



het Clavecimbel

Tijdschrift van de Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland
Jaargang 6 nummer 2 november 1999

Colofon

“Het Clavecimbel” Tijdschrift voor vrienden van de SCGN, Jaargang 6, nr.2, november 1999
Verschijnt twee keer per jaar, in mei en november

Redactieadres:	Zadelmakerslaan 84, 2012 CX Haarlem, 023 - 5311902
Redactie:	Kya Hengstmangers Siebe Henstra Robert Blackstone Thérèse de Goede (eindredactie)
Vaste medewerkers:	Paul Weeren Anke van Duyvendijk Meindert de Heer Mary Sayre
Tekstverwerking :	Robert Blackstone
Lay-out:	Thérèse de Goede
Advertentietarieven op aanvraag:	Fons van der Linden, Bruiloftsteeg 2, 6191 JE, Beek, 046 - 4370917
Bestuur SCGN:	Kya Hengstmangers, Haarlem, voorzitter Fons van der Linden, Beek, vice-voorzitter Paul Weeren, Geldrop, secretaris Henk van Zonneveld, Hilversum, penningmeester Siebe Henstra, Amsterdam Thérèse de Goede, Bergen Carolien Eykelboom, Groningen
Comité van aanbeveling:	Bob van Asperen Ton Koopman Gustav Leonhardt Jaap Spigt †

Inhoud

Van de voorzitter: <i>Kya Hengstmangers</i>	3
Van de redactie.....	3
Wie of wat is de SCGN?.....	3
Van het secretariaat.....	4
In Memoriam Jaap Spigt door <i>Cécile Boogaard</i>	5
De Haarlemse Clavecimbel Dagen 1999 door <i>Dirk de Vreede</i>	6
Fantasie of Verbeelding door <i>Siebe Henstra</i>	8
Fantasie en Verbeelding door <i>Jed Wentz</i>	12
Pieter Dirksen over de weerbarstige Sweelinck, interview door <i>Kya Hengstmangers</i>	14
“Sonate”, gedicht door <i>Martinus Nijhoff</i>	16
De Stylus phantasticus: fictie of werkelijkheid? door <i>Pieter Dirksen</i>	17
Tempo en Beweging in de Prélude non mesuré door <i>Thérèse de Goede</i>	22
Weense clavecimbels door <i>Richard Maunder</i>	29
Nogmaals: J.S.Bach's Kunst der Fuga en..... het getal 14 door <i>Henk van Zonneveld</i>	35
De Bron: Duizend Duivels in een Palazzo in Venetië door <i>Mary Sayre</i>	38
Spreken is zilver door <i>Wanda</i>	39
Europese nieuwe recente muziekluitgaven, door <i>Meindert de Heer</i>	40
CD-bespreking door <i>Paul Weeren</i>	42
Het Pleyel clavecimbel, door <i>Emanuel Overbeeke</i>	43
Bach en “notes inégales”, door <i>Joop A. Klaassen</i>	44
Concertagenda	45
Te koop aangeboden:.....	45
Uitgaven voor Clavecimbel, Clavichord en andere toetsinstrumenten.....	46

Van de voorzitter:

In de twaalf tot nu toe verschenen afleveringen van Het Clavecimbel mocht ik als voorzitter van de SCGN steeds prettige en feestelijke zaken vermelden of aankondigen. Ook deze keer is er prettig nieuws: Carolien Eykelboom, uit Groningen, gaat deel uitmaken van het bestuur. Wij heten haar hartelijk welkom in de club. Omdat ik per 1 januari als bestuurslid zal aftreden, is dit mijn laatste inleiding voor Het Clavecimbel. Graag wil ik alle bestuursleden, redactieleden en andere medewerkers, vanaf 1983 toen alles begon, hartelijk danken voor de prettige samenwerking en de vaak zeer inspirerende contacten. Ik zit wat weemoedig achter de computer. Niet om dat aftreden overigens, want ik weet dat we een prima bestuur hebben. U kunt er dan ook op rekenen dat het werk gewoon doorgaat. De reden is echter dat ik voor het eerst ook droevig nieuws heb te melden. Op 31 juli j.l. is Jaap Spigt overleden. Jaap heeft vanaf de oprichting van de SCGN deel uitgemaakt van het comité van aanbeveling. Persoonlijk heb ik een goede herinnering aan het gesprek dat ik ruim een jaar geleden met hem had. Zijn gezondheid was al wankel, maar zijn geest bleef zoals hij was: geestig en alert. Het interview kunt u vinden in jaargang 5 nummer 3. In dit nummer vindt u een korte necrologie van de hand van Cécile Boogaard. Wij gedenken Jaap in eerbied.

Kya Hengstmangers

Van de redactie:

De vorige maal besloten we deze redactionele blurb met twee belangrijke zinnen, namelijk: “We hopen trouwens dat u ons ook eens wilt laten horen wat u eventueel voor wensen heeft over de inhoud.” en “En als u zelf eens iets heeft waarvan u denkt dat het interessant is voor uw collega clavecimbellofhebbers, stuur het dan gerust op naar de redactie.” Onze hoop dat u uw wensen over de inhoud aan ons zou willen openbaren was totnutoe een vergeefse: er bereikte ons geen enkele reactie. Dus u heeft ook helemaal geen wensen over de inhoud van dit tijdschrift? Ongelofelijk, maar wel heel prettig want de redactie heeft zelf nog allerlei ideeën. De reactie op de andere oproep bewees ons dat niet alle lezers dit stukje overslaan. (Want dat zou natuurlijk ook een verklaring geweest zijn voor het uitblijven van reacties.) Twee lezers stuurden een eigen bijdrage: Joop Klaassen zond een brief over *notes inégales* bij niet-Franse componisten en Emanuel Overbeeke een stuk over het Pleyel clavecimbel met een CD-bespreking. Beide bijdragen zijn in dit nummer te vinden. (Verder vindt u in dit nummer o.m. nog drie lezingen van het lustrumsymposium in Den Haag, januari j.l., namelijk van Pieter Dirksen, Thérèse de Goede en Richard Maunder en enkele van de vaste rubrieken.) Maar nu even terugkomend op het eerste punt, nu u blijkbaar geen aanleiding ziet om over de inhoud met de redactie van gedachten te wisselen wil ik het probleem van de vorm en uitvoering eens voorzichtig bij u aansnijden. Het is duidelijk geen glossy, dit blad. Maar in de vorm en uitvoering waarin het nu voor u ligt is het zo ongeveer het beste wat u van een low budget productie kunt verwachten. Vroeger zou het een gestencil blaadje zijn geweest en nu is het dit, dank zij redelijk goede computers, aanvaardbare tekstverwerkingsprogramma's, photo editors en laser printers. Veel mooier kunnen wij het, denk ik, niet maken. Het blad is natuurlijk te upgraden door er een professionele uitgever voor te zoeken maar het bescheiden abonneestbestand en het geringe aantal adverteerders laat dit niet toe. Dus, tenzij u iets heel anders wilt, gaan we nog even door met dit geworstel. Geworstel inderdaad. Weliswaar levert iedere medewerker tegenwoordig braaf een platte tekst toe maar er bestaat kennelijk nog een redelijk groot scala van tekstverwerkingsprogramma's met bijbehorende conversieproblemen naar Word, waaronder die van het verdwijnen of vermommen van diacritische tekens, met name accenten en Umlauts. Dan staat ineens een zin als de volgende op je scherm: “Het eerste deel van mijn inleiding zal gaan over de compositievorm ‘Fantasie’, het tweede over het aspect ‘Fantasie’ bij de uitvoering.” En namen als L•beck, F”rster en Georg Friedrich H„ndel. Enerverend zijn ook de foto's die plotseling wegspringen als je ze een millimetertje verplaatst, soms naar de vorige pagina, dan weer eens naar de volgende. Daar worden zowel mijn computer als ikzelf behoorlijk nerveus van. Het op hun plaats krijgen van de 20 foto's van Richard Maunder ditmaal leek meer op het oud-hollandse vlooienspel dan op het maken van een fatsoenlijk tijdschrift. En tien crashes op een avond. (Hoor ik daar gegrinnik? Wilt U het dan soms voortaan doen?)

Robert Blackstone.

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, amateur clavecinisten en alle andere belangstellenden. De contributie bedraagt fl 35,- 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 entreprijs 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. de SCGN, Hilversum
Javalaan 31, 1217 HD Hilversum

Van het secretariaat:

Na zo'n 6 jaar 'Het Clavecimbel' zijn er steeds meer vrienden van de SCGN, die niet alle afleveringen van ons blad hebben. Geen nood, U kunt deze bestellen en wel door het overmaken van f3,- per nummer plus verzendkosten. Deze bedragen f3,- voor een blad, f5,- voor 2 of 3 bladen, f7,50 voor 4 of 5 bladen en f10,- voor 6 of meer bladen. U kunt het totaalbedrag overmaken op giro t.n.v. Penningmeester SCGN, Dhr. H.E. van Zonneveld, Javalaan 31, 1217 HD Hilversum.

Vergeet U niet te vermelden naar welk adres de bladen moeten worden gestuurd en om welke bladen het gaat:

Jaargang 1: 1993/1994 bestelcodes 1/1 en 1/2 (zolang de voorraad strekt, deze zijn slechts f1,- per nummer plus porto).

Jaargang 2: 1994/1995 bestelcodes 2/1 en 2/3

Jaargang 3: 1995/1996 bestelcodes 3/1 en 3/2

Jaargang 4: 1996/1997 bestelcodes 4/1 en 4/2

Jaargang 5: 1997/1998 bestelcodes 5/1 en 5/2, jubileumnummer november 1999: bestelcode 5/3

Jaargang 6: 1999 bestelcode 6/1 (maar als het goed is hebben alle vrienden die al).

Ook na 6 jaar SCGN is het voor mij veel werk geworden om de vriendenadministratie bij te houden. Dit omvat: nieuwe vrienden inschrijven en welkom heten; vrienden uitschrijven; adreswijzigingen verwerken; circulaires aan alle vrienden sturen; adresstickers maken voor mailings; oude nummers van 'Het Clavecimbel' toesturen aan geïnteresseerde vrienden. Als U hier wel tijd voor hebt, over een computer beschikt en zin heeft zich voor de SCGN in te zetten kunt U met ons bestuur contact opnemen. Wij zoeken iemand die dit per 1 januari 2000 van mij wil overnemen.

Nog een andere dringende oproep: vergeet niet als U verhuist een adreswijziging te sturen naar ons secretariaat.

Sommige leden hebben al wel hun bijdrage betaald, maar wij kunnen hen dit blad niet sturen, omdat het nieuwe adres bij ons niet bekend is. Soms lukt het met veel spoorwerk om iemand nog te achterhalen, maar in een aantal gevallen is dat niet gelukt. Jammer!

Paul Weeren.

In Memoriam Jaap Spigt

1 december 1925 - 31 juli 1999

"In Principio Erat Verbum" - "In den beginne was het Woord"

Voor Jaap Spigt was "woord" een belangrijk woord; in muziek, in geloof en in spraak.

Hij ging er zorgvuldig en doordacht mee om, steeds met de bedoeling de inhoud en de intentie, evenals de achterliggende betekenis, vanuit zijn hart bij de toehoorders binnen te laten komen. "Laat de mensen genieten" was zijn devies.

Om Jaap te gedenken is voor mij het kiezen van woorden heel moeilijk omdat woorden te kort schieten om duidelijk mijn gedachten en gevoelens weer te geven. Daarom heb ik gekozen voor het alfabet en bij elke letter een aantal woorden genomen die mijns inziens met Jaap te maken hebben. Ik hoop dat ieder die Jaap gekend heeft en dit leest er herkenning in zal vinden.

Ik vind mijzelf een bevoorrecht mens dat ik 23 jaar met Jaap in contact mocht zijn en steeds van hem kon leren. Jaap, mijn leraar, mijn vriend; ik zal hem missen. Omdat Jaap een goed en bekend musicus was zijn er genoeg artikelen en interviews waarin duidelijk naar voren komt wat hij voor het Nederlandse muziekleven heeft betekend¹. Daarom hoef ik daar nu geen aandacht aan te geven en eindig ik met een uitspraak van Jaap, al erg ziek, vlak voor zijn dood:

"Ik was vereerd toen ik merkte dat voor mij - na een glansrijke carrière en een gelukkig leven - een plaats is ingeruimd in het panopticum der prominenten".

Juli 1999

Cécile Bogaerts

A	allround, anekdotes, aardig, affect, atelier
B	bekwaam, bescheiden, beeldend, betrokken, bourgondisch
C	clavecinist, creatief, charmant, Couperin
D	drama, discreet, durf
E	expressief, enthousiast, eerlijk
F	fijngevoelig, flexibel, fatsoenlijk, Frans
G	geestig, gezellig, gelovig, gastvrij, genieten, gebak
H	heer, humor, hart
I	improviseren, inspirerend, integer, interessant, ikonen
J	Jaap, Jacob, jolijt, jeugd
K	koordirigent, krachtig, kwetsbaar, koken
L	levenskunstenaar, levendig, loyaal, lief, lol
M	musicus, motiverend, medelevend, markant, miskend
N	natuurlijk
O	optimistisch, oprecht, ongedwongen, oud-katholiek
P	pedagoog, plezier, pinzelen, poezen
R	relativerend, respect, ruimte, royaal
S	schoonheid, stimulerend, spraakzaam, spelen
T	toonkunstenaar, toucher, toewijding, trouw, tevreden
U	uitvoerend, uniek, uitstraling
V	veelzijdig, verhalen, vreugde, vriendelijk, vriendschap
W	waardering, wezenlijk, warmhartig, wetenswaardigheden
Z	zichzelf zijn

¹ Zie: Het Clavecimbel jrg.5 nr. 3 nov. 1998, De Haan: *Algemene Muziekencyclopedie*, Jolande van der Klis: *Oude muziek in Nederland*

De Haarlemse Clavecimbel Dagen 1999

In het vorige nummer van het Clavecimbel werden de Haarlemse Clavecimbel Dagen 1999 aangekondigd. Eind mei van dit jaar vonden ze weer plaats, voor de zevende maal sinds 1987. De organisatoren hadden deze keer als thema gekozen: "Fantasie en Vrije Vormen. Hieronder vertellen wij iets over het concours voor amateur clavecinisten. Verderop in dit nummer doet de redactie u kort verslag van enkele hoogtepunten, waaronder de compositiewedstrijd, en verder vindt u hieronder de tekst van de inleidingen van Siebe Henstra en Jed Wentz, gegeven op de eerste dag, de studiedag voor professionele en amateur clavecinisten. Siebe Henstra hield een lezing over "Fantasie of Verbeelding?", waarin hij de Fantasia als vorm in de klaviermuziek tot aan Mozart behandelde. De daarop volgende inleiding en de openbare les door de traverso speler Jed Wentz ging over "Fantasie én Verbeelding", waarover u hier meer kunt lezen.

Het concours dus. De inschrijving stond, als altijd, open voor deelnemers in drie groepen:

- Niveaugroep A voor kinderen tot en met 14 jaar
- Niveaugroep B voor licht gevorderde deelnemers van 15 jaar en ouder
- Niveaugroep C voor gevorderde deelnemers van 15 jaar en ouder.

Het repertoire dat de deelnemers aan dit concours voorbereiden dient aan te sluiten bij het voor de clavecimbeldagen gekozen thema dat leidraad is voor alle onderdelen van het totale programma. Deze keer dus fantasias en andere vrije vormen.

De internationale jury, dit jaar bestaande uit de clavecinisten Patrick Ayrton, Tini Mathot, Ludmilla Tschakalova, Fons van der Linden, Christine Wauters en Paul Weeren, onder voorzitterschap van Kya Hengstmangers, had al met al best een zware en verantwoordelijke taak aan het beoordelen van dit, deels zeer jeugdige, clavecimbeltalent.

Er wordt niet alleen gelet op een goede voordracht en de juiste repertoirekeuze maar ook op andere dingen, zoals: bij groep A speelplezier, bij groep B toucher en stijlbegrip. Bij groep C worden hogere eisen gesteld aan techniek en interpretatie.

Ook dit jaar was het concours een waar feest, tot en met de prijsuitreiking, waarbij iedere deelnemer zoals altijd een juryrapport ontving met een aardig aandenken. Zeer opvallend was daarbij dat in alle groepen een Belgische deelnemer het hoogste aantal punten behaalde: Kersten Cottyn, 13 jaar, uit Mechelen (A), Liesje Vanmassenhove, ook uit Mechelen (B) en Tom Callaerts uit Bornem (C).

De compositiewedstrijd moet een vervolg krijgen!

Tijdens de Haarlemse Clavecimbel Dagen op 28 en 29 mei werd de compositiewedstrijd afgesloten met de uitslag en met de uitvoering van enkele van de ingezonden werken. Het aantal deelnemers was helaas niet groot. Dat slechts vijf enthousiaste muzikliefhebbers hun compositie instuurden was een tegenvaller voor de organisatie en ook de juryleden hadden gerekend op veel meer werk bij het bestuderen van de inzendingen. In ieder geval verdienen de deelnemers alle lof voor het feit dat ze hun compositie hebben durven voorleggen aan een deskundige jury. Zij hebben hun nek uitgestoken door zich open te stellen voor bewondering maar ook voor kritiek. Is dat laatste misschien de oorzaak van het geringe aantal deelnemers?

Dit waren de deelnemers en hun compositie:

Wim Krijger	"Witte Zwanen, Zwarte Zwanen",	zes variaties voor spinet
Jan Geursen	"Ik ging op ene morgen al door de Aerdenhout",	thema met variaties over een lied uit het "Haerlems Oudt Liedt-Boeck"
Camiel A Severijns	"Concert voor Clavecimbel en Strijkorkest" opus 10	
Cor Buijs	"Sonatine in Re Maggiore con duoi Violini o Violino e Traverso e Basso Continuo"	
Arnold van der Hallen	"Sopra G. Faes, mijn opa"	

De jury was samengesteld uit de componisten: Daan Manneke, Kees van Unen en Bart Visman en de clavecinisten: Christine Wauters en Richard Egarr. In het reglement van de wedstrijd is niet aangegeven op welke inhoudelijke criteria de composities beoordeeld zouden worden. Natuurlijk moeten het composities zijn waarin het clavecimbel een belangrijke rol speelt en natuurlijk moet het materiaal er ordelijk uitzien.

Een componist geeft zichzelf een opdracht bijvoorbeeld "ik wil een kort menuet schrijven voor clave-cimbelsolo in de stijl van Mozart" of "ik wil een compositie voor clavecimbel waarin allerlei nieuwe technieken worden toegepast maar zo dat ze recht doen aan de specifieke klankrijkdom van het instrument". De opdrachten die componisten zichzelf geven zijn heel verschillend in moeilijkheidsgraad. Het eerste voorbeeld is vooral een kwestie van studeren op Mozart en diens ontdekkingen toepassen in een reeds bestaande vorm. Het tweede voorbeeld eist van de componist dat er gezocht wordt, geëxperimenteerd wordt, gesleuteld en geschaafd. Voorbeelden ontbreken en uiteindelijk moet er iets heel nieuws ontstaan. Een dergelijke opdracht is heel lastig. De jury heeft dit aspect in haar overwegingen meegenomen. Opvallend was dat alle deelnemers zich heel sterk laten inspireren door de traditie en daarmee een aantal compositorische problemen uit de weg zijn gegaan omdat ze gebruik konden maken van bestaande compositietechnieken.

Een ander criterium is of de componist in staat geweest is de gekozen muzikale taal ook goed toe te passen. Als er gekozen is voor de variatievorm is er dan voldoende afwisseling tussen de variaties? Als er gekozen is voor een stijlzuivere baroksonate, klopt het dan ook? Op enkele details na bleken alle deelnemers de muziektheorie goed te beheersen en "het rode potlood" kon rustig in het etui blijven. De Sonate gecomponeerd door C.Buijs, is een voorbeeld van stijlzuiver gebruikmaken van de baroktraditie.

De mate van eigenheid, creativiteit en vernieuwing zijn ook criteria. Vernieuwende elementen zijn de juryleden nauwelijks tegengekomen omdat de deelnemers vooral vanuit de traditie hebben gewerkt. Van eigenheid en creativiteit was zeker sprake bijvoorbeeld het "cabaretseke" in de variaties van Wim Krijger of de "harmonieën" in Sopra G van Arnold v.d. Hallen.

Een heel belangrijk criterium is natuurlijk de speelbaarheid. We componeren gewoonlijk gelukkig niet omdat het er mooi uitziet maar omdat het tot klinken wordt gebracht en dan moet het natuurlijk speelbaar zijn. De jury en dan vooral Christine Wauters en Richard Egarr, heeft daarnaar gekeken. De composities van Jan Geursen en Arnold v.d. Hallen zijn goed speelbaar en ook leuk om te doen. De Sonate van Cor Buijs vereist naast een goede clavecinist ook nog goede mede-muzikanten en als je die kunt vinden is de sonate zeker uitvoerbaar.

Uiteindelijk kan er natuurlijk maar één de winnaar zijn. Camiel Severijns behaalde het hoogste aantal punten (74 van de maximaal 100) voor zijn compositie "Concert voor Clavecimbel en Strijkorkest". De jury bleek veel waardering te hebben voor de gecompliceerde opdracht die Camiel Severijns zichzelf heeft gegeven en de wijze waarop hij de problemen van een meerdelig soloconcert heeft aangepakt. Hij is erin geslaagd zowel contrast als samenhang te brengen in het driedelig concert en ook de spanning en de balans tussen solo en begeleiding is goed uitgewerkt. Of het stuk ook echt goed speelbaar is hopen we te horen bij een uitvoering door de muziekschool van Ede.

Over de stukken die niet zijn ingestuurd kan ik natuurlijk niets zeggen. Toch zijn me een paar dingen opgevallen: Echte jongeren ontbreken; de jongste deelnemer Cor Buijs is 25 jaar en de anderen zijn een aardig stukje ouder. Wij, de jury en de organisatie, vinden dat erg jammer omdat we zeker weten dat er veel talent aanwezig is. Hopelijk zijn jullie er de volgende keer ook bij! Alle deelnemers zijn Mannen. Ik heb vroeger wel eens gelezen dat vrouwen niet kunnen componeren maar volgens mij is geweldige onzin en kan dat alleen door een man zijn gezegd. Hopelijk is dit een voldoende uitdaging om de volgende keer mee te doen!

Tot slot

Het hele traject van de wedstrijd inclusief de workshops die ter voorbereiding zijn gehouden, was voor juryleden en voor mij leuk en inspirerend werk. Ik hoop dat het niet bij een keer blijft en dat de compositiewedstrijd vele malen en met meer deelnemers, herhaald zal worden.

Dirk de Vreede

Fantasie of Verbeelding

door Siebe Henstra

Inleiding

Het onderwerp Fantasie spreekt zeer tot de verbeelding. Het doet ook een direct beroep op de verbeelding. Veel componisten schreven Fantasieën en deze behoren vaak tot de meest interessante werken die ze geschreven hebben.

Verder is er weinig fantasie voor nodig om te beseffen dat een interessante uitvoering, een die tot de verbeelding spreekt, een beroep doet op de fantasie van de uitvoerder en van de toehoorder.

Het eerste deel van mijn inleiding zal gaan over de compositievorm 'Fantasie', het tweede over het aspect 'Fantasie' bij de uitvoering.

