clavecimbel en dergelijke. Want op een goede, in dit opzicht zeker beter geschikte fortepiano, of op het clavichord etc. is zoals men weet door een sterkere of zwakkere begeleiding zonder bovengenoemd hulpmiddel een hoorbaar sterkere of zwakkere begeleiding mogelijk.⁸ Toch zou ik in zulke gevallen zelfs op de net genoemde instrumenten het spelen van meer of minder stemmen aanraden.

Mary Sayre

Noten:

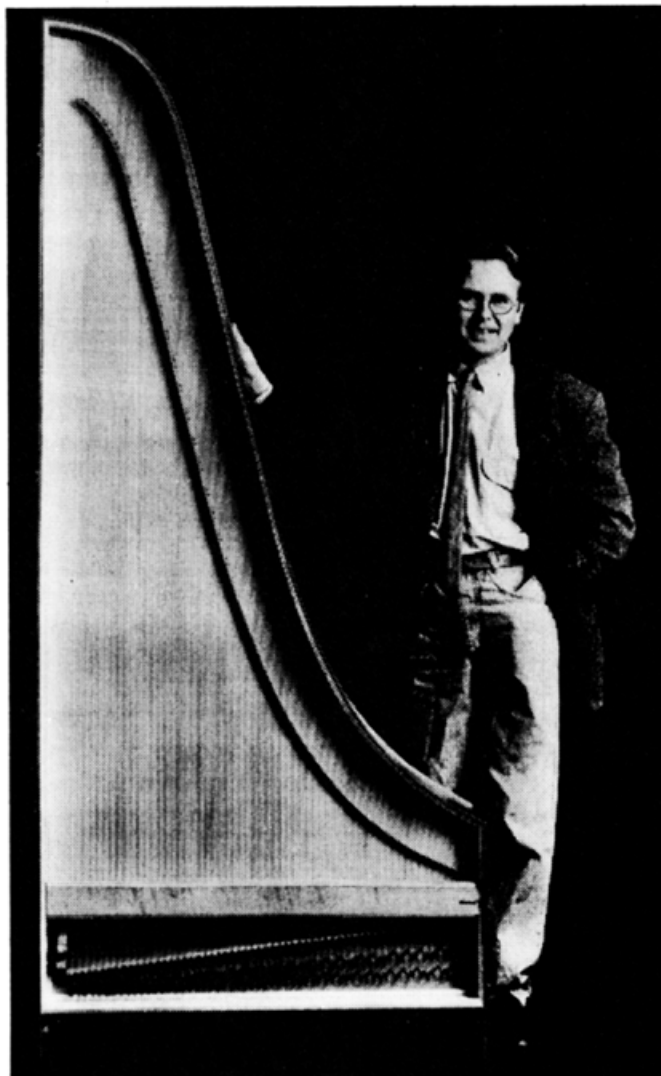
1. Bey der fünf- und mehrstimmigen Begleitung wird die Harmonie - verhältnismäßig nur wenige Fälle ausgenommen - im Grunde nicht vollständiger, sonder bloß verstärkt; denn man greift dabey nur gewisse, ohnedies schon in irgend einer Stimme befindliche, Intervalle doppelt.
2. Bij de vijf- of meerstimmige begeleiding wordt de harmonie - op enkele uitzonderingen na - in feite niet vollediger, maar slechts versterkt; want men pakt daarbij alleen bepaalde reeds in de een of andere stem voorkomende intervallen dubbel. [alle hier weergegeven voetnoten zijn van Türk]
3. "Ein Accompanist muß (hören, und) jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem rechten Vortrage die ihm zukommende Harmonie, und zwar in der gehörigen Stärke und Weite, gleichsam anpassen", schreibt Bach im Versuch etc. S. 242.
4. "Een begeleider moet (luisteren, en) bij elk stuk dat hij begeleidt met de juiste uitvoering de passende harmonie in het aantal van de tonen en de ligging (wijde) aanpassen", schrijft [C.Ph.E.] Bach in de "Versuch" etc.. p. 242.
5. Nach Umständen kann man das zweyte und vierte Viertel bey ähnlichen Stellen auch wohl ganz ohne Begleitung hingehen lassen (§.224.)
6. Zwar kann auf dem Flügel, vermittelt eines gemäßigten etc. Anschlages, der Ton in Ansehung der Stärke ebenfalls modificirt werden; aber doch bei weitem nicht in einem so merklichen Grade, als auf dem Fortepiano.
7. Afhankelijk van de context kan men de tweede en vierde achtste bij dit soort passages ook helemal zonder begeleiding laten gaan (zie §.224.)
8. Weliswaar kan op het clavecimbel door middel van een gematigd etc. toucher de toon m.b.t. de sterkte van het geluid ook gevarieerd worden; maar lang niet zo goed waarneembaar als op de fortepiano.

Bouwer aan het woord

Jan Kalsbeek balancerend tussen intuïtie en kennis

Interview: Sioe Yao Kan

Jan Kalsbeek woont en werkt in de oude binnenstad van Zutphen. Op 30 april kwamen hij en zijn werkplaats op de televisie, omdat hij met clavecimbelmuziek de jarige Koningin naar binnen had gelokt. Geboren als zoon van een beeldhouwer en een zangeres leerde hij al vroeg houtsnijden, schilderen en omgaan met allerlei gereedschap en materialen. Tevens raakte hij bekend met klassieke muziek.



Jan Kalsbeek

Hoe kwam je in aanraking met het clavecimbel?

Ik had als kind pianoles en mocht van een tante waar ik nog wel eens logeerde op haar spinet spelen. Dat was heel leuk en fascinerend. Later kon ik een clavecimbel overnemen dat beschadigd was en dat heb ik opgeknapt met hulp van een leraar handenarbeid. Nadat dit opknappen gereed was kwam die leraar op het idee om een compleet nieuw clavecimbel te bouwen.

Ik had op dat moment nog weinig zelfvertrouwen en dacht: 'kan dat dan? Maar hij was goed in het beginnen van dingen en zo gingen we aan de slag met een voorbeeld uit het boek van Hubbard. Met vragen bij Gerrit Klop werden wat 'blinde vlekken' ingevuld. Ik kende Klop van een cursus stemmen. Hij deed helemaal niet moeilijk om me te helpen en zo waren we indirect bij hem in de leer. Helaas was mijn handige leraar alleen goed in het opstarten van iets nieuws. Toen hij begon met het bouwen van een boot, moest ik het clavecimbel alleen afbouwen. Als je zo'n ding af hebt denk je, nu weet ik er veel meer van: je hebt er veel over gelezen en je hebt ervaring opgebouwd. Dus laten we er nog eentje bouwen en dit keer gaan we het anders doen. Er moet een oplossing komen voor de dingen die nog niet bevallen. En dat is nog steeds zo. Ik wil een instrument af hebben om te horen hoe het geworden is en om te weten wat ik ervan kan leren om bij de volgende te gebruiken. Daarom vind ik het niks om instrumenten in serie te maken, dat ontnemt me de kans om ervan te leren.

Was je vanaf dat moment clavecimbelbouwer?

Nee, niet direct. Als fulltime bibliothecaris bouwde ik in mijn vrije tijd enkele instrumenten. Pas 10 jaar later, in 1984, begon ik fulltime met clavecimbelbouw, toen deze werkplaats beschikbaar kwam. In het begin waren er meerdere huurders, nu zijn er nog twee: de strijkstokkenmaker en ik.

Wat vind je belangrijker: zo authentiek mogelijk of wat de klant vraagt?

Ik maak natuurlijk in eerste instantie mijn eigen instrument, maar het is niet zo dat alle clavecimbels van ieder type als een Kalsbeek klinken. Ik probeer ze zo sterk mogelijk hun eigen karakter te laten behouden. Een Italiaans clavecimbel moet echt Italiaans klinken, een Duits clavecimbel echt Duits. Het uitgangspunt bij de bouw is een combinatie van enerzijds heel authentiek, ook van binnen, en anderzijds voor de klant zo praktisch mogelijk ten aanzien van problemen die je in deze tijd tegenkomt. Een voorbeeld is de centrale verwarming die variaties veroorzaakt bij de lengte van de dokken. Omdat dit relatief

bij alle dokken gelijktijdig evenveel is, heb ik niet gekozen voor een stelschroef bij elke dok afzonderlijk, maar voor stelschroeven links en rechts onder het klavierraam, dan kan het hele klavier een eindje zakken. Mijn ervaring is dat als je een instrument bouwt zoals vroeger, qua constructie goed in balans, net zo sterk dat het de besnaring goed kan houden, maar ook niet sterker, dat dan de weersinvloeden minimaal zijn. Juist als je extra versterkt, met de gedachte aan verbetering, dan komen de problemen. Een ander voorbeeld is het transposeersysteem. Ik bouw standaard een dubbel transposeersysteem in: niet alleen van 415 Hz naar 440 Hz, maar ook naar 390 Hz. Dit laatste vooral ten behoeve van Franse muziek waarbij Hotteterrefluiten meespelen. Waarom zou je een klant opzadelen met een instrument dat wel zuiver authentiek is maar waar hij minder aan heeft?

Is je mening veranderd in de loop der jaren?

Ik ben al een tijd bezig en de standpunten veranderen langzaam. Vroeger vond ik het vooral belangrijk om te kijken hoe je zo authentiek mogelijk kon bouwen. De centrale vraag was, hoe heeft zo'n clavecimbel toen geklonken. Als je begint met bouwen ben je gefascineerd door de technische kant ervan. Hoe maak je een toetsenbord en hoe maak je er één dat goed werkt of hoe maak je een dubbele bocht bij een Duits instrument. Na een tijdje heb ik mijn eigen weg gevonden. De aandacht voor de pure techniek maakt meer en meer plaats voor het streven een instrument te maken dat het universele gevoel van schoonheid in het verleden en heden zo veel mogelijk benadert of belichaamt. Tegenwoordig experimenteer ik met als uitgangspunt dat ik niet een kopie maak van iets uit het verleden, maar een instrument dat nú bespeeld wordt in de huidige muziekpraktijk. Iemand die clavecimbel speelt kan zich meestal maar één instrument veroorloven. Dan kun je wel een verhaal ophangen dat je eigenlijk een Frans instrument moet hebben voor Franse muziek en een Italiaan voor Italiaanse muziek, maar in de praktijk heb je één instrument en als dat een grote omvang heeft geeft het je meer mogelijkheden. Het is natuurlijk wel zo dat zo'n clavecimbel anders klinkt als je het helemaal op (authentieke) kleine omvang maakt.

Bouw je alle typen?

Op dit ogenblik bouw ik alleen Duitse, Italiaanse en Vlaamse clavecimbels. Geen spinetten, clavichorden en dergelijke. Voor de Duitse heb ik als richtlijn de instrumenten van Michael Mietke. Twee historische clavecimbels staan in Berlijn (slot Charlottenburg) en één staat in Hüdigsvall (Zweden). Het leuke van de laatste is dat die redelijk onaangetast is en dus nog origineel. Mijn inspiratie voor de Italiaanse en Vlaamse instrumenten heb ik van respectievelijk Giovanni Battista Giusti en Johannes Ruckers.

Gebruik je zo veel mogelijk de oude technieken en materialen?

Ik denk dat ik daarin ook een ontwikkeling heb doorlopen. Vroeger bleef ik heel dicht bij het origineel. Als je geen echte houtbewerksopleiding hebt gehad zoals ik dan kijk je hoe de oude instrumenten zijn gebouwd. Dat is natuurlijk de makkelijkste methode als je geen moderne machines hebt. In de loop van de tijd krijg je andere machientjes. De nadruk ligt op het verbeteren van de kwaliteit, bijvoorbeeld een beter doorklinkende toon door de zangbodem te variëren. De meer wetenschappelijk ingestelden waarschuwen dan: als je iets varieert moet je per keer maar één parameter variëren, anders leer je niks. Ik heb meer het gróte gebaar en varieer meer parameters tegelijk, hier een beetje zus, daar een beetje zo. Ik blijf tamelijk dicht bij het oorspronkelijke en als het niet werkt ga ik terug naar het oorspronkelijke ontwerp. In technieken en materialen ben ik zeer conservatief, geen koolstofvezel kast bijvoorbeeld. De enige kunststof is delrin voor de kieltes. Bij de keuze van de snaren ben ik conventioneel: messing voor Italiaanse, ijzer voor Vlaamse en messing en ijzer voor Duitse clavecimbels. Ik gebruik geen brons omdat dat historisch onjuist is, maar ook omdat ik het niet mooi vind klinken.

Wat is specifiek jouw aanpak bij de bouw van clavecimbels?

Ik luister naar mijn intuïtie. Net als een beeld al in het blok marmer zit en wacht om eruit bevrijd te worden, heeft een clavecimbel als je eraan begint een persoonlijkheid en daar moet je naar luisteren. Verder, neem de zangbodem: bij het maken van een goede zangbodem gaat het erom in contact te komen met de ziel. Dit komt naar voren bij het fijn afwerken op dikte. Na de standaard-afwerking zoals glad maken en aan de diskant dunner maken dan aan de bas, komt de detailafwerking, waarbij lokale verschillen in dikte worden gecreëerd. Sommige bouwers komen in contact met de zangbodem door erop te kloppen. Ik doe het door als het ware te schilderen en door het voelen van zogenoemde patronen. Deze patronen zijn hoogtelijnen (dikteprofielen) in de zangbodem. De patronen heb ik in mijn hoofd. De vorm komt intuïtief tot stand. Ik heb een tijdlang alleen gevoeld en niets opgeschreven uit angst, omdat ik daarna erg begon te twijfelen of het wel goed was. Maar op een gegeven moment wist ik: nu is het klaar. Als ik het nú niet opteken weet ik niet wat ik gedaan heb en leer ik niets en dat vind ik toch wel jammer. Dus nauwkeurige documentatie is belangrijk.

Tot slot, wat is je drijfveer als clavecimbelbouwer?

Het gaat om muziek. Het clavecimbel is een schakel tussen de abstractie die muziek heet en de luisteraar. Mijn drijfveer is het vervolmaken van deze schakel. ♪

Kieltjes

Tilman Skowronek

Dit artikel over clavecimbelkieltjes werd oorspronkelijk in 1995 gepubliceerd in het Zweedse tijdschrift voor oude muziek¹. De Nederlandse versie ervan is geheel herzien, enigszins uitgebreid en van nieuwe tekeningen voorzien. Het geheel is bedoeld als een pleidooi voor het experimenteren met clavecimbelkieltjes van vogelveren.

Ik heb, na totaal achttien jaren ervaring met vogelveren kieltjes, nogal wat kritiek op het tegenwoordig voornamelijk gebruikte delrin. Aan de andere kant is delrin (ook voor mij) in een groot aantal situaties altijd weer een zeer bruikbaar compromis tussen klank en houdbaarheid gebleken. Het is dus zeker niet mijn bedoeling a priori het gebruik van delrin af te raden. Toch is het belangrijk om te beseffen, dat er een alternatief bestaat.

