



het Clavecimbel

tijdschrift van de *Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland*

jaargang 10 – nummer 1 – mei 2003

Colofon

"Het Clavecimbel" Tijdschrift voor vrienden van de SCGN, Jaargang 9, nr. 1, mei 2003

Verschijnt twee keer per jaar, in mei en november

Redactieadres: Herenweg 91, 1861 PD Bergen

Redactie: Robert Blackstone

Vaste medewerkers: Paul Weeren

Kya Hengstmangers

Meindert de Heer

Anne Faulborn

Tekstverwerking: Robert Blackstone

Lay-out: Hans van Krevelen

Advertenties: Fons van der Linden, Bruiloftsteeg 2, 6191 JE Beek, tel. 046 - 4370917

Bestuur SCGN: Carolien Eijkelboom, Groningen, voorzitter

Fons van der Linden, Beek, vice-voorzitter

Tilman Gey, Amsterdam, secretaris

Henk van Zonneveld, Hilversum, penningmeester

Siebe Henstra, Bussum

Pieter Dirksen, Wadenhoijen

Comité van aanbeveling: Bob van Asperen

Ton Koopman

Gustav Leonhardt

Inhoud	Pagina
Van de Voorzitter, <i>door Carolien Eijkelboom</i>	3
Van de Redactie, <i>door Robert Blackstone</i>	3
De Haarlemse clavecimbeldag 24 mei 2003, <i>door Carolien Eijkelboom</i>	4
Contrastrijke Frescobaldi op Tielse studiedag 15 maart 2003, <i>door Ronald van Hal</i>	4
Recitatieven spelen in Tiel, <i>door Fons van der Linden</i>	5
Dirk de Vreede: improviserend door het leven, <i>door Kya Hengstmangers</i>	6
L'Art de toucher le Clavecin van François Couperin [inleiding], <i>door Marieke Spaans</i>	8
François Couperin: L'Art de toucher le Clavecin [Nederlandse vertaling], <i>door Marieke Spaans</i>	9
Nogmaals Couperin [La Mézangère], <i>door Carolien Eijkelboom</i>	17
Muziekbijlage: Wolfgang Ebner, Toccata tertii toni, <i>door Pieter Dirksen</i>	18
Het Pleyel clavecimbel, <i>door Siebe Henstra</i>	19
Dispositie van een Dulcken Clavecimbel, <i>door Jan H. Siemons</i>	26
Verrijkend vervolg van Het Clavecitherium, <i>door Tilman Gey</i>	29
Interview met regisseur Paul Koek van Zuidelijk Toneel Hollandia, <i>door Anne Faulborn</i>	30
Overwegingen van de redacteur, <i>door Robert Blackstone</i>	31
Brief van een lezer, <i>door Robert Ouwerkerk</i>	32
... A l'honneur de Madame Sibylle ..., CD-bespreking <i>door Paul Weeren</i>	33
Nieuwe Muziekguitgaven, <i>door Meindert de Heer</i>	34
Kleine advertenties	35
De Concertagenda	35
Zomercursussen	37
Uitgaven voor Clavecimbel, Clavichord en andere toetsinstrumenten	38
Uitneembare muziekbijlage: <i>Toccata</i> van Wolfgang Ebner	

Voorplaat: Perkamenten rozet voor een Italiaans clavecimbel, gesneden door Ton Amir (Klinkhamer & Partners, 2001)

De SCGN (Stichting Nederlands Clavecimbel Genootschap) is opgericht in 1993. Doel van het Genootschap is het bevorderen van -de groei en bloei van het clavecimbelleven in Nederland en eventueel daarbuiten. Professionele clavecínisten, amateur clavecínisten en belangstellenden kunnen Vriend worden van het Genootschap door minimaal 20,- per jaar bij te dragen op gironummer 325334 ten name van SCGN, Javalaan 31, 1217 HD Hilversum.

Dit is tevens het administratieadres. E-mail: h.e.v.zonneveld@chello.nl

Advertentietarieven per 1-1-2003: 40,- per ¼ pagina; 60,- per ½ pagina; 80,- per hele pagina.

Van de voorzitter

Het is een genoegen om dit stukje te schrijven zo vlak ná de inspirerende Frescobaldi-dag in Tiel. Ik kijk nu nog meer uit naar al die volgende activiteiten. Die zijn immers altijd leuk, en altijd leerzaam. Verderop in dit nummer treft u overigens een verslag van de Frescobaldi-dag aan.

Ook kijk ik uit naar dit nummer van *Het Clavecimbel*. Het is weer een “gewoon” nummer. Het thema-nummer was een groot succes, het was erg mooi en interessant (en heerlijk dik), maar ik realiseer me ook dat ik het fijn vind de vertrouwde rubrieken weer aan te zullen treffen.

Even terzijde, vond u de folders ook zo mooi? En hebt u ze aan geïnteresseerden gegeven?? Doen, hoor!

En dan nu onze toekomstige activiteiten. Op 24 mei de Haarlemse clavecimbeldag. Dat wordt weer feest. Juist doordat het allemaal op één dag gebeurt heb je het gevoel helemaal ondergedompeld te worden. Zoals altijd is er de tentoonstelling, het concours en een prachtig slotconcert, en dit keer is de dag zelfs verrijkt met een lunchconcert door de juryleden. Ook over deze dag vindt u nog een artikeltje in dit blad.

In oktober 2003 staan twee activiteiten op het programma, waarvan één speciaal voor kinderen. Die voor kinderen is in de even vriendelijke als creatieve handen van Anne Faulborn. Hiervan is de datum nog niet bekend. De andere is nog eens een bezoek aan de verzameling van Andreas Beurmann en wel op 18 en 19 oktober, in het noorden het eerste weekend van de herfstvakantie. Ditmaal echter bezoeken we ook het deel van de verzameling dat nog bij hem thuis, in een kasteeltje in Hasselburg, vlak voorbij Lübeck, staat. Ook deze instrumenten zijn bespeelbaar en hij heeft nadrukkelijk gezegd dat hij ons graag nogmaals, nu bij hem thuis, ontvangt. Dat laten we ons geen tweemaal zeggen. Het weekend ziet er dan als volgt uit: zaterdag verzamelen in het museum - een rondleiding aldaar - hapje eten in een dorpje bij Lübeck - concert in Hasselburg (klaviertrio)- overnachten in de buurt - zondag overdag collectie in Hasselburg bekijken. Het bestuur zal alles langer van te voren en uitgebreider organiseren dan vorige keer.

Dan het lustrumsymposium. Dat wordt gehouden op 16, 17 en 18 april 2004, het weekend na Pasen.

Dat de Virginalisten het onderwerp zullen zijn was U al bekend. Inmiddels staat ook vast dat, verspreid over de vele concerten, het hele oeuvre van Orlando Gibbons zal worden uitgevoerd. Blokkeer die dagen nu al in uw agenda! De locatie is nog niet definitief bekend.

Genoeg? Vind ik wel, maar er moet me nog één ding van het hart. Het zou zo stimulerend zijn als er meer vrienden en belangstellenden naar onze activiteiten kwamen. Begin met Haarlem! Als u eenmaal die sfeer van clavecinisten onder elkaar heeft geproefd blijft u komen.

Ik hoop een tjokvolle zaal te mogen begroeten.

Carolien Eijkelboom

Van de redactie

Dit is weer een “gewoon” nummer, althans bijna gewoon, want ook ditmaal treft U enkele artikelen aan over bijzondere clavecimbels, t.w. een Dulcken en de Pleyel, als een soort uitlopers van de *special* van de vorige keer. Maar ook is er wat meer aandacht dan gebruikelijk voor één componist, François Couperin, die dat dankt aan het feit dat het componistengeslacht Couperin centraal staat in de komende Haarlemse Clavecimbeldag, zaterdag 24 mei 2003. Een andere, puur toevallige, “dubbel” is de componist Wolfgang Ebner, van wie een onuitgegeven toccata de muziekbijlage vormt en waarvan de recente uitgave van zijn (andere) werken, samen met die van Muffat, het onderwerp is van de bespreking van nieuwe muziekguitgaven. De redacteur prijst zich gelukkig nu eindelijk van zijn dubbelfunctie bevrijd te zijn dankzij het feit dat Hans van Krevelen bereid gevonden is het layout-werk op zich te nemen. Dit nummer is zijn eerste product van, hopelijk, een lange reeks. Dat geeft misschien aanleiding tot de vraag wat de redacteur eigenlijk nog doet, want, zoals eerder aangegeven, het merendeel van de kopij wordt door anderen aangeleverd. Het antwoord is: in hoofdzaak kritisch lezen en eventueel met de auteurs overleggen over alternatieve formuleringen. De redacteur is proeflezer, daarin ongetwijfeld in de ogen van sommige auteurs muggenzifter, pietlut en frik, maar ja, die zijn er vast onder de lezers ook. De vragen die de redacteur zich stelt zijn: begrijp ik wat er staat, is het waar of aannemelijk wat er staat en is het een plezier om te lezen? Niet altijd worden auteur en redacteur het met elkaar eens maar het standpunt van deze redacteur is: de auteur heeft altijd het laatste woord. Ik vind overigens dat de redacteur zo nu en dan wel mag aangeven dat hij niet voor 100% achter de versie van de auteur staat. Dit komt zelden voor. Maar juist in dit nummer houdt de redacteur lichte twijfels bij sommige aspecten van twee bijdragen. Daarover meer op pagina..... Ter voorkoming van misverstand: de mening van deze redacteur heeft niet méér gewicht dan die van welke andere lezer dan ook. De redacteur heeft de betreffende bijdrage alleen wat eerder gelezen dan de andere lezers en zijn commentaar is dan ook niet meer dan een bijdrage aan een discussie die hopelijk gevoerd zal worden in dit blad.