Compositievorm

De oorsprong

De term Fantasia wordt in alle Westerse talen met kleine variaties gebezigd. De F wordt soms een Ph, de uitgang is soms ia, soms ie of y en het verst verwijderd is wellicht het Engelse Fancy, waarbij de laatste i-klank op alle mogelijke manieren geschreven wordt.

Het woord komt uit het Grieks en betekent: het zich voorstelling maken, onware voorstelling, inbeelding, visioen (WN- Den Boer, 1996)

In de 15^{de} eeuw werd dit woord in de belangrijkste Europese talen gebruikt en tegen het einde van de 15^{de} eeuw kreeg het ook een specifieke muzikale betekenis: in een brief van 5 februari 1492 (waar kennen we dat jaar toch van, Columbus of zo?) aan de Francesco Gonzaga, hertog van Mantua, schrijft een hoveling dat de musicus Lapacino had gehoopt een 'magna fantasia' te componeren, uit de context blijkt (NB) dat een vocaal werk bedoeld is. Een andere brief uit Ferrara aan Ercole d'Este noemt in 1502 een instrumentale compositie van Isaac op de cantus firmus La mi la sol la sol la mi, 'uno moteto sopra una fantasia'.

Rond 1520 komen we de term tegen in Duitse klavier manuscripten en in drukken van Valencia, Milaan, Neurenberg tot aan Lyon.

Vanaf het begin werden de termen Fantasia, Ricercar en Preambel vaak verwisseld en door elkaar gebruikt. Maar Fantasia lijkt het meest gangbaar geweest te zijn. Bottrigari (1594) spreekt van een ricercare uit Padovano's Prilo Libro als van "een zekere fantasie van hem (zoals de instrumentalisten het noemen)". In Duitsland en de Nederlanden wordt de Fantasie als een soort van prelude beschouwd, van de Preambeln van Neusidler tot aan Praetorius. De *Fantasie* werd gelijkgesteld met *tentos* (Luis de Milán), *voluntary* (Byrd), *automaton* (Phalèse), *capriccio* (Lindner, Praetorius, Froberger sommige bronnen), *canzon*, (Terzi, Banchieri) of *fuga* (Banchieri, Hagius, Scheidt, Froberger bronnen).

Eigenschappen

Een essentiële eigenschap van de fantasie is dat deze geheel vrij is van tekst en woord. Zo schrijft Mersenne in 1636/7 dat de musicus 'vrij is welke inspiratie dan ook die tot hem komt te gebruiken zonder dat het gevoel van een tekst tot uitdrukking moet komen'. Waar in Fantasieën voor ensemble gezongen wordt zijn het altijd teksten als La-Sol-Fa-Mi-Re etc.

Wel worden de uit de vocale muziek overgenomen imitatie technieken gebruikt, sterker nog, met name in het vroege repertoire spelen deze vaak een zeer grote rol.

Tomás de Santa María (1565) benadrukt in zijn boek *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, het belang van contrapunt in het 'fantasie spelen'. Voor ons clavecinisten is dit natuurlijk een buitengewoon belangrijk boek met betrekking tot techniek, vingerzetting en handhouding, maar het eigenlijke onderwerp van dit boek is het 'fantaseren'. Zarlino merkt in zijn boek uit 1585/1573 op over imitatie techniek 'Deze manier van componeren wordt gevraagd door de beoefenaren van het fantasie-componeren'.

Het componeren van de Fantasie is een staalkaart geworden van kunst van het contrapunt: vrij van woorden werd een reeks fugatische secties eenheid gegeven door het laten terugkeren van thema's, of hele fantasieën werden op een thema gebaseerd waarbij technieken als omkering, vergroting, kreeftgang en ritmische veranderingen toegepast werden. Deze technieken komen we ook veelvuldig tegen in Noord Europa bij Sweelinck en veel Duitse componisten. In Engeland werd de nadruk meer gelegd op verscheidenheid aan materiaal. Volgens Morley (1597) worden monothematische fantasieën alleen gecomponeerd als een soort studieobject om te kijken wat er allemaal mogelijk is. Hij legde echter wel grote nadruk op eenheid in toonsoort wat we terugzien in titels als 'Fantasia del primer tono' etc.

Hij beschrijft de belangrijkste muzieksoort dat zonder een deuntje gecomponeerd wordt (tekst...) als:
"When a musician taketh a point at his pleasure, and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of it as shall seeme best in his own conceit. In this may more art be showne then in any other musicke, because the composer is tide to nothing hut that he may adde, deminish, and alter at his pleasure. . . . Other thinges you may use at your pleasure, as bindings with discordes, quicke motions, slow motions, proportions, and what you list. Likewise, this kind of musick is with them who practise instruments of parts in greatest use, but for voices it is but sildome used.

Where, among other rare pleasures got together for the satisfaction of these select people, was Francesco di Milan, a man regarded as having attained the ultimate perfection (if such be poseible) in fine lute playing. The tables being cleared, he chose one, and, as if trying his tuning, sat down at the end of is to seek out a fantaisie. No sooner had he excited the air with three strokes than conversation which had started up among the guests was silenced; and, having constrained them to face where he sat, he continued with such ravishing skill that little by little, making the strings languish under his fingers with his divine touch, he transported all who were listening into so blandishing a melancholy that . . . they were left deprived of every sense apart from hearing."

Een vorm die verder nog vaak voorkomt in de 17^{de} eeuw is de parodiefantasie, een fantasie gebaseerd op een motet, mis, chanson, madrigaal of een andere fantasie. Eigenlijk een intavolatie in de vorm van een fantasie.

De naam 'fantaasie' werd soms gegeven aan stukken die een kerkelijke of wereldlijke melodie behandelen in cantus firmus of parafrase techniek (Lütke mann, Scheidt e.v.a.), Purcell deelde zijn 'In Nomines' in bij de 'Fantazia's'

Italië

Veel 16^{de} eeuwse Italiaanse luitspelers hielden zich bezig met het spelen van fantasia's. Ik vond een mooie beschrijving door Ponus de Tyard van een banket in Milaan in de 16^{de} eeuw:
"waar, naast andere pleziertjes tesamengebracht ter voldoening van het selecte gezelschap, Francesco de Milan aanwezig was, een man van wie men zegt dat hij de allerhoogste graad van perfectie in het luitspel heeft bereikt (als zo iets mogelijk is). Nadat de tafels waren afgeruimd koos hij er een, en, alsof hij de stemming wilde uitproberen, ging hij aan een uiteinde zitten om een fantasie te zoeken. Zo gauw hij de lucht had geprikkeld met drie akkoorden

verstomde de conversatie; en, na hen gedwongen te hebben zijn plaats op te merken, ging hij voort met zulk een verrukkelijke vaardigheid dat beetje bij beetje, terwijl hij de snaren deed smachten onder zijn vingers met zijn goddelijke klank, hij allen die luisterden in zo'n verlokkende melancholie bracht dat... ze van elk zintuig beroofd werden behalve dat van het gehoor"

De eerste publicatie die composities daadwerkelijk als fantasia aanduidt in plaats van ricercar verscheen in Milaan in 1536 met werken van Aquila, Fr. da Milano en anderen.

De veertig fantasieën van da Milano combineren typisch luitidroom met contrapunt techniek, een van de werken is een parodiefantasie.

Da Milano had een grote invloed op latere publicaties in Italië en Spanje.

Hoewel het Ricercar in Italië de overhand had verschenen er toch verschillende fantasieën, sommige ook voor ensemble, zoals voor meerdere luiten.

Van Andrea Gabrieli is slechts een postuum Fantasia allegra bekend, alhoewel het improviseren van een Fantasie 'sonar di fantasia' in vierstemmig contrapunt een van de verplichte nummers was bij de sollicitatie als organist van de San Marca in Venetië.

Des te interessanter is het dat Frescobaldi's eerste publicatie voor klavier er een was met Fantasie a 4 uit 1608, samenvallend met zijn benoeming aan de San Marco. Dit was tevens zijn laatste publicatie met Fantasieën. Het zijn zeer strenge stukken, de Ricercares uit 1615 zijn meer gevarieerd, er zijn er drie over een, twee, drie en vier thema's elk.

Na deze publicatie verschijnen er nog maar weinig fantasieën in Italië, de term ricercar wordt veel vaker gebruikt.

Fantasieën voor ensemble komen echter tot het midden van de 17^{de} eeuw regelmatig voor zoals bijvoorbeeld die van Bartolomeo (1638) en Falconiero (1650).

Spanje

In Spanje is *El maestro* (1536) het eerste van de gedrukte vihuela boeken. De 40 fantasieën verraden de Italiaanse invloed. De meer uitgebreide combineren imitatie, niet al te streng contrapunt, eenvoudig en versierd akkoordspel, passagewerk en tripla's. De opbouw is van simpel naar meer ingewikkeld met aanwijzing over de modus en het tempo als een didactisch werk. Nog zo'n instructief boek is Narváez Libros del Delphin (1538) met meer contrapuntisch werk. Voor het klavier werd toch vaker de term Tiento gebruikt, door bijvoorbeeld Cabezón en Pedro Vila, Henestrosa's *Libro de cifra nueva* (1577) bevat daarentegen wel Fantasiën, gebaseerd vihuela fantasieën. In 1565 verschijnt Santa Maria's eerder besproken *Arte de tañer fantasia*, in 1553 Ortiz's

Trattado de glosas die o.a. over de fantasie het volgende zegt: 'ik kan geen voorbeeld geven van een fantasie, aangezien ieder het in zijn eigen stijl speelt, maar ik zal zeggen wat de voorwaarden zijn om het te kunnen spelen.... dat het clavecymbel goed georganiseerde akkoorden speelt en dat de gamba zich presenteert met elegante passages....Sommige imitaties mogen gespeeld worden, zodanig dat de ene speler op de ander wacht, op dezelfde manier als polyfonie gezongen wordt.'

Frankrijk

De luitfantasie werd geïmporteerd in Frankrijk in de tweede kwart van de 16^{de} eeuw. Alberto da Ripa (Albert de Rippe) speelde hier een grote rol in, hij kwam vanuit Italië naar Frankrijk aan het hof van François I. Postuum werden zo'n 20 fantasieën voor luit en twee voor gitaar gepubliceerd in Parijs. Al eerder waren er fantasieën gepubliceerd van de Italianen Bianchini (Blanchin) en Paladino (Paladin) een aantal daarvan zijn parodieën over madrigalen van Arcadelt en motetten van de Sermisy en Jacotin. Rond het midden van de eeuw verschijnen fantasieën van de eerste Franse luitisten.

Er zijn maar weinig fantasieën voor toetsinstrumenten. Enige fantasieën moeten gestaan hebben in twee verloren gegane 'Tablature d'épinette' uit 1536 en 1560.

Wel bestaat er nog een Fantaisie voor orgel of spinet van Costeley en een parodiefantasie over Anchor che col partire van Nic. de la Grotte.

Wel zijn er meerdere ensemble fantasieën bekend zoals in de bundel *Musicque de joye*.

Verder zijn er nogal wat stemmenboeken bewaard waarvan bekend is dat deze fantasieën ook op orgel gespeeld mogen worden. Er zijn nogal wat fantasieën bewaard voor meerdere gamba's, van De Cousu, Nicolas Métru (36 fantasieën) tot aan Louis Couperin en Marais.

De Nederlanden

De uitgever Phalèse in Leuven en later Antwerpen verzorgde diverse drukken met da Milano, Narváez, en veel anderen waaronder de vlamming Adriansen die zijn bundels opent met een fantasie. Ook van den Hove en Vallet componeerden fantasieën, vaak automaton genoemd. (automata, quae Fantasia dicuntur) Voorts is er de Amsterdamse *bundel XX konicklycke fantasien* uit 1648 met werken van Daman, Coprario, Lupo en Gibbons, Engelse muziek dus.

Voor toetsinstrumenten zijn er veel voorbeelden waarbij de grote Sweelinck natuurlijk als eerste genoemd moet worden. Zijn fantasieën behoren tot het beste wat er op dit gebied geschreven is.

De verschillende soorten zijn voortreffelijk beschreven in het imposante boek van Pieter Dirksen over Sweelinck dat overigens ook de fantasia als vorm uitgebreid behandelt.

Hij hanteert de volgende indeling:

- Monothematische fantasieën
- Ostinato
- Chromatische
- Hexachord
- Echo fantasieën

Verder zijn er de fantasieën van Pieter Cornet en van de uit Engeland gevluchte Peter Philips en John Bull die een deel van hun werken in Vlaanderen componeerden.

Duitsland

De vroegste fantasieën voor toetsinstrumenten in manuscript komen uit Duitsland. *Fantasia in ut* van Hans Kotter, gecopieerd in 1513-14 laat imitatie technieken zien, voorafgegaan door een driestemmige introductie. Leonhard Kleber's tablatuur van ca. 1520 bevat een Fantasy in fa en een in re. De eerstvolgende voorbeelden vinden we in Jacob Paix's *Orgel Tablaturbuch* uit 1583 dat twee phantasie bevat vergelijkbaar met de polythematische Italiaanse ricercares.

Daarna volgen belangrijke composities van Hassler (Ut re mi fa sol la) en vooral Scheidt die in zijn *Tabulatura nova* (1624) en verscheidenheid laat zien, vergelijkbaar met die van zijn leermeester Sweelinck. Andere belangrijke componisten die fantasieën schreven zijn: de Sweelinck leerlingen Paul Siefert en Scheidemann en verder o.a. Weckmann en Froberger, waarbij laatstgenoemde alle gecompliceerde op imitatie techniek gebaseerde hoogstandjes laat zien.

Engeland

In Engeland is het de invloed van Fr. da Milano die in de tweede helft van de 16^{de} eeuw erg belangrijk is. Daarnaast is het Holborne die verschillende fantasieën voor tokkel ensembles schrijft. Voor de luit werden de belangrijkste fantasieën geschreven door John Dowland. Voor ensemble waren het Coprario, Ferrabosco en William Lawes die verschillende interessante werken schreven.

Het is Byrd die de fantasieën voor toetsinstrumenten op een hoog plan brengt. In het Fitzwilliam Virginal Book staan een groot aantal van zijn fantasieën. Slechts twee ervan zijn streng contrapuntisch, de andere zijn juist heel rijk aan maatsoorten, passagewerk en textuur. Voorts zijn er interessante fantasieën van Philips, Morley, Mundy (faire wether, lightning, thunder) en Farnaby, in de literatuur vaak onderschat en Bull in zijn Engelse periode. Al deze werken tonen de vrije, zogezegd fantasievolle, opbouw en inhoud.

In de Jacobijnse periode is het vooral Gibbons die ingenieuze fantasieën componeerde. Daarna voor ensemble kwamen er belangrijke werken van Locke en Simpson en als laatste voor de overgang naar de barok zijn er de fantasieën van Purcell, die met onder ander zijn *Fantasia upon one note* een belangrijke bijdrage

leverde aan de laatste uitingen van de renaissance fantasie.

De 18^{de} eeuw

In de 18^{de} eeuw is het vooral in het Duitse spraakgebied dat de fantasie nog een enorme bloei doormaakt en uiteindelijk een totaal andere vorm wordt. De verwantschap tussen Frescobaldi's fantasieën of die van Sweelinck met bijvoorbeeld de fantasie in fis C.P.E. Bachs *Empfindungen* (*Sehr traurig u. ganz langsam*) bestaat voornamelijk in naam. Wat wel terugkomt is dat de fantasieën van veel componisten tot hun beste of meest gespeelde werken behoren.

Dit geldt zeker voor C.P.E. Bach van wie men zou kunnen zeggen dat zijn fantasieën de meest interessante werken voor klavier zijn waarbij hij zich uit kan drukken zonder zich gebonden te voelen aan regels.

"...nennt man frey, wenn sie keine abgemessene Tactein-theilung enthält und in mehrere Tonarten ausweicht, als bei anderen Stücken zu geschehen pfelet."

"Sie .. bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausge-führet werden können."

Van Johann Sebastian kan men niet hetzelfde zeggen, maar zeker behoren deze werken ook tot de 'topstukken' uit de collectie. Naast de driestemmige inventies, oorspronkelijk fantasieën genoemd (de tweestemmige heten in het *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* Praeambulum (!), wat een overeenkomst met de vroegste versies van de fantasie in Duistland) componeerde Bach 15 fantasieën, geheel

Literatuurlijst

- P. Dirksen *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck* VNM 1997
- The New Grove
- Musik in der Geschichte und Gegenwart
- L.de Milan: *Libro de musica* (Valencia, 1535-6)
- J.Bermudo: *Declaracion de instrumentos musicales* (Osuna, 1549, 2/1555)
- D.Ortiz: *Trattado de glosas* (Rome, 1553)
- M.de Fuenlana: *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra* (Seville, 1554)
- P.de Tyard: *Solitaire second, ou Prose de la musique* (Lyons, 1555)
- H.Finck: *Practica musica* (Wittenberg, I 556/R1970)
- G.Zarlino: *Le istitutioni harmoniche* (Venice, 1558/R 1965, rev. 3/1573/R1966; Eng. trans. of pt.II, 196 Counterpoint)
- .Sebastiani: *Bellum musicale* (Strasbourg, 1563)
- T.de Santa Maria: *Libro llamado Arte de tañer fantasia* (Valladolid, 1565/R1970)
- B.Boifrigari: *Il desiderio* (Venice, 1594/R, 2/1599)

verschillend van inhoud en techniek en soms ook omstreden. wat betreft auteurschap.

Heel beroemd is natuurlijk de Chromatische Fantasie, waarbij Bach zich qua onderwerp in de traditie begeeft maar in de uitwerking niet, het contrapunt komt pas in de daaropvolgende fuga en dan nog wel op een heel vrijblijvende, improviserende manier. Men zou deze fantasie wel een eerste voorbeeld van een 'Freye Fantasie' kunnen noemen. Daarnaast is bijvoorbeeld het eerste deel van de derde Partita een typisch voorbeeld van een werk in de stijl van een sinfonia of inventie. Hetzelfde zou men kunnen zeggen van de fantasie in c-kl, waarbij het passagewerk sterk op de voorgrond treedt.

Van een meer traditionele inhoud zijn de fantasieën in a (de langere BWV 904) en BWV 917 "duobus subiectis". Verder is interessant dat bij Bach de fantasie vaak de plaats inneemt van het Preludium of Praeambulum, waarbij we ook weer tot de oorsprong terugkeren.

Een andere vorm treffen we aan bij Telemann (*zwei Dutzend...*) en Mattheson die een meer monofone en vrije compositiestijl hanteren, een soort minisonates. De meer traditionele stijl vinden we bij Joh Bern Bach, Muffat, Kittel, Krebs en Joh. Ernst Bach.

WF Bach bedrijft een soort tussenvorm van de Fantasie, iets tussen een toccata en een vrije fantasie in, met alle grilligheden die we ook uit zijn sonates kennen. Sommige fantasieën bevatten fuga's, andere zijn een aaneenschakeling van korte deeltjes.

In de stijl van CPE Bach, de "Freye Fantasie" dus, schreven een aantal andere componisten. Deze stijl is ook vrij sterk gelieerd aan het clavichord.

Van deze componisten zou ik met name: G.S. Löhlein, F.W. Marpurg, C.G. Neefe en J.A.P. Schulz willen noemen.

Fantasie en Verbeelding

door Jed Wentz

Middeleeuwse theologen die probeerden te verklaren hoe het mogelijk was dat Maria altijd maagd is gebleven, ook nadat zij Jezus had gebaard, maakten gebruik van een natuurverschijnsel om dit toe te lichten: zoals licht door glas kan schijnen zonder dit glas te veranderen en zonder door het glas veranderd te worden, zo was ook Jezus geboren uit Maria zonder haar te veranderen of door haar veranderd te worden.

In de zeventiger jaren van deze eeuw vonden veel uitvoerders van oude muziek deze voorstelling een ideale metafoor voor de uitvoering van oude muziek. Zij waren van mening dat de uitvoerder een transparant medium hoorde te zijn zodat de muziek door het lichaam kon passeren zonder veranderd te worden door de persoonlijkheid van de uitvoerder, precies zoals het licht door het glas. Interpretatie, de kunst van het vermengen van menselijke, persoonlijke emoties met de door de componist achtergelaten noten op het muziekpapier, werd gezien als een uitvinding van de romantiek en daarom niet passend voor de uitvoering van muziek gecomponeerd vóór 1800. De ideale stijl voor de uitvoering van oude muziek was steriel, precies, abstract en zuiver: een artistieke maagdelijke geboorte.

emoties en ervaringen, authentieke interpretaties geven van de muziek die minstens 2 eeuwen geleden gecomponeerd is?

Er is maar één eerlijk antwoord mogelijk: dit kunnen wij niet! Wij beseffen (en dat stemt ons deemoedig) dat, hoe dicht wij ook bij de uiterlijke omstandigheden van de uitvoeringspraktijk van het verleden (b.v. door de juiste instrumenten te gebruiken en op de juiste toonhoogte te spelen) kunnen komen, de ironie is dat nu juist datgene wat echt belangrijk is, de emotionele boodschap die de muziek moet overbrengen, bijna onmogelijk voor ons te herscheppen is. Natuurlijk, mensen zijn wezenlijk niet veranderd in hun emotionele "make-up" en liefde, jaloezie, ambitie, devotie zijn van alle tijden. Maar wat een componist precies bedoelde te zeggen met een bepaald stuk, wat en hoe sterk zijn emoties waren en in hoeverre gemengd met andere emoties, daarover is het moeilijk met zekerheid uitspraken te doen.

Niettemin, als we er de moeite en inspanning voor over hebben kunnen we proberen de emotionele inhoud van oude muziek te ontcijferen op een authentieke manier.

§. 7.

Das Exordium ist der Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet, und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden. Mehrentheils, wenn wir einen Satz ohne Instrumente, nur mit der Singstimme und dem Bass betrachten, stehet dieser Eingang in dem Vorspiele des General-Basses; wenn eine grössere Begleitung dabey ist, in dem Ritornell. Denn wir nennen auch dasjenige ein Ritornell, was mit Instrumenten vorher gespielt wird: weil es hernach zur Wiederkehr dienet, und damit sowohl geschlossen, als angefangen werden kan.

Inmiddels zijn de tijden veranderd en toehoorders en uitvoerders geven zich weer over aan de vreugde van de persoonlijke interpretatie. De vele anekdotes uit de barokperiode over de kracht en invloed van muziek op de emoties van zowel de uitvoerders als de toehoorders hebben wij inmiddels ter harte genomen: De tranen van Mme de Sévigné, opgewekt door een prachtige vertolking, de krachtige en hartstochtelijke stijl van dirigeren van J.S. Bach, de extatisch ten hemel gerichte blikken van zijn zoon C.Ph.E. Bach bij het spelen, het is ons allemaal bekend en de gemiddelde oude muziek uitvoering van vandaag de dag is veel gepassioneerder en levendiger dan die van 20 jaar geleden. Toch zijn we er nog niet, er zit nog een addertje onder het gras: want hoe kunnen wij nu, met onze twintigste eeuwse

Door in de tractaten van de periode naar aanwijzingen te zoeken voor wat de noten op het muziekpapier betekenden voor de componist zelf kunnen we een begin maken met het inkleuren van de emotionele en expressieve landkaart van het stuk.