Aangezien musici (behalve clavecinisten zelf) vaak van alles op het clavecimbel hebben aan te merken is het steeds actueel om je met je bekieling bezig te houden. Wat moeten we niet allemaal horen: te hard (samen met blokfluit), te zacht (vanaf twee violen en cello), te ratelig (bijna altijd), onbetrouwbaar (idem) en noem maar op.

Door middel van fatsoenlijk gemaakte kieltjes, een overwogen stemtechniek en een goed bijgehouden damping zouden we een boel kritiek kunnen voorkomen. Aan de andere kant moeten we accepteren dat sommige zaken bij een clavecimbel horen: het dynamische bereik is klein (vergeleken met andere instrumenten, hoeveel we ook beuken), het aandeel boventonen is hoog, en het aandeel mechanische stoorgeluiden (van het klikken bij de aanslag tot het karakteristieke geluid bij het dempen) aanvaardbaar, maar slecht te beïnvloeden door de speler² (weer: vergeleken met andere instrumenten).

Willen we hier nog iets verbeteren, dan moeten we nauwkeuriger kijken naar het mechanische onderdeel, dat de klank en de meeste bijgeluiden voortbrengt, het kieltje.

De meesten van ons maken kieltjes dus van delrin. Dit is een uiterst slijtvaste kunststof, die bijvoorbeeld ook in tandwieloverbrengingen wordt toegepast. Normaal gesproken houdt een delrin kieltje even lang als een kraanleertje, in minder gunstige gevallen zo lang als een grasmaaiermesje.

Als we de gebruikelijke filosofieën omtrent delrin kieltjes samenvatten kunnen we voor een goed kieltje de volgende eisen formuleren:

- een kieltje moet houdbaar zijn
- een kieltje moet goed functioneren (bijvoorbeeld niet op de snaar blijven hangen)

- een kieltje moet een voor het instrument geschikte klank voortbrengen.

De houdbaarheid wordt in hoge mate bepaald door de keuze van het materiaal: delrin is in een aantal verschillende uitvoeringen beschikbaar, en de houdbaarheid ervan verschilt behoorlijk. Behalve gegoten kieltjes zijn stukjes op de een of andere manier versnipperd delrin het meest gebruikelijk, afkomstig van grote platen van variërende dikte. Het idee achter het versnipperen is ongetwijfeld om de consument een produkt in handen te geven dat zoveel mogelijk bij de uiteindelijke vorm ligt. Een test van onbewerkt delrin 'van de plaat' wijst echter uit, dat het vaak in de ene richting gemakkelijker breekt dan in de andere. De clavecinist die snippertjes kieltjesmateriaal gebruikt, heeft geen kans om te controleren of ze dwars op de breekrichting of in dezelfde richting gesneden zijn. Wie grotere plakken delrin gebruikt, kan deze altijd met de hand proberen door te breken, alvorens ze (zelf) in de goede richting in stroken te verdelen (dit klinkt gekker dan het is). Een tweede probleem van voorgesneden kieltjes is dat ze reeds bij het stuksnijden (dus voor de uiteindelijke afwerking), afhankelijk van de gebruikte gereedschappen, microscopische scheurtjes kunnen oplopen, wat voor de houdbaarheid ervan ongeveer hetzelfde betekent als een perforatie voor een stukje papier. Het is niet altijd mogelijk al deze invloeden en verbanden vast te stellen. Als vuistregel kan gelden, dat we bij aanhouden de problemen met brekende kieltjes beter een andere materiaalvorm of een andere leverancier kunnen uitproberen. Men hoeft zich er heus niet bij neer te leggen. Delrin kieltjes horen bij normaal gebruik niet de hele tijd stuk te gaan.

Bepaalde vormen hebben slecht houdbare kieltjes tot gevolg, omdat bij het gebruik het materiaal ongelijk belast wordt. Hierbij horen alle overdreven wigvormige, of van boven gezien puntige kieltjes. De klank, die met zulke kieltjes geproduceerd wordt, is boventoonrijk en pinnig. Er zijn legio kenners, die zo'n geluid als typisch voor het clavecimbel beschouwen. Ik wil niet doen voorkomen dat mijn eigen hiervan afwijkende smaak beter is. Maar de puntige vorm heeft het nadeel van een veel grotere slijtage en is mijns inziens uit functioneel oogpunt volledig ongeschikt.

Puntige kieltjes buigen aan de basis (bij het tongetje) niet of nauwelijks door, in het midden nog steeds behoorlijk weinig en aan het puntje (afhankelijk van de exacte vorm ongeveer in het laatste derde) heel sterk. Het resultaat is dat de puntjes op den duur naar beneden ombuigen, met het risico, dat het kieltje aan de snaar blijft hangen, of dat er een stukje afbreekt. Bij de plaatselijk overbelaste kieltjes horen overigens ook die welke door gepruts met wiebelige operatiemesjes van gutsjes en rafeltjes werden voorzien. Welke vorm we onze kieltjes ook geven, een goede afwerking is van bijzonder belang. Behalve dat het geluid van zenuwachtig geschraap een kwelling is, veroorzaakt deze actie meestal een fraai golfpatroon langs de hele onderkant van het kieltje, met een sterke inkeping vlak bij het tongetje. In dit geval ligt de hoogste materiaalbelasting dus ook vlak bij het tongetje aan het dunste plekje. (Dat met name haastig tijdens repetities gemaakte kieltjes de neiging hebben bij de volgende repetitie alweer kapot te gaan heeft hier zijn natuurlijke verklaring.)

Een goede functie van een kieltje wordt door zijn lengte bepaald:

- de snaar mag niet worden aangetokkeld als het register is uitgeschakeld
- het kieltje mag niet zo kort zijn, dat het soms harder, soms zachter klinkt
- het kieltje mag bij voorzichtig loslaten niet op de snaar blijven hangen (om dit te testen altijd eerst de snaar afdempen en dan het dokje langzaam laten zakken). Behalve de goede lengte helpt hier het puntje van onder schuin afsnijden. Deze truck komt van het bewerken van vogelveren kieltjes, waar het absoluut noodzakelijk is. Ik knip, van boven gezien, ook de hoekjes wat bij, maar misschien zal niet iedereen dit even belangrijk vinden.

De dikte van een kieltje bepaalt de klank³. Als een clavecinist überhaupt graag gehoord wil worden, zal hij de kielen zo dik laten, dat ze nét de klank niet forceren. Met name het bepalen van deze grens geeft ruimte voor een aantal fors uiteenlopende subjectieve opvattingen. Laten we weer van functionele aspecten uitgaan:

- als het kieltje zo hard plukt, dat er onharmonische bijgeluiden met de snaarzweving interfereren en de naklank verkorten is mijns inziens die grens gepasseerd. In een grote ruimte blijft er vaak van al het 'harder maken' alleen maar geratel over en de projectie van de klank is bedorven.
- als het kieltje zo dik is, dat het de snaren vals trekt is het evenmin functioneel te noemen.

Vaak kunnen we aan de hand van deze criteria het punt van overforceren en dus de dikte van de kieltjes voor één instrument vrij eenvoudig bepalen. Maar dat geldt niet automatisch voor alle andere clavecim-

bels. Verschillen in constructie, resonantie-eigenschappen of besnaring tussen uiteenlopende fabrieken kunnen om extreem verschillende kieltjes vragen.

Voor al in de achttiende eeuw werden clavecimbel soms in grote hoeveelheden geproduceerd en natuurlijk niet van delrin voorzien. Toen waren vogelveren het meest gebruikelijke kieltjesmateriaal⁴. Vooral ravenveren werden veel gebruikt.

Het voornaamste verschil tussen delrin en veren is de structuur. Veren hebben een vezelige lengtestructuur, waardoor dit zachte en lichte materiaal even veerkrachtig is als het structuurloze delrin. Andere verschillen betreffen het slijtagegedrag en de gevoeligheid voor klimaatveranderingen. Veren kieltjes slijten progressief en buigen ten slotte op het zwakste punt door. Een gesleten veren kieltje klinkt dus in de meeste gevallen langzamerhand wat zachter, maar blijft in ieder geval bijvoorbeeld tot het einde van een concert functioneren. Delrin daarentegen wordt na enkele weken spelen duidelijk nog wat harder, blijft dan gedurende een lange periode onveranderd en breekt op een goede dag zonder waarschuwing door⁵. Delrin wordt iets zachter bij warmte, veren bij vochtig weer⁶.

Ondanks al deze verschillen is het mogelijk de klank van veren en delrin aan elkaar aan te passen. In een delrinclavecimbel 'verstopte' veren kieltjes kunnen op het oor haast niet gevonden worden. Voor het testen van de kwaliteiten van vogelveren is het mengen van materialen de gebruikelijke methode. Maar het is niet bijzonder logisch om eerst twee materialen zoveel mogelijk aan elkaar aan te passen en dan over de verschillen te willen oordelen. De ervaring met veren kieltjes is bijgevolg vaak negatief: zij zouden weinig voordelen bieden en voor professioneel gebruik te weinig houdbaar zijn.

Pas als een clavecimbel helemaal van vogelveren kieltjes is voorzien kan er over hoorbare verschillen worden gesproken. Deze komen vooral voort uit het feit dat veren zachter zijn. Hierdoor wordt zowel bij de aanslag als bij het loslaten de hoeveelheid onharmonisch bijgeluid gereduceerd. Tegelijk zorgt de hoge veerkracht voor een briljante toon (= met een groot aandeel **harmonische** boventonen). Met andere woorden: de mechanische afloop van de aanslag helpt mee bij de klankproductie, in plaats van deze met bijgeluiden te storen. Dit heeft een aantal praktische gevolgen:

- de projectie van de klank wordt verbeterd
- het clavecimbel mengt beter met andere instrumenten
- het articulatiegeluid aan het einde van de toon is zachter, en kan dus gevarieerd worden: als de speler in een bepaald verband een hardere articulatie prefereert, kan hij de toets sneller loslaten

- het punt, waar de klank wordt geforceerd (zie boven) ligt vaak iets hoger, omdat het algemene bijgeluid geringer is⁷. Samen met de boven genoemde betere projectie hebben we hier dus feitelijk met meer klank te maken. Desondanks is het spelgevoel zachter dan bij delrin⁸.

Bij dit al moeten we ons wel blijven realiseren, dat betere kielten helpen om de mogelijkheden van een instrument optimaal uit te putten, maar dat ze de eigenschappen ervan nooit kunnen veranderen. Het besef, dat het hierbij niet om een soort wonderpilletje gaat kan helpen bij de beslissing, of het de moeite waard is alle kielten te veranderen. En voor je je clavecimbel van veren kielten voorziet, is het belangrijk ook de moeilijkheden en het exacte werk te noemen.

1. Materiaal

Raven zijn er in Europa weer, omdat ze langdurig beschermd geweest zijn. Maar de huidige situatie lijkt werkelijk niet op die van verleden eeuwen, waar de zwarte vogel met de slechte reputatie zo gewoon was, dat er ongeremd op gejaagd werd⁹. Misschien vindt de een of andere clavecinist het te ingewikkeld om in het bos naar ravenveren te gaan zoeken, alleen al omdat we moeten wachten totdat ze hun veren verliezen; raven zijn namelijk nog steeds beschermd¹⁰. We kunnen gerust andere veren uitproberen, als ze niet te klein of te smal zijn. Er zal gauw blijken of ze deugen. Ikzelf gebruik meeuwenveren, die op bepaalde tijden van het jaar in hopen aan het strand liggen. Een meeuwenveer is genoeg voor ongeveer 1½ - 2 octaven. Met een beetje geluk verzamel ik in één uur kieltenmateriaal voor twee clavecimbels. Veren van wilde ganzen zijn wat moeilijker te vinden, en die van tamme ganzen zijn wel dik, maar niet houdbaar. Veren van exotische vogels of roofvogels liggen in de dierentuin soms klaar voor het oprapen¹¹.

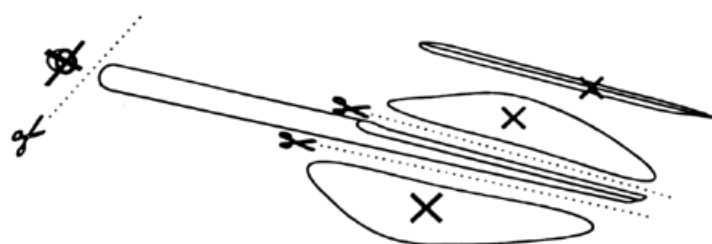
2. Houdbaarheid

Ik heb twee druk bespeelde clavecimbels met veren kielten onder mijn beheer. Van technische oefeningen via repetities tot concerten gebeurt er alles op. Ik kom er feitelijk aan toe om te spelen, in plaats van de hele tijd kielten te vervangen. Het werk valt dus nogal mee: in doorsnee vervang ik misschien twee kielten per week per instrument (totaal 5 minuten werk). Aan het begin en aan het einde van de verwarmingsperiode zijn het er nogal wat meer. Hier komen, na enkele maanden, geconcentreerde doorgangen bij, waar ik controleer of niet veel kielten tegelijk te zacht worden (soms slijten de puntjes dunner, zonder dat de kielten kapot gaan). Bij het bere-

kenen van de hoeveelheid extra werk speelt het feit dat veren, met een schaar en een (scherp) houtsnijmes, makkelijker bewerkbaar zijn dan delrin, ook een rol. Het maken van een vogelveren kielten duurt dus - met een beetje routine - minder lang. Voor het totale tijdsverlies is waarschijnlijk de eigen houding belangrijker dan de materiaalkeuze: wie toch al geen zin heeft in dat gepruts, of wie onder tijdsdruk onnauwkeurig werkt, zal zeker meer tijd nodig hebben en toch minder houdbare kielten produceren.

3. Bewerking

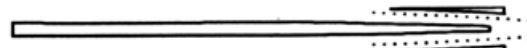
Eerst wordt de veer van alle onbruikbare delen ontdaan:



We zijn alleen geïnteresseerd in de delen met een ronde of halfronde doorsnede, dus een buisje (links op de tekening) dat in een strookje (rechts) uitloopt¹². Het strookje kan direct tot kielten worden gemaakt (zie onder)¹³. Het buisje heeft meestal een doorsnede zoals bij a aangegeven. De dünnere zijwanden ervan zijn soms voor de 4' geschikt en soms onbruikbaar. Al na gelang delen we het buisje dus in vieren (b) of in tweeën (c).