(Overal waar “redacteur” staat zou eigenlijk “redactie” hebben moeten staan. Maar omdat de redactie van dit tijdschrift nog steeds slechts uit één persoon bestaat heb ik er toch maar “redacteur” van gemaakt. Strikt genomen had ik dan na de zin: “..de auteur heeft altijd het laatste woord.” in de ik-vorm moeten overgaan. Zo blijft dit stukje nog steeds wat kunstmatigs houden.)

Robert Blackstone

De Haarlemse clavecimbel dag.

Zaterdag 24 mei 2003 is het weer zo ver. Heel clavecimbelspelend en -luisterend Nederland komt in Haarlem bijeen om een hele dag lang alle ruimte te geven aan zijn of haar hobby of vak. Van 10.00 u. tot 17.00 u. speelt alles zich af in de Doopsgezinde kerk. In één van de ruimtes is een tentoonstelling van instrumenten van Nederlandse clavecimbelbouwers. Talloze instrumenten kunt u daar rustig bekijken, er vragen over stellen aan de bouwers zelf en ze beluisteren. Ze worden regelmatig bespeeld door twee clavecinisten.

Tegelijkertijd wordt in een andere ruimte het concours voor amateurs gehouden. In drie groepen ingedeeld spelen jong en oud, beginneling en gevorderde, allerlei werken uit de clavecimbelliteratuur. Centraal thema is dit jaar de familie Couperin, dus op ieders programma moet een stuk van tenminste één van de Couperins staan. De presentatie is in de vertrouwde handen van Dirk de Vreede en de jury bestaat uit, dat dacht u al, clavecinisten. Allemaal vakmensen met zowel uitvoerende als ook pedagogische ervaring. Dit jaar zijn voor het eerst de juryleden ook te beluisteren. Tijdens het lunchconcert om 13.00 u. voeren zij de acht *préludes* uit *L'Art de toucher le Clavecin* van François Couperin uit, stukken die de meeste deelnemers waarschijnlijk ook zelf hebben gestudeerd.

Voor het slotconcert gaan we naar de Waalse Kerk. Menno van Delft en Siebe Henstra hebben zich daar ongestoord kunnen voorbereiden. Een concert op twee clavecimbelvraagstukken alleen al vanwege het stemmen extra stilte en tijd. Om 17.30u. begint daar een concert wat werkelijk veel belooft. Een clavecimbel is mooi, Couperin op een clavecimbel (door een goede speler) is erg mooi. Wat dacht u van Couperin op twee clavecimbelvraagstukken door twee fantastische clavecinisten? Dat, en nog meer, is daar te horen.

Na afloop van het concert worden de jury-rapporten uitgereikt.

Toegang overdag : €5,-

Toegang slotconcert: €10,-

Nog meer informatie over deze dag vindt u op onze site: <http://www.scgn.org>

Carolien Eijkelboom

Contrastrijke Frescobaldi op Tielse studiedag 15 maart 2003

Ruim twintig deelnemers, twee docenten, een strenge voorzitter, voldoende speelmateriaal, en niet te vergeten een tweetal clavecimbelvraagstukken; een Vlaams clavecimbel met een nogal uitgebalanceerde klank en een vurig bijna brutaal Italiaans clavecimbel van Titus Crijnen.

In ieder geval voldoende ingrediënten om inspiratie over Frescobaldi op te doen. Plaats van samenkomst: de Caeciliakapel in Tiel.

Siebe Henstra begon de studiedag met een lezing over leven en werk van Frescobaldi. Die viel in vruchtbare aarde want alle aanwezigen hadden het artikel van Pieter Dirksen (in no.1, mei 2001 van "Het Clavecimbel") gelezen, zoals de deelnemers ook met klem was aangeraden. Er werden interessante vragen gesteld en soms ontspon zich een boeiende discussie tussen Pieter en Siebe. Zelfs als je het niet helemaal snapt is het een groot genoegen dat mee te maken. Al met al was dit onderdeel van de dag beslist diepgravend maar ook zeer genoeglijk. Na de lunchpauze volgden een viertal korte lessen. Vier actieve deelnemers hadden zich vooraf opgegeven om Frescobaldi's muziek nader uit te werken. Dat kon op een van beide clavecimbelvraagstukken waarbij het Italiaanse instrument een duidelijke favoriet was. Hoe kan het ook anders: Frescobaldi's muziek klinkt op een Italiaans clavecimbel nu eenmaal veel meer naar Frescobaldi. Siebe Henstra merkte het ook al op: 'Het lijken compleet andere stukken als ze op het Vlaamse clavecimbel gespeeld werden.' Van passiviteit was bij de overige zestien passieve deelnemers geenszins sprake. Frescobaldi vraagt immers om een actief luisterend oor en gespeeld op een brutaal Italiaans clavecimbel laat de muziek dan ook nog eens lekker in je oren nagalmen.

De actieve deelnemers werden begeleid door docenten Pieter Dirksen en Siebe Henstra. Voorzitter Carolien Eijkelboom nam ook een deelneemster voor haar rekening. De nadruk lag tijdens de lessen vooral op hoe Frescobaldi moest worden geïnterpreteerd. Louder de noten van papier overspelen is niet de kunst. Van iedere deelnemer werd verwacht dat hij of zij eerst het stuk helemaal speelde. Daarna werd het muziekstuk nog eens fijntjes uitgewerkt met steun van de docenten. De korte interpretaties van Dirksen en Henstra brachten swung in Frescobaldi's muziek. En dan blijkt hoe contrastrijk de muziek van Frescobaldi is. Ik moet u dan ook eerlijk bekennen: het water liep mij in de mond tijdens de studiedag. Deze muziek smaakt naar meer.

De Caeciliakapel in Tiel leende zich uitstekend voor deze studiedag. Er waren momenten dat de sfeer uit de tijd van Frescobaldi haast te voelen was.

Nu op naar de Haarlemse clavecimbel dag! Dan zien wij elkaar vast weer.

Ronald van Hal

Recitatieven spelen in Tiel

door Fons van der Linden

Op verzoek van enkele wakkere leden vond op 19 oktober 2002 in de Caeciliakapel te Tiel de studiedag over recitatieven plaats.

Nu staan recitatieven nooit op zichzelf, er is altijd wel een aria in de buurt die gewoonlijk meer de aandacht trekt. Wie zich dus op het spelen van recitatieven wil toeleggen mag zichzelf al gauw tot de groep van de gevorderden rekenen, die dit onderdeel van de basso continuo ook nog onder de knie wil krijgen.

De Caeciliakapel bleek een geschikte ruimte te zijn, het clavecimbel kon mooi in het koor staan, maar helaas werd het gaandeweg te koud door een slecht functionerende verwarming. De lezing van Thérèse de Goede, die voor de ochtend gepland stond, moest vanwege NS-perikelen naar de middag verplaatst worden.

's Ochtends werd nu les gegeven, door gastheer Pieter Dirksen en Siebe Henstra. Vervolgens begon dan om twee uur de lezing. Thérèse de Goede vertelde en speelde. Zoals altijd wanneer ze over basso continuo spel kan spreken, haar favoriete onderwerp, was ze goed op dreef. Van te voren had ze een aantal kopieën uitgedeeld met allerlei muziekvoorbeelden, van de componisten Giovanni Girolamo Kapsberger (1611), Marcantonio Pasqualini (ca. 1655), Francesco Gasparini (1708), José de Torres (1736), John Playford (1694), Georg Philipp Telemann (1733/34) en Nicolo Pasquali (ca. 1750). Kapsberger is geschreven voor luit (*Intavolatura di liuto*), maar het kan goed op clavecimbel, zoals Thérèse liet horen. In het stuk komt een verrassende tooncluster voor, van het soort dat later in de becijferingen van Pasqualini te vinden is. Henry Purcell beschrijft, in de editie van 1694 van John Playford's boek "*An Introduction to the Skill of Music*", het recitatief terloops: "the Sharp Seventh... you will find frequently in Recitative Songs, which is a kind of Speaking in Singing..." en geeft vervolgens een notenvoorbeeld van een dissonante, nog net niet gewaagde harmonie (the Sharp Seventh), die naar zijn zeggen typerend is voor de recitatiefstijl.

Wanneer het recitatief inderdaad sprekend zingen is, betekent dat, dat de tekst het belangrijkste is, en dat de expressie van de tekst door de muziek onderstreept moet worden. De hoofdrol is uiteraard voor de zangpartij. De begeleiding heeft de taak de expressieve waarde van akkoorden en akkoordcombinaties hoorbaar te maken, en door goed te volgen, goed mee te buigen met de stembuigingen van de zanger(es), het geheel ritmisch te ondersteunen. Niet alleen 'de boel bijeenhouden' dus! Er zijn recitatieven met alleen maar een kabbelend stukje tekst als inhoud, gewoon een verteld verhaaltje dus, als noodzakelijke verbinding tussen twee aria's. Maar er zijn ook dramatische recitatieven. Dat zie je dan aan de akkoorden, er zitten dan meer dissonanten in of er wordt meer gemoduleerd. Dat is op zichzelf eenvoudig vast te stellen, maar daarna moet dat in verband gebracht worden met die tekst.