De relatie tussen muziek en retorica bijvoorbeeld, en het gebruik van retorische figuren, is besproken door diverse schrijvers/componisten waarvan Mattheson een van de belangrijkste is. Als we, na lezing van Mattheson's "Der vollkommene Capellmeister" (1739), in staat zijn vast te stellen dat J.S. Bach een dubbel exordium toepast in het eerste deel van de b-klein sonate BWV 1030 (voor traverso en obbligaat clavecimbel) dan kunnen wij, met behulp van die

wetenschap, de structurele en emotionele inhoud van de uitvoering intensiveren. Mattheson's opmerkingen kunnen er toe leiden dat we ons realiseren dat de emotionele inhoud van het stuk wel zeer sterk moet zijn om een zo ongebruikelijke retorische figuur toe te passen en dat wij dus onze uitvoering daarmee in overeenstemming moeten laten zijn.



Ook ritmische figuren kunnen ons iets zeggen over de betekenis van een stuk: In "Der vollkommene Capellmeister" bespreekt Mattheson ook de inherente emotionele betekenis van kleine ritmische eenheden zoals de jambe, de trocheus, anapest, etc. De solopartij van de eerder genoemde Bach fluitsonate in b-klein begint met een jambe. Als wij Mattheson's beschrijving hierop toepassen heeft deze beginpassage

om deze reden een sterk emotionele betekenis. Mattheson bespreekt ook uitgebreid de relatie tussen de noten en de passies die zij in de luisteraars moeten opwekken. Als bijvoorbeeld het stuk uit veel kleine soepel bewegende intervallen is opgebouwd is de kans groot dat de compositie een mild affectieve betekenis heeft. Om die reden horen in Bach's b-klein sonate de passages met de kleine dalende intervallen minder sterk in emotionele uitdrukking te worden gespeeld dan de passages met grote stijgende intervallen. Is eenmaal het notenbeeld diepgaand bestudeerd met de bedoeling inzicht te krijgen in de emotionele en formele structuur van het stuk dan kan, als laatste stap, dit inzicht de inspiratie oproepen voor de uitvoering. Na gedane arbeid komt het speelplezier! Nu kan de zo goed voorbereide uitvoerder zich helemaal laten gaan en zijn fantasie en voorstelling alle ruimte geven. Door de affectieve verschillen, al aangegeven door het notenbeeld, sterk te benadrukken kan de uitvoerder de "geheime" muzikale codes tot leven laten komen voor het huidige publiek. Deze geboorte mag dan niet onbevlekt zijn, het levendige en ontroerende resultaat zal een beloning zijn zowel voor de uitvoerder als voor het publiek. (vertaling Thérèse de Goede)

Sonata BWV 1030



§. 13.

Der Jambus hat seinen Namen von stachelichten, anzüglichen Gedichten, quasi ab *de* *sa* *zon*, jacula loqui, weil man sich seiner bey den Satyren zu bedienen pflegte: wie man denn scharffe Worte oft mit Spießen und Schwerdtern vergleicht. Er bestehet aus einem kurzen Klange, worauf ein langer folget, und hat den ungeraden Tact gleichsam zu seinem besondern Eigenthum; wiewol er auch in der geraden Zeitmaasse, vornehmlich im Sechß- und Achßel-Tact kein Fremdling ist.

“Clavecimbelspelen is soms zó riskant dat je je een koorddanser voelt.”

Pieter Dirksen over de weerbarstige Sweelinck

Interview: Kya Hengstmangers

In Amsterdam, de stad van Jan Pieterszoon Sweelinck, ontmoet ik dé Sweelinckspecialist: Pieter Dirksen, clavecinist, organist en musicoloog. Met een vader die orgelbouwer en organist was groeide hij op met orgels. Hij zag zoveel orgels dat hij iets anders wilde gaan spelen en dat werd het clavecimbel. “Maar ik kan het allebei niet laten.” Hij wilde meer weten over de muziek die hij speelde en dat werd de studie Muziekwetenschappen. “Het is eigenlijk een uit de hand gelopen belangstelling.”

De studie van Pieter Dirksen heeft een hoog Sweelinckgehalte: “Als ik iets speel dan wil ik erover lezen. Over Bach en Mozart is bijvoorbeeld veel geschreven, maar niet over Sweelinck. Dit hield me allang bezig en ik bleef met zoveel vragen zitten. De muziek van Sweelinck is als architectuur gedacht, maar hoe doorzocht dat was me niet duidelijk. Dus ik moest dat boek gaan schrijven.”

Hij heeft gelijk en wel uit een onverwachte hoek. Ik lees immers in J. Huizinga's onmisbare en onvervangbare boek *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw*: ‘Er moet overigens veel onaangeroerd blijven...zoals onze molens, dijken, vestingen.... Tenslotte de ergste leemten van alle: hier zal worden gezweven van de wijsbegeerte in de eeuw en het land van Spinoza en van de muziek in Sweelinck's tijd.’ Ik bedoel maar.

Als musicoloog publiceerde Pieter Dirksen een groot aantal artikelen en edities op het gebied van de barokke klaviermusiek. Hij promoveerde in 1996 cum laude op een proefschrift over de orgel- en clavecimbelmuziek van Jan Pieterszoon Sweelinck. (De handelsuitgave van deze studie verscheen in 1997 en werd onderscheiden met de Praemium Erasmianum.) Zo maakte Dirksen goed wat Huizinga nog liet rusten.

Het boek is er.

“Sweelinck is weerbarstig, maar ik was zeer onder de indruk. Hoe meer ik erin dook, hoe meer het ging boeien: de overlevering, de invloeden, het analyseren. Als je meer ontdekt dan verandert je manier van spelen, je gebruikt een instrument dat erbij past, past de stemming aan, de vingerzetting verandert, de ornamentiek etc. En je vraagt je voortdurend af, hoe zit het in elkaar? Wie voerde die muziek uit? Ja, de componist en zijn leerlingen. Sweelinck heeft niets van zijn eigen muziek uitgegeven. Erger nog: er is in Nederland geen noot van de klaviermusiek van Sweelinck bewaard gebleven. We zijn hier te opruimerig, het resultaat van honderden jaren voorjaars schoonmaak. Sweelinck gaf



hier in Amsterdam orgel- en clavecimbelles, maar vooral ook compositieles. Wat er bewaard is gebleven kwam uit het buitenland via de leerlingen. Zij waren volledig op de hoogte van hoe die stukken in elkaar zaten. Hij wist hoe hij het had geschreven en wat hij ermee wilde uitdrukken. Wij willen die muziek nu ook begrijpen. Sweelinck schreef nooit zo maar wat, geen improvisaties. Hij heeft erover nagedacht.”

De variatiewerken

“Men denkt vaak dat de variatiestukken primitief zijn omdat het vroege stukken zijn voor klavier. Maar dat is niet zo, ze zijn goed doordacht en nauwkeurig geconstrueerd. *Mein junges Leben hat ein End* is een geweldige compositie: niet zomaar een paar variaties, maar het is één geheel. Dat voelt ook iedereen, daarom is het zo beroemd. Datzelfde geldt voor de *Pavana Lachrimae*. Er zijn veel bewerkingen van dit stuk van Dowland en een Engelse commentator vond de compositie van Sweelinck te droog vergeleken met die van zijn Engelse collega's. Jammer. Het bijzondere is

juist dat Sweelinck van het luitstuk niet een rijk en overdadig clavecimbelstuk maakt, maar het heel sober houdt. Hij reduceert het origineel tot het essentiële, tot de zoge-naamde ideaalvorm. Trouwens, de bewerking van Scheidemann is net zo mooi als die van Sweelinck. Hoe dat komt? Omdat hij de belangrijkste en de meest zelfstandige leerling is van Sweelinck. Deze maand komt de clavecimbelmuziek van Scheidemann uit, 30 stukken, waarvan veel onbekend. Zeer de moeite waard.” (Breitkopf & Härtel, EB 8688, red.)

Techniek

“Sweelinck spelen gaat nooit vanzelf, het blijft iets weerbarstigs houden. Hij is streng polyfoon, waardoor het vaak moeilijk te spelen is. Datzelfde vind je ook bij fuga's van Bach en je moet maar zien hoe je dat oplost. Ik heb het ervaren tijdens een Bachconcert, voor de pauze speelde ik de *Kunst der Fuge* en na de pauze een *Partita*. Bij zo'n programma voel je hoe hard je eerst moet werken en hoe onelegant je handen bewegen. Dan komt de *Partita* die goed ligt voor de handen, dat is gewoon klaviertechniek en je kunt elegant spelen als een gentleman. Het is bekend dat Bach grote handen had, die heb ik gelukkig ook, want dat scheelt wel iets bij die onhandigheid van polyfone stukken. Bij het *Wohltemperierte Klavier* haalt Bach ook alles uit de kast. Als je deel 1 of 2 compleet uitvoert dan merk je pas hoe riskant die toonsoorten met veel boventoetsen op clavecimbel eigenlijk zijn. Zó riskant dat je je een koorddanser voelt.” Er zijn altijd een paar moeilijke maten. Een leerling van mij vroeg eens of 'ze' dat nou expres doen. “Expres? Zou best kunnen. Zoiets als een keurmerk voor professionals. Je moet ook dingen kunnen die niet handig zijn zoals in die absolute muziek. De rest is zorgen voor een goede klaviertechniek. Daarvoor moet je in je jeugd uren draaien! Ik studeerde soms wel 8 uur per dag.”

Ruckers

“Sweelinck is de belangrijkste componist voor de Ruckersclavecimbel. En dat voel je ook, het is een twee-eenheid. Het Vlaamse clavecimbel is het meest universele clavecimbel, je kunt er binnen bepaalde grenzen alles op spelen. Ik heb zelf alleen maar Vlaamingen. Franse en Duitse zijn me te week, daar houd ik niet van. Alleen een Italiaan kun je ernaast denken. Een goed clavecimbel moet weerstand bieden, er moet iets te overwinnen zijn. De Ruckers was zó goed gemaakt dat de kwaliteit blijft, ook na aanpassingen. De zoge-naamde *Ravalement* blijft goed klinken en dat geldt ook voor de instrumenten met twee achtvoeten in plaats van een acht- en een viervoet. Maar de kast mag niet té breed worden zoals bij de *Grand Ravalement*, want dan kloppen de proporties niet meer. Je kunt dan

beter kiezen voor een ander type zoals een Dulcken. Het clavecimbel is nu eenmaal geen verzameling toetsen met iets erachter. Een goed instrument voel je onder je vingers resoneren, je moet de snaren voelen, je communiceert ermee. Het instrument heeft z'n beperkingen, je moet veel suggereren. Daarom moet je absoluut met de snaren in contact staan. Ik vind het ook heel belangrijk hoe een klavier is gemaakt. Je kunt eraan zien of het een goed of een slecht instrument is. Ik hoef niet te spelen om te weten hoe een clavecimbel klinkt. Dat zie ik aan het klavier, het klavier vertelt veel over de bouwer.”

Scarlatti

“Je hebt periodes waarin je met een bepaalde componist bezig bent. Ik heb bijvoorbeeld meegedaan met de *Scarlattimarathon* in 1985, toen ter gelegenheid van het 300ste geboortjaar van Scarlatti alle sonates werden uitgevoerd door verschillende pianisten en clavecinisten. Iedereen moet sowieso Scarlatti studeren, alleen al voor de techniek, hij schreef echt idiomatische clavecimbelmuziek. Zijn muziek is heel revolutionair en indringend en dat bereik je alleen op clavecimbel. Ik vind het vreselijk als pianisten Scarlatti spelen, 't klinkt zo truttig op piano. Ik hou van pianomusiek, ik kan echt genieten van Ravel of Prokofjew. Maar van Scarlatti en Bach moeten ze afblijven!”

2000, Bachjaar, zin of onzin

“Kijk, zo'n jaartal zegt niks. Je kunt misschien een herdenkingsconcert houden. Maar het vorige Bachjaar is pas 15 jaar geleden en daarna hadden we het Mozartjaar. Ik heb een beetje de indruk dat het vooral *Big Business* is: er komen wel drie of vier verschillende 'Complete Bachwerken' uit. Dat heeft ongezonde trekjes, maar ik heb er zelf ook aan meegewerkt. (Het Kruidvat NB!) Waarom ik dat gedaan heb? Omdat ze nog heel weinig opgenomen zijn heb ik de 17 concertbewerkingen gedaan. Van de rest van de opnamen weet ik niet zoveel, er is van alles wat, oud en nieuw. Zinvol of positief is dat de drempel wordt weggenomen voor een breed publiek. Maar de vraag is of het goed is voor het muzikaleven. Gaan die mensen voortaan naar concerten? Of blijven de cd's alleen achtergrondmuziek? Daarvoor is Bach toch te goed.”

Orgel en clavecimbel

“Tegenwoordig ligt de wereld van orgel en clavecimbel ver uit elkaar, maar ik verzet me daartegen. In elke periode, behalve nu, is er een wisselwerking tussen het orgel en een snaarinstrument. Sweelinck en Bach speelden orgel en clavecimbel, Mendelssohn orgel en piano. Als je één stijl goed beheerst ben je specialist,

dan beheers je dat op orgel én clavecimbel, maar in de orgelwereld ben je toch geen echte organist. Alle stijlen beheersen is onzin, maar organisten denken dat ze dat kunnen. Het stijlbewustzijn is gegroeid, maar de specialisatie is weer overboord gegooit. Toch vind ik dat je niet alles even goed kunt doen en zeker niet tegelijkertijd. Ik kan extremen als Sweelinck en Bach niet tegelijk studeren of programmeren. Ik krijg dan techni-

sche belemmeringen. Maar de kloof tussen orgel en clavecimbel hoeft echt niet zo groot te zijn. En daarin zijn clavecinisten gelukkig al verder dan organisten."

Dit gaf mij als claveciniste een goed gevoel.

Martinus Nijhoff

SONATE

Hoor de sonate der clavecimbele!
De maan kijkt met verschrik'lijk wit gelaat
Vlak voor het raam dwaas-lachende de zaal in,
Waar naast het boek de vlam der was-kaars staat.

Ik hoor de stilte hijgend ademhalen,
Hoor hoe het leven in een dans vergaat -
Hoor de sonate der clavecimbele!
De maan kijkt met verschrik'lijk wit gelaat.

Terwijl jij de marm'ren nocturne slaat,
Laat ik mijn handen langs je lichaam dalen.
Er drijft een geur van welken en verschalen.

Wij moeten sterven met den dageraad
Wanneer de wind waait door de vale straat -
Hoor de sonate der clavecimbele!

Uit de bundel: "De Wandelaar"

De Stylus phantasticus: fictie of werkelijkheid?

door Pieter Dirksen

De term "Stylus phantasticus" wordt tegenwoordig vaak gebruikt als instrumentale muziek uit de zeventiende eeuw ter sprake komt, met name die voor toetsinstrumenten, waarbij namen als Girolamo Frescobaldi, Johann Jakob Froberger of Dieterich Buxtehude voorbij komen. Wij lijken geen moeite te hebben met het associëren van een "fantastische stijl" met vrije, retorisch aangelegde composities; we denken dan aan stukken als (bijvoorbeeld) de Chromatische fantasie van Bach. Met name de toccata wordt keer op keer met de Stylus phantasticus geassocieerd, terwijl ook een specifieke uitvoeringsstijl met dit begrip in verband wordt gebracht.

De term "Stylus phantasticus" komt in deze periode zelf echter maar mondjesmaat en bovendien niet erg eenduidig voor. Slechts twee auteurs noemen die term en hun teksten, die bijna een eeuw (!) uit elkaar liggen, zijn tegenstrijdig en problematisch op zich. Een ander probleem is dat er niet alleen een "fantastische stijl" bestaat maar ook een vormconcept met de naam "fantasia"; deze twee begrippen zijn uiteraard nauw met elkaar verweven. Om enige helderheid in deze materie te verschaffen moeten we terug naar de oorsprong van de fantasia als een muzikaal concept.

"Fantasia" en Fantasia in de Renaissance

"Fantasia" was een humanistisch denkbeeld dat in de vijftiende eeuw in de Westeuropese cultuur een plaats veroverde. Daarbij greep men terug op de klassieken: "Phantasia" is een Grieks woord. In het esthetische systeem van de humanisten vormde dit concept, in aansluiting op hun interpretatie van de oude Griekse teksten, het hoogste wat een kunstenaar kon bereiken, iets waarmee hij menselijke tekortkomingen kon overwinnen. Toen eindelijk ook de instrumentale muziek aan het begin van de zestiende eeuw in een stadium kwam dat een genoteerde vorm en er derhalve behoefte was aan titels, werd dit idee dankbaar ingelijfd. Het werd "vertaald" naar een van de teksten "bevrijd", kunstig soort meerstemmigheid. Het lag daarbij voor de hand de meest hoogstaande vorm van de toenmalig muziek als uitgangspunt te nemen, te weten het contrapunt, en dan met name het toen nieuwe, volledig imitatieve contrapunt (denk aan iemand als Josquin des Prez).

Met name in de meerstemmige ensemblemuziek en de luitmuziek ontstaat er een overvloed aan fantasias. De organisten gingen nog een stap verder - of, zo men wil, een bewuste stap terug - en integreerden "fantasia" op een geheel eigen manier in hun kunst. "Fantasia" werd door hen beschouwd als de hoogste vorm van het meerstemmig improviseren; en deze esoterische kunst schreef je bij voorkeur niet op. Deze gaf je uitsluitend door aan je leerlingen, en vermeed om het gemeengoed te maken, zoals bijvoorbeeld de in hun ogen "lagere" klasse van de luitisten dat deden. Het onderscheid heeft

een duidelijke sociale component; met deze niet-uitgeschreven, "geheime" kunst stelden de organisten zichzelf boven alle andere instrumentalisten; tegelijkertijd presenteerden zij met hun "fantasia"-spel een kunst op gelijke hoogte met de vocale polyfonie. Het gevolg is dat we maar heel weinig fantasieën voor toetsinstrument uit de zestiende eeuw kennen. Het belangrijkste monument van de zestiende eeuwse klavierfantasia bestaat dan ook niet uit een verzameling van dergelijke composities, maar wordt gevormd door een theoretisch tractaat: de *"Arte de tañer fantasia"* van de Spanjaard Tomás de Santa María. Uit dit in 1565 gepubliceerde, lijvige tractaat blijkt dat het kunstige vocaal contrapunt uit de eerste helft van de zestiende eeuw (met name dat van Josquin) als ideaal gold, met technieken als paarsgewijze imitatie, standaardclausulae, doorimitatie enz. Thema's voor het "fantasia"-spel werden bij voorkeur aan een bestaand vocaal werk ontleend; er bestaat een beschrijving van een organistenproef in Venetië uit dezelfde tijd, waarbij voor het laatste onderdeel een boek met motetten op een willekeurige bladzijde werd opengelegd en uit een van de stemmen een thema werd aangewezen, waarop de kandidaat diende te fantaseren. Tomás de Santa María's tractaat bevat een keur aan voorbeelden van meerstemmige patronen, sequensen en cadensformules die werden aangeleerd, zo niet "ingestampt". Hij noemt deze kennis noodzakelijk bij het spelen (lees: improviseren) van de "fantasia".

Deze gesloten traditie van het "fantasia"-spel was in de zestiende eeuw door heel West-Europa verbreid, maar was het sterkst in de zuidelijke landen: Italië en Spanje. De

code werd dan ook niet daar maar in Noord-Europa opengebroken. Het is waarschijnlijk aan de eigenzinnigheid van een enkel individu, William Byrd (1543-1623), te danken, dat de fantasia uiteindelijk toch tot gecomponeerd genre werd getransformeerd. Byrd was als organist in zijn jeugd nog opgeleid in een bloeiende, katholieke orgeltraditie, waarin het bewerken van liturgische cantus firmi op een hoog niveau stond, maar na de definitieve reformatie van de liturgie in Engeland in 1559 viel de bestaansgrond onder deze traditie weg. Byrd ontwikkelde daarop geheel op eigen kracht een nieuwe soort klaviermuziek die gelijkwaardig naast de vocale muziek kon staan, in een vrije polyfone stijl die op de eerste plaats op het clavecimbel gericht is, met genres als de variatiereeks, het ostinato (de "ground") en de pavane met galliarde. Deze genres waren reeds voor Byrd bekend, maar hij tilde ze op een hoger plan door grotere contrapuntische kunstigheid, verfijnde figuratietechnieken en grotere en complexere vormen.

Binnen dit programma verleende Byrd de fantasia conform zijn achtergrond de status van een alomvattende compositiesoort, waarin je alle (meerstemmige) technieken kon verenigen, maar waar ook bepaalde variatie- en danselementen een plaats konden vinden. Zijn leerling Thomas Morley codeerde de fantasia in 1597 als volgt:

"The most principall and chieftest kind of musicke which is made without a dittie is the Fantasie, that is, when a musician taketh a point at his pleasure, and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of it according as shall seem best in his own conceit. In this may more art be shovne than in any other musicke, because the composer is tide to nothing but that he may adde, diminish, and alter at his pleasure. And this kind will beare any allowances whatsoever tolerable in other musick, except changing the air & leaving the key, which in fantasias may never be suffered. Other things you may use at your pleasure, as bindings with discords, quicke motions, slow motions, proportions, and what you list."

Deze technieken zijn in humanistische zin "retorische" technieken. Het geeft de compositie een grote mate van "kunstigheid". Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), net zoals Byrd een katholiek getrainde organist die als tiener plotseling met de traditie moest breken, was de belangrijkste componist in deze humanistische traditie van de "fantasia". Hij wist alle retorische figuren in zijn fantasieën op een logische manier te benutten en te combineren, en creëerde op deze wijze een monumentale, en tegelijkertijd zeer "originele" invulling van het idee "fantasia". De fantasia, die met Sweelinck zijn hoogtepunt bereikte, was een typische Renaissance-concept: een geheel, dat allerlei stijlen en technieken kon omvatten en verenigen. De vorm waarin dit gebeurde werd per definitie geheel aan de componist

overgelaten; sterker nog, er werd van hem verwacht dat hij met iets eigens voor de dag kwam. Daardoor zijn de fantasieën van Byrd, Sweelinck en andere componisten als (bijvoorbeeld) Orlando Gibbons, Pieter Cornet, Antoni van Noordt, John Bull of Johann Jakob Froberger goed van elkaar te onderscheiden.

Maar aan het begin van de zeventiende eeuw komt er in Italië een ontwikkeling op gang die zich niet verdraagt met de principes van de "humanistische" fantasia. In deze "vroegbarokke" periode streefde men naar duidelijk afgebakende genres, waarin de sterk toegenomen individuele expressie in toom diende te worden gehouden door vrij strikt gedefinieerde vormen. Voor een concept als de fantasia, waarin niet de inhoud maar juist de vorm geheel aan de componist was overgelaten, was binnen deze nieuwe esthetiek geen plaats.

Het is interessant om te zien hoe Girolamo Frescobaldi (1583-1643) met deze problematiek omsprong. Aan het begin van zijn carrière, in 1608, publiceerde uitgerend hij, die als een van de belangrijkste vormgevers van deze nieuwe stijlprincipes geldt, een bundel fantasias. Hij had daarmee verschillende bedoelingen. De laatste tijd is er wat meer bekend geworden over de Ferrarese klavierschool van de late zestiende eeuw, waaruit ook Frescobaldi stamt. Veel meer als bijvoorbeeld de Venetiaanse school neigde men hier naar een strikt contrapuntische klavierstijl. Wat lag voor de 27-jarige Frescobaldi meer voor de hand dan om als meesterproef een verzameling stukken in die traditie te publiceren, als hommage aan zijn achtergrond?