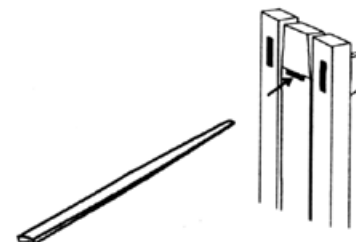
Nu hebben we dus een handje vol met strookjes. Voor het maken van een kielten snijden - of knippen - we een uiteinde van een strookje een heel klein beetje puntig, zodat het voorpuntje net iets smaller is dan het spleetje voor de kielten in het tongetje:



Zou het beginnetje nog te dik zijn, dan wordt het - met een scherp mes - aan de holle onderkant dünnere gesneden (vaak moeten we zo lang doorgaan, tot het profiel van de onderkant recht is). Schrapen gaat ook, maar voorzichtig: de kans op sneetjes overdwars is groot; vogelveren zijn echt veel zachter dan delrin.

Nu gaan we de voor bewerkte strook, met de bolling naar boven van achteren in het spleetje van het

tongetje schuiven tot het vastzit¹⁴. Met een beetje geluk is het gedeelte dat er aan de voorkant uitsteekt meteen van de goede lengte voor het kielten.



Met een borduurschaartje of iets dergelijks kan het kielten nu vlak langs de achterkant van het tongetje worden afgesneden. Het puntje van het kielten wordt op dezelfde manier op lengte gebracht. Voor het geval dat het kielten nog te dik of te hard is wordt nu voorzichtig langs de onderkant met een mesje gesneden of gekrabbd. Vaak moet nu nog een keertje de lengte worden gecontroleerd en vervolgens het puntje, zoals eerder beschreven, van onder schuin worden afgesneden¹⁵. Nu moeten de hoekjes nog een beetje worden afgeknipt, anders blijft het kielten zeker na verloop van tijd op de snaar hangen. het kielten ziet er nu ongeveer zo uit:



van de zijkant gezien

van boven gezien

4. Problemen

Over het nut van een positieve instelling tegenover het kieltengepeuter heb ik al gesproken. Maar zelfs als men heel veel zin heeft, geldt voor veren net als voor delrin, dat het compleet intoneren van vele registers alleen door ervaren personen gedaan moet worden. Ook bij het vernieuwen van vele kielten op een rij is het belangrijk een aantal referentiepunten vast te stellen, opdat men niet ongemerkt steeds har-

De auteur is clavecinist en fortepianist. Na zijn studie bij Bob van Asperen, Anneke Uittenbosch, Gustav Leonhardt en Ton Koopman heeft hij als vrije beroepsmusicus in Duitsland en Nederland gewerkt. Thans woont hij in Zweden en is werkzaam bij het Zweedse barokensemble Corona Artis. Sinds 1996 is Tilman Showronek betrokken bij diverse projecten over vroege piano's aan de universiteit van Göteborg.

der of steeds zachter gaat intoneren.

Veren kielten samen met nieuwe snaren worden nogal eens ruw, zowel van boven als van onderen¹⁶. Dat veroorzaakt een krakend geluid¹⁷ bij het aanslaan en/of dat het kielten bij het loslaten op de snaar blijft hangen. De bovenkant kan met de vingernagel worden gladgekrabbd, de onderkant met een mes. Tijdens het stemmen voor een concert test ik altijd of alle kielten goed terugvallen.

5. Contra-indicaties

Niet alle soorten clavecimbels zijn geschikt voor vogelveren kielten. Sommige dokjes of tongetjes zijn speciaal ontworpen met het oog op een bepaalde vorm delrin kielten, en het plaatsen van alternatief materiaal is onevenredig moeilijk. Hierbij horen instrumenten, waar de spleetjes in de tongetjes hoger zijn dan de maximale dikte van de veren strookjes. Hier blijven de kielten vaak slecht zitten en zijn daardoor moeilijk te bewerken en onbetrouwbaar. Verder zijn vogelveren niet of minder geschikt voor:

- clavecimbels met hele korte kielten (minder dan ongeveer 3 mm)
- clavecimbels, waar de kielten niet in een rechte hoek ten opzichte van het dokje staan, maar duidelijk naar boven wijzen. Dit wordt soms gedaan om het makkelijk terugvallen te garanderen, maar hier kan alleen maar delrin tegen. Veren gaan hier na belachelijk korte tijd stuk (in een geval moesten van één proefoctaaf binnen de eerste week negen kielten vervangen worden)
- clavecimbels, die door veel verschillende spelers gebruikt worden
- de clavecinist met een bijzonder hard toucher
- een alleen sporadisch bespeeld clavecimbel.

6. Olie

Soms wordt aangeraden de kielten met olie te behandelen. Ik heb dat ook een tijdje gedaan, en verschillende soorten olie geprobeerd, maar ik heb geen wezenlijk verschil in de houdbaarheid of de klank kunnen vaststellen. Plantaardige olie kan bovendien de snaren aantasten.

Noten: zie volgende pagina

Noten:

1. Delrin, korp eller kondor? - om cembaloplectra, Tidig Musik IV/1995
2. Hier bedoel ik dus niet het gebonk op de toetsen.
3. Ze bepaalt natuurlijk ook het speelgevoel. Menigeen draait hier de volgorde om en laat het speelgevoel de dikte van de kieltes bepalen zonder al te zeer op de klank te letten. Dit is op zijn minst riskant.
4. In de historische bronnen neemt de ontevredenheid over het geknoei met kieltes pas toe tegen het einde van de achttiende eeuw, toen de 'servicevriendelijk' fortepiano al geëtableerd was.
5. Dit is een van de meest irritante eigenschappen van delrin. Ik vind het in ieder geval niet leuk voor een wachtend publiek nieuwe kieltes te maken.
6. Het is dus niet aan te bevelen een clavecimbel met veren kielen bij extreme weersomstandigheden te reviseren.
7. Dit is natuurlijk erg subjectief. Voor mij persoonlijk ligt de drempel waar ik het geklik van een hard kielte en het gehengel van een geforceerde snaar niet meer accepteer bij delrin iets lager dan bij vogelveren.
8. Deze beknopte samenstelling is gebaseerd op een groot aantal empirische ervaringen, tests en experimenten, die ik in de afgelopen jaren in verband met het dagelijkse repetitiewerk gemaakt heb en op eigen subjectieve observaties.
9. Ik heb de verdenking, dat de ravenverenhandel in de achttiende eeuw ten behoeve van de clavecinisten in de eerste plaats ontstaan is, omdat juist die veren toen het goedkoopst waren.
10. Ravenkieltjes klinken trouwens echt nog een tikkeltje mooier dan andere, maar ze houden ook minder lang. Dat ravenpennen, zoals wel eens beweerd wordt, harder zouden zijn dan andere is niet waar. Zowel in meeuwen als in (wilde) ganzenveren zijn er vaak dikkere en hardere stukken dan in doorsnee ravenveren.
11. Waar komt toch het verhaal vandaan, dat de condor bijzonder geschikt voor clavecimbelkieltjes zou zijn? Ik heb eens zo'n veer in handen gehad (van een wilde condor, niet van een gekortwiekte uit de dierentuin). De kieltes hiervan zouden geschikt zijn voor het basoctaaf van een moderne vleugel.
12. De ribbelige onderkant van de veer (in de tekening rechts boven) is voor kieltes ongeschikt. Het wegsnijden hiervan is soms moeilijk.
13. Deze zogenaamde 'rug' van de veer bevat bruikbaar kieltesmateriaal, dat soms wel erg hard is. Bij het dunner snijden gaat dit materiaal soms in lengterichting splijten. Voorzichtig en met scherp gereedschap bewerken en in twijfelgevallen weggooien.
14. Deze methode wordt ook toegepast als men delrinstroken heeft: het is veel makkelijker om een hele strook (met een trekstaaf of krabbend met een mes) ongeveer op de goede dikte te brengen en dan in het tongetje aan te brengen, dan om stukjes van 2 x 6 millimeter delrin in het tongetje te peuteren en achteraf nog eindeloos te krabben en te snipperen.
15. Ik doe dat met mijn mes, met de linker duimnagel als 'snijplankje'. Dat geeft wel groefjes op de nagel, dus een klein blokje hardhout is eigenlijk beter, maar onhandig.
16. Dat komt door de microscopische lengtestructuur van de snaren, veroorzaakt door het trekken tijdens de fabricatie. Na verloop van tijd worden de snaren aan het tokkelpunt wat gladder.
17. Voor alle duidelijkheid: dit karakteristieke gekraak van ruwe veren kieltes is niet de bedoeling.



Luisteren met je ogen

Cor Verboom, decorateur

Interview: drs Anke van Duyvendijk

Op een prachtige nazomerdag had ik het genoegen enige uren met Cor Verboom in zijn woning annex atelier te Delft over zijn vak als decorateur te praten.

Hij is vele jaren reclameschilder en ook decorschilder bij het RO-Theater te Rotterdam geweest en heeft zich langzaam gespecialiseerd in het beschilderen van clavecimbel, instrumenten waarvoor hij al heel vroeg belangstelling had. Nadat hij een clavecimbel uit een bouw pakket heeft samengesteld en beschilderd, krijgt hij steeds vaker een opdracht. Zelf zegt hij: "Ik rolde vanzelf in dit werk en moest op een gegeven moment wel een keuze maken." Dat is inmiddels bijna tien jaar geleden.

Zijn eerste professionele grote opdracht komt bij de restauratie van het orgel in 't Woudt. Na het maken van een maquette en in overleg met de orgelbouwer wordt de ombouw volgens de gulden snede uitgewerkt en beschilderd.

Zijn kennis van het decoreren van virginalen en clavecimbel verwerft Verboom haast spelenderwijs. "Natuurlijk raadpleeg ik veel boeken, maar ook het kijken naar kunst vind ik heel belangrijk. Als ik een kasteel bezoek en er staat geen clavecimbel, is het voor mijn gevoel niet compleet. Kennis van stijlen en stijlperiodes vind ik eveneens belangrijk, alhoewel, het moeten geen dogma's worden! Wel vind ik het prettig er iets meer van af te weten dan de klant. Meestal echter bepaalt de klant zelf wat hij wil hebben, doorgaans gebaseerd op een instrument dat hij elders heeft gezien."

Cor Verboom gaat uit van een bestaand ornament. "Als je dat niet doet, dan wordt het al vlug Victorians." In zijn bezit bevindt zich een prachtige verzameling facsimile-uitgaven van de ornamenten van Balthasar Silvius, dé ornamentschilder (1508-1580). In 1554 verscheen diens *Variarum protactionum quas vulgo marusias vocant Libellus*. Behalve uit werk van tijdgenoten van Silvius put Verboom inspiratie uit Vlaamse en Brusselse tapisserieën, en in elk museum kijkt hij naar randen in schilderijen of op lijsten en tekent hij deze na. Maar ook porselein of antieke meubelstukken, zoals kasten met chinoiserie bestudeert hij nauwkeurig, om daarna met dichtelijke vrijheid elementen van dit alles toe te passen in zijn decoraties. Aan de hand van foto's van door hem gedecoreerde instrumenten vertelt hij enthousiast over verschillende stijlen en toegepaste technieken. Enkele daarvan zijn: papierdecoratie, vergulding, marmeren en chinoiserie.

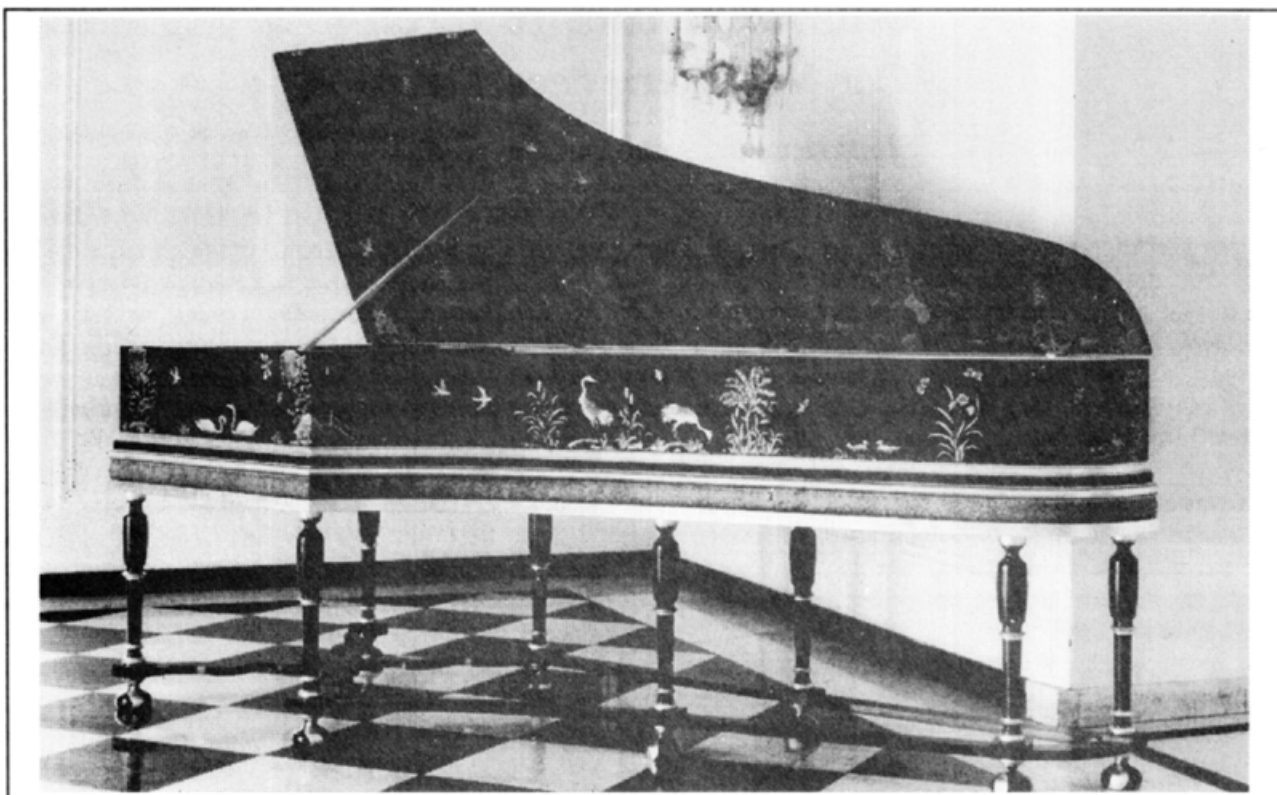
We springen in ons gesprek vaak van de hak op de tak. Verboom is een zeer enthousiast verteller en onder andere komen de verschillen in decoratie tussen de Vlaamse en Franse clavecimbel ter sprake. "De decoratie van de Vlaamse clavecimbel wordt van de

zijkant bekeken en is ongeordender en primitiever, maar dit heeft juist een enorme charme. Meestal zijn deze clavecimbel door minder goede schilders gedefinieerd, maar soms zijn ze toch juist ook weer geraffineerd. Bij de bouwers Couchet en Ruckers vinden we aan de binnenkant van de kleine klep dwarsbeschilderde bloemstillevens of landschapstaferelen. Die klep kon met een lint of met touwtjes omhoog gehouden worden, de speler aldus een boeiend uitzicht verschaffend.