Er moet dus volop geïnterpreteerd worden. En dat deden de docenten Pieter Dirksen en Siebe Henstra dan ook, zowel 's ochtends als nadat Thérèse weer vertrokken was. Het tempo, dat om de haverklap kan veranderen, is zéér vatbaar voor interpretatie. Er moet werk gemaakt worden van de structuur van het stuk. Een opsomming van losse mededelingen zegt minder dan een opgebouwd betoog. Fraseren, letterlijk het vormen van zinnen, ook in de begeleiding, is nodig om meer structuur aan het geheel te geven. Een logische dynamiek kan daarbij helpen, het gebruik van dikke en/of dunne akkoorden en het laten rollen van de arpeggio's. Stuk voor stuk dingen die je in iedere basso continuo-partij nodig hebt, maar nu wisselt de stemming veel sneller binnen het stuk, dus je moet veel alerter zijn.

Even kwam de vraag aan de orde hoelang een begeleidingsakkoord, waarvan de basnoot maten lang wordt overgebonden, aangehouden moet worden. De hele tijd, of kun je het inkorten en eventueel even verderop opnieuw aanslaan? Het hangt van het geval af natuurlijk. Ik persoonlijk wissel het een beetje af, meestal kort, maar naar gelang er een betere verbinding met het volgende akkoord in lijkt te zitten, qua fraseren of tekstbetekenis, maak ik ze ook wel eens lang.

Thérèse argumenteerde dat sommige componisten ze lang willen hebben (heel duidelijk bijvoorbeeld bij Pasquali), terwijl Siebe Henstra in de praktijk situatie een uur later adviseerde om ze maar kort te maken. Zodat er geen algemeen geldende conclusie getrokken kon worden.

De cantate "*Arion*" van Campra uit 1708 werd uitgebreid behandeld, dat wil zeggen de recitatieven eruit. De tekst begint met: "Arion qui dans l'art des sons, s'étoit fait une gloire extrême"... en ja hoor, op het woord: extrême gaat de melodie naar een hoge noot; dat vraagt om een sterker gearpeggieerd akkoord, en erheen versnellen. Ik heb het al gezegd: het is basso continuo spelen, maar niet voor beginnelingen.

Zo gaat Campra verder, een franse tekst met voelbaar inégale-ritme erin. Vrij expressief eigenlijk. Er kwam zelfs een recitatief in voor met toegevoegde traverso. De fluitist van het ensemble vertelde over de karakterdruk van Ballard, met een constante bibber, te wijten aan versleten drukpersen.

Beter leesbaar was "*Speranze mi*" van A. Scarlatti, en recitatieven uit "*Saul*" van Händel en "*Pimpinone*" van Telemann, waar eigenlijk twee clavecimbelvraagstukken voor nodig zijn. Recitatieven vragen er altijd om bestudeerd te worden, zin en samenhang te ontdekken — a vue spelen gaat vrijwel niet — en ook al weet je er het een en ander van, de realisatie is steeds weer net even anders dan de vorige keer.

‘Er staan geen grenspaaltjes tussen interpreteren, improviseren, arrangeren en componeren’

Dirk de Vreede: *improviserend door het leven*

Tekst: Kya Hengstmangers

Als op zaterdag 24 mei clavecimbelliefhebbers voor de negende keer in Haarlem samenkomen, presenteert Dirk de Vreede het clavecimbelconcours voor amateurs. In deze rol is hij vanaf 1987 elke twee jaar aanwezig als de bemoedigende coach van de deelnemers aan het concours. Voor de toehoorders is hij een spontane, enthousiaste presentator. Als Dirk de touwtjes in handen heeft loopt alles op rolletjes. Maar wie en wat is Dirk de Vreede eigenlijk? Ik stel hem graag aan u voor.

In zijn monumentaal Amsterdams grachtenpand laat Dirk de Vreede trots de nieuwste verbouwing zien voor we ons gesprek beginnen. Wij kennen elkaar al lang: we speelden 10 jaar in het barokensemble Harmonia Musica en organiseerden zeven maal de Haarlemse clavecimbelcursussen, samen met Kees Rosenhart, Marieke Spaans en Onno Peper, waarna de SCGN het overnam. Deze keer geen interview met een clavecinist, maar wel met een clavecimbelliefhebber.

Studie

Dirk de Vreede is professioneel musicus en afgestudeerd pedagoog. Een dubbele opleiding en een dubbel leven? Dirk: ‘Uitdrukkingen als “op één been kun je niet lopen”, en “je wedt niet op één paard”, lijken bij mij te horen. Als middelbare scholier heb ik lang getwijfeld over de toekomst: ik was goed in muziek en ik was goed in exacte vakken. Wat moest ik gaan studeren? Ik kon niet kiezen en heb dat ook niet gedaan. Het werd fagot én pedagogie, alleen niet tegelijkertijd. De fagotstudie ging me makkelijk af; doordat ik gewoon veel studeerde en veel samenspeelde, (als fagottist ben je veel gevraagd) was ik me er niet bewust van hoe moeilijk het eigenlijk is. Daarnaast heb ik ook AMV gedaan. Tijdens mijn pedagogiestudie heb ik met de fagot mijn brood verdiend, maar na het kandidaatsexamen ben ik daarmee gestopt. Toen kwamen alle lijnen bij elkaar, de muzikale en de pedagogische, met een baan als muziekpedagoog aan de Muziekpedagogische Academie in Alkmaar. De fagot hing ik aan de wilgen.’

Muziek en pedagogie

Dirk heeft tijdens dat “brood verdienen” de meest uiteenlopende dingen gedaan, die hij achteraf gezien ook niet had willen missen. Hij speelde “klassiek” bij het Gewestelijk Orkest Zuid-Holland; voornamelijk in koorbegeleidingen en schoolconcerten. Al spoedig ging hij die schoolconcerten organiseren en presenteren, en maakte daarvoor de muziek via arrangementen pasklaar. Voor “lichte” muziek begaf hij zich in de musicalwereld van o.a. Anatevka (ca. 600 voorstellingen) en De man van La Mancha. Bovendien zong Dirk met een close harmony-groep bij Ramses Shaffy, Liesbeth List, Willem Nijholt e.a. als backing vocals. Hij speelde en acteerde bij het Amsterdams Jeugdtheater als “Koperen Ko”, letterlijk met toeters en bellen. Dirk: ‘Lichte muziek speelde je in mijn tijd nog vaak met klassiek opgeleide mensen, maar het was een totaal andere wereld. Wij moesten leren werken met half opgeschreven stukken, je moest improviseren. Verder speelde je voor mensen, voor publiek dat je te vriend moest houden. Aan de Amsterdams balletacademie ben ik gaan werken via een project oude dansen met begeleiding van blazers. Ik gaf daar muziekles waarbij het accent op zang en improvisatie lag. De

universitaire studie vorderde intussen gestaag. Daarbij heb ik me gerealiseerd dat mijn muzikale ervaringen op al die terreinen me hebben gebracht waar ik wilde komen. Zingen, dansen, improviseren, acteren, organiseren, presenteren: een geweldige leerschool.’

Muziekpedagogie

Dirk: ‘waar het in de muziek uiteindelijk om gaat is: waarom spelen mensen, hoe studeren mensen, hoe maak je het muziekonderwijs toegankelijker. Eerst moeten we af van het epigonendom. Klassieke componisten en composities zijn aan het eind van de negentiende eeuw heilig verklaard. De muziek was toen niet meer dienstbaar, voor het publiek, maar het publiek moest zich dienstbaar gaan opstellen ten opzichte van de muziek. In lichte muziek, die net zo “vluchtig” is als de oude muziek was, is dat nooit zo geweest. In barokmuziek valt alles binnen conventies van mensen en hun gemeenschappelijke normen en waarden van die tijd. Die afspraken zijn niet zoveel anders dan die van de lichte muziek van nu. Denk maar aan de improvisatiemogelijkheden bij basso continuo-spel en het begeleiden en improviseren op akkoordschema’s. Barokmuziek en lichte muziek zijn heel natuurlijk. Wat mij betreft staan er geen grenspaaltjes tussen interpreteren, improviseren, arrangeren en componeren. Het gaat er altijd om dat een speler al reproducerend, producerend muziek moet maken. Niet alleen de noten spelen die er staan, maar begrijpen waarom ze er zo staan. Hoe meer je je een stuk eigen maakt, hoe meer het je eigen stuk wordt, een stuk waar je mee speelt terwijl je het speelt. Voor goede musici niets bijzonders, maar in het muziekonderwijs vaak onderbelicht. Dat betekent voor de muzikale opvoeding van kinderen dat je ontzettend veel tijd moet steken in de basis. Zoals een kind leert spreken en op den duur de taal leert gebruiken om zich emotioneel te uiten, zo zou het moeten kunnen met muziek: spelen met klank, naäpen, reproduceren tot het kind zichzelf speelt in plaats van een stukje. Je moet niet voortdurend bezig zijn met verleggen van grenzen, maar zó bezig zijn dat de grenzen zich vanzelf verleggen. Het is jammer dat daar vaak te weinig tijd en ruimte voor is. Ik ben erg nieuwsgierig waar het de komende 10 à 15 jaar naar toe gaat met het muziekonderwijs, het staat momenteel een beetje stil. Trouwens, welk kind heeft er nog tijd en energie genoeg om naast alle concurrentie van school, sport, tv, computer, nog enige uren per week met een instrument bezig te zijn. En dat is toch wel het minste.’