Maar de (weinige bewaard gebleven) voorbeelden zijn in Italiaanse geest als "ricercari" betiteld, terwijl Frescobaldi voor de term "fantasia" kiest. Frescobaldi was net daarvoor (in 1607) in de Nederlanden geweest en heeft daar ongetwijfeld kennis gemaakt met het nieuwe concept. Frescobaldi's fantasias kunnen als de meest radicale uitleg van het idee "fantasia" gezien worden: het aspect "imitatief contrapunt" is op de spits gedreven, en dit ten koste van meer afwisseling in ritme en harmonie; de vorm is daarbij geheel en al het uitvloeisel van de meerstemmigheid. Frescobaldi nam na deze publicatie bewust afstand van de term "fantasia". Het symboliseert de overgang van een oude naar een nieuwe tijd. Met de publicatie van de unieke fantasias brengt Frescobaldi een historische dimensie aan in zijn werk; het vormt een eerbetoon aan en een "afscheid" van de Renaissance.

De Stylus phantasticus

Uit het hiervoor geschetste "fantasia"-concept ontstaat later in de zeventiende eeuw het begrip "fantastische stijl". Het is echter opvallend dat geen enkele Italiaanse bron over een eventuele "Stilo fantastico" schrijft. Het

werd dan ook niet in het Italiaanse vorm- en stilsysteem opgenomen, zoals dat wel gebeurde met begrippen als de Stylus choraicus, de Stylus moteticus (ook wel Stylus gravis genoemd), de Stylus melismaticus (ook wel Stylus madrigalescus genoemd) en de Stylus theatralis. Girolamo Frescobaldi concipieerde zijn toccata's, in welk genre hij de grootmeester werd, als instrumentale vertaling van de "seconda pratica", een stijl die in hoofdzaak geassocieerd werd met het madrigaal en de monodie (de "Stilus melismaticus"), waarin de tekst met behulp van een vrij dissonantgebruik en sterk gevarieerde melodie en ritmiek ("affetti") op de voet werd gevolgd. Hij zag zijn toccata's aldus ongetwijfeld niet als uiting van de Stylus phantasticus - want deze had hij reeds in 1608 "achter zich" gelaten - maar als behorende tot de Stylus madrigalescus. Omdat in de instrumentale muziek het verband met de tekst per definitie ontbreekt, diende daar gezocht te worden naar een vervangend element. Dit vond Frescobaldi in de enorme mogelijkheden van het (toets-) instrument om de genoemde vrijheden radicaal verder te ontwikkelen naar het virtueuze toe.

Het begrip Stylus phantasticus vinden we uitsluitend bij noordelijke auteurs. Het gaat daarbij in feite om slechts twee bronnen. De vroegste is Athanasius Kircher, een geleerde Jezuïet van Duitse komaf die in Rome leefde en werkte. In 1650 publiceerde hij zijn monumentale Musurgia universalis, een speculatief, in gecompliceerd Neolatijn geschreven omvangrijk muziektraktaat, waarin ook wordt ingegaan op de verschillende stijlen.

Betreffende de Stylus phantasticus schrijft hij:

Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subjecto harmonico astrictus ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus, dividiturque in eas, quas Phantasias, Ricercatas, Toccatas, Sonatas vulgus vocant.

De fantastische stijl is geschikt voor instrumenten. Het is de meest vrije en ongelimiteerde wijze van componeren; het is aan niets gebonden, niet aan een tekst noch aan een melodisch gegeven; het is uitgevonden om vindingrijkheid ("genie") te kunnen tonen en de verborgen structuren van de harmonie en de geavanceerde compositie van geharmoniseerde frases en fuga's aan te leren; het is verdeeld in stukken die gewoonlijk fantasias, ricercatas, toccatas of sonatas genoemd worden.

Kirchers definitie lijkt in feite nog sterk op die van Morley, alleen wordt het nu meer een stijl in plaats van een concept die niet alleen in fantasias, maar ook in ricercares, toccata's en sonatas aangetroffen kan worden. Maar voor het overige is deze definitie retrospectief van karakter. Kircher citeert enkele instrumentale stukken in strikt contrapuntische stijl, en als voorbeeld van een werk voor toetsinstrument drukt hij integraal een stuk van Johann Jakob Froberger af; verrassend genoeg niet een toccata, maar een fantasie: een grote zevendelige hexachord-fantasie in streng-polyfone stijl. De fantasie op het hexachord-thema was voor componisten al meer dan een halve eeuw de ultieme toetssteen van hun kunnen, en ook Froberger vervaardigde met dit stuk zijn omvangrijkste, meest "kunstige" compositie. Hiermee voldoet het geheel en al aan Kirchers definitie van de Stylus phantasticus: waarin de componist of musicus zijn "vindingrijkheid" moet demonstreren en waarin "verborgen structuren van de harmonie en de geavanceerde compositie van geharmoniseerde frases en fuga's" toegepast kunnen worden".

In de zeventiende eeuw blijft zo (in ieder geval in Noord-Europa) de traditionele associatie met de fantasia en de contrapuntische schrijfwijze bewaard. Het oude Renaissance-idee van het hoogste en het pure genie van de componist vinden we in verwaterde vorm zelfs nog aan het begin van de achttiende eeuw terug in de muziekencyclopedie van Sebastien de Brossard (1655-1730):

"Fantaisie, ou espece de Composition qui est le pur effet du genie sans que le Compositeur s'assujettisse a un nombre fixe ou a une certaine qualite de mesure, se servant de toutes sortes de Modes, &c"

Fantasie is een soort van compositie dat geheel en al het resultaat is van het vernuft van de componist, zonder dat deze zich op een vooraf bepaald aantal maten of een maatsoort vastlegt; hij gebruikt veeleer allerlei soorten modi etc.

Waar komt het huidige beeld van de Stylus phantasticus vandaan? De makers van het nieuwe systeem van vormen en stijlen in de Barok, de Italianen zelf zwijgen erover, en Kirchers tekst is dubbelzinnig. De enige auteur die een geheel andere zienswijze etaleert was Johann Mattheson (1681-1764). Mattheson was meer dan een halve eeuw actief in het Hamburgse muziekleven, waar hij zich profileerde als componist, musicus en schrijver over muziek; in die laatste hoedanigheid, waarbij een stroom publicaties het licht zagen, heeft hij zijn naam definitief gevestigd. Belangrijk in ons verband is te zien dat hij pas in een relatief laat stadium tot een behoorlijke definitie van de Stylus phan-

tasticus kwam. In *Das beschützte Orchestre* uit 1717 definieert hij de Stylus phantasticus slechts als "alles, was ex tempore gespielt wird" ("alles, wat al improviserend gespeeld wordt") - een rijkelijk vage omschrijving. Veel bekender - en daar baseren alle moderne auteurs zich op - is de omschrijving uit de encyclopedisch aangelegde *Der Vollkommene Capellmeister* van 1739:

„Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz- Sing- und Spiel-art, die man nur erdencken kann, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwohl an Harmonie, bindet, nur damit der Sanger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbramungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtungen des Tacts und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen; ohne formlichen Haupt-Satz und Unterwurf, ohne Thema und Subject, das ausgeführt werde; bald hurtig, bald zögernd; bald auch auf eine kurze Zeit nach dem Tact; ohne Klang-Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen“.

Deze definitie negeert vrijwel geheel het traditionele element van het contrapunt. Het is tegelijkertijd in verschillende opzichten duidelijk dat Mattheson helemaal niet zo zeker van zijn zaak is:

[1] Elders in de *Vollkommene Capellmeister* voert hij de Stylus phantasticus als onderdeel van de Stylus theatralicus, d.w.z. de opera op, en noemt Georg Friedrich Händels inventieve recitatiefimprovisaties op clavecimbel bij de opera als lichtend voorbeeld. Maar hij voegt daaraan toe dat deze stijl ook in de kerk en de kamermusiek gebruikt kan worden;

[2] Hij zegt dat de Stylus phantasticus ook in vocale muziek gebruikt kan worden, terwijl in de twee eeuwen daarvoor "fantasia" juist altijd exclusief aan de instrumentale muziek voorbehouden was;

[3] Hij spreekt in zijn definitie over "ohne Thema und Subject, das ausgeführt werde" en zegt elders: "diejenigen Verfasser, welche in ihren Fantasien oder Toccate förmliche Fugen durcharbeiten keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl hegen." Daarmee zet hij een belangrijk element van de Stylus phantasticus buitenspel. Dat hij zelf daar een probleem voelde komt naar voren uit de opmerking "was Fugen sind, muss einer wissen ehe er sie in Toccaten anbringen will" - dus: wanneer iemand de fugakunst volledig beheerst kan hij deze toch in de Stylus phantasticus gebruiken.

Voor al deze tegenspraken is er een logische verklaring. Om de een of andere reden voelde Mattheson als enige na Kircher zich geroepen om de Stylus phantasticus in een stijlsystematiek onder te brengen. Waarschijnlijk documenteerde Mattheson hier een oude lo-

kale, Hamburgse traditie, die hij in zijn systeem probeerde in te passen. Zoals uit zijn geschriften blijkt was Mattheson goed op de hoogte van de "geheimen" van de grote Hamburgse orgeltraditie van de zeventiende eeuw. Daaruit zijn ook elementen terug te vinden in zijn behandeling van de Stylus phantasticus. Hij citeert zelfs het begin van een toccata als voorbeeld, die hij aan Froberger toeschrijft. Het gaat hierbij echter om een werk van Dieterich Buxtehude, dat niet als "toccata", maar als "praeludium" is overgeleverd (BuxWV 152); bovendien word juist dit stuk gedomineerd door twee fuga's, die meer dan tweederde van de compositie in beslag nemen, en de "ungebundene Setz-art" hier dus duidelijk in de minderheid is.

Mattheson was al vanaf zijn vroegste geschriften aanhanger van een nieuwe, laatbarokke esthetiek met overzichtelijke vormen, "functionele" harmoniek en een toegankelijke melodiek. Hij voelde zich in zijn streven naar encyclopedische volledigheid in zijn *Vollkommene Capellmeister* met het concept Stylus phantasticus voor een onoplosbaar probleem gesteld. Het vrij recitativische, improvisatorische aspect associeerde hij in eerste instantie met de wereld van de opera, waar dit element nog steeds een vast en onmisbaar bestanddeel was in de vorm van het recitatief; maar hier had het in het zeventiende eeuwse Hamburg ongetwijfeld geen verbanden; de opera was juist de plek waar de modernste, toegankelijkste, liedachtige muziek gepropageerd werd. Deze stond aldus diametraal tegenover de esoterische, "gekunstelde" stukken van de Stylus phantasticus, waar onverwachte, originele structuren juist het belangrijkste doel waren. Zijn definitie balanceert aldus tussen twee werelden, die niet met elkaar verenigbaar lijken.

De Hamburgse traditie van de Stylus phantasticus moet reeds kort na 1650 zijn ontstaan. Er zijn bewijzen dat Kircher's *Musurgia* al snel na zijn verschijnen aldaar bekend was; de melomane dominee Johann Rist, die bevriend was met verschillende Hamburgse organisten, citeert het al in 1651. In 1655 kwam Matthias Weckmann (ca.1619-1674) naar Hamburg, die enkele jaren daarvoor Froberger had ontmoet en van hem veel over de nieuwe stijl en ongetwijfeld ook over de Stylus phantasticus leerde. Mattheson vertelt in zijn *Grundlage einer Ehrenpforte* over een concert in 1666 van het beroemde Hamburgse collegium musicum, waarin een sonate (van de Danziger Caspar Förster) in de Stylus phantasticus gespeeld werd. Tenslotte was er in de jaren 1660-1670 een intensieve muziektheoretische discussie gaande over compositietechnische (met name contrapuntische) problemen; hieraan namen musici als Matthias Weckmann, Johann Adam Reincken, Johann Theile en Dieterich Buxtehude (uit Lübeck) deel; ongetwijfeld werd in deze discussies ook de Stylus phantasticus geïntegreerd.

De Stylus phantasticus was in geen geval een algemeen barok concept, maar speelde blijkbaar slechts een lokale rol, te weten binnen de Hamburgse (of daaraan gelieerde) instrumentale muziek (met name die voor toetsinstrumenten), en het ging slechts om een handjevol organisten. Dit doet sterk denken aan de zestiende-eeuwse opvatting onder die beroepsgroep van de fantasie als een "geheime" kunst. Het is daarom geen toeval dat er geen theoretische uitspraken op schrift werden gesteld. Via Froberger en Weckmann ging deze "esoterische" kunst hier een geheel eigen leven leiden, chronologisch "ingeklemd" tussen twee theoretici (Kircher en Mattheson) die beide buiten deze "kring" staande de grootste moeite hadden met het begrip.

[a] Bronnen

Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Music*, London 1597 / Reprint Farnborough, 1971; als moderne uitgave (ed. R. Alec Harman), Londen 1952.

Athanasius Kircher: *Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Rome 1650 / Reprint Hildesheim 1970.

Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Parijs 2/1705 / reprint Hilversum 1965.

Johann Mattheson: *Das beschützte Orchestre*, Hamburg 1717.

Johann Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister*, Leipzig 1739 / Reprint Kassel 1954.

Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740; als moderne uitgave (ed. Max Schneider), Berlijn 1910 / Reprint Kassel 1969.

[b] Moderne literatuur

Werner Breig: *Der "Stylus phantasticus" in der Lübecker Orgelmusik*, in: Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck, Kassel 1989, p. 72-90.

Christine Defant: "... ad ostentandum ingenium, abditam harmoniae ingeniosumque ... contextum docendum": *Aspekte des Stylus phantasticus in den Orgelwerken und der Kammermusik Dietrich Buxtehudes*, in: Schütz-Jahrbuch 11 (1989), p. 69- 103.

Pieter Dirksen: *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck*, Utrecht 1997 (= Muziekhistorische Monografieën 15), m.n. p. 327-344.

Friedhelm Krummacher: *Stylus phantasticus und phantastische Musik -- Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude*, in: Schütz-Jahrbuch 2 (1980), p. 7-78.

Friedhelm Krummacher: *Bach's Free Organ Works and the Stylus Phantasticus*, in: Bach as Organist, London 1986, p. 157-171.

Matthias Schneider: *Buxtehudes Choralfantasien -- Textdeutung oder "phantastischer Stil"?*, Kassel 1997.

Kerala Snyder: *Dieterich Buxtehude - Organist in Lübeck*, New York en Londen 1987, p. 248-257.

Wat overblijft als resultaat van het idee "Stylus phantasticus" zijn de onvergankelijke toccata's en praeludia voor clavecimbel en orgel van componisten als Weckmann, Reincken, Bruhns, Lübeck en vooral Buxtehude, waarin vrij- rapsodische en contrapuntische secties in ideaal en fascinerend evenwicht zijn gebracht. Een geheel onverwachte, verlate bekroning vond deze Noordduitse traditie (en daarmee ook van de Stylus phantasticus) in het werk van de jonge Johann Sebastian Bach - en niet in de laatste plaats in die in meerdere opzichten verrassende reeks van zeven schitterende clavecimbel toccata's uit de jaren 1705-1712, die zonder de invloed van de "Hamburgse" Stylus phantasticus ondenkbaar zijn.

Tempo en Beweging in de *Prélude non mesuré*

door Thérèse de Goede

Iedere musicus en iedere muzikliefhebber kent en ervaart de dramatische kracht van bepaalde akkoorden en harmonische progressies. In het 17de eeuwse *lamento* en de *prélude non mesuré* voor clavecimbel werd door sommige componisten bij uitstek gebruik gemaakt van deze middelen om treurige en dramatische affecten uit te beelden. In deze lezing wordt onderzocht in hoeverre het mogelijk is om met behulp van 17de eeuwse bronnen een leidraad te vinden om bepaalde passies en emoties aan bepaalde harmonische progressies te kunnen verbinden en daarin indicaties te kunnen vinden voor de "timing" van het muzikale materiaal. Een *prélude non mesuré* van Louis Couperin (1626-1661) zal hierbij als uitgangspunt dienen.



Inleiding

Zoals bekend is de meest opvallende karakteristiek van een *prélude non mesuré* de afwezigheid van maatstrepen, notenwaarden en tempo aanduidingen. We nemen aan dat de *prélude non mesuré* werd genoteerd zoals hij is om de speler de mogelijkheid te geven om als het ware een eigen prelude te creëren en zo deze prelude als een medium voor persoonlijke expressie van persoonlijke emoties te kunnen gebruiken. Dank zij deze wijze van muzieknotatie, dus dank zij de afwezigheid van voorschriften, kunnen we deelnemen aan het creatieve proces. Als wij het hierover eens zijn, waarom zou U dan de moeite nemen om naar een lezing over de *prélude non mesuré* te komen luisteren?

Een van de redenen zou kunnen zijn dat U zich toch minder comfortabel voelt met deze muzikale vorm dan met *mesuré* composities. Voor veel clavecimbelstudenten en amateurs is de *prélude non mesuré* redelijk moeilijk. Het ontbreken van

maatstrepen, notenwaarden en tempo aanduidingen betekent niet, zoals steeds weer blijkt in de praktijk, dat het niets uitmaakt wat je doet.

Een andere reden om met name *préludes non mesuré* van Louis Couperin onder de loep te nemen is dat de muzikale en emotionele inhoud in de *préludes* van deze componist voor ons, en in deze tijd, veel groter is dan gebruikelijk in de gemiddelde Franse prelude. (Dat geldt overigens ook voor de preludes van D'Anglebert.)¹

In deze lezing wil ik laten zien en laten horen waardoor dat wordt veroorzaakt. Eerst wil ik een kort overzicht van de ontwikkeling van de *prélude non mesuré* geven en daarna een indruk van de 17de eeuwse ideeën en opvattingen over de muzikale betekenis en uitdrukking van emoties. (Het spreekt vanzelf dat dit alles in de gegeven tijd van drie kwartier niet anders dan oppervlakkig kan zijn.) Aan het slot wil ik een analyse geven van L. Couperins prelude in C.

De vorm

De moeilijkheid van de *prélude non mesuré* lijkt op het eerste gezicht te liggen in de notatie. We weten dat we de volgende elementen moeten onderscheiden: akkoorden, verbindende passages, voorhoudingen en andere ornamenten. Sommige componisten, D'Anglebert bijvoorbeeld, maakten in ieder geval het verschil zichtbaar tussen ornamenterende passages en akkoorden maar L. Couperin schreef zijn preludes overwegend in hele noten. Niettemin, zelfs als we in staat zijn de bovengenoemde elementen in ons spel van elkaar te onderscheiden levert dat niet automatisch een muzikaal interessant resultaat op. Ook het uitputtend bestuderen van de bogen waarmee de akkoorden en de passages, soms op grillig-mysterieuze wijze verbonden zijn brengt ons maar gedeeltelijk op weg. Het veranderen van een *prélude non mesuré* in een *prélude mesuré*, zoals in sommige moderne edities wel is gedaan, helpt ons evenmin bij het ontrafelen van de echte geheimen. zie v.b. 1



Voorbeeld 1

Ironisch is wel dat het resultaat van zo'n operatie qua notenbeeld een grote overeenkomst vertoont met de *Lamenti* van Froberger of met sommige van zijn *Allemandes* en *Tombaues*, terwijl bij deze stukken nu juist weer vaak de opdracht staat om deze composities

met grote vrijheid te spelen zonder de maat in acht te nemen. (Zoals b.v. *Tombeau fait à Paris sur le mort de Monsieur Blancheroche; lequel se joue fort lentement à la discretion sans observer aucune mesure.*)

Van die werken, genoteerd dus in notenwaarden en met maatstrepen en tempo aanduidingen, werd al door Frobergers tijdgenoten gezegd dat ze alleen dan goed konden worden uitgevoerd als de speler ze noot voor noot van Froberger zelf had geleerd.

Uit het voorafgaande blijkt dat het ook in de 17de eeuw al moeilijk werd gevonden om composities uit te voeren die, of zij nou *non mesuré* of *mesuré* genoteerd zijn gespeeld moeten worden *sans observer aucune mesure*.

Historische ontwikkeling

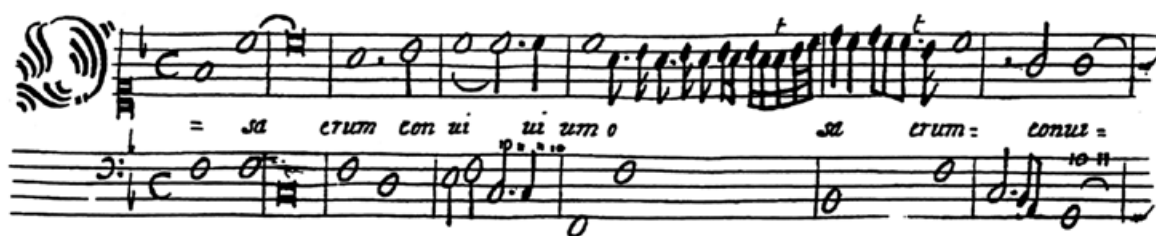
Twee lijnen kunnen worden getrokken naar de *prélude non mesuré*. De ene lijn komt vanuit de luitmuziek, de ander vanuit de preludes en toccata's voor toetsinstrumenten.

Tegen het eind van de 16de eeuw had de ontwikkeling van de toccata een eerste hoogtepunt bereikt in de klavierwerken van Sweelinck, Merulo, Gabrieli en andere componisten. Toch is er niet veel in de toccata's van deze componisten dat ons al aan de *prélude non*

mesuré doet denken. Pas bij Froberger, die gestudeerd had Frescobaldi, is dat het geval. Tegen het eind van de 16de eeuw vindt een belangrijke ontwikkeling plaats in de muziek. Zij heeft niet langer overwegend tot doel de emoties weer te geven en te imiteren maar moet nu deze in de eerste plaats bij de toehoorder losmaken. Sommige componisten slaagden daar blijkbaar heel goed in. In het algemeen bestaat er in deze periode een sterke neiging om treurige affecten uit te beelden en op te roepen. De componisten zijn dan ook steeds meer op zoek naar muzikale middelen die juist dat kunnen doen: emoties losmaken bij de toehoorder en boven alles treurige en tragische emoties. Het recitatief was de eerste vocale muzikale vorm, bevrijd van voorschriften over tempo-proporties en contrapunt, waarin en waarmee deze passies konden worden uitgebeeld en opgeroepen. De preludes en de toccata waren de eerste instrumentale vormen waarin dit mogelijk was.



Voorbeeld 2a



Voorbeeld 2b

De eerste keer dat een klavierspeler van de componist het advies krijgt om vrijheid te nemen in maat en ritme is waarschijnlijk in het voorwoord door Frescobaldi in zijn *Primo libro di Toccate* (1615-1616). In dit voorwoord verwijst hij naar wat hij noemt het moderne (solo)madrigaal waarin de slag nu eens langzaam, dan weer snel wordt genomen en soms zelfs even in de lucht blijft hangen, afhankelijk van het uitgebeelde affect of van de betekenis van de tekst. Bij het woord affect denkt men vooral aan een emotie maar het woord "affecto" werd in twee betekenissen gebruikt: in de algemene betekenis van "aandoening" of "emotie", en als naam voor bepaalde ornamenten die als hulp bij het uitdrukken van emoties konden worden gebruikt.