De Fransen gebruikten vaak een zwart fond met gouden bies en schakelden, zoals bij de instrumenten van Taskin, vaak goede schilders in. De ordening was hier veel belangrijker en men bekeek de decoratie van de spelerskant. Net zoals bij de Vlaamse decorateurs was bij de Fransen papierdecoratie een tijd in de mode. De Ruckers clavecimbel waren toen al zeer befaamd om hun klank. Sommige clavecimbel werden vergroot/omgebouwd (z.g. ravalement), maar de klankbodem met beschildering en de papierdecoratie bleven gehandhaafd, want dan bleven het originele Ruckers."

Over de verschillende thema's leer ik van Verboom dat er allerlei motieven denkbaar zijn. Zo zijn er mythologische motieven: landschappen of stadsgedichten, maar ook exotische of arcadische landschappen à la Cl. Lorrain, zeetaferelen (bijvoorbeeld een oude driemaster), muzikale scènes (bijvoorbeeld Apollo met harp), allegorische afbeeldingen uit de bijbel (bijvoorbeeld Adam en Eva, David) of uit de antieken (bijvoorbeeld de negen muzen, Diana, Leda en de zwaan, cupido's), groepsscènes, planten en dieren en chinoiserie (vanaf begin achttiende eeuw). Het liefst werkt Verboom naar het originele voorbeeld. "Op een foto kun je de textuur niet waarnemen en zelfs bij detailfoto's is de subtiliteit weg."

"De decoraties hebben ook een sociale functie, onder andere als statussymbool: een spinet, virginaal of clavecimbel had en heeft ook een functie om te overdomineren door schoonheid. En zij hebben een esthetische functie als integraal onderdeel van het inte-



Chinoiserie-decoratie van Cor Verboom op een clavecimbel van Jan Kalsbeek

Foto: Jan Griffioen, Zutphen

rieur. Clavecimbels passen zich aan het tijdsbeeld aan; denk maar aan de aristocratische of bourgeoisalons." Verboom trekt wat dit betreft een vergelijking met een restaurant met een mooi gedekte tafel en met een concert met goed geklede zangers. Er is ook een stimulerende functie: een decoratie met een idyllisch landschap of een liefdesscène moet de speler en zijn luisterend publiek beïnvloeden. Verboom noemt het *luisteren met je ogen!*

Verboom gaat een exacte kopie maken van een clavecimbel uit 1716, dat zich in het museum voor decoratieve kunst te Lyon bevindt. Het deksel is door een goede schilder, "iemand die een makkelijk penseel heeft", voorzien van putti, een wagentje en een aantal medaillons van mensen die destijds in groot aanzien stonden, onder anderen Rameau, Händel en Lully. Verboom verheugt zich zeer op het ter plekke bestuderen van dit instrument.

Op de vraag welke decoraties hij tot nu toe zelf zeer geslaagd vindt, laat hij verschillende voorbeelden zien op instrumenten van bouwers als Bom, Bettenhausen, Crijnen en Kalsbeek. Maar ook in Italië heeft hij bij een bouwer prachtige beschilderingen gemaakt met grotesken, in de zeventiende en achttiende eeuw bijzonder populair naar aanleiding van de opgegraven villa van Hadrianus, waarin men bizarre schilderingen vond, zoals mensen die op dunne touwtjes liepen.

Een instrument van Crijnen naar een Ruckers heeft

hij met 'email de Limoges' (1577) beschilderd. "De decoratie is afgeleid van een schaal, voorzien van een zwart fond, grijze figuren met wat vleeskleur en een gouden randje. Het grijs is met veel water opgebracht en langzaam heb ik de figuren steeds sterker gemaakt. De opgebrachte schaduwpartijen blijven transparant en wat licht is, is het meest gedekt. Het resultaat is heel transparant, nooit hard, met een bijna camee-achtig effect. Een ander mooi voorbeeld vind ik het clavecimbel van Bettenhausen (zangbodem naar Donzelague, Lyon 1716) en een van Bom met 'Regence'-ornamenten uit ± 1720 die nu in de Komische Opera van Berlijn staat, en niet te vergeten het clavecimbel van Kalsbeek met chinoiserie-decoratie."

We praten verder over meer eigentijdse decoraties, zoals het dekselwerk van Chagall in Nice en die van Moesman. Verboom heeft vaak respect voor andere decorateurs. Hij vertelt laatst in Brugge werk van een Italiaanse decorateur te hebben gezien dat hem inspireert.

Eén van mijn laatste vragen is: "Stel dat u *carte blanche* krijgt, wat zou u dan doen?" "Ik zou zeer rekening houden met de vorm. Ik zou in een rechthoekig virginaal waarschijnlijk een mooi stilleven zetten; het zou vrij klassiek, maar toch van deze tijd worden." We zijn benieuwd of het zo ver komt. Eén ding staat vast: de decoraties van Verboom zijn zonder twijfel stimulerend en oogstrelend. ♪

Versieringen bij Virginalistenmuziek

Inleiding

Iedere clavecinist komt wel eens in aanraking met de Engelse muziek uit de tijd van koningin Elizabeth, laat zestiende en begin zeventiende eeuw.

In deze muziek staat een overdaad aan tekenjes die zonder twijfel duiden op versieringen. Deze tekenjes bestaan uit enkele en dubbele streepjes (/ of //). Vreemd genoeg bestaat er geen enkele bron uit die periode die beschrijft hoe deze tekens geïnterpreteerd moeten worden, zodat dit een terrein is waarop uitgebreid gespeculeerd wordt.

De enige bron die wel betrekking heeft op deze muziek is van een zekere Edvard Bevin¹ met klaviermuziek uit het begin van de zeventiende eeuw. Het manuscript dateert volgens sommigen uit het einde van de zeventiende eeuw, het zou echter ook iets ouder kunnen zijn. Het beschrijft (zie voorbeeld 1) een uitvoering van de enkele streep, de dubbele streep in combinatie met een 'haaltje' en nog twee andere versieringen die we verder nooit in virginalistenmuziek

aantreffen, wel in luitmuziek.

Deze versieringen blijken in de praktijk echter zelden of nooit bruikbaar te zijn, ze zijn te gecompliceerd voor de grote frequentie waarin ze voorkomen.

De vroegste andere bronnen die de enkele streep beschrijven zijn: Payford (1654)², Simpson (1659)³. Hun beschrijvingen zijn echter al helemaal in de Franse stijl en hebben niets te maken met virginalistenmuziek. De dubbele streep vinden we pas bij Purcell (1696)⁴ en Locke (1673)⁵. Deze versiering wordt daar *shake* genoemd en genoteerd als een eenvoudige triller beginnend op de bovenscande. Wederom zijn deze bronnen veel te laat en beïnvloed door de stijl van de Franse luit- en clavecimbelmuziek.

De voorlopige conclusie luidt dus dat we op zoek moeten gaan naar secundaire aanwijzingen, bronnen voor andere instrumenten en uit andere landen maar wel zoveel mogelijk uit dezelfde tijd, of iets eerder.

Voorbeeld 1
Edvard Bevin, laat 17de eeuw



Alvorens op de mogelijkheden in te gaan, eerst een beeld van wat er op artistiek en politiek gebied in deze periode gebeurt.

<u>Jaar</u>	<u>Engeland</u>	<u>Frankrijk</u>	<u>Nederland</u>	<u>Italië</u>	<u>Spanje</u>	<u>Duitsland</u>
1543	Byrd geb.					
1555			Philips II koning	G. Gabrieli geb.		
1557						
1558	begin heerschappij Engeland begin regering Elisabeth I				ondergang Armada	
1559			Margaretha van Parma landvoogdes over de Nederlanden			
1562	Bull geb.		Sweelinck geb.			
1563	Dowland geb.					
1564	Shakespeare geb.					Susato overl. H.L.Haszler geb.
1565	? Farnaby geb.				Santa Maria: Libro llamado Arte de etc.	
1566					A. de Cabezon overl.	
1568			begin tachtigjarige oorlog		begin tachtigjarige oorlog	
1573	Tomkins geb.			Frescobaldi geb.		
1577	Morley geb.					
1583	O. Gibbons geb.					Schütz geb.
1585						
1586				A. Gabrieli overl.		
1591	My Ladye Nevells Booke					
1594				Lassus overl. Palestrina overl. Peri: Daphne		
1597		D. Gaultier geb.				
1600				Caccini: Euridice ed. Cavalieri: Rappresentazione di Anima e di Corpo Caccini: Nuove Musiche		
1602		Chambonnières geb.				
1603	Morley overl. Th. Robinson: Schoole of Music Einde regering Elisabeth I Begin regering Jacobus I					
1607				Monteverdi: Orfeo		
1608				Frescobaldi: Primo Libro delle Fantasie		
1609	begin Fitzwilliam Virginal Book					
1610	Variety of Lute-Lessons (Besard, Parijs 1603)	H. Dumont geb. begin regering Lodewijk XIII				
1611	Publicatie Parthenia					
1612				G. Gabrieli overl.		
1615				Frescobaldi: Toccate...I		
1616					Froberger geb.	
1618				Frescobaldi: Recercari et Canzoni...		
1619	Voltooing Fitzwilliam Virginal Book				Praetorius: Syntagma Musicum	
1621			Sweelinck overl.			
1623	Byrd overl.					
1625	O. Gibbons overl. Bull overl. Einde regering Jacobus I Begin Regering Charles I					
1626	Dowland overl.			Monteverdi: Combattimento etc. Frescobaldi: Toccate...II		
1627						
1632		Lulli geb.		Frescobaldi: Fiori Musicali		
1635						
1637					Buxtehude geb.	
1640	Farnaby overl.					
1641				Monteverdi: Ritorno d'Ulisse		
1642				Monteverdi: Poppea		
1643				Frescobaldi overl. Monteverdi overl.		
1647		einde regering Lodewijk XIII				
1649	Charles I onthoofd: Cromwell					
1650					J.K. F. Fischer geb.	
1654					Scheidt overl.	
1656	Tomkins overl.	Marais geb.				
1656	Purcell geb.					

Historisch perspectief

We kunnen stellen dat het overgrote deel van de virginalistenmuziek is geschreven vóór 1620, alleen Tomkins en Farnaby leefden tot lang daarna. De exacte begindatum is wat moeilijker te traceren, in ieder geval behoren het *Mulliner Book*⁶ (ongeveer 1550-1575) en *My Ladye Nevells Booke*⁷ (1591) tot de eerste belangrijke manuscripten.

Uit bovenstaand overzicht zien we dat, ten tijde van het overlijden van componisten als Lassus en Palestrina, de barokperiode in Italië nog moet beginnen; rond 1600 verschijnen de eerste opera's van Peri en Monteverdi, Frescobaldi's Toccata's zullen pas in 1615 verschijnen. In Engeland beleeft de Renaissance echter nog steeds haar grote bloeitijd, terwijl in Frankrijk de geleidelijk barokker wordende luitmuziek ontstaat.

We kunnen dus stellen dat in deze periode verschillende stijlen en ontwikkelingen naast elkaar bestaan, waarbij geleidelijk de Franse en Italiaanse nieuwigheden beide op hun manier in heel Europa overgenomen worden.

In Engeland zijn het de Italiaanse madrigalen en de Franse luitmuziek die steeds populairder worden. Rond het midden van de zeventiende eeuw, na de puriteinen onder leiding van Cromwell (waarin alle theaters gesloten waren en het openbaar muziekleven plat lag) wordt er zelfs naar voorbeeld van het Franse hof een Vingt-Quatre Violons du Roi opgericht en wordt definitief met de Renaissance gebroken.

Luitbronnen

Als wij ons eerst eens richten op de Elizabethaanse luitmuziek: er bestaan gelukkig een aantal luit *tutors* die uitstekend geanalyseerd zijn in een dissertatie uit 1978 van David Mariott⁸ en eerder al in een artikel van Diana Poulton⁹.

Ten eerste komen wij hier de termen tegen die gehanteerd werden in deze periode: waar we tegenwoordig alles maar triller noemen, was in die tijd de algemene naam voor versieringen: *graces*, wat meteen iets over de aard en de functie van de versieringen zegt.

- De belangrijkste van de *graces* was de *shake*, een versiering waarbij de noot onder of boven de geschreven noot altemnerend gespeeld wordt (dus trillertje of mordent) waarvoor de luitisten alleen hun linkerhand gebruiken zodat er een gebonden versiering ontstaat die steeds zachter wordt. Op korte noten een *half-shake*, bestaande uit drie noten, op lange noten de *shake*, een langere versie, door Robinson *relish* genoemd¹⁰. De triller begint altijd op de hoofdnoot, zelfs in 1676 beschrijft Thomas Mace deze versiering nog als zodanig¹¹. De eerste aanwijzingen van trillers beginnend met de

boven-secunde dateren van na 1610.

- De tweede belangrijke versiering is veel uitgebreider en wordt *relish* genoemd, letterlijk: 'kruiderij', 'bekoring' of 'genot'. Deze versiering kan verschillende gedaantes aannemen maar bestaat altijd uit minimaal zes noten. De eerste noot is veelal de bovenscunde waarna via een triller en een eindformule, te vergelijken met een naslag, de volgende toon bereikt wordt. Ook treffen we de *double-relish* aan, waarbij uiteraard twee van deze figuren aaneen geschakeld worden.
- De derde versiering heeft verschillende namen: *fall*, *fore-fall* en *half-fall* en is wat we nu noemen een voorhouding of appoggiatura van onderaf en wordt aangeduid door een haakje voor de noot of een kruisje.
- De vierde versiering is de *whole-fall*, een voorhouding beginnend op de kleine of grote terts onder de noot, nu meestal *schleifer* of *slide* genoemd. Deze versiering wordt door Mace¹² beschreven en is te vergelijken met de eerste versiering van Bevin.
- De vijfde versiering vinden we bij Thomas Robinson en betreft de *fall* in combinatie met een (korte vorm van) *relish*, hetgeen neerkomt op een omgekeerde dubbelslag, eventueel gevolgd door een triller.

Versieringen uit de Jacobijnse periode (1603-1625) zijn de

- *Back-Fall*, voorhouding van boven, in het John Sturt MS, 1615¹³
- *Back-Fall Shake*, triller beginnend met de bovenscunde
- *Beat Shaked*, een triller beginnend op de noot onder de hoofdnoot in een manuscript uit circa 1615¹⁴.