Barokfagot en clavecimbel

Dirk kon het spelen niet laten en vond zijn draai met de barokfagot. Zo combineerde hij weer twee levens. Waarom



barokfagot? Dirk: ‘Toen ik er mee begon was de middeleeuwse- en barokmuziek populair. Eerst hield ik me bezig met de Middeleeuwen op pommer, dulciaan, kromhoorns, waarbij het vocale bij het spelen van deze muziek me boeide. Heerlijk, je staat je eigen muziek te maken al is ’t vijf eeuwen oud. De volgende stap was barokfagot spelen in diverse ensembles en barokorkesten, fagot is echt een samenspeelinstrument. Vervolgens kwam het clavecimbel in huis om een instrument te hebben waar je heerlijk voor jezelf op kunt musiceren. Ik houd erg van de vroege Italiaanse muziek en ik heb daarvan genoten op een geleend vroeg Italiaans clavecimbel. Maar mijn liefde voor Scarlatti gaf de doorslag voor de aanschaf van een clavecimbel met een grotere omvang. Het werd het Portugese instrument naar Antunes (ca. 1750) in 1980 voor mij gebouwd door Joop Klinkhamer. (FF – g’’) Het origineel heb ik gezien in Lissabon. Ik vind het nog altijd een prachtig instrument. De toonvorming van een clavecimbel op zich is fascinerend: enerzijds ongenaakbaar: ingedrukt – pom, en tegelijkertijd zo plooibaar door de timing en de vrijheid in ritmiek. Ook aantrekkelijk is dat je er zo fysiek mee bezig bent, met stemmen en onderhoud. Het clavecimbelrepertoire is het type muziek waar je heerlijk mee kunt spelen, rekken en trekken. En er is niemand die dat verbiedt.’

Haarlemse clavecimbelcursussen

Een jaar voor de eerste clavecimbelcursussen van 1987 werd Dirk gevraagd om mee te denken over de mogelijkheden en doelstellingen van zo’n organisatie. Zijn inbreng is vanaf het begin groter geweest dan de presentatie van het concours alleen. Dirk: ‘ik vond het belangrijk om mee te doen vanuit het idee dat het clavecimbel een instrument moet zijn als alle andere. En als speler heb je een omgeving nodig waar je lotgenoten ontmoet. Die ontmoeting is heel belangrijk. In de harmonie/fanfarewereld houden ze het zolang vol omdat je daar niet alleen met je docent te maken hebt, maar omdat je deel uitmaakt van een hele club, met een rijke traditie. In Haarlem komen amateurspelers elkaar tegen en meten zich met elkaar, en docenten ontmoeten elkaar in de jury, op concerten en studiedagen. Als directeur van het Conservatorium van de Hogeschool Alkmaar kon ik enkele keren mijn studenten, koor en orkest, ook een podium aanbieden bij die concerten. Haarlem als ontmoetingsplaats van amateur, student en professional, prachtig toch. Goede herinneringen heb ik aan de studiedagen over improvisatie met muzieksschoolleerlingen uit Ede, over “improvisatie als leeractiviteit” met clavecimbelcursussen, en over “componeren is te leren” met kinderen en volwassenen, uitmondend in een compositiewedstrijd. Ook dit jaar verheug ik me op het concours. Het belangrijkste van de presentatie ervan is om te proberen een omgeving te creëren waarin de deelnemer zich prettig voelt om de opdracht zo goed mogelijk te voltooien. Voor de een is dat “ik hoop dat ik het eind haal”, voor de ander “ik wil zo mooi mogelijk spelen”

of “ik wil er zelf ook van genieten”. De deelnemers zijn ingedeeld in groepjes van 6 à 8, ze mogen inspelen op het concoursinstrument onder mijn leiding en ze presenteren zich tijdens het concours ook samen in het publiek. Achter een deur bibberen tot je aan de beurt bent is er bij ons niet bij, bovendien kunnen ze zo naar elkaar luisteren. Een grote fout die veel gemaakt wordt is het kiezen van te moeilijke stukken. Dat is absoluut niet nodig, er is repertoire genoeg en op ieder niveau zijn stukken te vinden die je goed kunt overbrengen.’

Wereldmuziek

Intussen is Dirk weer een andere weg ingeslagen. Dirk: ‘er werd mij door het LOKV (Landelijke Organisatie voor Kunstzinnige Vorming) gevraagd om een cursus te ontwikkelen voor in Nederland werkende allochtone muzikanten. De belangstelling voor hun muziek is groot, maar zij moeten een bevoegdheid krijgen voor het Nederlandse muziekonderwijs. Met een aantal collega’s zijn we de eerste cursus gestart met 16 mensen uit 5 continenten, met alle mogelijke instrumenten zoals kora (Afrikaanse harp), sitar (snaarinstrument uit India), ney (Turkse fluit), gamelan, en vooral veel percussie. Na de lessen wordt er samen gemusiceerd en dan blijkt dat ze improviseren op dezelfde basisstructuren die kennelijk heel universeel zijn. Er ligt een geweldige uitdaging in de confrontatie met al die culturen, die ook invloed heeft op de nieuwe westerse klassieke- en popmuziek. Wil er iets nieuws ontstaan moet je de gebaande weg binnen de culturen los durven laten.’ ‘In 1996 kwam het idee op voor een internationaal muziekinstituut in Serpa in Portugal, een soort conservatorium om docenten op te leiden, maar dan heel breed, waarbij alle muziekculturen met elkaar geconfronteerd worden. Ik heb mijn baan opgezegd en ben plannen gaan maken. We streven naar drie doelgroepen: 200 studenten uit de hele wereld om op te leiden tot docent, amateurs en professionals die cursussen komen volgen, en in eigen land opgeleide specialisten om naar het topniveau te brengen. Men zou elkaar heel goed kunnen beïnvloeden. Maar helaas, het is er nog niet van gekomen. De Stichting Wereldmuziek Nederland heeft nu contact met het Rotterdams conservatorium, dat al een afdeling wereldmuziek heeft waar flamencogitaristen en sazspelers worden opgeleid. Maar wat daar ontbreekt is juist die structurele confrontatie met alle culturen bij elkaar.’ Het ideaal is (nog) niet bereikt, maar Dirk blijft actief en verdient nu zijn brood als stafleid van de Hogeschool INHOLLAND, een mammoetorganisatie. Gelukkig kunnen wij hem even bij de muziekles houden: hij gaat als van ouds het concours leiden en presenteren. Dirk: ‘Ik verheug me op het concours en hoop van harte dat er weer echte muzikanten tussen zitten, die het leuk vinden om hun stukken te laten horen. Tot ziens in Haarlem!’

'L'Art de toucher le Clavecin' van François Couperin



door Marieke Spaans

Met Henk van Zonneveld was ik onlangs in gesprek over François Couperins 'L'Art de toucher le Clavecin', naar aanleiding van de komende Haarlemse Clavecimbedagen. Ik vertelde hem hoe ik op de Hochschule in Trossingen onlangs dit werk met mijn studenten had behandeld. Henk vroeg mij of ik daarover zou willen vertellen in "Het Clavecimbel". Die uitnodiging heb ik graag aangenomen.

U hebt vast wel eens een authentieke 17^e of 18^e eeuwse bron ingekeken: vaak een prachtige oude druk, zwierige letters, meestal met een taalgebruik dat niets met de 'Jip en Janneke-taal' van tegenwoordig te maken heeft, opdrachten aan de koning, en muziekvoorbeelden in sleutels die we nauwelijks meer kunnen lezen. Geïnteresseerd als we zijn zetten we onze tanden erin, - dit is spannende lectuur! -, maar enig doorzettingsvermogen is nodig om ook de laatste bladzijde te bereiken.

Dat laatste geldt niet voor dit grandioze werk van F. Couperin! Het is niet alleen kort en bondig geschreven, maar het zit ook vol ironie, humor, prachtige anekdotes, geweldige muziek-politiek-verantwoorde opmerkingen en het getuigt van grote liefde voor het clavecimbel, zijn rijke klankkleur en zijn (on-)mogelijkheden. Bovendien krijgen we een paar van de mooiste parels uit de clavecimbelliteratuur erbij cadeau!

Eigenlijk verbaas ik me erover dat, ondanks deze enthousiaste aanbeveling, studenten er vaak toch moeite mee hebben om dit (zeker voor clavecinisten) belangrijke boek te lezen. En dat, ondanks het bestaan van vertalingen, in het Duits en in het Engels. Wij besloten in Trossingen een 'Couperin-club' te starten, we kwamen drie avonden bij elkaar, docenten en studenten (clavecinisten en niet-clavecinisten), om het werk met elkaar te lezen en te doorgronden. Wat bleek: er zitten nogal wat fouten in de Duitse vertaling. We vonden de Engelse eigenlijk beter en dichter bij de oorspronkelijke tekst blijven. Mijn collega Dieter Weitz las de Duitse tekst voor, ik gaf daarop commentaar vanuit de originele Franse tekst, en zo belandden we automatisch met de studenten in een discussie over wat er beschreven werd. De studenten hadden bovendien de Preludes voorbereid en ook enkele stukken uit zijn Livres, die hij ten dele bespreekt, en zo konden we theorie en praktijk met elkaar verbinden.