Sommige van deze ornamenten zijn clavecinisten vooral bekend uit de instrumentale muziek, met name uit Frescobaldi's toccata's, maar zij komen oorspronkelijk uit het "moderne" vocale solorepertoire. Hierbij kunnen wij denken aan de *gruppo* en *trillo* en andere ornamenten, door Caccini besproken in het voorwoord van zijn *Nuove Musiche* (1602). Ook de zogenaamde Lombardische figuur (zie v.b. 2a) die ons zo vertrouwd is uit Frescobaldi's klaviermuziek vinden we in Caccini's aria's en solomadrigalen. Een ander voorbeeld van "affecto" is te vinden in het begin van een aria van Ottavio Durante (1608) (zie v.b. 2b). Ook dit ornament doet ons eerder denken aan instrumentale dan aan vocale muziek. Deze affetti zijn ook, genoteerd dus in hele noten, in Couperin's *prélude non mesuré* te vinden.

Frescobaldi vraagt niet alleen om vrijheid van tempo in de "affetti". Hij vraagt ons ook de cadenzen, vaak uitgebreid met expressieve dissonante passages, vrij en

met grote vertraging te spelen, ook als ze in kleine notenwaarden staan genoteerd (*Le cadenze benché sieno scritte veloce conviene sostenerle assai*). Expressieve dissonante passages en plotselinge modulaties zijn hoe dan ook typische elementen in Frescobaldi's toccata's en al deze elementen kunnen ook worden gevonden in de *prélude non mesuré* van Louis Couperin. Frescobaldi's fascinatie voor pijnlijk wringende tooncombinaties was zo groot dat hij zelfs toccata's componeerde die praktisch alleen uit overgebonden dissonanten bestaan en waarin de oplossing van die dissonanten eindeloos wordt uitgesteld: de *Toccata di durezza e ligature*.

Ook in zijn partitas, variatie stukken over populaire deuntjes of bassen zoals de welbekende *Follia*, *Romanesca* of *Ruggiero*, is bijna altijd tenminste één *durezza* e *ligature* variatie te vinden. Deze variaties zijn, net als de toccata's van dit type, bijna zonder uitzondering geschreven in grote notenwaarden en zonder passages. Ze moeten langzaam worden gespeeld zodat het effect, de "impact" ervan, onverhuld door ons kan worden beleefd zoals het is bedoeld, n.l. ons hart vol te laten lopen met rouw en droefheid en ons deze emoties fysiek te laten voelen.

In de *Elevatione toccata's* is de combinatie van plotselinge modulaties en zeer dissonante samenklanken nog opvallender. Volgens Girolamo Diruta moesten deze toccata's worden gespeeld: "tijdens de opheffing van het Allerheiligste Lichaam en Bloed van Onze Redder Jezus Christus waarbij in de manier van spelen de gruwelijke martelingen van de passie moeten worden geïmiteerd".

Frescobaldi is zeker niet de enige componist die stukken met *durezza e ligature* componeerde. Vóór hem werd dat al gedaan door o.a. Ercole Pasquini, een belangrijke voorganger van Frescobaldi die in Frescobaldi's geboorteplaats Ferrara in de tachtiger jaren van de 16de eeuw clavecimbel, orgel en compositieles gaf. Ook Frescobaldi's leerling Johann Jacob Froberger schreef *Elevatione toccata's* vol dissonante samenklanken en onverwachte wendingen. Het was vooral Froberger die deze specifieke muzikale taal, waarin treurnis en opstandigheid ook zo goed kon worden uitgedrukt, in de 17de eeuwse klaviermuziek verder gebruikte en verbreidde in de vorm van *Lamenti*, *Allemandes/Lamenti* en *Tombeaux*.

Het kan misschien wel niet met zekerheid worden gezegd dat Louis Couperin door Froberger is beïnvloed maar diverse musicologen en clavecinisten hebben al gewezen op de overeenkomst in bepaalde passages tussen sommige stukken van Froberger en in preludes van Couperin. Het is bekend dat Froberger in 1652 in Parijs een door velen geprezen concert heeft gegeven en aangenomen wordt dat hij bij die gelegenheid een aantal prominente Franse musici heeft ontmoet waaronder Chambonnières, Louis Couperin en de luitist Denis Gaultier.

Mijn hypothese is dat de preludes van Louis "wilder" en hartstochtelijker zijn dan die van zijn tijdgenoten door de invloed van zowel Froberger als Frescobaldi. Couperin had muziek van Frescobaldi gecopieerd (zie N. Gorenstein, voorwoord bij L. Couperin's *Pièces d'Orgue*) en probeerde ook zelf een *Durezza e Legature* stuk te schrijven, de "*Fantaisie des Duretez*" (in *Pièces d'Orgue*).

De andere ontwikkelingslijn naar de *prélude non mesuré* loopt via de vroeg 17de eeuwse Franse

luitmuziek. Verschillende elementen speelden hierin een rol. Allereerst de *style brisé*, al in ontwikkeling in de 16de eeuw, een typisch voorbeeld van een stijl waarin de uiterste beperking van een instrument maximaal werd geëxploiteerd door de stemmen zodanig te breken en uit te spreiden dat lineaire stemvoering meer gesuggereerd wordt dan feitelijk uitgevoerd. Een tweede belangrijk element was de improvisatie: ontwikkeld onder andere vanuit de noodzaak de stemming van het instrument voor en tijdens het spelen te controleren en nieuwe stemmingen uit te proberen. De eerste min of meer ongemensureerde preludes voor de luit zijn waarschijnlijk gecomponeerd door Mr. Dufaut en gepubliceerd in *Airs de différents auteurs mis en tablature sur les accords nouveaux*, uitgegeven door Ballard in 1631.

Akkoorden en harmonische progressies

Tot nu toe hebben moderne schrijvers zich vooral verdiept in de verschillende vormen van de bogen in Couperin's preludes en in de manier waarop hij akkoordbrekingen noteerde. Voor zover mij bekend zijn harmonische analyses van zijn werk uitsluitend in termen van tonale, functionele harmonie gemaakt. Daar is op zichzelf niets mee mis maar het is een feit dat Couperin en zijn tijdgenoten, hoewel componerend in een periode van zich ontwikkelende tonaliteit, harmonie niet op deze manier benaderden. Sterker nog, zelfs 100 jaar later, 40 jaar nadat Rameau zijn "*Traité d'Harmonie*" (1722) had gepubliceerd, besprak Carl Philip Emmanuel Bach in het gedeelte van zijn "*Versuch...*" gewijd aan basso continuo de diverse consonante en dissonante akkoorden alsof zij op zichzelf staande samenklanken waren. In de 17de eeuw was de benadering van akkoorden niet anders. In zijn "*Traité d'accompagnement pour le théorbe, et le clavecin*" (Parijs 1690) laat Denis Delair een voorbeeldstuk van zijn hand zien dat geheel is samengesteld uit dissonante akkoorden. De akkoorden volgen elkaar zodanig op dat er een speelbaar stukje is ontstaan en Delair legt daarbij uit dat deze tooncombinaties vooral gevonden kunnen worden in Italiaanse muziek en dat ze, aangezien de Italianen ze van "*caprice*" laten afhangen, niet aan regels zijn onderworpen. zie v.b. 3⁴

De door Delair gedemonstreerde dissonante akkoorden zijn vaker door Louis Couperin (en overigens ook door D'Anglebert) toegepast dan door de luitcomponisten. Als we luitpreludes, bijvoorbeeld die van Denis Gaultier uit "*La Rhétorique des Dieux*" vergelijken met Couperin's preludes zien we een opvallend verschil in karakter en atmosfeer. De 17de eeuwse luitmuziek heeft overwegend een mild karakter waarin tedere melancholie overheerst. Ook de plotselinge

Exemple des accompagnemens extraordinaires.

second superflue. Quarte et Septieme Triton avec la tierce majeure. Triton avec la tierce min. la quinte avec la sexte.

Fausse quinte avec l'octave. Autre fausse quinte avec l'octave. la 7. diminuée. Quinte superflue avec la neuvième. Quinte superflue avec la septieme

sextes avec la 3. et la 4. sextes avec la 4. et l'octave. sextes quarte et octave. Neuvième avec la septieme 7. majeure avec la seconde et la quarte. 7. maj. avec la sexte mineure.

Voorbeeld 3

harmonische wendingen, die Couperin's preludes zo schokkend en zo snel wisselend van emotie maken, ontbreken bij Gaultier en tijdgenoten. Eventuele dramatische harmonische wendingen worden meer voorbereid. Het zijn juist deze (Italiaanse) elementen die Couperin zo volstrekt uniek maken in zijn omgeving. Natuurlijk heeft niet elke prelude van L. Couperin een somber, dramatisch of melancholiek karakter. Het komt ook voor, met name in preludes in majeur toonsoorten, dat een prelude begint in een lichte bijna arcadische atmosfeer om dan na een paar "zinnen" alsnog in donkere melancholie te geraken. Couperin is hoe dan ook geneigd tot snel wisselende stemmingen en deze zouden in een prelude in de tempi tot uitdrukking moeten komen. Als we echter composities vol plotselinge harmonische wendingen aantreffen en bovendien veel dissonanten, (zowel melodisch als harmonisch) al dan niet verbonden door ornamenterende en verbindende passages, hebben we in het algemeen gesproken met composities te maken waarin overwegend treurige affecten moeten worden opgeroepen. In dergelijke composities kunnen nog de volgende expressiemiddelen worden gevonden.

Middelen gebruikt om treurige affecten uit te drukken.

- Chromatiek
Volgens Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, Rome 1650) wekt chromatiek in een langzaam tempo vooral smart en klagelijkheid op terwijl chromatiek verbonden aan hogere tempi en snelle beweging irrationele affecten zal oproepen zoals

woede, razernij en opstandigheid. Dit laatste betekent volgens mij niet dat we chromatische passages op zichzelf snel zouden moeten spelen. Kircher zegt nadrukkelijk: "chromatiek verbonden aan hogere tempi" in plaats van "snelle chromatiek" dus dit zou eerder kunnen betekenen dat er noten staan tussen de chromatische en dat die snel moeten worden gespeeld. Een voorbeeld hiervan is te vinden in de tweede helft van Frobergers *Tombeau sur la mort de M. Blancrocher* waar tussen de dalende chromatische stappen d, cis, c, b, bes een aantal ornamentale omspelingsen staan. zie v.b. 4

Voorbeeld 4

- Orgelpunt
Niet per se een medium voor een donker affect maar toch vaak hiervoor gebruikt als expressie-

middel. Het begin van Couperin's pavane in fis mineur is een goed voorbeeld. Boven de steeds herhaalde of aangehouden fis in de bas kronkelt een reeks dissonanten zich pijnlijk omlaag. En ook het slot van de eerder genoemde Tombeau van Froberger (ook weer in de tweede helft) is een goed voorbeeld. Daar werkt boven het orgelpunt op g zeven maten lang een reeks consonanten en dissonanten zich van droefheid via opstandigheid naar sombere berusting toe.

- Toonherhaling
- Bepaalde dissonante akkoordprogressies en plotselinge harmonische wendingen.
- Bepaalde consonante progressies
Een voorbeeld is wat men later het Napels sextakkoord is gaan noemen. Hierover zei Marc Antoine Charpentier dat de Italianen deze akkoord progressie vaak gebruikten om smart uit te drukken of de krachteloze laatste woorden van een stervende te ondersteunen. zie v.b. 5

Voorbeeld 5

- Het uitstellen van de oplossing in dissonante progressies
- Kleine tertsen en sexten
- Kleine sextparallellen

Tractaten over de expressie van emotie

Er zijn in de hier besproken periode heel wat theoretische en filosofische tractaten verschenen waarin aandacht werd besteed aan de emoties zelf en aan de muzikale uitdrukking van emoties. Sommige schrijvers, waaronder bijvoorbeeld Thomas Morley en Andreas Werckmeister, stellen vast dat de door muziek opgewekte aandoeningen niet alleen afhankelijk zijn van het type muziek maar ook van het temperament van de luisteraar: melancholieke sombere mensen voelen zich sterk "samenvallen" met het juiste gebruik van dissonanten omdat hun psychische gesteldheid van zichzelf al een "dissonant gewicht" heeft. (Wij zouden nu zeggen: "Het is hen zwaar te moede.") Daartegenover zullen mensen met een cholerisch temperament juist zeer worden geraakt en opgewonden door muziek waarin woede, opwindend, razernij en

waanin wordt uitgebeeld. De uitdrukking van al deze passies wordt veroorzaakt door verscheidene muzikale elementen, zowel op zichzelf als in combinatie: harmonische relaties, ritme, metrum, tempo en volume. In de cholerische mens kan activiteit (gevecht, oorlog) worden opgeroepen door muziek met een snel, heftig, pyrrhisch ritme die door een mens met een melancholiek (dus langzaam) temperament niet kan worden verdragen.

Naast de theorie over de relatie tussen de temperamenen en soorten muziek bestond in de 17de eeuw de theorie over het effect van de diverse intervallsafstanden. Aan elk interval werd een bepaald affect toegeschreven dat verbonden is met de getalsverhouding van de frequenties van de tonen die het interval vormen. Dat deel van de mens dat geraakt kan worden door muziek werd vergeleken met snaren die tot resoneren kunnen worden gebracht door bepaalde tonen en intervallen. Deze snaren staan voor wat door René Descartes (*De aandoeningen van de ziel*, 1649) *les esprits animaux*, de levensgeesten is genoemd. Deze levensgeesten beschreef hij als kleine vlammen zonder substantie die vanuit de hersenen door de zenuwen gingen. Bijvoorbeeld: hoe verder het interval is verwijderd van het unison, dus hoe groter het interval is, des te sneller de bewegingen van de *esprits animaux* worden opgewekt in de toehoorder en des te onstuimiger en heftiger is het affect. Ook als het interval hoog in de discant klinkt heeft dat een snelle beweging in de toehoorder tot gevolg met hetzelfde resultaat.

Daartegenover staat bijvoorbeeld de halve toonsafstand. In de opvatting van de barok is dat juist het interval met de minste spanning waardoor dit interval geschikt is voor de uitdrukking van langzame treurige affecten. Vandaar dat met name het chromatische dalende tetrachord is toegepast in diverse klaagzangen, zoals b.v. Dido's laatste aria aan het slot van Purcells opera *Dido and Aeneas*.

Conclusie

Deze lezing werd afgesloten met het spelen en analyseren op de bovenbeschreven elementen van Louis Couperin's *prélude non mesuré* in C (nr. 9 in de L'Oiseau-Lyre uitgave, niet opgenomen in Alan Curtis' Pupitre editie).

Het moge duidelijk zijn dat het essentieel is bij het spelen van een *prélude non mesuré* om de dissonante tooncombinaties te herkennen zoals ze door Couperin zijn bedoeld. Zonder die herkenning, als er domweg overheen wordt gespeeld, is het nauwelijks mogelijk om de bijbehorende affecten op te roepen. Hier blijkt dan ook het belang van *tempo en beweging*. De

middelen om treurige affecten uit te drukken zijn in het algemeen verbonden aan langzame tempi. Hoe snel of langzaam bepaalde progressies kunnen worden gespeeld en wanneer het tempo kan worden versneld of vertraagd hangt verder af van de context waarin ze zijn geplaatst (en natuurlijk ook van het karakter en temperament van de speler) en van de andere expressiemiddelen waaraan ze zijn verbonden. Wil

men andere onvrolijke affecten zoals woede, razernij of opstandigheid uitdrukken dan zijn hogere tempi effectiever. Vanzelfsprekend vinden we in niet treurige of vrolijke stukken meer consonante intervallen, weinig tot geen plotselinge harmonische wendingen en gelijkmatiger, al dan niet hogere, tempi.

¹ Want in een pamflet uit 1680 (*Lettre/De Mr. Le/Gallois/A Mademoiselle Regnault/De Solier/touchant la Musique*) wordt Couperin gepresenteerd als een componist die vooral bewonderd werd door kenners en intellectuelen, dit in contrast met zijn tijdgenoot Chambonnières (1601-1672) die als componist vooral het hart van de toehoorder wist te raken.

² Zoals we van Marco da Gagliano weten was het publiek in tranen bij het luisteren naar Monteverdi's *Lamento d'Arianna* uit de opera *Arianna*.

³ James R. Anthony: *French Baroque Music*, 1974

⁴ Delair bedoelt de toen geldende contrapuntregels waarin werd voorgeschreven dat dissonanten moesten worden voorbereid en opgelost.



Weense clavecimbel

door Richard Maunder

Een zekere Hermann Poll uit Wenen zou, volgens Weense geleerden, in 1397 "het clavecimbel hebben uitgevonden", maar er zijn geen details over bekend. Wat de eerstvolgende maal lijkt te zijn dat een Weens clavecimbel wordt genoemd is door Praetorius' in zijn *"De Organographia"*, waarin hij zegt dat hij, rond 1590, in Praag een in Wenen gemaakt clavecimbel zag. Het had een "enharmonisch" klavier met 19 noten in het octaaf, vermoedelijk zoiets als het klavier afgebeeld door Zarlino in *"Istituzioni harmoniche"* (Venetië, 1558). De eerste Weense clavecimbel-bouwer die we bij naam kennen is Hans Niederhauser, aan het keizerlijke hof *Orgel- und Claviermacher*: er zijn documenten die verwijzen, in de vorm van 18^{de} eeuwse krantenadvertenties, naar door hem in 1653 en 1659 gemaakte clavecimbel (zie de Appendix voor een lijst van Weense bouwers, met hun jaartallen)

Het vroegst bekende bestaande instrument zal ik als eerste beschrijven (figuur 1)

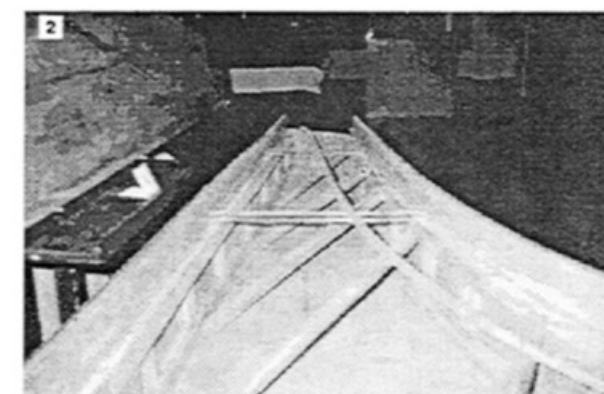


Er is enige dubbelzinnigheid betreffende het juiste bouwjaar en de identiteit van de bouwer: de bovenste en onderste toets dragen monogrammen "HA" (of "HN"?) en "1696" respectievelijk, maar het zangblad is gesigneerd, aan de onderkant met: "Walter fecit 1703 Viena". ("Walter" moet zijn Franz Walter, geen familie van Anton; Ik vermoed dat HA of HN de eigenaar, niet de bouwer was, daar zijn monogram een kroontje draagt.) Dit instrument vertoont reeds de meeste van de karaktertrekken van het 18^{de} eeuwse Weense clavecimbel:

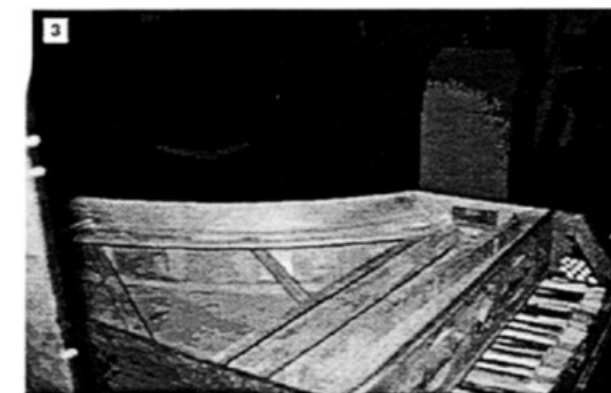
1. Slechts twee 8'-koren (geen 4'); gewoonlijk één beweegbaar en dat alleen van binnen het instrument. (geen registerknoppen)
2. Een korte mensuur, c' typisch ca 270 mm (zoals dit exemplaar oorspronkelijk had, maar het is later veranderd)
3. Een licht gebouwde kast (de latere exemplaren zijn van notenhout), met een fijne decoratie rond het

klavier, dat schuin aflopende zijanten heeft (enigszins als een fabrieksclavecimbel uit de jaren 30!)

4. Een binnenskelet niet ongelijksoortig aan dat van Italiaanse instrumenten, hoewel niet identiek (Figuur 2).



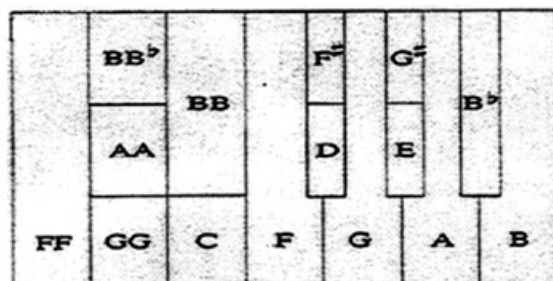
Italiaanse clavecimbel hebben gewoonlijk een enkele horizontale lijst die dienst doet als steunlijst voor het zangblad, gesteund door "knieën" (driehoekige constructie-elementen); maar "HA/Walter" past dunne verticale stijlen toe in plaats van knieën (verbazingwekkend, het ziet er naar uit dat de diagonale steunbalkjes later toegevoegd werden maar een copie door Alfons Huber laat zien dat het instrument sterk genoeg is zonder). Er is ook een tweede horizontale lijst bevestigd aan de bodemplaat: anders dan bij Italiaanse instrumenten vallen de kastwanden niet over de bodemplaat maar worden zij tegen deze onderste lijst aangelijmd. Zie hiervoor figuur 3, dat laat zien dat de verticale stijlen tamelijk licht zijn.



5. Eén klavier, met een toetsindeling die sterk afwijkt van die van andere scholen: figuur 4 toont de baskant met het mechaniek gedeeltelijk verwijderd.



Men kan zien dat wat er uit ziet als F# en G# in feite dubbele boventoetsen zijn (met een voor- en een achterdeel); op wat er uit ziet als een E-toets laat het ivoor los van het achterdeel van een gedeelde benedentoets; De naastlageregelegen toets, met de zwart en wit decoratie, is zelfs verdeeld in drie; en wat er uit ziet als een eindblok is ook een toets (niet gedeeld).