Toepassing in de virginaalmuziek

Ik denk dat deze versieringen alle hun plaats kunnen vinden op de duizenden plaatsen waar we alleen een of twee mysterieuze streepjes vinden. Figuren als de *relish* vinden we vaak uitgeschreven. Uit het feit dat er geen aanwijzingen over de uitvoering van versieringen in de klaviermuziek zijn overgeleverd zou men kunnen concluderen dat er geen vastgestelde regels (nodig) waren.

Het feit dat verschillende manuscripten van eenzelfde werk vaak hele andere versieringen te zien geven, bewijst zeker dat de versieringen niet zo'n obligaat deel uitmaken van de muziek zoals dat in de latere Franse clavecimbelmuziek in extreme mate het geval is. Dit betekent echter niet dat men naar willekeur versieringen kan weglaten, maar dat de aard van de versieringen vrij is. Aangezien versieringen vaak thematisch gebruikt worden, zal men vaak eerder de

neiging hebben een enkele versiering bij een imitatie toe te voegen.

De enige Elizabethaanse bron over versieringen in luitmuziek, de *Schoole of Musicke* van Thomas Robinson, 1603¹⁵ legt dit op de volgende manier uit: "...in a quick time a little touch or jerke will serve, and that onely with the most strongest... you relysh in a full stop, with that finger which is most idelist... and note that the longer the time is of a single stroke (semibreve, halve noot) that the more neede it hath of a relish, or a relish will help, both to grace it, and also it helps to continue the sound of the note his full time..."

Uit het feit dat er van sommige werken verschillende manuscripten zijn waarbij in het ene een uitgeschreven versiering staat (*relish*) en in het andere een dubbel streepje staat is voor sommigen aanleiding geweest te beweren dat deze twee dus uitwisselbaar zijn. Ik denk dat dit soms het geval is, maar dat men niet kan beweren dat het dubbele streepje een equivalent is voor een versiering met de bovenscande.

Met welke noot beginnen de versieringen?

David Mariott¹⁶ stelt dat er voor 1610 geen aanwijzingen zijn voor een *shake* beginnend op de bovenscande¹⁷. Het feit dat de *relish* wel met die noot begint heeft daar niets mee te maken.

Een belangrijk keerpunt in de luitmuziek is de publicatie van *Varietie of Lute-Lessons*, London, 1610 naar Besard¹⁸ waarin staat: "You should have some rules for the relishes and shakes if they could be expressed here, as they are on the Lute: but seeing they cannot by speech or writing be expressed, thou wert best to imitate some cunning player."

Als men de luitmuziek en de clavecimbelmuziek uit het tweede decennium vergelijkt is volstrekt duidelijk dat, waar de Franse invloed op de luitmuziek heel duidelijk na te gaan is, dit bij de clavecimbelmuziek volstrekt niet het geval is. De Franse invloed is pas (en dan heel duidelijk) aanwezig bij de muziek van Locke¹⁹ en Purcell²⁰. We kunnen veronderstellen dat hetzelfde geldt voor de versieringen. Het zou vreemd zijn dat, wanneer de stijl van de composities niet verandert, de stijl van de versieringen wel verandert. Niettemin is het niet onmogelijk dat voor de composities tussen globaal 1620 en 1650 de versieringen wat Franse worden.

Uitgeschreven versieringen

Ik heb een analyse gemaakt van de uitgeschreven versieringen bij Byrd, My Ladye Nevells Book²¹ en het grootste deel van de werken van John Bull²² en John Gibbons²³. Mijn conclusies zijn als volgt:

- 1 De uitgeschreven versieringen vinden we voornamelijk bij cadensen, 'kettingtrillers' (oftewel dubbele of driedubbele *relishes*) en bij motivische verwerking (imitatietechniek).
- 2 De *relish* begint altijd op de bovenscande (voorbeeld 2b-e), alleen in een klein aantal gevallen bij Bull met een verlengde hoofdnoot (voorbeeld 2a).²⁴
- 3 De *relish* wordt altijd voorbereid van onderaf, meestal met de terts eronder al (MLNB²⁵ 57%) dan niet (MLNB 20%) opgevuld (zie voorbeeld 2c en 2d) of begint op een *offbeat* met bovenscande (zie voorbeeld 2b).
- 4 In een klein aantal gevallen wordt de bovenscande voorafgegaan door een toon op dezelfde toonhoogte (MLNB 17%, Bull enkele gevallen, voorbeeld 2e).



Bronnen uit andere landen als Praetorius²⁶, Santa Maria²⁷, Caccini²⁸ tonen een soortgelijk onderscheid tussen de kleine versieringen in de vorm van het kleinste trillertje naar boven of beneden vanaf de hoofdnoot, voorhouding van onderen, en de uitgebreide versieringen, hetzij diminuties, hetzij *grappo's* of *gruppolo's*, die in tegenstelling tot de kleine versieringen gearticuleerd worden of met losse streken, respectievelijk tong gespeeld worden.

Het verschil tussen het enkele en het dubbele streepje

Er zijn veel pogingen ondernomen het verschil tussen

het enkele en het dubbele streepje te verklaren. De tabel van Bevin helpt ons helaas niet verder. Er zijn een aantal mogelijkheden geopperd die soms toepasbaar zijn, maar waarvan geen enkele een definitieve oplossing biedt:

- 1 Het enkele streepje is een arpeggio, het dubbele een andere versiering (een onhoudbare en achterhaalde stelling)
- 2 Het enkele streepje zou een correctie betekenen (ook een tamelijk onwaarschijnlijke stelling)
- 3 Het enkele streepje betekent *slide*, het dubbele een andere versiering (soms toepasbaar zoals bijvoorbeeld in *The Kings Hunt* van John Bull)
- 4 Het enkele streepje betekent mordent, het dubbele een triller (soms toepasbaar zoals bij sommige werken van Gibbons)
- 5 De streepjes dienen alleen om visueel aandacht te vestigen op een noot (ook geen houdbare stelling)
- 6 Het enkele streepje is een versiering voor de tel, het dubbele op de tel (hier en daar kan men dit toepassen, helaas is het lang niet universeel toepasbaar).

- Mijn conclusie is dat er nog geen goede verklaring is voor het verschil tussen een enkel en een dubbel streepje. Opvallend is dat, terwijl in sommige manuscripten het enkele streepje vaak voorkomt, het in andere helemaal niet of nauwelijks te zien is.

Algemene ideeën:

- De gehele klasse versieringen bestaat uit: diminuties en versieringen (ornaments, graces, embellishments)
- De versieringen zijn onderverdeeld in de uitgebreidere (zoals de *relish*) en de *graces* (korte versieringen, bij strijkinstrumenten: op een streek, op blaasinstrumenten: ongearticuleerd, op de luit: met één tokkel, op toetsinstrument dus klein en ongearticuleerd)
- Van deze soort kleine versieringen bestond het assortiment tot aan de Franse luitisten en later clavecinisten, uit allerlei combinaties van noten met de hoofdnoot, de toon er boven en eronder, zie bijvoorbeeld Praetorius. Trillo kon een mordent of triller zijn, in ieder geval beginnend met de hoofdnoot (bij Praetorius tremoletti). Accentus, accent,

appogiatura, intonatio, port-de-voix zijn voorhoudingen van onder, later ook van boven

- In de luitmuziek doen vanaf 1610 (gedocumenteerd) versieringen naar het voorbeeld van de Franse luitisten hun intrede (met name na en naar Nicalas Vallet: *Secretum Musarum*, Amsterdam, 1615). In deze Jacobean Period (1603-1625) komen we in de luitmuziek beschrijvingen tegen van: *Back-fall* (genaamd *a pull back*) en de *Back-fall Shake*, een combinatie van twee versieringstekens: ' en #, en de *Beat Shaked*.

Samenvatting:

- 1 Komend en zich nog bevindend in de Renaissance zijn de standaard kleine versieringen: trillertje naar boven en naar onder **vanaf de hoofdnoot**
- 2 De uitgeschreven versieringen (in de Engelse muziek) beginnen op de bovenscande (in een klein aantal gevallen bij Bull met een verlengde hoofdnoot) en eindigen **zonder uitzondering** met een naslag (of een soort naslag)
- 3 De uitgeschreven versieringen zijn van het uitgebreidere type en bevinden zich:
 - op cadenzen
 - op plaatsen waar een opeenvolging dan wel een thematisch gebruik van de versiering bedoeld is
 - bijna altijd op een zwak maatdeel.

Lijst van veel voorkomende termen:

- *Beat* (battement, mordent, moderant, pincé) Elizabethaans: *Half-shake*
- *Shake* (triller, tremblement) Elizabethaanse Luitmuziek: *Half-shake* = kort, *Shake* = langer
- *Relish* (dubbelslag vaak in combinatie met triller en met naslag of meer gecompliceerd)
- *Slide* (Schleifer, coulée) in Elizabethaanse Luitmuziek: *Whole-fall* (Th. Mace)
- *Fall* (appogiatura van onder), later bij onder andere Purcell: *Backfall* = naar onder, *Forefall* = naar boven.

Siebe Henstra

Noten: zie volgende pagina

Noten:

1. Edvard Bevin in een Engels manuscript (*GB-Lbm* Add. 31403)
2. Playford, Introduction to the Skill of Music, 1654
3. Simpson, The Division-Violist: or, an Introduction to the playing upon a Ground, Londen, 1659
4. Purcell, A Choice collection of Lessons, Londen, 1696
5. Locke, Melothesia: Or Certain General Rules for Playing upon a Continued-Bass, Londen, 1673
6. Mulliner Book, British Museum, Add.30513, circa 1585
7. My Ladye Nevells Book, 1591
8. David Mariott, The Evolution and practice of lute technique in England during the Elizabethan and Jacobean Periods, 1978 (Summary in: Guitar and Lute 9 & 10 1979)
9. Diana Poulton, Graces of play in renaissance lute music, Early Music 1975, p 107-114
10. Thomas Robinson, 1603, Schoole of Musicke: De enige Elizabethaanse bron over versieringen in luitmuziek; zie ook de derde alinea onder *Toepassingen in de virginaalmuziek*
11. Thomas Mace, Musick's Monument, Londen, 1676, op. cit., p.103: "Remembering to stop the *b*, Hard and Close, all the time of your shaking; and if you will have a Soft, and Smooth Shake, then only Beat the letter *d* Hard, and Quick, directly down, and up, with the very Tip of your Little Finger..."
12. Ibid., op. cit., p.105: 'The Whole-fall is a Grace, much out of use in These our days' (1676)
13. John Sturt MS, Add. 38539, British Museum, circa 1615
14. MS Dd. 4.22, Cambridge University Library, circa 1615
15. Thomas Robinson, School of Music, London 1603, etc. (zie ook eindnoot nr 10.)
16. David Mariott, English Lute ornamentation etc.
17. Ibid. p. 55-57
18. *Varietie of Lute-Lessons*, Londen, 1610 naar Besard, Jean-Battiste, (*Observations Belonging to Lute-Playing* from Thesaurus Harmonicus, Paris 1603)
19. Locke, Melothesia: Or Certain General Rules for Playing upon a Continued-Bass, Londen, 1673.
20. Purcell, A Choice collection of Lessons, Londen, 1696
21. My Ladye Nevells book
22. Musica Britannica, XIV, XIX, Stainer and Bell Ltd, Londen 1967 en 1970
23. Musica Britannica, XX, Stainer and Bell, Londen 1974
24. In een klein aantal werken van Bull trof ik versieringen aan beginnend op de hoofdnoot, het lijkt erop dat deze een archaïsche of Italiaanse stijl moeten suggereren.
25. My Ladye Nevell's Book
26. Praetorius, Syntagma Musicum, 1619. - 'Intonatio': bij het begin van een gezang een toon, terts of kwart (!) lager beginnen en dan naar de hoofdnoot toegaan (glijden?), naar mijn idee oorspronkelijk een zangversiering en bedoeld om de eerste toon te kunnen vinden, ook wel 'Accentus' genoemd: stijgende of dalende appoggiatura met puntering en allerlei mogelijke varianten
 - 'Tremulo' (de organisten noemen het 'mordanten' of 'moderanten'): langere triller of mordent (beide vanaf de hoofdnoot)
 - 'Tremoletti', dalend of stijgend
 - 'Gruppo' of 'Groppi' worden in **cadensen en afsluitingen** gebruikt en moeten **scherper** (*schërffer*) aangeslagen worden dan de Tremoli
 - 'Tirata(e)' toonladders naar boven en beneden speciaal voor het klavier
 - 'Trillo': herhaalde noot (ribatutta, bokketriller), eventueel aan het begin met een maal een hogere toon
 - alle ander versieringen kan men alleen leren 'viva Praeceptoris voce & ope'.
27. Fra Tomas de Santa Maria, L'Arte del Tañer Fantasia, assi para tecla como para vihuela.1Valladolid, 1565, etc.
28. Gulio Caccini, Le nuove Musiche, Florence, 1601/02

CD'S

Kunst der Fuge op clavi-organum

Bespreking van de cd: Johann Sebastian Bach,
Die Kunst der Fuge (Urfassung) door
Henk van Zonneveld op Clavi-organum

Het eerste wat intrigeert is natuurlijk de toevoeging *Urfassung*. Wat is deze *Urfassung*? En waarin wijkt deze af van de ons bekende, meest gespeelde versie? De *Urfassung* is de versie van Bach's handschrift dat geschreven moet zijn tussen de jaren 1739 en 1747. Na de veertiende fuga (14 is Bach's getal: B=2, A=1, C=3 en H=8; 1+2+3+8=14) staat in het manuscript een grote accolade, wat hierna volgt zijn waarschijnlijk latere toevoegingen, deze horen niet bij de *Urfassung*. Ook de volgorde van de fuga's wijkt nogal af, zo komen ook contrapunctus 4 en 10 in de *Urfassung* niet voor. In plaats daarvan vinden we twee canons, waarvan er een geheel anders uitgewerkt is dan in de latere druk uit 1751 of 1752, die nu doorgaans als definitieve versie geldt. Dit ondanks de onvolledige fuga (contrapunctus 14). Door de afwijkende volgorde vormt de *Urfassung* een uitgewogen geheel, en Henk van Zonneveld geeft daarmee dus een overtuigend pleidooi voor het feit, dat de *Urfassung* op zich al af is en als zodanig kan worden uitgevoerd.

Minder gelukkig ben ik met de keuze voor het spelen op clavi-organum. Dit instrument, een clavecimbel en orgel in één, is nooit een echt populair instrument geweest, en moet als een rariteit worden beschouwd. Zoals Henk van Zonneveld zelf al terecht opmerkt in het boekje van de cd, is het lang niet zeker dat Bach dit instrument heeft gekend. Zijn opmerking: *Als hij het wel gekend had, dan denk ik dat hij [Bach] zijn Kunst der Fuge daarvoor bestemd zou hebben* heeft een beetje hetzelfde kaliber als de veelvuldige uitspraak van menige pianist: *als Bach de piano had gekend.....* Henk van Zonneveld vervolgt met: *De luisteraar oordele zelf!*

Als recensent van deze cd wil ik dan ook graag mijn overwegingen met U delen.