Als je de tekst van Couperin goed leest, blijkt hoe precies hij te werk is gegaan, niet alleen in zijn clavecimbelwerken (die wellicht de rijkste van hun tijd zijn qua aanwijzingen over hoe ze moeten klinken) maar ook in zijn lessen. Hij moet een geweldige (en waarschijnlijk ook strenge) leraar zijn geweest. Als je werkelijk de moeite doet al zijn kleine boogjes en kommaatjes, versieringen, fraseringen, dubbel genoteerde noten, soms voor ons rare vingerzettingen (omdat we inmiddels nog modernere vingerzettingen hebben), goed uit te voeren, krijg je een prachtig rijk en dynamisch klankspectrum. Hij stelt, dat die werken die echt expliciet voor clavecimbel geschreven zijn, en die gebruik maken van de speciale eigenschappen van dit instrument, het clavecimbel op zijn mooist laten klinken. Mooier nog dan die werken, die je ook op een ander toetsinstrument zou kunnen uitvoeren. Misschien is in die zin met name de Franse clavecimbelliteratuur de enige ware clavecimbelliteratuur geweest.

Nu zou ik alles kunnen vertellen wat wij op die avonden besproken en ontdekt hebben, maar ik bedacht me dat het wellicht leuker is wanneer u, geachte lezer, zelf uw ontdekkingen doet in dit prachtige boekwerk. Daarom heb ik gepoogd de drempel tot dit werk te verlagen door een vertaling in het Nederlands te schrijven. Ik heb geprobeerd het boek zo letterlijk mogelijk 'om te zetten' van de ene taal in de andere, omdat mij geleerd is dat je op die manier zo dicht mogelijk bij het origineel blijft en ook ruimte tot interpretatie openlaat. Soms heb ik opmerkingen, aanvullingen, of verduidelijkingen toegevoegd, maar dan wel tussen haakjes en schuin gedrukt, zodat dat herkenbaar als 'niet van F. Couperin' is. De vertaling van zijn aanbevelingen bij werken uit zijn eerste twee 'Livres de Clavecin' houdt u van mij tegoed. Ik raad u aan uw eigen exemplaar van 'L'Art de toucher le Clavecin' bij de hand te houden, zodat u ook de daarin gegeven muziekvoorbeelden en oefeningen (die in mijn vertaling niet zijn ingevoegd) kunt bestuderen. Ik wens u veel plezier bij het lezen van dit tijdloze werk en ben benieuwd naar uw reactie!

Explication des Agréments, et des Signes.

Signe.

Pincé = Simple.

Effet.

Pincé = Double.

Effet.

C'est la valeur des Notes qui doit déterminer la durée des pincés, des portés de Voix; et des Tremblements. On doit entendre par le mot de durée le plus ou le moins de Batemens, ou Vibrations.

Signes, pour les Renvois des Reprises.

Port de voix Simple.

Effet.

Port de voix Cauté.

Port de voix Double.

Effet.

Signes pour les renvois des Notes finales.

Tremblement appuyé, et lié.

Tremblement ouvert.

Tremblement fermé.

Liaisons.

Signes, pour marquer les Notes qui doivent être liées, et coulées.

Tremblement lié sans être appuyé.

Effet.

Accent.

Tremblement détaché.

Effet.

(Versieringstabel uit het Premier Livre de Pièces de Clavecin p.74 van François Couperin.)

François Couperin: L'Art de Toucher le Clavecin

Lof / Aanbeveling

Ik heb op verzoek van Mijnheer de Kanselier 'L'Art de toucher le Clavecin' gelezen van de Heer Couperin: alleen de naam al van zo'n beroemd auteur moet dit Boek aanbevelenswaardig maken voor het Publiek. Men moet een Meester, die zijn kunst tot de hoogste graad van perfectie gebracht heeft, dankbaar zijn dat hij anderen wil leren, middels bondige Lessen, wat in hem de vrucht is van lange Studie en van continue toepassing. Gemaakt in Parijs, de 20^e Maart 1716.

DANCHET

Aan de koning

Sire,

De tekenen van goedheid, en van bevrediging die wijlen de Koning, uw overgrootvader, mij heeft gegeven gedurende 23 jaar, luisterende naar mijn werken; (en) die van uw 'Auguste' (verheven, doorluchtige) vader die ik het genoeg heb gehad te mogen onderwijzen in compositie en in begeleiding (*basso continuo*) gedurende meer dan 12 (jaar); en het flatterende succes dat mijn clavecimbelwerken tot nu toe hebben gehad onder het publiek, lijken gunstige voortekenen voor het boek dat ik de eer heb te presenteren aan Uwe Majesteit. Als afgezien van het feit dat het U (letterlijk: Haar, dus: Uwe Majesteit) dienstbaar is (de tekst is niet erg duidelijk, er kan ook staan: los van het feit dat het een eer is het U te mogen overhandigen), ik over enkele jaren kan vernemen dat U het (boek) heeft goedgekeurd, dan zal niets beter in staat zijn de Wensen te vervullen van hem die met het meeste respect is,

Van Uwe Majesteit,

Sire,

De zeer nederige, en zeer trouwe dienaar, en onderdaan,

Couperin

Voorwoord (1716)

De Methode die ik (bij dezen) geef, is een soort van restitutie (*teruggave*) die ik doe aan het publiek: geprofiteerd hebbende, zoveel als mij mogelijk is geweest, van de goede oordelen over mijn kunst die men mij graag heeft willen geven. Ik heb ze (die oordelen) toegevoegd aan mijn kleine ontdekkingen: aldus, ik zou wel te content zijn als ik mijn schuld voldoende heb kunnen voldoen (ten opzichte van mijn publiek). Enkele personen zullen misschien zeggen dat, onthullende mijn bijzondere onderzoekingen, ik tegen mijn eigen belangen in werk! Maar ik zal ze (die belangen) altijd opofferen, zonder enige reserve, als het gaat om het nut voor anderen.

Voorwoord (1717)

De Methode die ik hier geef is uniek, en heeft geen enkele overeenkomst met 'de Tabulatuur' (het notenschrift), hetgeen alleen maar een wetenschap van nummers is; maar ik behandel hierin alle dingen (door bewezen principes) van het 'beau-Toucher' van het Clavecimbel (van het mooie clavecimbelspel). Ik denk zelfs behoorlijk heldere Aanwijzingen (*kennis*) te geven (van de 'goût' (smaak, stijl) die dit instrument past) om te worden geprezen door de bekwamen, en om hen die aspiraties hebben zulks te worden, te helpen. Net zoals het een lange weg is om van Grammatica tot Declamatie te komen, zo is er ook een oneindige afstand tussen Notenschrift, en de kunst van het goede spel. Ik hoef dus helemaal niet te vrezen dat de 'verlichte' (ontwikkelde) mensen mij zullen misverstaan; ik moet alleen de anderen vermanen tot leerzaamheid, en tot het zich ontdoen van alle vooringenomenheid die zij kunnen hebben, ten minste moet ik allen verzekeren, dat deze principes absoluut noodzakelijk zijn om te komen tot het goed uitvoeren van mijn Werken.

Opzet van deze Methode (Inhoudsopgave)

De positie van het lichaam, die van de handen,

De versieringen die het spel dienen,

Kleine inleidende oefeningen, essentieel om tot het goede spel te komen,

Enkele opmerkingen over goede vingerzetting, betrekking hebbende op vele passages in mijn 2 'Livres de pieces de clavecin', Acht verschillende preludes, 'geproportioneerd' naar de vooruitgang die men naar mijn veronderstelling moet maken, en die ik van vingerzetting heb voorzien,

En die ik heb doorgelicht met observaties (waarnemingen) zodat men ze kan uitvoeren met 'goût' (smaak, stijl),

Dat zijn de onderdelen van dit Werk.

De bescheidenheid van enkele van de meest bekwame Meesters van het Clavecimbel die zonder terughoudendheid mij verschillende keren de eer hebben gedaan mij te komen consulteren over de manier en de 'goût' van het uitvoeren van mijn werken, doen mij hopen dat Parijs, de Provincie en de Buitenlanders, die deze (consulteren) altijd gunstig hebben ontvangen, mij dank weten hen een veilige methode te geven, om ze (mijn werken) goed uit te voeren; en sterker nog, het is dat, dat mij heeft doen beslissen het uit te geven tussen mijn eerste 'Livre de pieces' en het Tweede, dat zojuist verschenen is.

Voor het gemak van hen die de stukken uit mijn twee boeken spelen, zal ik de meest ambigue passages verduidelijken en van vingerzetting voorzien; en uit deze voorbeelden kan men nuttige consequenties trekken voor andere situaties.