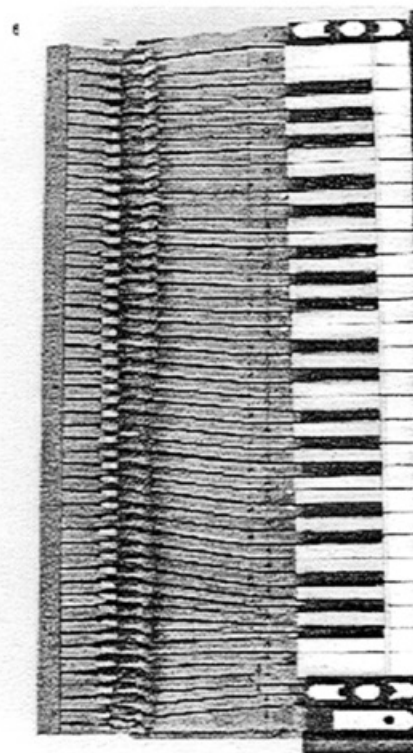
Het diagram toont welke toetsdelen welke noten geven. Het ziet er bizar uit maar als men het beschouwt als een C/E kort octaaf (met twee gedeelde boventoetsen), plus vijf extra noten die in een zo klein mogelijk ruimte zijn gepropt, dan is het wel zinvol. Dit bleef absolute standaard op Weense clavecimbel gedurende vele jaren. 'HA/Walter' heeft een bereik van vijf octaven en één noot (opmerkelijk groot voor omstreeks 1700!); het loopt door tot g³, hoewel het f[#] weglaat om een symmetrisch aanzien te krijgen, waarbij de bovenste toets, g³, zodanig versierd is dat hij er uit ziet als de drievoudig gedeelde G₁/A₁/Bes₁ (zie figuur 5)



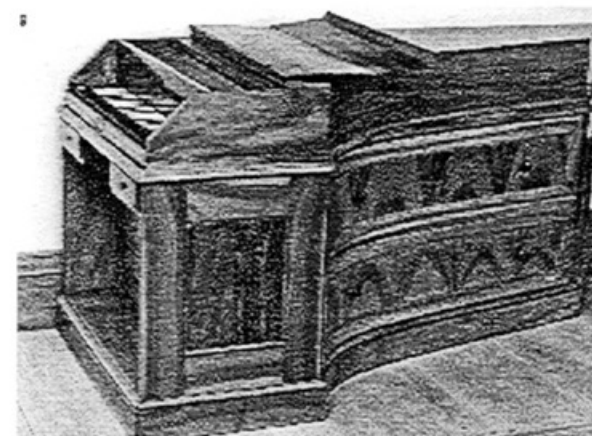
Waar kwam dat ongebruikelijke kort octaaf vandaan? Er bestaat enige Weense muziek uit de tweede helft van de 17^{de} eeuw die de lage A₁ nodig lijkt te hebben in aanvulling op het korte octaaf C/E, maar niet de tussenliggende noten (B₁ en Bes₁; bijvoorbeeld Froberger's tweede suite van zijn verzameling van 1656, of Poglietti's "Rossignolo" suite uit 1677. Misschien voegden de bouwers eerst deze extra toets toe en deelden hem later, evenals de C/E toets. (Sommige Italiaanse clavecimbel hebben gedeelde ondertoetsen in de bas.) De "eindblok toets" F₁ moet een volgende toevoeging vertegenwoordigen, want deze ligt buiten het symmetrische gedeelte van het klavier: deze indruk wordt verstrekt door één voorbeeld waar geen F₁ aanwezig is, een anonym ottavino spinet in het museum Carolino-Augustum, Salzburg, gedateerd 1700 of vroeger. (Figuur 6)



Een iets later clavecimbel (?ca. 1700 – 1710) bevindt zich in het Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Figuur 7). (Het is verkort, maar de geschilderde decoratie op het deksel werd klaarblijkelijk naderhand aangebracht.)



Zijn klavier decoratie (figuur 8) vertoont dezelfde stijl en symmetrie al "HA/Walter" (hoewel de bovenste noot slechts d³ is), hoewel de laagste toets, F₁, er nu als een echte toets uit ziet, niet als een eindblok. (Ik wil terloops opmerken dat het z.g. "Weense verkorte octaaf" werd toegepast op zowel clavichordenals spinetten en clavecimbel: mij is één clavichord bekend, ca 1750, dat dit heeft. Zie voor details mijn boek, *Keyboard Instruments in Eighteenth-Century Vienna*, OUP 1998.)



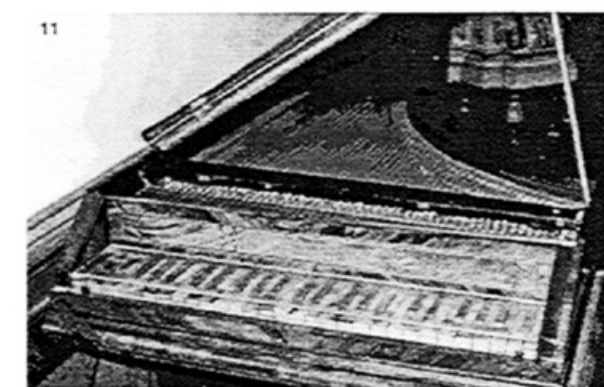
We springen nu bijna een halve eeuw verder naar een clavecimbel van J.C.Panzer, 1747, in het Kunsthistorisches Museum, Wenen. Het vertoont een ander populair Weens verschijnsel, dat kennelijk elders onbekend was, het ladekast onderstel (Figuur 9). Zoals de meeste Weense clavecimbel, met uitzondering van

de vroegste, heeft deze een notenhouten kast; ook hier afgeschuinde zijanten, fineer decoratie, en twee 8'voet koren waarvan alleen het voorste register te bewegen is (vanaf de binnenkant). De mensuur is met 254 mm een beetje korter dan typisch, waarschijnlijk omdat het instrument over het gehele bereik met messing is besnaard. Het klavier heeft het gebruikelijke "Weense kort octaaf" (figuur 10)

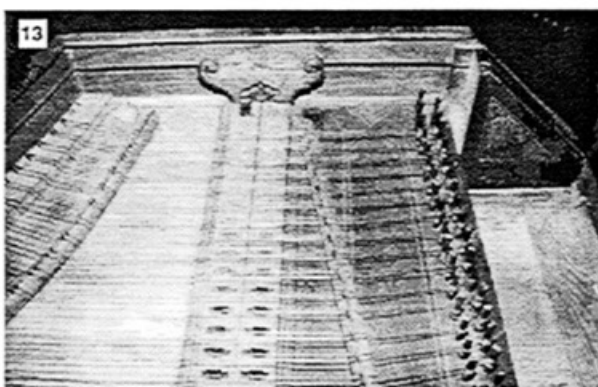
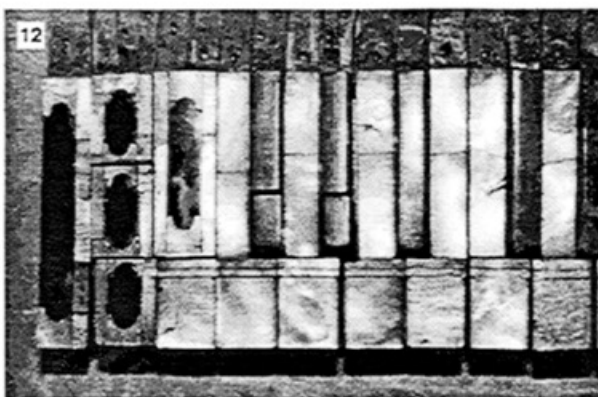


maar merk op dat de decoratie nu anders is, waarbij de laagste noot F₁ in het ontwerp is geïntegreerd: de bovenste toets (f[#]) komt nu overeen met F₁, niet de 3-voudige gedeelde toets (de een of andere grappenmaker heeft blijkbaar de arcades van de toetsuiteinden er ondersteboven op gezet!)

Er is een gelijksoortig (anoniem) clavecimbel in het Národní Muzeum te Praag, eveneens op een ladekast onderstel (niet zichtbaar in figuur 11, maar zie daarvoor A.Buchner, *Musical Instruments*, afbeelding 217). Het instrument heeft een zeer korte mensuur, oorspronkelijk slechts ca 203 mm, dus misschien was het hoger gestemd dan normaal.



Voor het overige is het enige opmerkelijke dat het klavier belegd is met parelmoer en schildpad (voor een rijke klant?), maar ook dit heeft het "Weense kort octaaf". figuur 12) Let op de steunen voor de dokkenrail, die in feite sprekend lijken op die van de Panzer van 1747.



Ik vraag me af of dit ook een instrument van Panzer is, maar dan vroeger. (Hij was in feite in Praag geboren maar in ieder geval in 1714 al in Wenen gearriveerd.)

Het "ladekast onderstel" bleef populair: er bestaan krantenadvertenties voor in elk geval tot aan 1774 (een Leydecker clavecimbel waarvan het onderstel bestaat uit een kast met 12 laden voor bladmuziek") Gottlieb Muffat, toen al in de zeventig, adverteerde een dergelijk instrument in 1763.

Het enige nog bestaande instrument van Leydecker echter (1755, Steiermärkisches Landesmuseum, Graz), heeft een conventioneel onderstel (Figuur 14).

Het klavier daarvan lijkt sterk op dat van de Panzner (figuur 15). De mensuur is 268 mm (bijna hetzelfde als "HA/Walter"), en er zijn de gebruikelijke twee registers, waarvan één vast.

Het is goed om erop te wijzen dat het "standaard" Weense clavecimbel, met het "Weense" kort octaaf en een bereik van vijf octaven van F_1 tot F^5 , nog steeds geproduceerd werd in de tijd dat Haydn een jonge man was. Er bestaan stukken van hem, stammend uit de jaren '60 van de 18^{de} eeuw, die gebruik maken van de wijd gelegen akkoorden die mogelijk zijn door het kort octaaf, bijvoorbeeld de "Acht Sauschneider" variaties uit 1765. Het is niet vóór het eind van de 70er jaren van de 18^{de} eeuw dat er enig bewijs is van het bestaan van

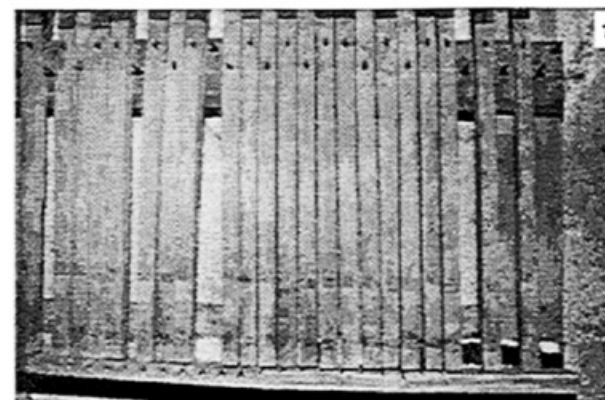


Weense instrumenten met een volledig chromatische bas: het wordt gevonden bij twee Weense clavecimbel gedateerd 1778 (daarentegen omvatte de verkoping van de inboedel van Johann Moyse jr, na zijn dood in 1785, onvoltooide instrumenten met "gebroken octaaf".)

Het ene (figuur 16). is gemaakt door Matthias Blum



en het bevindt zich in een particuliere verzameling op Schloß Greillenstein, Niederösterreich.

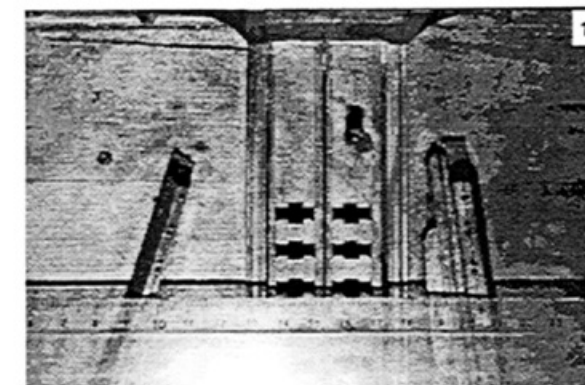


Figuur 17 toont een deel van het klavier en het mechaniek: het heeft een bereik van vijf octaven, $F_1 - F^5$, volledig chromatisch (let ook eens op het geleidesysteem van de registerzeef).

Zoals gebruikelijk zijn er twee 8' registers; er is een luitregister (buff stop) dat wordt bediend met een kniehefboom, mogelijk een latere toevoeging, maar voor het overige is er geen mogelijkheid van buitenaf registers te wisselen.

De mensuur is 271 mm, en overblijfsels van snaren wekken de indruk dat het instrument overwegend met ijzer was besnaard, en met messing in ten hoogste het onderste octaaf.

Het andere instrument is van Mallek (Mestske Muzeum, Bratislava), en het vertoont grote gelijkenis met het vorige instrument. (Figuur 18). Het heeft de gebruikelijke 2 registers, waarvan alleen het voorste beweegbaar is (figuur 19).



duidelijk dat de Weense fortepiano uit het Weense clavecimbel ontwikkeld werd op dezelfde manier als de Engelse Grand uit de clavecimbel van Kirkman en Shudi – in feite was de Weense korte mensuur van ca 270 mm al ideaal en hoefde niet te worden veranderd. Men kan aan het uiterlijk van een Weens instrument niet zien of het een clavecimbel of een fortepiano is, en er is een neiging om alles met één klavier en schuin aflopende "cheek" te identificeren als een fortepiano.

Ik wil besluiten met enkele opmerkingen over spinetten. Er bestaan twee late instrumenten, de ene is van Klinger, 1799, in het Národní Muzeum, Praag (Figuur 20: let vooral op de schuin aflopende "cheeks" en de decoratie in fineer).



Het andere is van Bock, 1804 (Kunsthistorisches Museum, Wenen). Waarvoor werden die instrumenten gebruikt? Het antwoord lijkt te zijn: continuo spelen, en waarschijnlijk in het opera theater: Klinger en Bock waren beiden in het Burgtheater in dienst als stemmers en onderhoudsmonteurs voor de instrumenten., en er zijn ettelijke krantenadvertenties bekend waarin “een spinet van een operaorkest” werd aangeboden. (Zo op 22 januari 1791 een, samen met een kamerorgel, drie

fortepiano's en “een zeer goed clavecimbel met lang octaaf en luit (buff stop)”. In feite lijkt de moderne mode om recitatieven in opera's van Mozart te begeleiden op fortépiano geen historische rechtvaardiging te hebben; ik vermoed dat deze spinetten gebruikt werden omdat ze weinig plaatsinnemen in de orkestbak. Merk op dat ze slechts één koor hebben, en geen mogelijkheid om van registratie te wisselen.

Herkomst van de figuren

Germanisches Nationalmuseum (Figs. 7, 8), Martin Pühringer (Figs. 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19), Steiermärkisches Landesmuseum (Fig. 14), Národní Muzeum, Praag (Fig. 20). De overige foto's zijn van de schrijver.

Appendix: Weense Clavecimbel bouwers

Deze lijst bevat alle bekende Weense makers van clavecimbel en spinetten; de bouwers van wie nog een of meer instrumenten bestaan zijn aangegeven met vette letters, en van twee bouwers voor wie documentaire referenties niet geheel zeker zijn de namen cursief weergegeven.

Blum, Mathias	c. 1739 – 1787
Bock, Christoph	fl. 1804
Burckhard, Simon	c. 1694 – 1768
Christoph, Franz Xaver	c. 1728 – 1793
Ferstl, Johann Fridolin	c. 1720 – 1785
Klinger, Engelbert	c. 1751 – 1799
Leydecker, Johann	c. 1690 – 1759
Mallek, Gottfried	1733 – 1798
Moyse, Johann Sr	c. 1700 – 1771
Moyse, Johann Jr	c. 1729 – 1785
Niederhauser, Hans	fl. 1653 – 1659
Panzner, Johann Christoph	c. 1682 – 1761
Panzner, Johann Michael	c. 1722 – 1779
<i>Richter, Ignaz</i>	c. 1722 – 1778
Römer, Ferdinand Joseph	c. 1657 – 1723
Volkert, Johann Georg	fl. 1777 – 1804
Walter, Franz	c. 1656 – 1733
<i>Walter, Anton</i>	1752 – 1826
Weißmann, Theodor Wilhelm	c. 1700 - 1775

Vertaling: Robert Blackstone

Nogmaals: J.S.Bach's Kunst der Fuga en..... het getal 14

door Henk van Zonneveld

In het vorige nummer heb ik gepoogd aannemelijk te maken dat de 2 canons uit de eerste versie van Bach's Kunst der Fuga de sleutel zijn tot de totaalstructuur voor het hele werk.

In dit artikel wil ik laten zien dat Bach de getalswaarde van zijn naam (b=2, a=1, c=3, h=8, totaal 14) op allerlei manieren verwerkt heeft in deze 14-delige versie van de Kunst der Fuga. Met dit getal drukt Bach ook in talloze andere werken zijn 'stempel' op de compositie. Daarbij moet worden aangetekend dat dit in veel gevallen pas na enig speurwerk duidelijk wordt.

B.a.c.h. als structuurbepalende factor in de Kunst der Fuga

Door het vergelijken van de 14 delen kunnen we op diverse manieren de afzonderlijke letters b,a,c en h terugvinden wanneer we op bepaalde details letten:

Bij het doorbladeren van de partituur van achteren naar voren kan op een eenvoudige manier een onderverdeling worden gemaakt (zie schema's op blz 37)

in deel 14 en 13:	wordt al het materiaal verticaal gespiegeld	2 delen = B
in deel 12:	spiegeling door stemverwisseling	1 deel = A
in deel 11,10 en 9:	wordt het thema verdeeld in motieven van 3 noten	3 delen = C
in deel 8-1:	thema in oorspronkelijke verhoudingen	8 delen = H

Hierdoor ontstaat op een natuurlijke manier een verdeling van het hele werk in een eerste (1-8) en een tweede blok (9-14).

Stemmenaantal

Het aantal stemmen varieert van 2-stemmig in de canons tot 4-stemmig in de meeste fuga's.

Deel	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Aantal stemmen	4	4	4	4	4	4	4	4	2	3	4	2	4	3

In de delen 1-8	vinden we steeds het maximum van 4 stemmen:	H
In de delen 9-11	laten een toename zien van 2 tot 4 stemmen:	C
Deel 12	staat apart met 2 stemmen:	A
En in de delen 13 en 14	vinden we een afname van 4 naar 3 stemmen:	B

Bovenstaande ordening van de 14 delen is vrij makkelijk te zien en geeft al genoeg houvast voor de stelling dat Bach deze oerversie van de KdF na deel 14 als voltooid beschouwde.

Het wordt echter nog interessanter als we wat dieper gaan graven...

Maten tellen

Het tellen van maten in de KdF is geen eenvoudige opgave, vooral als we zouden gaan kijken naar de gedrukte versie uit 1751. We treffen daar fuga's aan die er misschien niet bij horen, of die in de verkeerde volgorde staan.¹

In de handschrift-versie doet zich dit probleem niet voor, maar er moeten wel keuzes gemaakt worden.

In het volgende overzicht zijn alle klinkende maten geteld, d.w.z. alle maten zoals ze passeren bij een integrale uitvoering, dus inclusief de herhalingen in de beide canons.

De 1-stemmige notaties van de canons heb ik niet meegeteld, omdat deze m.i. niet gespeeld dienen te worden.²

Bij de spiegel fuga's heeft Bach rectus en inversus recht onder elkaar genoteerd om het effect van de spiegeling duidelijk te laten uitkomen. Aangezien ze alleen ná elkaar gespeeld kunnen worden, heb ik deze fuga's 2x geteld.

Deel	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Aantal maten	37	35	39	90	65	49	79	61	179	188	184	84	112	142

Gewapend met een antenne voor het getal 14 zien we natuurlijk direkt het belang van deel 12 met 84 maten, de canon die een bijzondere plaats inneemt tussen 2 tripelfuga's en 2 spiegel fuga's. Verder valt deel 13 op met 112 maten. Alleen deze twee delen hebben een veelvoud van 14 maten en samen bovendien 14 x 14 maten.

Bijzonder is ook de combinatie van deel 7 en 8, twee fuga's die, wat betreft de toepassingen van het thema, in elkaars verlengde liggen: het thema wordt in beide zowel rectus als inversus gebruikt; in deel 7 naast de normale lengte van het thema ook de verkleining; in deel 8 bovendien ook de vergroting. Andere gegevens worden in deze delen niet gebruikt; het zijn fuga's waarin de uiterste mogelijkheden van het Kunst der Fuge-thema worden benut, zonder dat Bach andere elementen introduceert (zo wordt vanaf deel 9 de verschijningsvorm van het KdF-thema ingrijpend gewijzigd). Deel 7 en 8 hebben samen 140 maten, 10x14.

Als we nu alles eens gaan optellen dan komen we op een totaal van 1344 maten, op het eerste gezicht een tamelijk onbeduidend getal. Bij nader inzien blijkt dit getal echter verre van onbeduidend, 1344 is nl. óók een veelvoud van 14 en wel op een heel bijzondere manier:

$$2x(2+1+3+8) \times (2 \times 1 \times 3 \times 8) = 1344.$$

Anders gezegd: $2x(b+a+c+h) \times b.a.c.h$, of, in woorden, *tweemaal de som van Bach maal het produkt van Bach*.

Thema's tellen

Iets moeilijker wordt het als we in elk deel de thema's gaan tellen, d.w.z. de frequentie waarmee het KdF-thema optreedt, zowel in zijn oorspronkelijke vorm (rectus in deel 1,3 en 5), als omkering (inversus in deel 2) als omspeelde vorm d.m.v. het opvullen van de tertintervallen (in deel 4,6,7 en 8) en als sterk gewijzigde vorm (in deel 9-14). Citaten van het KdF-thema die niet volledig zijn, dus die niet de complete melodische lijn volgen zoals die in deel 1 wordt gepresenteerd, heb ik niet meegeteld.

Ook hierbij heb ik de herhalingen in de canons weer wel meegeteld evenals de omkeringen van de spiegelfuga's:

- in deel 1 - 10x rectus
 2 - 12x inversus
 3 - 13x rectus
 4 - 11x rectus en 11x inversus
 5 - 7x rectus, alleen in vergroting
 6 - 12x inversus
 7 - 14x rectus en 16x inversus, ook in verkleining
 8 - 16x rectus en 12x inversus, ook in verkleining en in vergroting
 9 - 4x rectus en 10x inversus
 10 - 8x inversus
 11 - 12x rectus en 6x inversus
 12 - 4x rectus en 4x inversus
 13 - 9x rectus en 9x inversus
 14 - 10x rectus en 10x inversus

De hoekdelen 1 en 14 laten het thema 10 x en 20 x horen.

Deel 8 is bijzonder omdat we daar 28 x het thema horen, een veelvoud van 14 als afsluiting van het eerste blok van 8 delen.

Als opening van het tweede blok begint deel 9 met 14 x het thema.

Er zijn vier delen waarin het aantal rectus en inversus gelijk is, nl. deel 4,12,13 en 14.

In deel 4 vinden we een samenvatting van het thematisch materiaal van deel 1 en 2, rectus en inversus, zelfs 1x precies gelijk in de laatste maten. Het totaal in deel 1 en 2 (10x rectus en 12x inversus), vinden we dan ook terug in deel 4: 22 x het thema.

In deel 12 is het aantal rectus en inversus gelijk dankzij de omkering van de stemmen vanaf maat 21. Zie het schema op blz 37

Beide spiegelfuga's hebben door de spiegeling vanzelfsprekend een gelijk aantal rectus- en inversusthema's.

Het totaal van 220 thema's, precies 110 x rectus en 110x inversus, is als volgt samen te vatten:

$$(2+1+3+8)^2 + \frac{1}{2} \times (2 \times 1 \times 3 \times 8)$$

$$\text{Ofwel } (b+a+c+h)^2 + \frac{1}{2} \times (b \times a \times c \times h)$$

of m.a.w.

de som van Bach in het kwadraat plus het produkt van Bach gehalveerd.