Ten eerste verenigt het clavi-organum niet alleen de klankkleuren van beide instrumenten, maar in de combinatieklank worden de expressieve mogelijkheden van beide instrumenten (clavecimbel en orgel) in hun mogelijkheden beknot. De orgeltoon verlengt de clavecimbeltoon, waardoor het typische wegsterven van de toon teniet wordt gedaan. De effecten van de articulatie op de vormgeving van het stuk worden hierdoor vertroebeld. Omgekeerd vertroebelt de clavecimbeltoon de aanspraak van de orgeltoon, door een bijna agressieve tik aan het begin van elke toon. De toon van het clavi-organum krijgt daardoor een nadrukkelijkheid die snel vermoeiend werkt en zo wordt het afluisteren van de hele cd achter elkaar een zware opgave. Het zou beter zijn geweest de clavecimbel- en orgelregisters niet constant te combineren, maar ook een aantal stukken op alleen clavecimbel of alleen orgel te spelen. Bijvoorbeeld de eerste fuga op een enkel 8'-orgelregister en de *in Stylo Francese* (N° 7 op deze cd) op clavecimbel met 8'8'. Vooral deze laatste fuga wordt loodzwaar door de clavecimbel/orgel-combinatie.

Technisch gezien is het spel van Henk van Zonneveld absoluut in orde, de spiegel fuga's (13 en 14 in deze versie) zijn zelfs zeer knap gespeeld. Meestal wordt hier een versie voor twee clavecimbel gespeeld. Door een ingenieuze verdeling over de twee handen speelt Henk van Zonneveld dit in zijn eentje klaar. Muzikaal ben ik iets minder enthousiast. Ten eerste wordt Van Zonneveld erg geremd in zijn expressieve mogelijkheden door de taaie klank van het instrument. Daarnaast is zijn ritme erg strak, wat nog eens wordt versterkt door een stereotype articulatie, die vaak binnen een fuga niet wijzigt.

De *Urfassung*, die we anders nooit horen, maakt deze cd toch de moeite waard, niet alleen vanwege het musicologisch belang, vooral ook door de programmatisch overtuigende volgorde van de stukken.

Paul Weeren



Componeren is te leren

Verslag van de studiedag over componeren

De studiedag *Componeren is te leren*, georganiseerd door de Stichting Haarlemse Clavecimbeldagen in samenwerking met de Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland, werd gehouden op zaterdag 17 oktober j.l. in het Rosenstock-Huussy-Huis te Haarlem.

De studiedag *Componeren is te leren* is georganiseerd als mogelijke voorbereiding op de komende Haarlemse Clavecimbeldagen op 28 en 29 mei 1999. Dan zullen er namelijk twee belangrijke wedstrijden plaats vinden: naast het concours voor amateurclavecinsten is dit keer ook een wedstrijd uitgeschreven voor amateurcomponisten! Zoals in het vorige nummer van dit blad en in het rondgestuurde reglement te lezen staat, kunnen deelnemers aan de compositiewedstrijd meedoen door vóór 31 januari 1999 een compositie in te sturen.

Maar, hoe componeer je eigenlijk een stuk nieuwe muziek? Wat heb je daarvoor nodig? Kost het veel tijd? Is het erg moeilijk en kun je er dus maar beter niet aan beginnen? Om dit soort vragen te beantwoorden hebben wij, Kya Hengstmangers, Dirk de Vreede en Marieke Spaans van de Haarlemse Clavecimbeldagen, een drietal echte componisten uitgenodigd om dat eens haarfijn uit te leggen. En dat hebben ze gedaan, en hoe! Soms was het voor de jongste deelnemers moeilijk te volgen, maar wat hebben juist zij een fantasie! Wat hebben we gelachen en wat was het spannend om op deze manier met muziek bezig te zijn. En wat een opluchting om te horen dat componeren helemaal niet moeilijk is; het is te leren, als je eenvoud en duidelijkheid maar hoog in het vaandel houdt.



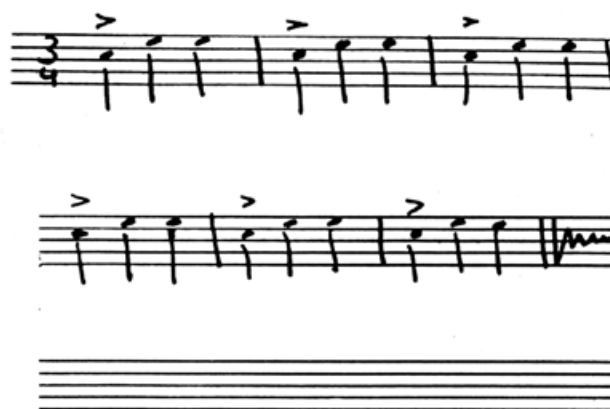
Daan Manneke geeft uitleg aan Famke Benthuijsen (11 jaar)
(foto: Rob Hendriks, Haarlems Dagblad)

We begonnen de dag met een *masterclass* van **Daan Manneke**, die velen nog wel kennen van het cadeau voor de deelnemers aan het concours van de vorige Haarlemse Clavecimbeldagen, in 1997: een Intavolatie over zijn *Psalm 121: Je lève mes yeux*. Daan onderscheidt twee manieren om te componeren:

- het imiteren van andere componisten, heel stijlzuiver, met inachtneming van de regels van die tijd. Dan lijkt het stuk dat je schrijft dus erg veel op muziek van andere componisten. Is dat erg? Nee hoor, want zoals Strawinsky al zei: 'Stel je 'ns voor dat 't helemaal nergens op lijkt!'
- het schrijven van een nieuw stuk, dat 'nergens' op lijkt, maar dat bijvoorbeeld een reeds bestaande vorm als uitgangspunt heeft. Je kunt daarbij expres dingen heel anders doen dan je gewend bent. Dat is eigenlijk veel interessanter, vindt Daan.

En zo gingen we collectief een walsje schrijven, maar dan net een beetje anders:

voorbeeld 1:
Walsje



Daan Manneke vroeg ons wat we kunnen veranderen aan dit ritme om een ander soort wals te krijgen. Er kwamen diverse oplossingen: gebruik een hemiool, verschuif de accenten, bouw rusten in, wissel de maten af met een 5/4 maat, of een 5/8 of 3/8 maat. Dat moeten we niet meteen de eerste maat al doen, want dan weet je niet of het nou wel of niet een wals is. Daan: 'Wat je vertelt moet duidelijk zijn, begin niet met jezelf in de rede te vallen; eerst een tijdje een wals laten klinken, dan pas veranderen.'

Na voldoende ritmische experimenten gingen we de tonen invullen. HELP!!! Welke tonen dan? Daan: 'De tonen die je mooi vindt, dat kunnen ook heel gekke tonen zijn, of een paar tegelijk, of een heleboel tegelijk!' Zo zochten we allemaal vier tonen uit. Sandra vond a f g c, dat bleken de Big Ben-tonen te zijn. Esmée vond e a d g, en dat zijn toevallig ook de losse snaren van een viool. Dat waren leuke verrassingen.

Hoe krijg je nu een stuk in beweging, en hoe lang gaat het duren? Daan legde ons uit dat in het klassieke, tonale systeem elk stuk een begin heeft, een opbouw, een hoogtepunt, een afbouw en een einde. In moderne muziek hoeft dat niet (zoals Bart Visman, de tweede componist, later zou zeggen: 'Alles mag!'). Daan stelde voor om drie kleine fragmenten muziek te bedenken en die gewoon achter elkaar te zetten, zonder overgang te monteren dus: A B C A' C A'' B'.

Door drie zeer verschillende fragmentjes te verzinnen en die letterlijk of net een beetje anders te herhalen, krijg je een heel boeiend en afwisselend geheel. Je kunt die fragmentjes ook boven elkaar zetten, bijvoorbeeld:

A

A
B

A
C

 en dan tegelijkertijd spelen. Oftewel: de kunst van het variëren. Daan legt uit dat dit voor ons vrij nieuw is, maar in Afrika of in India (raga-muziek) doodnormaal.

Hoe kun je zo'n stuk nu verlengen? Per slot wil je een stuk van ongeveer 5 minuten hebben.

- je kunt herhalen
- je kunt de dynamiek veranderen

- je kunt andere combinaties van A, B en C maken
- je kunt het stuk van achter naar voren schrijven (en dan hebben we nog niets gezegd over: voor welk instrument, hoeveel stemmen, transponeren, in canon, akkoorden erbij etc.)

Wat een informatie! Dit was een soort basiscursus componeren. Boordevol nieuwe ideeën gingen we, in twee groepen gesplitst, dit alles uitdiepen en vanuit een ander gezichtspunt bekijken met **Bart Visman** (een jonge componist die heel mooie filmische muziek schrijft en ook de muziek voor de film *Karakter* orkestreerde) en met **Jan van Wijk** (componist en leraar aan het Alkmaars Conservatorium, die ons een heuse cursus 'componeren in tien stappen' aanreikte).

Bart Visman vertelde ons eerst hoe het is om als componist door het leven te gaan. 'Neem de tijd, want soms lukt het gewoon niet. Helemaal niet erg hoor, dan begin je gewoon morgen weer opnieuw. Of je begint pas de avond voordat het af moet zijn, die druk werkt vaak heel goed.' Hij gaf een paar tips:

- neem je niets voor, en ga vooral geen fuga's schrijven, hoewel: een echte canon is ook heel moeilijk.
- probeer niet te oordelen, alles kan in principe goed zijn.
- koppel melodie los van ritme en van hoogte en laagte, niet alles tegelijk, maar stapje voor stapje. We besloten dit uit te proberen met vier door Bart gekozen tonen. Wat kun je met vier tonen doen? Wat voor materiaal leveren vier tonen op?

voorbeeld 2:
4 tonen



Je kunt de vier tonen in een andere volgorde zetten, of ze spiegelen (van achter naar voren). Je kunt de intervallen in plaats van naar beneden, naar boven en andersom opschrijven. Je kunt alle intervallen met een halve of een hele toon vergroten en de tonen die je daardoor krijgt kun je ook weer in een andere volgorde zetten of spiegelen. Je kunt uit die vier tonen ook akkoorden samenstellen.

Wie had ooit gedacht dat je met vier tonen zoveel kunt doen? Bart zei dan ook: 'Dit is zoveel materiaal, nu kun je gaan schrappen, zodat je overhoudt wat je echt mooi vindt.' Hoewel je ook wat lelijk is best kunt gebruiken, want, zo speelde Bart voor, als je allemaal mooie akkoorden speelt en dan plotseling één lelijke en daarna weer een mooie, dan klinken die mooie akkoorden opeens veel mooier!

Één van de jonge deelnemers kwam met een heel goede vraag: ze vertelde dat ze wel eens een mooie melodie bedenkt, maar dat die dan niet past in, bijvoorbeeld, een gewone 4/4 maat, en dat ze dan af en toe een 3/4 maat nodig heeft. Is dat op te lossen? Bart: 'Natuurlijk. Je zet gewoon een 3/4 maat achter die 4/4 maat, in moderne muziek kan dat gewoon.' Een hele opluchting voor dit meisje, nu kan ze het eindelijk opschrijven zoals zij het wil.

De derde raadgever van deze dag was Jan van Wijk. Hij liet ons zien hoe hij als componist werkt. Op zijn tafeltje lagen: muziekpapier, potlood, gum, lineaal en (heel belangrijk) een puntenslijper. Dit is het absolute basismateriaal dat je nodig hebt. Hij pakte het blok muziekpapier en begon het eerste vel in te delen: twaalf balken geven zes systemen, (want we componeren voor tweehandig clavecimbel), in elk systeem passen mooi vier maten en de sleutels kunnen we ook alvast noteren. Als we weten in welke toonsoort we willen componeren, kunnen we alvast de voortekens opschrijven. 'Zo'n ingedeelde pagina ga je kopiëren, dan hoeft je het maar één keer te doen,' zei Jan. Hij vertelt dat je na al dit werk alleen maar naar het mooi ingedeelde papier hoeft te kijken om je geïnspireerd te voelen om er wat noten op te schrijven.

Het is erg belangrijk om wat je wilt noteren goed op te schrijven. Om iets goed te kunnen noteren moet je zeker weten dat je goed geluisterd hebt. Eén van de deelnemers speelde iets voor op het clavecimbel en Jan van Wijk schreef het op. Toen kwam meteen de eerste vraag al: 'Hoor jij dit nu als kwart of als achtste noten? Als je het als kwart noten noteert dan is het papier veel sneller vol. Bovendien is het stuk langzamer dan wanneer je het in achtste noten zou noteren.' Ja, een moeilijke vraag, want wat hoor je eigenlijk precies? Daarom deden we oefeningen met zogenaamde 'bouwsteentjes'.

voorbeeld 3:
Bouwsteentjes



We kozen één voor één een bouwsteentje uit, daar vulden we maten mee, die we daarna als een soort ritme-oefening opzeiden. Wat hebben we gelachen als we ons weer eens vertikten. We kwamen zo op heel swingende ritmes uit, tot verbazing van sommige deelnemers. Voor de jonge componisten-in spé was dit een eitje, want die kenden dit soort ritmes al uit hun clavecimbeloefenboek van Kya Hengstmangers. Dat lieten ze dus meteen even horen op het clavecimbel.

Helaas was het toen tijd om er mee te stoppen, omdat we ook met de hele groep wilden napraten. Eigenlijk was de dag te kort, we waren zo heerlijk bezig. Er was zoveel te leren en te ontdekken. Dat ik niet de enige ben die zo enthousiast was, bleek wel uit de reacties van de andere deelnemers. Velen waren toen ze 's ochtends binnenkwamen toch wat bang om zomaar iets op te schrijven. Maar na deze studiedag zijn verschillende deelnemers meteen aan het componeren geslagen, en dat was ook de bedoeling. Een zeer geslaagde dag dus, dankzij het enthousiasme van de drie docenten en de goede ontvangst in het Rosenstock-Huussy-Huis.

Intussen ben ik alleen maar nóg nieuwsgieriger geworden naar de inzendingen voor de compositiewedstrijd!

Inlichtingen bij het secretariaat van de Haarlemse Clavecimbel Dagen:
Zadelmakerslaan 84
2012 CX Haarlem

Marieke Spaans

Jeugdpagina Stoute verhalen

Johann Sebastian Bach en Georg Friedrich Händel zijn allebei in het jaar 1685 geboren. In die tijd was ongehoorzaam zijn nog iets erger dan nu. Toch zijn ze allebei een keer 'stout' geweest. Lees maar.