De juiste leeftijd om te beginnen is voor kinderen met 6 à 7 jaar: niet dat het oudere personen zou moeten uitsluiten: maar, natuurlijkerwijs, om handen te modelleren en te vormen voor het clavecimbelspel geldt: hoe vroeger, hoe beter; en daar de 'bonne-grace' (letterlijk: goede gratie, elegantie) daartoe noodzakelijk is moeten we beginnen met de positie van het lichaam.

Om op de goede hoogte gezeten te zijn moeten de onderkant van de ellebogen, de polsen en de vingers op dezelfde hoogte zijn: men neme dus een stoel die overeenstemt met deze regel.

(Versieringstabel uit het Premier Livre de Pièces de Clavecin p.75 van François Couperin.)

Men moet iets meer of iets minder hoogs onder de voeten van de jonge personen leggen, naar de mate waarin zij groeien: zodat hun voeten niet in de lucht hangen; (*maar*) het lichaam kunnen ondersteunen in een juist evenwicht.

De afstand die een volwassene moet houden tot het klavier is min of meer 9 duimen, te nemen vanaf de ceintuur; en minder in proportie voor de jonge personen.

Het midden van het lichaam en dat van het klavier moeten zich tot elkaar verhouden.

Wanneer aan het clavecimbel (*gezeten*), moet het lichaam een beetje naar rechts gedraaid zijn: zeker niet de knieën te zeer tegen elkaar gedrukt houden; de voeten naast elkaar houden, maar vooral de rechter voet goed naar buiten (*gedraaid*).

Wat betreft de grimassen van het gezicht kan men zichzelf corrigeren door een spiegel te plaatsen op de lessenaar van het spinet of het clavecimbel.

Als een persoon tijdens het spelen een te hoge pols heeft, is de enige remedie die ik gevonden heb: iemand een klein buigzaam stokje vast te laten houden; deze zal over de gebrekkige pols, en tegelijkertijd onder de andere pols passeren (*gehouden worden*). Als het gebrek het omgekeerde is, dan doet men het tegenovergestelde. Het moet absoluut niet zo zijn dat hij of zij die speelt bedwongen (*belemmerd*) wordt door dit stokje. Beetje bij beetje zal dit gebrek zich corrigeren; en deze uitvinding heeft mij zeer handig gediend.

Het is beter en veel behoorlijker om de maat niet met het hoofd, het lichaam dan wel met de voeten aan te geven. Aan zijn/haar clavecimbel moet men een air van gemak hebben: zonder de blik teveel op iets te fixeren, noch een te vage blik te hebben: kortom bekijk het gezelschap, als dat er is, alsof je helemaal niet met iets anders bezig zou zijn. Deze raad is alleen voor hen die zonder de hulp van hun boeken spelen.

Voor de eerste jeugd (*zeer jonge kinderen*) kan men zich bedienen van een spinet of van één klavier van het clavecimbel; en zowel de een als de ander zouden zeer licht bekiend moeten zijn: deze regel is van oneindige consequentie (*belang*): daar het mooie spel veel meer afhangt van de souplesse, en de grote vrijheid van de vingers, dan van de kracht; in die zin dat als men vanaf het begin een kind op twee klavieren laat spelen, het noodzakelijkerwijs zijn kleine handen moet overbelasten om de toetsen te laten spreken: en daarvan krijg je slecht geplaatste handen, en hardheid in het spel.

De zachtheid van het spel hangt ook af van het volgende: de vingers moeten zo dicht bij de toetsen gehouden worden als mogelijk is. Het is verstandig te geloven (afgezien van de ervaring), dat een hand die van hoog valt een veel barsere klap geeft dan als zij van dichtbij zou aanslaan; en dat (*in het eerste geval*) de kiel een veel hardere klank uit de snaar zou halen.

Het is beter tijdens de eerste lessen dat men de kinderen niet aanbeveelt in afwezigheid van de docent te studeren: de kleine personen zijn veel te speels om zichzelf te kunnen dwingen de handen in de positie te houden die men hen heeft voorgeschreven: ikzelf houd tijdens de eerste lessen aan de kinderen de sleutel van het instrument waarop ik hen lesgeef bij me, zodat ze tijdens mijn afwezigheid niet in een ogenblik dat kunnen verstoren wat ik hun vol zorg gedurende drie kwartier heb bijgebracht.

Afgezien van de gebruikelijkste versieringen zoals de trillers, de mordenten, de ports-de-voix, etc., heb ik mijn leerlingen altijd kleine vingeroefeningen laten doen, wat loopjes (*passages*) of verschillende soorten arpeggi (*batteries!*), te beginnen met de meest simpele en in de eenvoudigste toonsoorten; en onmerkbaar heb ik hen tot de snelste (*lègers!*) en in de meest getransponeerde gebracht (*in de moeilijkste toonsoorten*); deze kleine oefeningen kan men niet vaak genoeg variëren, en zijn tegelijkertijd materiaal dat naar behoeven kan worden ingezet, en kunnen in veel situaties nuttig zijn. Ik zal na de versieringen een paar voorbeelden hiervan geven, met welke men (*zelf*) weer andere bedenken kan.

De personen die laat beginnen of die slecht onderwijs genoten hebben moeten letten op het volgende: dat, omdat de pezen kunnen zijn verhard of slechte gewoontes aangenomen kunnen hebben, zij zich hun handen moeten ontknopen (*ontwarren*) of moeten laten ontknopen door iemand, voordat zij zich aan het clavecimbel zetten; oftewel zij moeten hun vingers in alle richtingen trekken of laten trekken (*rekken*); dat brengt trouwens de geest in vervoering; en men zal grotere vrijheid (*tot beweging*) vinden.

De manier van vingerzetten draagt veel bij aan goed spel: maar, aangezien ik een heel boek vol opmerkingen, en vol verschillende voorbeelden van passages nodig zou hebben om te demonstreren wat ik denk (*over dit onderwerp*) en wat ik aan mijn leerlingen geef om te oefenen, zal ik het onderwerp hier alleen in zijn algemeenheid bespreken. Het is zeker dat een bepaalde melodie, of een bepaalde passage, uitgevoerd op een bepaalde manier, op het oor van een persoon met smaak (*goût!*) een verschillend effect heeft.

OVERDENKING.

Veel personen hebben minder aanleg voor het maken van trillers en ports-de-voix met bepaalde vingers: in dat geval raad ik aan om zeker niet te veronachtzamen hen beter te krijgen door ze veel te oefenen. Maar, omdat in dezelfde tijd de betere vingers zich ook perfectioneren, moet men zich bij voorkeur van die bedienen in plaats van de mindere vingers, zonder rekening te houden met het oude gebruik van vingerzetting, dat men moet verlaten, ten gunste van het goede spel van vandaag de dag.

ANDERE OVERDENKING.

Men moet pas beginnen met het laten zien van notenschrift aan kinderen nadat zij een aantal stukken in de vingers hebben. Het is bijna onmogelijk dat, al kijkende in hun boek, hun vingers zich niet zouden verstoren, en zich niet zouden verdraaien, en dat zelfs de versieringen er niet onder zouden lijden; en trouwens, het geheugen ontwikkelt zich veel beter door het uit-het-hoofd-spelen.

ANDERE OVERDENKING.

Mannen, die een zekere graad van perfectie willen bereiken moeten nooit enig moeilijk (*zwaar, grof*) werk met hun handen uitvoeren. Die van vrouwen zijn, om de tegengestelde reden (*adellijke dames doen geen moeilijk zwaar werk*), over het algemeen gesproken beter. Ik heb al gezegd dat de souplesse van de pezen veel meer bijdraagt aan het goede spel dan kracht;

mijn bewijs is evident in het verschil tussen de handen van vrouwen en mannen; meer nog: de linkerhand van mannen, waarvan zij zich minder bedienen tijdens het oefenen (*/ het werk; er wordt gesproken van 'exercises', wellicht oefenen in paardrijden, de jacht of vechten met degens*), is gewoonlijk de meer soepele op het clavecimbel.

LAATSTE OVERDENKING.

Ik denk dat men er niet aan heeft getwijfeld, al lezende tot hier toe, dat ik veronderstel dat men allereerst aan kinderen de namen van de noten op het klavier moet leren.

KLEINE VERHANDELING, OVER DE MANIER VAN VINGERZETTEN, OM TOT BEGRIP VAN DE VERSIERINGEN TE KOMEN DIE LATER NOG BEHANDELD ZULLEN WORDEN.

Ik stel vast met betrekking tot deze methode (afgezien van mijn gebruik), dat men begint met het tellen van de duim, van elke hand, als de eerste vinger, zodat de cijfers er als volgt uitzien:

linkerhand	rechterhand
5.4.3.2.1.	1.2.3.4.5.

Dit inzicht dient voor de verwijzingen op vele plaatsen in mijn stukken (die dubbelzinnig zijn qua vingerzetting), die ik zodoende probeer te verduidelijken. Men weet uit de praktijk, hoe nuttig het vingerwisselen, op één en dezelfde noot, kan zijn, en welk een binding deze aan het spel verleent.