Tenslotte:

Het enige andere werk van Bach dat uit 14 delen bestaat (voorzover ik heb kunnen nagaan) is het aanhangsel van de Goldbergvariaties, de Verschiedene Canones, BWV 1087. Deze canons werden in 1974 in Straatsburg ontdekt, samen

Tenslotte:

Het enige andere werk van Bach dat uit 14 delen bestaat (voorzover ik heb kunnen nagaan) is het aanhangsel van de Goldbergvariaties, de Verschiedene Canones, BWV 1087. Deze canons werden in 1974 in Straatsburg ontdekt, samen met een tot dan toe onbekende versie van de Goldbergvariaties in Bach's eigen handschrift. Als thema voor de Verschiedene Canones (VC) presenteert Bach de eerste 8 basnoten van de aria van de Goldbergvariaties (BWV 988), dezelfde aria die we ook al in het Notenbüchlein für Anna Magdalena van 1725 tegenkomen. Bach ziet kans om met dit eenvoudige materiaal 14 verschillende canons te schrijven, waarin hij diverse compositietechnieken demonstreert. De relaties met de 14 delen van de Urfassung van de Kunst der Fuga zijn daarbij zeer opvallend:

- *In beide werken wordt in de eerste 4 delen uitsluitend het hoofdthema gebruikt, zowel rectus als inversus
- *Deel 5 is een dubbelfuga (KdF) of een dubbelcanon (VC), dus hier horen we voor het eerst ander thematisch materiaal.
- *Deel 7 brengt voor het eerst de verkleining van het thema.
- *Deel 9 is een canon in het octaaf (KdF) of in unisono (VC).
- *Deel 10 brengt precies halverwege het thema in de omkering.
- *Deel 11 heeft 3 thema's en wordt gekenmerkt door chromatiek.
- *In deel 12 wordt de techniek van omkering en vergroting toegepast.
- *In deel 13 wordt al het materiaal gespiegeld. (Dit is de bekende canon waarmee Bach zich liet portretteren in 1746. De toeschouwer kan de canon lezen, omdat het papier is omgedraaid; Bach zelf leest a.h.w. mee in spiegelbeeld)
- *Onder de laatste canon van de VC schrijft Bach: et cetera. Het is kennelijk zijn bedoeling om duidelijk te maken dat zijn eigen fantasie nog niet is uitgeput na 14 delen. Zo volgen er in de KdF diverse varianten in het handschrift en in de drukversie van 1751.

Wanneer we ons realiseren dat zowel deze 14 Kanons als de 14-delige Kunst der Fuga waarschijnlijk voltooid werden, vlak vóórdát Bach zich in juni 1747 aanmeldde bij de Sozietät für Musikalische Wissenschaften en dat Bach zich als 14e lid liet inschrijven, dan komt één en ander wel in een bijzonder licht te staan...

¹ Zie Kees van Houten: Bach, *Die Kunst der Fuge en het getal*, 1989

² Zie mijn artikel in het meinummer van dit jaar. De opmerkelijke verschillen tussen de 1-st en de 2-st notatie van de canons komen aan de orde in een volgend artikel.

The diagram below the score illustrates the relationship between rectus and inversus themes across the cycles:

Cycle	Part	Theme	Measure
First Cycle (H)	Deel 1	rectus	1-10
	Deel 2	inversus	11-22
	Deel 3	rectus	23-34
	Deel 4	inversus	35-46
Second Cycle (A, B, C)	Deel 9	rectus	47-58
	Deel 10	inversus	59-70
	Deel 11	rectus	71-82
	Deel 12	inversus	83-94
Third Cycle (B, C)	Deel 13	rectus	95-106
	Deel 14	inversus	107-118

Below the diagram, a timeline shows the progression of the themes:

deel 12: rec-tus — INVERSUS — 1 rec-rectus

maat: 20 21 40 41 Finale

De Bron: Duizend Duivels in een Palazzo in Venetië

door Mary Sayre

Deze Bron is niet een tekst van grote musicologische diepgang, maar een anekdote over Domenico Scarlatti die opgeschreven is door Charles Burney in zijn werk "The Present State of Music in France and Italy", London 1771. Hierin wordt verteld van een academia* in het huis van een edelman in Venetië, waar de toen in Italië verblijvende Ierse clavecinist Thomas Roseingrave uitgenodigd was en waar hij Domenico Scarlatti ontmoette. Burney heeft het verhaal naar hij zegt van Roseingrave zelf, en geeft het als volgt weer:

"Being arrived at Venice in his way to Rome, as he himself told me, he was invited, as a stranger and a virtuoso, to an academia at the house of a nobleman, where, among others, he was requested to sit down to the harpsichord and favour the company with a toccata, as a specimen della sua virt". "And", says he, "finding myself rather better in courage and finger than usual, I exerted myself, my dear friend, and fancied, by the applause I received, that my performance had made some impression on the company." After a cantata had been sung by a scholar of Fr. Gasparini, who was there to accompany her, a grave young man dressed in black and in a black wig, who had stood in one corner of the room, very quiet and attentive while Roseingrave played, being asked to sit down to the harpsichord, when he began to play Rosy said, he thought ten hundred d[evil]s had been at the instrument; he never had heard such passages of execution and effect before. The performance so far surpassed his own, and every degree of perfection to which he thought it possible he should ever arrive, that, if he had been in sight of any instrument with which to have done the deed, he should have cut off his own fingers. Upon enquiring the name of this extraordinary performer, he was told that it was Domenico Scarlatti, son of the celebrated Cavalier Alessandro Scarlatti. Roseingrave declared he did not touch an instrument himself for a month; after this rencontre, however, he became very intimate with the young Scarlatti, followed him to Rome and Naples, and hardly ever quitted him while he remained in Italy, which was not till after the peace of Utrecht."

Later heeft Roseingrave zijn bewondering voor Scarlatti ook nog op andere manieren vorm gegeven en het mooie met het nuttige gecombineerd: hij organiseerde concerten voor Scarlatti in London, richtte daar een fan-club voor hem op en liet een cantate van Scarlatti uitgeven, met in hetzelfde boek een cantate van zijn eigen pen.

*Een academia was sinds de renaissance een besloten gezelschap waarin na een zorgvuldige selectie vertegenwoordigers van de verschillende disciplines van de kunsten van de oudheid, zoals dichtkunst, muziek etc. opgenomen werden en elkaar ontmoetten om hun kunst te beoefenen: in onze huidige wereld - op een niet tot het kunstzinnige beperkt niveau - te vergelijken met de Rotary Club...

"Toen hij [Roseingrave] op zijn weg naar Rome in Venetië aankwam, zo vertelde hij mij zelf, werd hij als gast en als virtuoos uitgenodigd naar een academia in het huis van een edelman, waar hij - onder anderen - gevraagd werd om aan het clavecimbel te gaan zitten en het gezelschap met een toccata te verblijden, als blijk van zijn kunst. "En", zegt hij, "omdat ik die dag goede moed en een goed gevoel in mijn vingers had heb ik een poging gedaan, beste vriend, en meende vanwege het applaus dat ik ontving dat mijn uitvoering een zekere indruk op het gezelschap had gemaakt". Nadat een cantate was uitgevoerd door een leerlinge van Fr. Gasparini, die zelf aanwezig was om haar te begeleiden, werd een serieuze, in het zwart geklede jonge man met een zwarte pruik, die tot dat moment zeer stil en aandachtig in een hoek van de kamer naar de uitvoering van Roseingrave had staan luisteren, gevraagd om aan het clavecimbel te gaan zitten. Toen hij begon te spelen, zo zei Roseingrave, leek het of er duizend duivels aan het instrument zaten; nog nooit had hij passages van zo grote virtuositeit en zo groot effect gehoord. De uitvoering overtrof zo ver de zijne, en elke mate van perfectie die hijzelf ooit hoopte te kunnen bereiken, dat als het daarvoor nodige gereedschap in zijn handbereik was geweest om deze daad te kunnen plegen, zo zou hij zijn eigen vingers hebben afgehakt. Op de vraag, wat de naam deze bijzondere musicus was, werd hem gezegd dat het Domenico Scarlatti was, de zoon van de befaamde Cavalier Alessandro Scarlatti. Roseingrave verklaarde dat hij na die gebeurtenis een maand geen instrument heeft aangeraakt; na deze ontmoeting raakte hij echter zeer vertrouwd met de jonge Scarlatti, volgde hem naar Napels en Rome, en bleef praktisch de hele tijd bij hem tot het einde van zijn Italiaanse reis, hetgeen na de vrede van Utrecht [1714] was."

Spreken is zilver

Natuurlijk weet ik wel dat het spreekwoord compleet luidt: Spreken is zilver en zwijgen is goud. Maar voor een musicus zou het kunnen worden aangepast tot: spreken is zilver en spelen is goud. Spelen, musiceren, is ons gouden vak, waarbij we ons uiterste best doen op een goede interpretatie, articulatie en voordracht. Als clavecinist ben je een bevoorrecht mens om daarbij gebruik te mogen maken van een prachtig repertoire voor een prachtig instrument. Waarom ik dan over dat spreken begin zal ik u vertellen.

Als ik ongeveer een jaar overzie van muzikale gebeurtenissen zoals een basso continuo symposium in Utrecht, studiedagen, concerten, demonstraties, het jubileumsymposium in Den Haag, de Haarlemse Clavecimbel Dagen met concerten en workshops, dan wordt er door musici behalve veel gespeeld, ook ontzettend veel gesproken. En dat is prachtig, maar er moet me van het hart dat ik in toenemende mate denk aan het bijbelwoord Psalm 135 vs 10: 'Oren ziet men aan hun hoofd, maar zij horen er niet mee'. De psalmist maakt hoorders het verwijt dat ze niet willen horen; ik beklaag de hoorders die niet kunnen horen. Daarmee bedoel ik de nieuwsgierige luisteraars die niets willen missen van een betoog of een programmatoelichting. Ik geef toe, sommigen worden wat doof, maar kunnen toch wel iedere toon, ook van een clavichord, waarnemen. Helaas, de goedbedoelde en interessante woorden van een musicus/inleider zijn soms haast onverstaanbaar. En zeg nou niet: ieder vogeltje zingt zoals het gebekt is, want daar gaat het nou juist over, over dat zingen en dat bekken.

Toevallig kom ik mijn geliefde boekje tegen: Musiceren als Brugman, de verbinding tussen muziek en retorica in de 17e en 18e eeuw, onder redactie van Peter van Dijk, Gerard van der Leeuw en Jos Leussink. Dit boekje bevat de teksten van twaalf radio-uitzendingen van 30 december 1980 tot en met 17 maart 1981. Het boekje is een bruikbare inleiding in de barokmuziek en een aanzet tot een nader onderzoek van de muzikale retorica. Ik blader even en wat lees ik: In de barok is de stap van het zingen naar instrumenten en instrumentale muziek niet zo groot, want de volgende stelling is dan algemeen aanvaard: "Wie niet spreken kan, kan niet zingen, wie niet zingen kan, die kan niet spelen".

We weten natuurlijk allemaal allang dat muziek is als taal, gesproken tot de medemens; als taal die wil overtuigen, die gevoelens wil uitbeelden en die gevoelens ook bij de luisteraar wil opwekken. En ik weet dat veel musici zich toeleggen op de kennis van de muzikale taal van weleer en erin slagen die taal overtuigend en duidelijk over te brengen. Het alfabet van de clavecinist begint dan ook met de A van Articulatie!

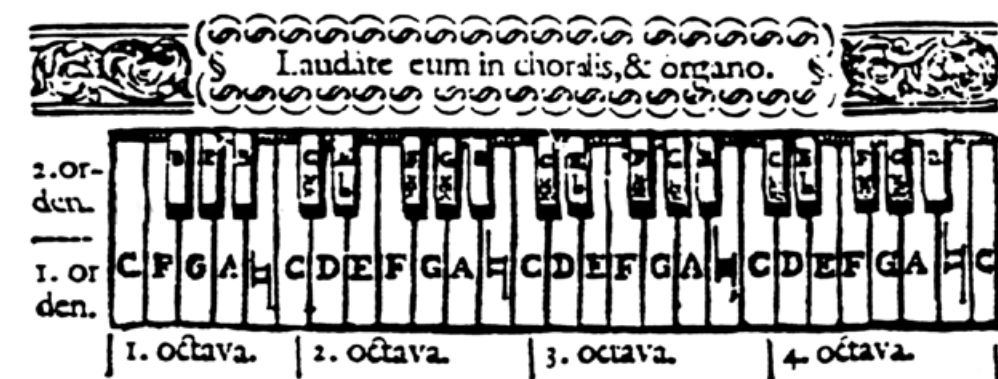
Kom clavecinisten, als je zó je best doet om muzikaal over te komen, is het dan teveel moeite om je best te doen op het spreken in het openbaar? Bovendien heeft iedereen tegenwoordig ook de techniek en electronica mee. Staat niet overal een microfoon? Het versterken van een spreekstem, zodat je op 'kamertoon' in plaats van galmtoneel kunt spreken, is denk ik minder erg dan het versterken van een barokinstrument.

Hoe dan ook, misschien heb ik het mis en ben ik toch een beetje doof. Maar ik zou best de mening van anderen willen horen die net zo 'doof' zijn als ik, en toch kennelijk in staat zijn elke subtiele nuance in muziek te horen.

Intussen heb ik een advies voor sprekende musici van niemand minder dan de zeer muzikale Maarten Luther: "Tritt frisch auf, tu's Maul auf und hör bald auf".

Wanda

DEMONSTRACION DEL TECLADO.



Europese Nieuwe Recente Muziekuitgaven

Zuid-Nederlandse Klavecimbelmuziek, verzorgd door Godelieve Spiessens & Irène Cornelis. Uitgegeven bij Muziekuitgeverij Alamire.

Deze fraai verzorgde editie vormt al weer het vierde deel uit de nieuwe prestigieuze serie Monumenta Flandriae Musica (de vorige banden bevatten een opera van Carel Hacquart en carillonmuziek van Matthias Vanden Gheyn; deel 3 is nog niet verschenen). Hiermee wordt het beschikbare repertoire aan Nederlandse klavierboeken uit deze periode van zes op negen boeken gebracht. De handschriften Susanne van Soldt, Anna Maria van Eijl en Broekhuizen waren al in hun geheel in druk verschenen, de resterende slechts gedeeltelijk naar de keuze van Alan Curtis (de handschriften Leningrad, Camphuysen en Gresse). Die laatste betuttelende redactie is gelukkig niet toegepast door Spiessens en Cornelis op de drie manuscripten die hier voor het eerst beschikbaar komen: de handschriften Arendonk, Dimphna Isabella Reijnders, en Maria Therese Reijnders, alle drie berustend op het Rijksarchief Antwerpen. Hierdoor krijgen we een veel zuiverder beeld van de muziekpraktijk uit die dagen: naast stukken die door de uitgeefsters worden opgesomd als "juweeltjes" zijn er vele nogal kale en amateuristische zettingen aan te treffen. Die kwaliteitsverschillen binnen alle drie de handschriften doen vermoeden dat de 131 stukken voor een groot gedeelte geen geesteskinders van deze dames zijn, maar zijn overgepend uit andere handschriften of uit drukken. Alle drie boeken zijn afkomstig uit de streek rond Meerhout en Arendonk in het oosten van de provincie Antwerpen, vlak onder de grens met Nederland. Er is een duidelijk stijlverschil tussen het handschrift Arendonk en de overige: het dateert van omstreeks 1650 en bevat verhoudingsgewijs meer liederen in een wat oudere stijl. De gezusters Reijnders noteerden rond 1690 meer dansen in de smaak van de latere barok. Dit repertoire laat een gemengde stijl zien: naast een flinke scheut Franse invloed waait er ook een wind van de andere kant van Het Kanaal, ook dankzij refugés als John Bull. Vele melodieuze dragen Nederlandse titels, maar zijn vaak contrafacten: in het internationale liedrepertoire dier dagen voeren diezelfde melodieuze ook Franse, Engelse, Duitse of Italiaanse titels. Desondanks hebben Spiessens en Cornelis zich danig in dit wespennest gestoken en door noeste arbeid veel verbanden kunnen blootleggen tussen melodieuze en teksten. Ze geven ook vele concordanties tussen de talloze bronnen, en met name tussen de Nederlandse klavierboeken zelf aan. Dat heeft geleid tot een gedegen bondige studie die als inleiding aan de notentekst vooraf gaat. Dankzij de foto's van een aantal passages

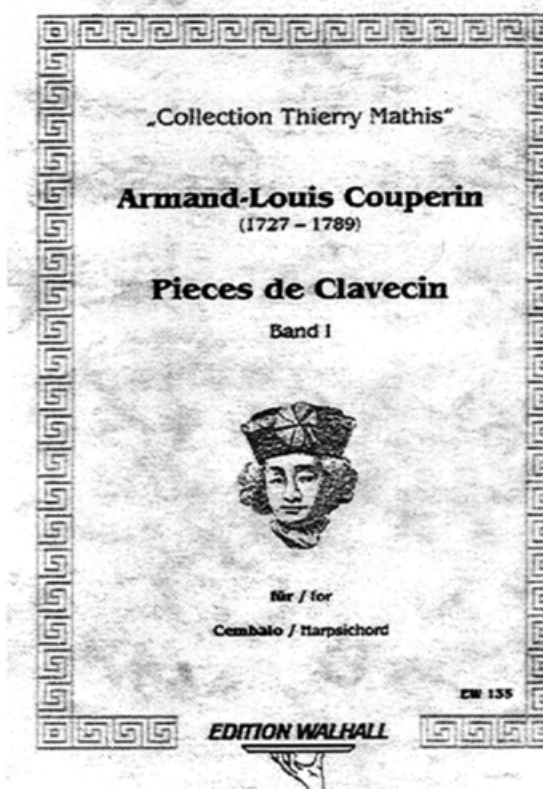
uit de drie handschriften en de uitvoerige kritische verantwoording bij hun transcriptie kan de musicus met vertrouwen deze editie hanteren. Wat bevreemdend vond ik wel dat bij nr. 24 uit het eerste, en nr. 11 uit het tweede handschrift geen verwijzing is gegeven naar de Courante "La Bataille", en naar de zetting daarvan door John Bull die staat opgenomen in een handschrift uit het bezit van de Antwerpse kerkfunctionaris Gulielmus à Messaus (zie: John Bull: *Keyboard Music*, ed. Thurston Dart, no. 106). Verder een slordigheidje op de titelpagina's van handschrift I en III, respectievelijk op blz. 1 en 91: de foto onder de titel op blz. 1 komt uit handschrift III, en de foto op blz. 91 komt uit handschrift II. En wat is een leysen?: een lied? Rijp en groen staan gebroederlijk naast elkaar. Vallen de twee Dafne-zettingen wat tegen bij vergelijking met die prachtige in het Camphuysen-handschrift, men treft hier toch genoeg volwaardig materiaal aan om deze grote verzameling naast een musicologische betekenis ook een rol in de muziekpraktijk te kunnen geven.

Armand-Louis Couperin: *Pièces de Clavecin*; uitgegeven door Thierry Mathis.

De naam Couperin doet behalve aan de zeventiende-eeuwse Louis Couperin, die ik eigenlijk even grand vind, in de eerste plaats denken aan François Couperin, le grand gedoodverfd. Veel minder bekend is een na-zaat van Louis: Armand-Louis, die van 1727 tot 1789 leefde. Deze zich opdringende associatie bij het woord Couperin vervaagt al snel bij het openslaan van deze eerste complete moderne editie van zijn rond 1750 gedrukte clavecimbelwerken. Was François de vertegenwoordiger pur sang van de Franse classicistische traditie, de uitdrukkingwijze van Armand-Louis is veel theateraler en toch heel Frans: niet meer die kleine, fijne bewegingen pour les connaisseurs, maar grote retorische gebaren, zoals die al blijken uit het eerste stuk La Victoire: geen verheven, afstandelijke Lully-ouverture, maar een welhaast opdringerige entrée van degene aan wie deze bundel is opgedragen: Madame Victoire de France, dochter van Lodewijk XV; een pompeus en een lieflijk motief wisselen elkaar af op een extroverte manier die in de kunst van François (de kunst van de kunst te verbergen) ondenkbaar zou zijn geweest. Het eerste deel van deze uitgave wordt afgesloten met La Semillante (De Kwieke) waarin het toetsenbord voortdurend van boven naar beneden en van beneden naar boven wordt afgestormd. In het tweede deel geeft de componist in een van zijn beste stukken, L'Affligée, een (ont)roerend portret - in bes-klein! - van de melancholicus. De bekende dansvormen beginnen soms in traditionele stijl om al gauw

opengebroken te worden. De menuetten zijn er niet om gedanst te worden, maar om met peinzende blik gedegousteerd te worden. In zijn voorwoordje schrijft Armand-Louis: 'J'ai tâché d'y varier les goûts, et d'être neuf: tout y est portrait en différents genres'. De laatste vier stukken van zijn bundel bewijst dat eens te meer: Les Quatre Nations (ook hier dringt zich de nutteloze associatie met François' Nations op!). Hij probeert de Italiaanse gedurfde harmonieën en de virtuoze, improvisatorische, extroverte viooltechnieken uit de Italiaanse muziek na te bootsen. De Engelsen komen er bekaaid af met een nogal (bewust?) flegmatisch galant rondeautje. De Duitser wordt natuurlijk neergezet als de germaan in berenvel: in boerse, plompe stijl weerklinken oorlogs- en jachtgeluiden. Het 'zuiverst' - in twee betekenissen - en dus meest overtuigend wordt de Fransman geportretteerd in een stuk (noblement et sans lenteur) dat als het ware vanzelf uit zijn pen schijnt gevloeid te zijn en dat voor deze komponist verrassend traditioneel van stijl is; de dalende en geprononceerde bassen doen eerder denken aan de gamba/clavecimbelwerken van de Forqueray's. Thierry Mathis geeft in zijn editie een getrouwe kopie van de oorspronkelijke druk. Voor de leek in die materie voegt hij de tafel van versieringstekens plus oplossingen toe uit Rameau's "Pièces de clavecin" van 1731.

Als organist aan acht kerken is deze door muziek bezeten man echter niet gestorven aan een orgel of clavecimbel: toen hij zich na de orgelbegeleiding van een mis in de St. Gervais over straat spoedde om een speelbeurt van één van zijn zoons over te nemen in een andere kerk kwam hij om onder de hoeven van een paard. Hij liet onder meer twee clavecimbel (hij schijnt de bouwer Pascal Taskin heel goed gekend te hebben), twee spinetten, twee orgels, een clavichord, een forte-piano en een regaal na, mitsgaders een bibliotheek van 885 boeken, voor een musicus uit die tijd een formidabel aantal.