Johann Sebastian Bach

De vader en moeder van Johann stierven toen hij nog heel jong was. Hij had een veel oudere broer, die hem opvoedde en die net als Johann veel van muziek hield.

Zijn broer had een boek, waar mooie composities in stonden, en de jonge Bach wilde dat boek lenen om eruit te kunnen spelen. Maar dat vond zijn broer niet goed. Nu kon je in die tijd nog niet zo makkelijk muziekboeken kopen als nu en er waren waarschijnlijk heel weinig mensen die dat boek vol composities ook hadden. Johann kon het dus niet makkelijk van iemand anders lenen. Zijn broer was blijkbaar erg streng, want hij deed het boek in een kast en die kast ging op slot, zodat Johann er niet bij kon. Johann had echter gemerkt dat er een paneeltje van één van de deuren los zat. Dus wat deed hij? Midden in de nacht stond hij stiekem op, haalde het paneeltje uit de kastdeur, pakte het boek en ging de muziek overschrijven! Waarschijnlijk heeft hij vele nachten lang dat boek zitten overschrijven, bij een kaarsje of bij het licht van de maan, dat weten we niet precies. In ieder geval heeft zijn broer, toen hij bijna het hele boek al overgeschreven had, hem betrapt. Waarom hij dat boek niet mocht hebben weten we niet, maar het schijnt dat zijn broer zo boos was dat hij alles wat Johann overgeschreven had verscheurde. Johann had echter zo'n goed geheugen voor muziek dat hij alles wat hij had overgeschreven uit zijn hoofd kende en dus kon spelen!

Ook over Georg Friedrich Händel bestaat een 'stout' verhaal:

Als kleine jongen was Georg al gek op muziek en wilde hij niets liever dan clavecimbel en orgel spelen. Maar zijn vader wilde dat niet, waarom weten we niet. Misschien omdat het toen -net als nu- niet zo gemakkelijk was om als musicus rijk te worden. Dus verboden zijn ouders hem om muziek te maken.

Nu stond er bij Händel thuis op zolder een clavicord, dat van een familielid was. Een clavicord is een klein rechthoekig toets-snaarinstrument en heeft een hele zachte klank, veel zachter dan clavecimbel. Dit clavicord was dus zeer geschikt om stiekem op

te gaan spelen, en dat deed Georg dan ook! 's Nachts sloop hij naar zolder om daar muziek te maken. Hoeveel nachten hij daar gezeten heeft weten we niet en misschien hebben zijn ouders hem wel betrapt, maar in ieder geval mocht Georg uiteindelijk toch muziek studeren. Een belangrijk en hooggeplaatst persoon had zijn vader ervan overtuigd dat Georg echt bijzonder talentvol was.



Georg Friedrich Händel

Wat een opluchting zal dat voor hem geweest zijn om niet meer stiekem en 's nachts te hoeven spelen!

Astrid Vink

Clavecimbel-Plus

Introductie van een nieuwe rubriek

Even voorstellen: Ik heet Sioe Yao Kan. Als nieuw lid van de redactie gaat mijn interesse uit naar clavecimbelbouw en wil ik meewerken aan een nieuwe rubriek over samenspielen. Uit vorige edities van het Clavecimbel blijkt dat, ondanks een opmerking van een jeugdlid dat samenspielen heel leuk is, deze vorm van muziek maken ietwat onderbelicht is.

Proloog:

Wil je blijvend leuk samenspielen, dan komt er meer bij kijken dan tegelijkertijd bij de eindstreep aankomen. Daarom deze nieuwe rubriek: **Clavecimbel-Plus**. De opzet is het behandelen van een praktisch probleem in elke aflevering van dit blad.

Aan de hand van interviews met professionals, maar uiteraard ook met amateurs, worden methoden en tips besproken die kunnen bijdragen tot meer plezier in het samenspielen.

Het begin is zo moeilijk als je het zelf maakt:

Als je een clavecimbel in huis hebt, komt vroeg of laat de vraag: "Zullen we samenspielen?" Dit samenspielen kan in allerlei vormen plaatsvinden, variërend van clavecimbel vierhandig tot een klein ensemble. In de eerste plaats zal gezamenlijk plezier het doel zijn. Op de tweede plaats komt het uitvoeren voor een gehoor. Beperkende factoren zullen zijn: het niveau van de speeltechniek, het soort clavecimbel, de beschikbare ruimte, de muziktolerantie van de huisgenoten en de burens en, last but not least, je eigen inzet.

Clavecimbel vierhandig:

Het is leuk en leerzaam om te luisteren naar professionals, maar het is ook heel leuk om zelf te spelen. Heb je hiervoor dan een groot tweemanualig clavecimbel nodig? Welke muziek is nog wel en wat is

niet meer te spelen op een clavecimbel? Op elke vraag is een antwoord mogelijk.

Clavecimbel samen met één of meer andere instrumenten:

Bij het samenspielen met een ander instrument heeft het clavecimbel het voordeel dat het niet gauw te hard klinkt. Een kleine hobbel op de weg naar samenspel is vaak: de stemming. Moderne strijkinstrumenten met stalen snaren mogen niet te vaak een halve toon lager worden gestemd, barokinstrumenten met darmsnaren zijn echter geen vanzelfsprekendheid. Een algemene remedie is het zogenaamde transponeer -ofwel verschuif- mechanisme bij het clavecimbel. Dit zou een criterium kunnen zijn bij de aanschaf van een (nieuw) clavecimbel. De keuze van het repertoire zal ook hier deels beperkt worden door het spelniveau en door de deelnemende instrumenten. Maar er is veel muziek geschreven voor allerlei combinaties met clavecimbel.

Epiloog:

Hierboven zijn enige onderwerpen aangetipt die aan bod kunnen komen in deze nieuwe rubriek. Suggesties zijn uiteraard heel welkom.

Sioe Yao Kan



Alle begin is mogelijk

Het Spinnet

Spinnet is de naam voor verschillende soorten kleine clavecimbels. Het spinnet heeft een andere vorm dan een clavecimbel en is zo gebouwd dat de snaren niet in het verlengde van de toetsen liggen maar schuin, van links naar rechts, tot een hoek van 90°. In het Frankrijk van de zeventiende eeuw werd de naam *épinette* voor vrijwel alle clavecimbels gebruikt. In Engeland echter gebruikte men het woord *virginal* (virginaal). Tegenwoordig bedoelt men met spinnet alle kleine, vijf- of zeshoekige clavecimbels. Met virginaal bedoelt men alle rechthoekige, uit één kast bestaande instrumenten, met de snaren vrijwel altijd dwars op de toetsen gebouwd. Behalve de schuin ingebouwde snaren, is het kenmerkend voor een spinnet dat de lage snaren veel dikker zijn dan bij een clavecimbel. Dit is nodig omdat er geen ruimte is voor lange (laag klinkende) snaren. Er zijn drie verschillende soorten spinnetten:

1. Een *bentside* spinnet, met één gebogen kant, en gebouwd met binnen- en buitenkast ineen
2. Een Italiaans spinnet, met vijf of zes hoeken, ineen gebouwd of met losse buitenkast (*real inner-outer*)
3. Een 'links-virginaal' wordt ook spinnet genoemd. Hierover meer in het volgende nummer.

Spinnetten hebben meestal één manueel en altijd één register. Alle muziek die qua omvang op het instrument past kan erop gespeeld worden. Het is wel zo dat Italiaanse muziek beter klinkt op een Italiaans spinnet, Engelse muziek op een *bentside* enzovoort.

De klank van spinnetten is over het algemeen wat pittiger en wat minder warm en rond dan de klank van grote clavecimbels. Het Italiaanse spinnet klinkt even helder als een Italiaans clavecimbel, maar heeft een meer 'pinnige' klank. Het *bentside* spinnet klinkt meer als een Vlaams of Engels clavecimbel en is ook iets minder rond en warm van klank. Toch kunnen spinnetten zeer 'muzikaal' zijn en de speler kan op een goed spinnet al zijn of haar muzikaliteit uiten. Een voordeel van spinnetten boven clavecimbels is dat ze (meestal) betaalbaarder zijn en dat ze door hun kleinere omvang makkelijker in een niet al te grote huiskamer passen.

Volgende keer: het virginaal en de muselaar.

Astrid Vink



Spinnet, A. Bertolotti, Venetië (1585)



Spinnet, J.H. Silbermann, Straatsburg, (1760/75)

Concertagenda

concertagenda november 1998 t/m mei 1999

zondag 29 november 1998, 15:15 uur Amsterdam, Engelse Kerk (res. via AUB 020 - 4280280):
Menno van Delft: J.S. Bach, Franse Ouverture (Clavierübung II), toccata in fis-kl., 1e Engelse Suite

zondag 10 januari 1999, 15:15 uur Amsterdam, Engelse Kerk (tel. zie 29-11-98):
Siebe Henstra: J.S. Bach, Engelse Suites nrs. 4 en 5, Fantasie in c-kl.

zondag 7 februari 1999, 15:30 uur Utrecht, Doopsgezinde Kerk (tel. 030 - 231 15 01):
Pieter Dirksen: J.S. Bach, Partitas 1, 2 en 4

zondag 14 februari 1999, 15:15 uur Amsterdam, Engelse Kerk (tel. zie 29-11-98):
Richard Egarr: J.S. Bach, Das Wohltemperierte Clavier I

zondag 21 februari 1999, Utrecht, grote zaal van Vredenburg (tel. 030 - 231 45 44) (KRO bijzondere concerten):
Radio Symfonie Orkest, Groot Omroepkoor,
Nicholas Cleobury - dirigent, Irene Maessen - sopraan, Liesbeth Hoppen - clavecimbel:
Poulenc, Concert Champêtre voor clavecimbel en orkest, Stabat Mater, Gloria

zondag 14 maart 1999, 20:15 uur Utrecht, Doopsgezinde Kerk (tel. 030 - 231 15 01):
Pieter Dirksen: J.S. Bach, Partitas 3, 5 en 6

zondag 11 april 1999, 15:15 uur Amsterdam, Engelse Kerk (tel. zie 29-11-98):
Carsten Lohff: J.S. Bach, Goldbergvariaties

vrijdag 14 mei 1999, 20:15 uur Amsterdam, Engelse Kerk (tel. zie 29-11-98):
Pierre Hantaï: J.S. Bach, Sonate in d naar de vioolsonate in a, Suite für das Lautenwerk, toccata in g.

Hebt U informatie over concerten met overwegend muziek voor solo- of obligaat clavecimbel stuur dit met vermelding van datum, tijd, locatie, uitvoerenden, werken en telefoonnummer voor reserveringen naar:
het CLavecimbel/Concertagenda, Hugo de Grootstraat 12 bis, 3581 XT UTRECHT, fax 030 234 23 29.
Uw aankondiging wordt gratis geplaatst.

Ontwerpen en Grafische vormgeving Digitale beeldbewerking Huisstijlen, reclame en promotiemateriaal Periodieken / Jaarverslagen Tijdschriften / Brochures / Folders Vrijblijvende en doelgerichte offertes op maat DE BESTE PARTNER VOOR UW GEDRUKTE COMMUNICATIE	DE JONGE HOUTEN B.V. Korte Schaft 3 3991 AT Houten Postbus 386 3990 GD Houten Telefoon (030) 637 81 79 Telefax (030) 637 93 14 E-mail: druk.dejongebv@worldonline.nl
--	---

Uitgaven voor Clavecimbel, Clavichord en andere toetsinstrumenten

ed. Achter de Schouwburg Haarlem

Prijslijst per 1 september 1997

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,--
0894	Sperontes: 14 stukken uit de 'Singende Muse an der Pleisse'	f 6,--
0994	Claude Balbastre: 6 Noëls voor clavecimbel of forte-piano	f 6,--
1094	Orlando Gibbons: 10 stukken voor clavecimbel	f 7,50
1395	G.Ph. Telemann: Partia & Ouverture Burlesque uit 'Der getreue Music-Meister', Hamburg 1728	f 7,50
1595	Bernardo Pasquini: 16 stukken voor clavecimbel	f 7,50
1695	Martino Pesenti: 8 Correnti alla Francese per sonar nel Clavecimbalo. Venetië 1635	f 6,--
1997	Klavieretudes uit de 19e eeuw, geschikt gemaakt voor Clavecimbel, deel 1	f 12,50
2097	Klavieretudes uit de 19e eeuw, geschikt gemaakt voor Clavecimbel, deel 2	f 12,50

Deze uitgaven zijn uitsluitend schriftelijk te bestellen bij C. Rosenhart, Hagestraat 10, 2011 CV 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 5,-- (vijf gulden) extra aan verzendkosten!
Voor het buitenland zijn de extra kosten per bestelling hoger: f7,-- (zeven gulden) verzendkosten en f7,50 (zeven gulden, vijftig cent) bankkosten: dus een totaal van f14,50 (veertien gulden, vijftig cent).

Per 1 januari 1999 wordt de uitgifte van deze muziekboeken voortgezet door de SCGN en kunt u bovenstaande uitgaven uitsluitend bestellen bij Fons van der Linden, Bruiloftsteeg 2, 6191 JE Beek, tel. 046-4370917.

De uitgaven voor clavecimbel liggen ook ter inzage bij de activiteiten van de SCGN.

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

Om de prijzen laag te houden maakt de uitgever geen gebruik van adverteren. Om dezelfde reden zijn de uitgaven niet in de muziekhandel te verkrijgen.

Voor wensen, goede suggesties en mondelinge reclame houdt de uitgever zich aanbevolen.



Te koop aangeboden:

I Clavecimbel naar Taskin
Bouwjaar 1970
1 klavier, omvang GG t/m f'',
2x8' en luit
demontabel onderstel
in uitstekende staat
weinig bespeeld
vraagprijs: f10.000,--
telefoon: 076-5148774

II Spinet
Bouwjaar: 1985
Bouwer: Klop
telefoon: 0318-614356



III Clavecimbel M. Sassmann
Bouwjaar: 1982
twee klavieren: ondermanuaal 8' + 4'
bovenmanuaal 8'

Prijs n.o.t.k.
T. Leidekker
telefoon: 0180-518076

IV Twee clavecimbels
- a. een Italiaans model
1x8'
vraagprijs: f8.000,--
- b. een Vlaams model
'2x8' + luit
vraagprijs: f16.000,--
afkomstig uit het atelier van Van Emmerik
verkeren in uitstekende staat
na afspraak te bespelen/bezichtigen te Zwolle
telefoon: 038-4219954



J. C. van Rossum
Clavecimbel- en
Orgelbouwer

Hoge Maasdijk 8
4281 NG Andel
tel. en fax 0183-442505

Nieuwbouw
Restauratie
Onderhoud

HUGO VAN EMMERIK

clavecimbelmaker
te Heukelum
sinds 1970

Gespecialiseerd in
het maken en restaureren
van clavecimbels en huisorgels



Gasthuisstraat 13 - 4161 CA HEUKELUM
Telefoon (0345) 61 53 71

Vijf clavecijnisten
uit vier landen spelen J.S. Bach
in Amsterdam en Vreeland

wie?