Daar de klanken van het clavecimbel zeer uitgesproken zijn (*letterlijk: bepaald, beslist*), elk in het bijzonder, en bijgevolg niet kunnen aanzwellen of diminueren, scheen het bijna onhoudbaar, tot heden ten dage, dat men Ziel zou kunnen geven aan dit instrument: echter, dankzij de onderzoeken (*in de zin van studie op het clavecimbel*), waarmee ik het weinige (*talent*) dat de hemel mij van nature gegeven heeft, versterkt heb, zal ik proberen begrijpelijk te maken met welke middelen ik het geluk heb weten te bereiken de personen met smaak, die mij de eer hebben gedaan mij aan te horen, te raken, en leerlingen te vormen, die mij wellicht zullen overtreffen. De waarneembare / hoorbare indruk die ik voorstel, dankt zijn uitwerking / effect aan de onderbreking en aan de uitstelling van de klanken, gemaakt op het juiste moment en overeenkomstig de karakters die worden verlangd door de melodieuze van de préludes en van de stukken (*pièces*). Deze twee versieringen laten door hun tegengesteldheid het oor in het ongewisse (*letterlijk: onbepaald*): zodat in die gevallen waar strijkinstrumenten hun klanken laten aanzwellen, het uitstellen van die van het clavecimbel (door een tegengestelde uitwerking) voor het oor het gewenste effect lijken te produceren.

In de tabel van de versieringen aan het eind van mijn eerste boek, heb ik, door de waarden (*lengtes*) van de noten, en door de rusten, de Aspiration (*verkorte klank*) en de Suspension (*uitgestelde klank*) al uitgelegd: maar, ik hoop dat het inzicht dat ik net gegeven heb (*zie vorige aline*a) (hoewel beknopt) niet onnuttig zal zijn voor personen die vatbaar zijn voor sentiment. Deze twee namen (Aspiration en Suspension) zullen, zonder twijfel, nieuw lijken te zijn: maar zelfs als iemand zich erop beroemt de ene of de andere (*allang*) te hebben uitgevoerd, denk ik niet dat men mij ondankbaar zal zijn, over 't algemeen gesproken, dat ik het ijs gebroken heb door aan deze twee soorten van versieringen een naam te geven die past bij hun uitwerking; ik ben trouwens van mening dat het beter is wanneer men elkaar verstaat (*het met elkaar eens is*) in een kunst zo geacht, en ook zo beoefend als die van het clavecimbspelen.

Wat betreft de hoorbare uitwerking van de Aspiration: men moet de noot, waarboven zij genoteerd staat, loslaten, minder levendig (*letterlijk: 'vivement', in dit geval dus bijv. bruusk*) in tedere en langzame stukken, dan in lichte (*letterlijk: 'lègères', wordt vaak met allegro vertaald*) en snelle stukken. Dan nog wat betreft de Suspension! : zij wordt alleen gebruikt in tedere en langzame stukken. De (*lengte van de*) stilte die voorafgaat aan de noot waarboven zij genoteerd staat, moet bepaald worden door de smaak van de persoon die haar uitvoert.

VERSIERINGEN DIE HET SPEL DIENEN.

Het is de lengte van de noot die in het algemeen de lengte bepaalt van de pincés-doubles (*dubbele mordent*), de ports-de-voix-doubles en van de trillers.

Elke mordent moet eindigen op de noot waarboven hij genoteerd staat; en om mezelf duidelijk te maken bedien ik me van de term 'point d'arrêt', die hieronder wordt weergegeven door een klein sterretje (*asterisk*); zo moeten dus de triller (*-beweging*) en de noot waarop men eindigt inbegrepen zijn in de waarde van de hoofdnoot ('*op de slag' dus!*).

Bij het orgel- en clavecimbspel vervangt de dubbele mordent, het 'martèlement' (*flattement, soort wijd vibrato naar beneden, vgl. tremulantregister op orgel*) bij de strijkinstrumenten.

Manier om verschillende trapsgewijs opeenvolgende mordenten te binden, door van vinger te wisselen op dezelfde noot.

Zelfde manier voor gebonden mordenten in de linkerhand.

De mordenten met een # of een b, zoals ik die heb geïntroduceerd in de uitgave van mijn werken, zijn niet onnuttig: te meer daar men vaak de één met de andere verwisselt, geheel tegen mijn intenties.

Aangezien de port-de-voix bestaat uit twee hoofdnooten en uit één kleine 'verloren' noot ('*note-perdue*'), vind ik dat er twee manieren zijn om deze van vingerzetting te voorzien, waarbij de ene manier volgens mij te prefereren is boven de andere. In de nu volgende voorbeelden zijn de hoofdnooten van de port-de-voix aangeduid door kleine kruisjes.

Ik gebruik de oude wijze van vingerzetting alleen in die gevallen waarin de hand verplicht is twee verschillende stemmen (*tegelijkertijd*) te spelen, anders is men te sterk verhinderd: vooral wanneer de stemmen ver uit elkaar liggen of wanneer de melodie neerwaarts gaat.

REDENEN OM DE NIEUWE MANIER VAN HET SPELEN VAN PORTS-DE-VOIX TE PREFEREREN.

De vinger, aangeduid met 3. in de derde progressie, en de vinger, aangeduid met 4. in de vierde, laten, omdat zij gedwongen zijn de laatste achtste hoofdnoot waar een kruisje boven staat te verlaten, om de kleine 'verloren' noot aan te kunnen slaan, veel minder binding toe (*gebonden spel, legato*) dan in de eerste progressie waar de vinger 3. wordt vervangen

door vinger 2., en dan in de tweede progressie waar vinger 4. wordt vervangen door vinger 3.. Ik heb ondervonden dat, zonder de handen te zien van de persoon die speelt, ik kan onderscheiden of de twee manieren van het spelen van de port-de-voix worden gespeeld met dezelfde vinger of met twee afzonderlijke vingers. Mijn leerlingen horen hetzelfde als ik; daaruit concludeer ik dat er waarheid inzit, waarbij ik me verlaat op de meerderheid van de waarnemingen.

De kleine ‘verloren’ noot van een port-de-voix, of van een coulé (*Schleifer*), moet aangeslagen worden met de harmonie (*letterlijk: slaan met de harmonie, dus wellicht ook te vertalen in de zin van dissoneren*): ik bedoel op het maatdeel waarop men de hoofdnoot die volgt (*op de kleine ‘verloren’ noot*) zou moeten aanslaan. (*nogmaals: op de slag!*) Het zou nuttig zijn als men jonge personen trillers met alle vingers laat oefenen: maar aangezien dat ook afhangt van natuurlijke aanleg, en enkelen meer of minder (*bewegings-*) vrijheid en kracht in bepaalde vingers hebben, moet men deze keuze overlaten aan de personen die hen onderwijzen.

De meest gebruikelijke trillers in de rechterhand worden gespeeld door de derde met de tweede vinger, en door de vierde met de derde vinger. Die in de linkerhand worden gespeeld door de eerste met de tweede vinger, en door de tweede met de derde vinger.

Hoewel in de tabel van de versieringen in mijn eerste boek de trillers met gelijke notenwaarden zijn opgetekend, moeten ze evenwel langzamer beginnen dan zij eindigen: maar deze gradatie (*regelmatige versnelling*) moet onmerkbaar zijn.

Op welke noot ook een triller staat genoteerd, men moet die altijd beginnen op de hele of de halve toon daarboven. De trillers van een aanzienlijke lengte, bestaan uit drie dingen die in de uitvoering echter één en hetzelfde (*één geheel*) schijnen te zijn: 1. de voorhouding die op de noot boven de hoofdnoot moet worden gespeeld. 2. de trillerslagen. 3. de ‘point d’arrêt’ (*de eindnoot, hoofdnoot*).

Wat betreft de andere trillers: zij zijn arbitrair (*willekeurig*). Er zijn er met voorhouding, andere zijn zo kort dat ze noch voorhouding noch point d’arrêt hebben. Men kan er zelfs geaspireerde van maken (*klinkend als een Aspiration*). Ik verwijs de lezer naar de pagina’s 74 en 75 van mijn eerste boek voor de rest van de versieringen die het spel dienen; ze worden daar genoeg gedetailleerd weergegeven en uitgelegd. Het kan me wellicht overkomen in de opmerkingen, die ik in het vervolg maak over passages uit mijn stukken (die moeilijk van vingerzetting zijn), dat ik weer te spreken kom over versieringen en dezelfde dingen zeg, en zelfs dezelfde termen herhaal: maar, omdat dat altijd weer ter gelegenheid van een andere situatie zal zijn, prefereer ik het daaruit resulterende nut voor de grote precisie van het discours.

Voordat ik overga tot het behandelen van de kleine oefeningen die men moet doen om te slagen in het spelen van stukken, moet men erop letten dat de trillers, de mordenten, de ports-de-voix, de arpeggi en de passaggi (*loopjes*), eerst heel langzaam moeten worden geoefend; en dat de stukken zelf niet met genoeg zorg kunnen worden gestudeerd. Als men zes stukken (van verschillende karakters) naar de regels speelt, is men in staat ook vele andere stukken te spelen; de hoeveelheid (*van stukken*) integendeel, brengt (met name de jonge personen) in een verwarring waarvan men ze slechts met grote moeite kan laten terugkomen.

Het zou goed zijn dat de ouders, of hen die het algemene toezicht op de kinderen hebben, minder ongeduld zouden hebben, en meer vertrouwen in hem die doceert (ervan zeker zijnde het in zijn persoon een goede keuze te hebben gemaakt) en dat de bewame Meester van zijn kant minder inschikkelijkheid zou hebben.

PROGRESSIES OF KLEINE OEFENINGEN OM DE HANDEN TE VORMEN.