Zijn prachtige muziek is in twee delen uitgekomen bij Edition Walhall voor de schappelijke prijs van f 59.50. Ook leverbaar is de elders verschenen facsimile-editie. Bij dezelfde uitgeverij verschenen onlangs ook de werken van Armand-Louis Couperin voor clavecimbel met begeleiding van viool uit 1765. Meindert de Heer

CD-bespreking "..... aufs Lautenwerck"

Met het Bach-jaar 2000 voor de deur haasten allerlei maatschappijen zich om de complete werken van Bach op cd uit te brengen. De opnamen zijn voor elk wat wils: 'moderne' en 'originele' instrumenten, oude opnamen die opnieuw worden uitgebracht, en ook splinternieuwe opnamen. Eén nieuwe opname is zeer opvallend, namelijk: "Works for Lute Harpsichord", gespeeld door Robert Hill. Door deze cd haalde ik ook weer een andere, wat oudere cd uit de kast: "The Art of the Lautenwerk" van de eveneens Amerikaanse clavecinist Kim Heindel. Een goede reden om het luitclavecimbel eens wat nader te beschouwen. Een luitclavecimbel is een clavecimbel met darmsnaren. Zoals 'gewone' clavecimbel waren deze er ook in allerlei soorten en maten. Althans, dat mogen we aannemen. Er is helaas geen oud luitclavecimbel overgeleverd. Zowel in Duitsland, Italië en Frankrijk heeft men het instrument gekend. De grootste bloei kende het instrument in Duitsland. Vooral Johann Sebastian Bach had een grote belangstelling voor dit instrument; de inventaris, opgemaakt bij zijn dood in 1750, vermeldt twee luitclavecimbels. Er worden twee vormen van luitclavecimbel beschreven in de bronnen. In een beschrijving van Jacob Adlung (1699-1762) lezen we over een instrument met 1 snarenkoor (8' darmsnaren), met drie rijen dokken, die alledrie dezelfde snaren aantokkelen. Doordat de dokken geen dempers hebben, kunnen de snaren op 3 verschillende plaatsen worden aangetokkeld, waardoor verschillende klanknuances mogelijk zijn. Er waren meestal twee tot drie klavieren; daardoor konden beide handen op verschillende klavieren verschillende timbres combineren. Dit moet een heel kleurrijk instrument geweest zijn. Keith Hill bouwde in 1994 een luitclavecimbel voor Robert Hill geïnspireerd op zo'n instrument. Dit instrument is te horen op de cd van Robert Hill. In plaats van drie rijen dokken, heeft dit éénklaviers instrument maar één rij dokken zonder dempers, die door middel van een pedaal verder van de kam af of dicht naar de kam toe kan worden bewogen. Nu kan niet met beide handen een verschillende klank worden gemaakt, maar er zijn oneindig veel verschillende nuances mogelijk. Bij het beluisteren van dit instrument zijn daardoor verschillende 'registers' te horen, terwijl er in werkelijkheid maar één snarenkoor is. Bach had een ander type luitclavecimbel. Er bestaat een vrij nauwkeurige beschrijving van, in de hand van wederom Adlung: Bach's Lautenwerck "...had twee koren darmsnaren, en een zogenaamd klein octaaf [4' PW] van koperen snaren. In zijn normale dispositie – i.e. met alleen één register uitgetrokken – klonk het meer als een theorbe dan als een luit, maar als men het

luitregister uittrok [de dempluit zouden wij die noemen], zoals die ook op het clavecimbel wordt gevonden, samen met het cornetregister [de 4'], kon men bijna de professionele luitisten misleiden." Op een dergelijk instrument is het instrument van Kim Heindel gebaseerd, gebouwd door Willard Martin. Een van de 8'-registers heeft lichte dempers, de andere 8' en de metalen 4' hebben geen dempers. Bij de onderste snaren van de 8'-registers is zacht, dun koper door de darmsnaar gedraaid om de massa te vergroten, zoals de praktijk bij theorbes schijnt te zijn geweest. Dit instrument is totaal anders van klank dan het instrument op de opname van Robert Hill.

Rest nog de vraag welke muziek er op het luitclavecimbel werd gespeeld. In het bijzonder Bach: wat heeft hij op zijn luitclavecimbels gespeeld? De werken voor luit van Bach waren altijd al voer voor musicologen. Zij zijn namelijk extreem moeilijk voor luit. De mogelijkheid dat een deel van deze werken voor luitklavier is gedacht is dan ook wel verdedigbaar. Een toetsinstrument dat de luit moet imiteren vaart natuurlijk wel bij een textuur die overeenkomt met wat voor de luit werd geschreven. De suite in e, BWV 996, die in een van de bronnen (kopie van het handschrift door Johann Ludwig Krebs) de titel draagt: 'Preludio con la Suite/da /Gio: Bast. Bach./ aufs Lauten Werck', is het enige werk dat specifiek naar dit instrument verwijst. Dan is er ook nog het vreemde preludium in c, BWV 999, dat op de dominant eindigt. Dit draagt op het titelblad de inscriptie: 'pour la lute' en klinkt goed op het luitclavecimbel.

Het is dan ook niet verwonderlijk, dat zowel Robert Hill als Kim Heindel de suite in e BWV 996 hebben opgenomen. Hoewel Heindel de suite overtuigend en muzikaal speelt, heeft zijn opname niet de genuanceerde klank, die Robert Hill uit zijn instrument weet te halen. Het waardevolle van de cd van Heindel is dan ook meer zijn repertoire dan zijn spel, dat integer en zeker ook muzikaal is, maar niet buitengewoon. Naast de Bach suite speelt hij ook luitwerken van Silvius Leopold Weiss en John Dowland, wat goed gaat op luitclavecimbel. Over de clavecimbelwerken van Jacques Duphy en Domenico Scarlatti ben ik minder enthousiast. Het 'gewone' clavecimbel past toch beter bij deze stukken naar mijn smaak.

De cd van Robert Hill daarentegen is een absolute aanrader. Ook al zijn niet alle werken op deze cd origineel voor het luitclavecimbel gedacht, het geheel is zeker overtuigend en wordt prachtig gespeeld. De ruimtelijke opname helpt hier zeker mee. Als dit een voorproefje is van nog meer klavierwerken van Bach door Robert Hill, houd ik mij ten zeerste aanbevolen.

Paul Weeren

De besproken cd's:

Kim Heindel: *The Art of the Lautenwerk. Kingdom, KCLCD 2020.*

Johann Sebastian Bach: Works for the Lute Harpsichord, Robert Hill. Hänssler edition/ Bachakademie CD 92.109.

Het Pleyel-klavecimbel

Wanda Landowska heeft als stammoeder van alle klavecinsten niet over belangstelling te klagen: vrijwel al haar uitvoeringen staan op CD. Haar instrument echter, dat zozeer met haar spel verbonden is, krijgt niet de aandacht die het verdient.

Landowska (1879-1959) was van huis uit pianiste en maakte al vroeg furore, vooral dankzij haar Bachvertolkingen. Nadat zij kort na 1900 het klavecimbel had leren kennen, besloot zij zich voor dit instrument in te zetten. Ze bezocht musea en verdiepte zich in de kenmerken van de oude, nog bestaande klavecimbels die uiteraard gebouwd waren om bespeeld te worden in kleine concertzalen en ontvangstruimten. Tegelijk wilde zij een instrument dat een grote zaal kon vullen. Ze liet de firma Pleyel daarop een klavecimbel bouwen dat elementen van het oude klavecimbel en de nieuwe piano zou verenigen. Deze kruising presenteerde zij op een recital in Breslau in 1912.

Het bovenklavier had als registers de achtvoet, de luit en de nasaal, het onderklavier de zestien-, acht- en viervoet plus de koppeling. De registers worden bediend met een pedaal, van links naar rechts: de zestien, acht, vier, luit, koppeling, nasaal en boven acht. Om te voorkomen dat het publiek zou zien welke registers klonken, droeg Landowska telkens lange en wijde rokken. De afstand tussen het onder- en bovenklavier is zo klein dat de musicus met één hand beide klavieren kan bespelen; Landowska maakte van deze mogelijkheid gebruik in haar opnamen van Bachs Goldbergvariaties. Vier van de zeven registers staan negatief, d.w.z. bij gebruik staan ze niet ingedrukt; wel ingedrukt betekent niet gebruiken. Of de registers positief of negatief staan, maakt niet uit voor de klank, wel voor de leertjes in de dokken, die bij een negatieve installatie minder snel beschadigen. Negatief staan de zestien-, acht en viervoet en de bovenacht, positief staan de koppeling, nasaal en luit.

Om de spanning van een zestienvoet te kunnen opbrengen heeft het instrument bovenop de klankkast een metalen frame. De snaren zijn bevestigd aan een pin die op zijn plek wordt gehouden door een tweede pin. Doordat de pin zich in het metalen frame bevindt, verliest de toon minder snel hoogte. Boven elk dok bevindt zich afzonderlijke dempers, nodig om de zestienvoet in het lage register goed te kunnen dempen.

De zestienvoet had in het lage register zelfs een dubbele demper. Dit maakt de klank vergeleken met een oud instrument minder tokkelachtig en meer metalig. De aanslag is pianistisch, het legatospel is beter te realiseren, het onderklavier beduidend zwaarder te spelen. Behalve door Landowska werd het instrument ook bespeeld door diverse van haar leerlingen en hun generatiegenoten, onder wie Sylvia Marlowe, Robert Veyron-Lacroix en Rafael Puyana. In totaal bouwde Pleyel ca. 70 klavecimbels van dit type. De opkomst van het oude klavecimbel en kopieën ten nadele van het moderne klavecimbel betekende de doodsteek voor dit type. Het laatste exemplaar bouwde de firma in 1967. Maar sinds kort is het terug, dankzij twee CD's van de Nederlandse Liesbeth Hoppen. Op de eerste (*Arsis 96006*) met hedendaags werk speelt ze onder meer het Klavecimbelconcert van Manuel de Falla (de eerste op het voor dit werk authentieke instrument sinds de componist het in de jaren twintig opnam), de Sonate van Martinu (ook geschreven voor dit instrument) en *Sincope*, de laatste compositie van haar man, de pianist-componist Theo Bruins. De tweede (*Arsis 97013*) bevat de Ordres 18, 22 en 24 van François Couperin. Natuurlijk schreef Couperin deze niet voor een twintigste-eeuws instrument, maar de muziek wint wel bij de klankrijkdom die het Pleyelklavecimbel te bieden heeft. En zoals bij elke schitterende uitvoering komt ook bij deze de muzikaliteit voor het instrument. Hoppen heeft een feilloze neus voor de wisselende verhouding tussen melodie en versiering, tussen het quasi-improviserende in de details en de doorgaande beweging. Doordat de opnametechniek sedert Landowska enorm is verbeterd, klinkt het instrument op Hoppen's CD's veel minder afgeknepen en veel royaler en directer dan op de oude opnames. In februari van dit jaar speelde Liesbeth Hoppen in Utrecht op een Pleyel-klavecimbel het tweede grote concert voor dit type klavecimbel, het *Concert champêtre* van Francis Poulenc. (De KRO maakte hiervan een opname.) Ook dit was de eerste 'authentieke' uitvoering sinds decennia en ook hier kwam persoonlijkheid voor instrumentarium. Hopelijk daarom blijft het niet bij één uitzending voor de radio en daarna jarenlange verbanning naar de omroeparchieven.

Emanuel Overbeeke



BACH en "notes inégales", ingezonden bijdrage door Joop A. Klaassen, Waalre

In de Franse muziek van de 17e en 18e eeuw waren de *notes inégales* een vanzelfsprekendheid; het werd uitdrukkelijk vermeld wanneer zij *niet* gewenst werden (zie Frederick Neumann, *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New York 1993, hoofdstuk 11). In het Duitse taalgebied bestond dit gebruik niet; er zijn slechts twee auteurs, Georg Muffat en Johann J. Quantz, die ervoor pleiten, de een als bewonderaar van de muziek van Lully, de ander onder invloed van de francofiele cultuur in Sans-Souci, het buitenverblijf van Frederik de Grote.

Wat doen wij echter, wanneer een Duitse componist duidelijk een Frans voorbeeld volgt? J.S. Bach doet dit in zijn *Franse en Engelse Suites*; zelfs de bijschriften zijn in het Frans. Sommige delen van deze suites zouden naar mijn mening zeker profiteren van de "rhythmic lilt" (Neumann) die door de *notes inégales* wordt aangebracht. Dat geldt zeker voor die delen waarin veel stapsgewijze voortschrijdende melodische lijnen voorkomen -- bij uitstek de gelegenheid voor *inégalité*. Zie b.v. Menuet II uit de 1e Franse Suite.

N.B. De notatie in triolen is een ruwe benadering van de *notes inégales*. De toepassing daarvan dient veel subtieler te zijn. De verhouding lang/kort kan veel kleiner zijn dan 2/1 en dient ook niet constant te zijn maar aangepast aan de locale context. De muzieknotatie schiet hier tekort, en dat is wellicht de reden dat de *inegalité* niet werd genoteerd.



Persoonlijk vind ik dat de Courantes in 3/2 maat uit de genoemde suites veel winnen bij de toepassing van *notes inégales*; zoals ook de overeenkomstige Courantes bij Couperin en Rameau daar naar mijn mening om vragen. Ik geef als voorbeeld het begin van de Courante uit de VIe Engelse Suite.



Hier geldt weer hetzelfde voorbehoud ten aanzien van de notatie in triolen.

Wellicht komt er van deskundige zijde commentaar op en maakt het een discussie los.

Concertagenda

Elke 2e vrijdag van de maand vanaf januari 2000: Uitvoering van alle concerten voor één clavecimbel en van diverse solocantates van J.S.Bach door Capella Maria Barbara; Henk van Zonneveld, clavecimbel.

Plaats: Oudkatholieke Kerk aan het Melkpad te Hilversum, aanvang 20.30 uur.

(Het gaat om de vrijdagen 14-1; 11-2; 10-3; 14-4; 12-5; 9-6 en bovendien 28 juli (Bach's sterfdatum))

Zondag 23 januari 15.15 uur Engelse kerk, Begijnhof 48, Amsterdam Wieland Kuijken, viola da gamba, Siebe Henstra, clavecimbel Joh. Seb. Bach de sonates voor viola da gamba en obliagaat clavecimbel

Vrijdag 28 januari 20.15 uur Concertgebouw Haarlem Siebe Henstra, Pleyel clavecimbel, Noord Hollands Philharmonisch orkest o.a. Poulenc Concert Champêtre

Zojuist verschenen: Matthias Weckmann, Sämtliche Klavierwerke door Siebe Henstra op (Italiaans en Vlaams) clavecimbel en clavichord Voor het label Ricercar nr. 206682

Zondag 7 mei 2000 van 10 00 uur tot 17 00 uur: Clavecimbelwedstrijd in de Stadsschouwburg te Mechelen 's-avonds, aanvang 20.00 uur: concert door de twee uitstekende Belgische clavecinisten, Florian Heyerick en Guy Penson. Zij zullen in duo een zeer gevarieerd programma voorstellen waar ze zowel het gekende repertoire zullen spelen als nieuwe, ongekende stukken.

Na het concert, om 21 00 uur volgt de proclamatie van de wedstrijd.

Folders waarmee ingeschreven kan worden zullen in de maand december verspreid worden.

Hebt U informatie over concerten met overwegend muziek voor solo- of obliagaat clavecimbel? Stuur die met vermelding van datum, tijd, locatie, uitvoerenden, werken en telefoonnummer voor reserveringen naar: het Clavecimbel/Concertagenda, Zadelmakerslaan 84, 2012 CX Haarlem, fax 023- 531 1902. Uw aankondiging wordt gratis geplaatst.

Te koop aangeboden:

Klavecimbel naar Ruckers, bouwer Matthijs Mijnders. 2 x 8' met luit, mooi van kleur en uiterlijk (wit met gemarmerde panelen) met bijpassende kruk. f. 9.500,- incl. Judi Goh: 035-6563773

Clavecymbel, naar Italiaans voorbeeld. Gebouwd in 1982 door Ted Diehl te Amsterdam. I klavier, volledig, omvang 'G - f'. Stemming a¹ = 415 Hz. Lengte incl. buitenkist 208 cm. Prijs n.o.t.k. Tel. 023-5282086

Clavecimbel incl. bank, Vlaams type, gebroken wit, met bloemmotieven beschilderde zangbodem, 2 x 8', luitregister, 4½ oktaaf (AA t/m f³), lengte 220 cm, bouwer Willem Meijer, Bouwjaar 1979, Vraagprijs f 7500,-, Inlichtingen tel.: 023 5273178 (Ik heb zelf belangstelling voor een spinet!)

Frans clavecimbel, gebouwd door Gerrit Klop naar Taskin, Bouwjaar 1979. 2 klavieren, 2 x 8', 1 x 4' en luit. Kleur: groen met gouden bies Vraagprijs f. 12.500,-, Tel: 0572 356273





werkplaats voor clavecimbel- en orgelbouw
gerrit en henk klop

paleisweg 6 3886 LC garderen holland

Uitgaven voor Clavecimbel, Clavichord en andere toetsinstrumenten

ed. Achter de Schouwburg Haarlem Prijslijst per mei '99

0192	J.S. Bach: 15 stukken voor Clavecimbel	fl 11,00
0292	26 Etudes uit de Methode Bach/Ricci	fl 16,00
0392	C. Czerny: 16 Etudes geschikt gemaakt voor Clavecimbel	fl 11,00
0493	C. Seixas: 8 Sonates	fl 11,00
0593	5 Variatiewerken: Picchi, Stella, Storace, Rossi en Pasquini	fl 11,00
0194	J.J. Froberger: 5 Suites	fl 11,00
0294	J.J. Froberger: 6 Toccatas	fl 11,00
0794	G.M. Radino: 4 Gagliardas	fl 4,00
0894	Sperontes: 14 stukken uit de 'Singende Muse an der Pleisse'	fl 7,00
0994	Claude Balbastre: 6 Noëls voor clavecimbel of forte-piano	fl 7,00
1094	Orlando Gibbons: 10 stukken voor clavecimbel	fl 8,50
1395	G.Ph. Telemann: Partia & Ouverture Burlesque uit 'Der getreue Music-Meister', Hamburg 1728	fl 8,50
1595	Bernardo Pasquini: 16 stukken voor clavecimbel	fl 8,50
1695	Martino Pesenti: 8 Correnti alla Francese per sonar nel Clavecimbalo. Venetië 1635	fl 7,00
1997	Klavieretudes uit de 19 ^e eeuw, geschikt gemaakt voor Clavecimbel, deel 1	fl 13,50
2097	Klavieretudes uit de 19 ^e eeuw, geschikt gemaakt voor Clavecimbel, deel 2	fl 13,50

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 fl 5,- (vijf gulden) extra aan verzendkosten!

Voor het buitenland zijn de extra kosten per bestelling hoger: fl 7,- (zeven gulden) verzendkosten en fl 7,50 (zeven gulden, vijftig cent) bankkosten: dus een totaal van fl 14,50 (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, Bruijloftsteeg 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.

Vlaams clavecimbel

Eén-manualig, twee 8-voets registers, luit en transpositieklavier

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.

Spinnet

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



John Terwal
Clavecimbelbouw
Joure
tel. 05138-16215



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

Ad Koomans

Geerdinkhof 277
1103 RA Amsterdam
Tel: 020 - 600 7747
Fax: 020 - 695 6119
Email: AdKoomans@bosko.demon.nl

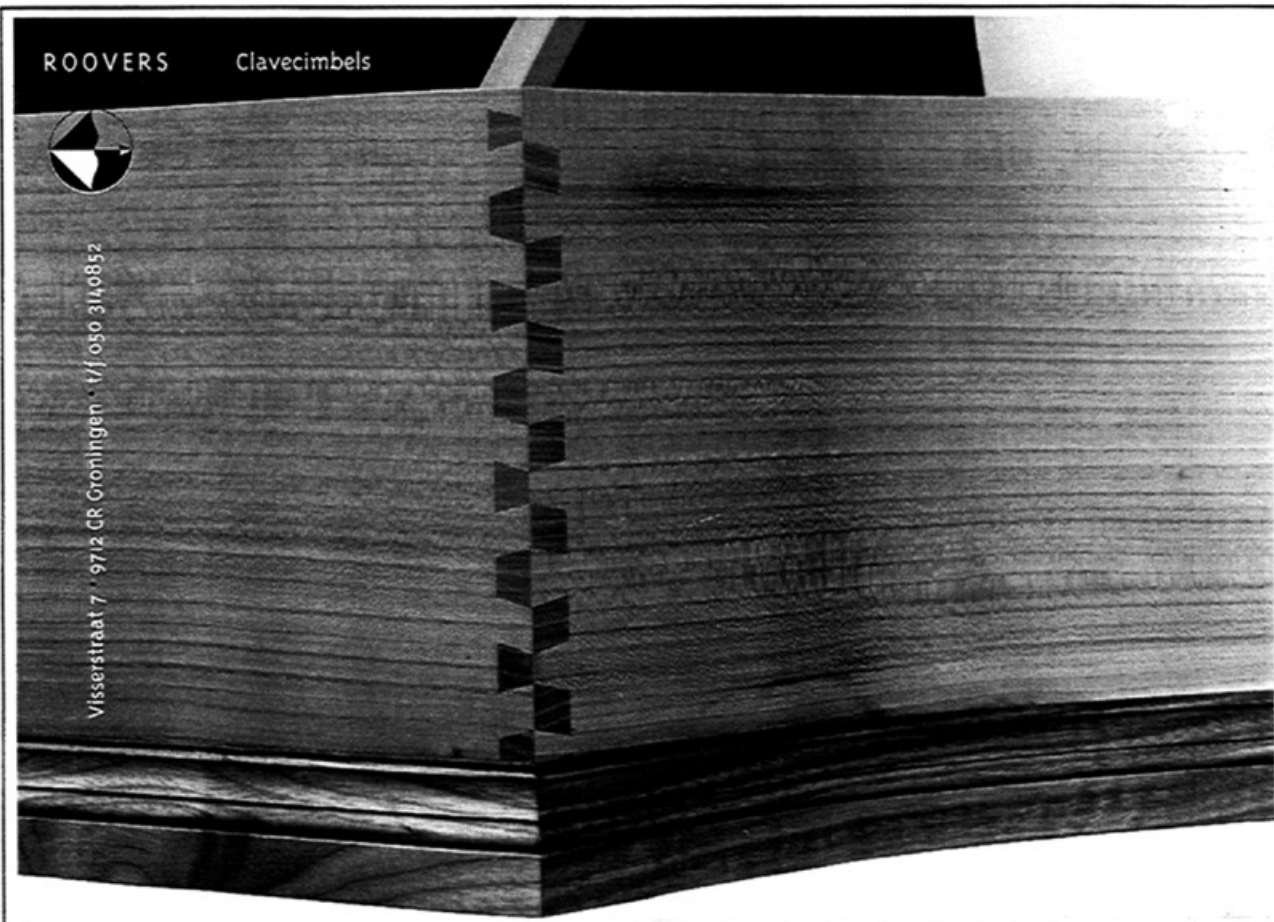
Intonatie
Reparatie
Onderhoud

Clavecimbel - Verhuur

ROOVERS Clavecimbels



Visserstraat 7 - 9712 CR Groningen - t/f 050 3140852



REVISIES

Reguleren
Intoneren

Clavecymbels

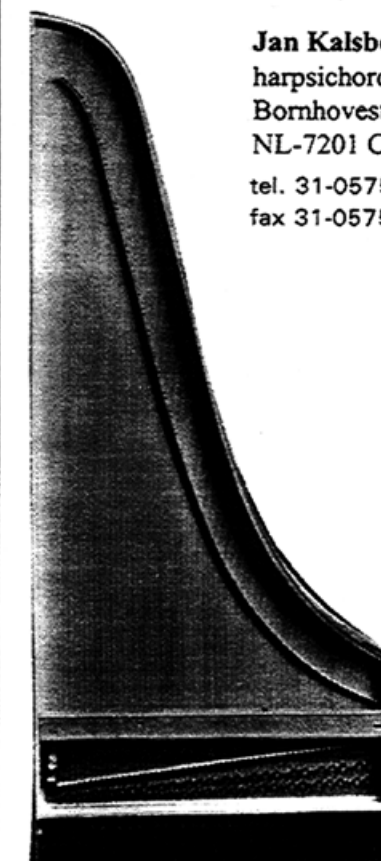
Virginalen

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

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	x 2.25 NLG 11250 9900	x41 BFR	x2 DM
Bentsidespinet naar Goujon	FF-f	180x68	5000		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