Menno van Delft (NL)
Clavierübung II (Italiaans Concert en Franse Ouverture), 1e Engelse suite

Siebe Henstra (NL)
Engelse Suites nrs. 4 en 5,
Fantasie in c

Richard Egarr (GB)
Das Wohltemperirte Clavier I

Carsten Lohff (BRD)
Goldbergvariaties

Pierre Hantaï (F)
Sonate in d naar de vioolsonate in a,
Suite für das Lautenwerk,
toccata in g

Toegang: f 27,50/22,50
Abonnementen f 97,50
(bij het eerste concert te koop)

Bach

wat?

Amsterdam
Engelse Kerk, Begijnhof,
zondagmiddag 15.15 uur

29 november '98 - Menno van Delft
10 januari '99 - Siebe Henstra
14 februari '99 - Richard Egarr
11 april '99 - Carsten Lohff
14 mei '99 - Pierre Hantaï
(laatste concert: vrijdag 20.15 uur)

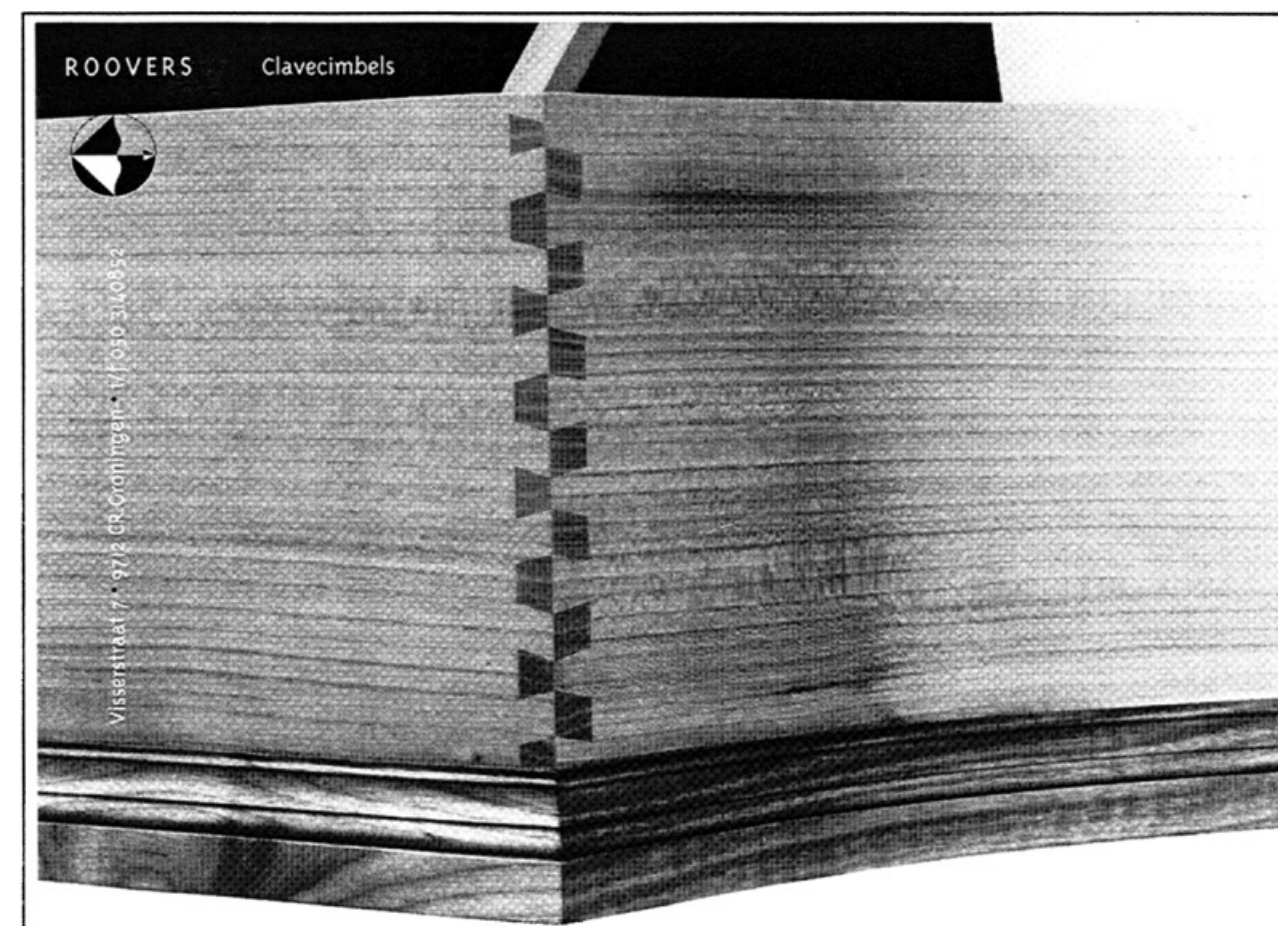
Reserveringen/inlichtingen: AUB,
tel: 020-4280280 of <http://www.aub.nl>

waar?

Vreeland
Grote of St. Nikolaas Kerk,
zaterdagavond 20.15 uur

9 januari '99 - Siebe Henstra
13 februari '99 - Richard Egarr
20 maart '99 - Menno van Delft
11 april '99 - Carsten Lohff
15 mei '99 - Pierre Hantaï
(data onder voorbehoud)

Reserveringen/inlichtingen: SMiHP,
tel: 020-6169338, fax: 020-6180837





John Terwal
Clavecimbelbouw
Joure
tel. 05138-16215

Twee Clavecimbels te koop

- Naar Blanchet, 2 manualen GG-g", lengte 220 cm 2x acht- en 1 viervoetsregister en luit bj. 1995 prijs F 11 200.-
- Naar Ruckers 1 manuaal GG-d", lengte 208 cm 2x achtvoet- en luitregister bj 1996 prijs F 7 800.-
- Beide instr. Licht groen met rood, in prima staat.
- Gebouwd door Flip Baart telefoon 033 4637049



Ad Koomans

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

Intonatie
Reparatie
Onderhoud

Clavecimbel - Verhuur

REVISIES

Reguleren
Intoneren

Clavecymbels

Virginalen

Spinetten

**Saskia
Leonhardt**

Egelantiersgracht 15¹
1015 RB Amsterdam
Tel. & Fax (020) 622 13 59



Jan Kalsbeek
harpsichord maker
Bornhovestraat 18
NL-7201 CX ZUTPHEN
tel. 31-0575-546675
fax 31-0575-540382

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. 0345-615454
Fax: 0345-610836

Hugo van Emmerik
Gasthuisstraat 13
4161 CA HEUKELUM
TEL. 0345-615371

Bruinlant is een unieke creatie van
Louis en Hugo van Emmerik

*Voor clavecimbel
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

Vlaams

Frans

Italiaans

*Onno Peper,
clavecimbelmaker*



*Kruisstraat 108
5341 HG Oss
Tel. 0412-6 23356*



werkplaats voor clavecimbel- en orgelbouw
gerrit en henk klop

paleisweg 6 3886 LC garderen holland.

Vlaams clavecimbel

Eén-manualig, twee 8-voets registers, luit en transpositie-
klavier
Een zeer universeel instrument.
De klavieromvang is **FF-f'''**, dus volle 5 octaven.
Dat betekent dat U niet beperkt bent in het spelen van de
gehele clavecimbelliteratuur. Bij een kleinere omvang zou met
name de zeer fraaie franse 18de eeuwse muziek voor een groot
deel afvallen.

Prijs: vanaf f 18.500,00 incl. BTW

Korte levertijden.

Spinet

17de eeuws 'bentside' type.
8' register en een luit, gedeeld in bas en discant.
Lengte: 160 cm
Omvang: **FF-f'''** met een transpositieklavier.

Prijs: vanaf f 9.200,00 incl. BTW

Korte levertijden

Er is de mogelijkheid een aantrekkelijke huurkoop regeling af
te sluiten.

Telefoon: 0577-461512

Telefax: 0577-461787

Klavecimbels in Haarlem



Een goed instrument is niet alleen een kwestie van geld maar ook van vakmanschap. Toch kunnen wij daarbij uw persoonlijke wensen t.a.v. kleur, onderstel, klavier en intonatie verwezenlijken. Wij stellen het op prijs indien u de laatste hand aan het instrument op de voet wilt volgen. Zo wordt u voorgedaan hoe u een snaar kunt opleggen, hoe u moet intoneren en hoe de afregeling van een klavier in zijn werk gaat.

Dankzij een moderne en zeer efficiënte werkwijze kunnen wij over het algemeen korte levertijden aanhouden, variërend van 2 tot 6 maanden. Deze werkwijze heeft ook zijn weerslag in de zeer redelijke prijzen die wij voor onze instrumenten hanteren.

Een bezoek aan ons atelier is zeker de moeite waard. Ter oriëntatie kunnen wij in onze showroom een grote kollektie instrumenten laten zien. **Voor u een beslissing tot aankoop doet moet u beslist de instrumenten gehoord hebben !**

Prijslijst en technische gegevens ; januari 1998
Standaard (eenvoudige uitvoering)

		omvang	afmetingen	ECU EURO	x2,25 NLG	x41 BFR	x2 DM
Bentsidespinet naar Goujon	FF-f"		180x68	5000	11250 9900	205000	10000
Clavichord naar Silbermann*	FF-g"		145x50	4600	10350	188600	9200
EENKLAVIERS KLAVECIMBEL 2x8'							
<u>Vlaams naar:</u>	Delin	GG-e"	200x85	6500	14625	266500	13000
	Ruckers	GG-e"	215x85	7100	15975	291100	14200
<u>Frans naar:</u>	Taskin	FF-f"	225x95	7700	17325	315700	15400
<u>Duits naar:</u>	Mietke	FF-f"	222x94	8000	18000	328000	16000
TWEEKLAVIERS KLAVECIMBEL 2x8'+luit							
<u>Vlaams naar:</u>	Delin	GG-e"	213x85	8100	18225	332100	16200
	Ruckers	GG-e"	225x85	8700	19575	356700	17400
	Dulcken	FF-g"	259x97	9700	21825	397700	19400
<u>Frans naar:</u>	Taskin	FF-f"	235x95	9100	20475	373100	18200
<u>Duits naar:</u>	Mietke	FF-f"	235x94	9700	21825	397700	19400
TWEEKLAVIERS KLAVECIMBEL 2x8'+4'+luit							
<u>Vlaams naar:</u>	Delin	GG-e"	213x85	11500	25875	471500	23000
	Ruckers	GG-e"	225x85	12650	28463	518650	25300
	Dulcken	FF-g"	259x97	13000	29250	533000	26000
<u>Frans naar:</u>	Taskin	FF-f"	235x95	12950	29138	530950	25900
<u>Duits naar:</u>	Mietke	FF-f"	235x94	13000	29250	533000	26000

→ De prijzen zijn inclusief BTW ←
Alle instrumenten zijn incl. transpositieklavier.
Uitgezonderd*
Prijzveranderingen voorbehouden jan. 1998

Fred Bettenhausen
Spaarnwouderstraat 39-41
2011 AB Haarlem Nederland
Telefoon + Fax
00-31-(0)23-5361205

Bijlage

bij

het Clavecimbel

tijdschrift van de Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland (SCGN)
jaargang 5, nummer 3, november 1998



In samenwerking met het Gemeentemuseum Den Haag organiseert de
Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland ter gelegenheid van haar eerste lustrum een

Internationaal Clavecimbelsymposium

Gemeentemuseum Den Haag

30-31 januari 1999

LEZINGEN, DISCUSSIES, CONCERT, TENTOONSTELLINGEN
HISTORISCHE INSTRUMENTEN, DRUKKEN EN MANUSCRIPTEN

Voor alle inlichtingen: P.A.N.M. Weeren,
Stationsstraat 8, 5664 AS Geldrop
tel/fax: 040-2862800, hmpw@worldonline.nl

Michael Latcham:	De Ruckers clavecimbel in het Museum
Joop Klinkhamer:	Het 17 ^{de} eeuwse Franse clavecimbel
Richard Maunder:	Het Weense clavecimbel
Michael Latcham:	Combinatie instrumenten pianoforte/clavecimbel
Menno van Delft:	Oude vingerzettingen, zin of onzin, gevolgd door een discussie met Bob van Asperen
Karin Paulsmeier:	Temporelaties bij (o.a.) Frescobaldi
Thérèse de Goede:	Affect en Rubato in de Prélude non mesuré
Pieter Dirksen:	De stilo Fantastico
Gustav Leonhardt:	Recital op oude instrumenten en inleiding

Ter gelegenheid van haar eerste lustrum organiseert de Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland in samenwerking met het Gemeentemuseum Den Haag een symposium over historische clavecimbels, uitvoeringspraktijk en instrumentenbouw.

De volgende onderwerpen zullen aan de orde komen:

- 'Het Weense clavecimbel',
- de Ruckers clavecimbels uit het Gemeentemuseum,
- de combinatie-instrumenten pianoforte/clavecimbel,
- affect en rubato in de prélude non mesuré,
- de stilo fantastico,
- temporelaties bij Frescobaldi,
- het zeventiende eeuwse Franse clavecimbel en
- oude vingerzettingen.

Verder zal Gustav Leonhardt, na een inleiding, een concert geven op enkele historische instrumenten van het museum.

Het symposium is niet alleen bedoeld voor leden van de SCGN, 'maar voor alle clavecinisten, jong en oud, clavecimbel-docenten, clavecimbelbouwers, clavecimbelliefhebbers en oude-muziek-liefhebbers in het algemeen.

Daarbij is het een unieke gelegenheid om kennis te maken met de historische toetsinstrumenten en bladmuziek van het Haags Gemeentemuseum.

Kosten symposium voor niet leden: f115,--
voor leden: f70,--

Nadere informatie en aanmelding:

secretaris van de SCGN, P.A.N.M. Weeren, Stationsstraat 8, 5664 AS Geldrop
telefoon/fax: 040-2862800

Voor aanmelding voor en informatie over het symposium en/of het lidmaatschap van de SCGN:

dhr/mw

straat

postcode + plaats

amateur/professional/bouwer/musicoloog/liefhebber

- wil graag meer informatie over het symposium
- meldt zich aan voor het symposium
- is wel/geen lid van de SCGN
- wil graag meer informatie over de SCGN
- wil graag lid worden van de SCGN (f35,-- per jaar)

Dit formulier (of een kopie) insturen (hetgeen niet van toepassing is graag doorstrepen) naar:

P.A.N.M. Weeren
Stationsstraat 8
5664 AS Geldrop
tel/fax 040-2862800
e-mail: hmpw@worldonline.nl