Stijgende tertslmpjes

Dalende tertslmpjes

Stijgende kwartlmpjes

Dalende kwartlmpjes

Stijgende en dalende kwintlmpjes

Sextlmpjes

Al deze lmpjes moeten geoefend worden op alle hele en halve tonen op het klavier.

Septimlmpjes

Octaaflmpjes

Gemakkelijkere manier voor tonen met # of b.

Oude manier van het spelen van opeenvolgende tertsen.

Deze oude manier van spelen verleent geen enkele binding (*non-legatospel*). De volgende manier is de ware manier.

Moderne manier om dezelfde opeenvolgende tertsen gebonden te spelen (*couler!*).

Ik ben ervan overtuigd dat maar weinig mensen in Parijs koppig blijven vasthouden aan de oude stelregels: Parijs is toch het centrum van het goede. (!) Maar omdat ik tot nu toe nog geen enkele methode die het goede spel behandelt, heb gezien, en daar deze (*methode*) ook elders zou kunnen belanden, heb ik gedacht dat ik niets erin zou moeten weglaten.

Andere progressie van gebonden tertsen.

Wat betreft deze op moderne wijze gebonden tertsen: in twee woorden wil ik even vertellen dat toen ik op een dag deze liet oefenen door een jonge persoon (*dame*), ik probeerde om haar twee trillers tegelijkertijd te laten uitvoeren, met dezelfde hand. De gelukkige gave, de excellente handen, en de grote gewoonte die zij daarin had bereikt, maakten dat zij erin slaagde om deze zeer gelijkmatig aan te slaan. Helaas ben ik deze jonge persoon uit het oog verloren. Waarlijk, als men deze praxis (*kunst*) zou kunnen beheersen, dan zou dat een groot ornament aan het spel verlenen. Ik heb ze sindsdien echter ook door een (trouwens heel bewame) man horen maken, maar, misschien dat hij er te laat mee begonnen was, zijn voorbeeld heeft me in het geheel niet aangemoedigd om mezelf de kwelling te geven een uitvoering van deze te bereiken zoals ik me zou wensen dat ze gespeeld zouden worden. Ik houd me er simpelweg aan om jonge mensen aan te sporen er vroeg mee te beginnen. Als dit gebruik zich verder zou introduceren, zou dat helemaal geen ongemak veroorzaken voor het grootste gedeelte van de stukken

die reeds zijn gecomponeerd, aangezien het er alleen maar om gaat (op bepaalde plaatsen) een triller op de terts toe te voegen aan de triller die reeds genoteerd staat.

Progressie van aaneengeschakelde trillers, door de manier van het vingerwisselen op één en dezelfde noot.

Deze twee cijfers, boven één en dezelfde noot, geven het wisselen van een vinger met een andere aan: met dit verschil, dat als het hogere cijfer eerst gegeven wordt dit aangeeft dat men vervolgens moet stijgen; en het lagere cijfer, integendeel, geeft aan dat men afdaalt.

Progressie (*loopjes*) van tertsen voor de linkerhand.

Hetzelfde op alle andere hele en halve tonen.

Progressie van kwarten.

Progressie van kwinten.

Progressie van sexten.

Arpeggi (*batteries!*)

Ik zal hieronder iets zeggen over het gebruik van arpeggi.

Progressie van septiemen (half cadens, andere cadens, nog een andere)

Zij die de jonge mensen onderwijzen doen er goed aan hen voorzichtig en onmerkbaar de kennis van de intervallen, de toonsoorten, van hun cadensen, hele en halve, van akkoorden en van becijferde bassen bij te brengen. Dat zal hen een soort van ‘locaal geheugen’ vormen, dat hen meer zekerheid zal geven, en dat dient om zich met begrip (*van de muziek*) te herstellen als ze een misslag zijn begaan.

Wat betreft de gebroken akkoorden en de arpeggi, waarvan ik zojuist beloofd heb te zullen spreken, en die qua origine voortkomen uit de sonates (*Sonades!*, *Franse vertaling van het Italiaanse woord sonate*): zo zou ik willen aanraden dat men tijdens het clavecimbelspel, zich een beetje beperkt qua hoeveelheid arpeggi. Dit instrument heeft zijn eigenschappen, zoals de viool de zijne heeft. Als het clavecimbel zijn klanken niet laat aanzwellen, en als de herhaalde gebroken akkoorden op een zelfde noot hem niet werkelijk passen: zo heeft het wel andere voordelen, zoals: precisie, helderheid, schittering, en een grote omvang. Men moet dus een middenweg kiezen, die zou zijn: soms de lichtere stukken in de sonates te oefenen, en de langzame stukken die men daarin tegenkomt te vermijden, waarvan de bassen niet gemaakt zijn om te kunnen combineren met de luitachtige en gesyncopeerde passages die wel passen bij het clavecimbel. Maar de Fransen storten zich graag op nieuwigheden, ten koste van de waarheid die zij beter denken te begrijpen dan de andere naties. Uiteindelijk moet men het er wel over eens zijn dat die stukken die speciaal voor het clavecimbel geschreven zijn, hem altijd beter passen dan de andere. Echter onder de lichtere delen van de sonates, zijn er stukken die behoorlijk goed tot hun recht komen op dit instrument. Het zijn die stukken waarin de discant en de bas altijd in beweging zijn. Zoals bijvoorbeeld in de nu volgende Allemande.

Dat wat middelmatig bekwame personen doet besluiten zich op de sonates te storten, is dat er maar weinig versieringen instaan, vooral in de gebroken akkoorden: Maar, wat komt daarvan?! Die zelfde personen maken zich voor altijd incapabel om de ware clavecimbelwerken nog te kunnen spelen. In tegendeel, zij die eerst die (*clavecimbel-*) werken goed gespeeld hebben: zij voeren de sonates perfect uit.

Voordat ik verderga met opmerkingen over de juiste vingerzetting, in relatie tot de ambigue passages uit mijn twee clavecimbelboeken, dacht ik dat het niet onnuttig is als ik eerst een woord zeg over de Franse ‘mouvements’ (*beweging, cadans*), en hun verschil met die van de Italianen.

Volgens mij zijn er in onze manier van het schrijven van muziek, gebreken, die samenhangen met de manier waarop wij onze taal schrijven. In die zin dat wij hetgeen wij uitvoeren, op een andere wijze opschrijven; en dat maakt dat de buitenlanders onze muziek minder goed uitvoeren dan wij die van hen. In tegendeel: de Italianen noteren hun muziek in de werkelijke waarden zoals ze die bedoeld hebben. Bijvoorbeeld: wij punteren meerdere trapsgewijs opeenvolgende achtsten, maar wij noteren ze evenwel egaal/gelijkwaardig; ons gebruik heeft ons verslaafd, en we blijven erbij.

LATEN WE UITVINDEN WAAR DEZE TEGENSpraak VANDAAN KOMT!

Ik vind dat wij ‘Maat’ verwarren met dat wat men ‘Cadans’ of ‘Beweging’ (*Mouvement*) noemt. Maat definieert de hoeveelheid en de gelijkwaardigheid van maatdelen: en Cadans is eigenlijk de Geest en de Ziel die daarmee verenigd moet worden. De sonates van de Italianen zijn nauwelijks vatbaar voor deze Cadans. Maar al onze melodieën (*Airs*) voor de violen, onze clavecimbelwerken en werken voor viola da gamba, etc. duiden enig sentiment (*emotie*) aan, en lijken die te willen uitdrukken. Aangezien wij nooit tekens of lettertekens hebben bedacht om onze bijzondere ideeën te communiceren, proberen we dat te verhelpen door aan het begin van onze stukken door enkele woorden als Tendrement (*teder*), Vivement (*levendig*), etc., min of meer aan te geven wat wij zouden willen laten horen. Ik wens dat iemand zich de moeite wil getroosten ons te vertalen, voor het nut van de buitenlanders, en hen zo de middelen zou kunnen bezorgen om te oordelen over de uitmuntendheid van onze instrumentale muziek.

Wat betreft de tedere stukken die zich laten spelen op het clavecimbel, is het goed hen niet net zo langzaam te spelen als dat men dat op andere instrumenten zou doen; wegens de korte duur van zijn klanken. De cadans en de smaak kunnen behouden blijven, onafhankelijk van meer of minder langzaamheid.

Ik beëindig dit discours met een raadgeving aan hen die de stukken werkelijk perfect willen uitvoeren! Dat is: twee à drie jaar te wachten voordat men begint met het leren van het begeleiden (*L’accompagnement*, = *basso continuo met alles wat daarbij komt kijken*). De redenen die ik daarvoor geef zijn gefundeerd. 1. Omdat de basso continuo – lijnen, die een cantabile / melodische voortgang hebben, door de linkerhand met net zoveel keurigheid moeten worden uitgevoerd als de (*clavecimbel-*) stukken, is het noodzakelijk dat men die zeer goed weet te spelen. 2. De rechterhand, die tijdens het begeleiden met niets anders bezig is dan met het spelen van akkoorden, is altijd in een uitgestrektheid die in staat is haar zeer stijf te maken; zo zullen de stukken die men eerder zal hebben geleerd, dienen om dit nadeel te voorkomen. 3. Tot slot, de levendigheid waarmee men de muziek bij het begin van het boek begint uit te voeren, terwijl men daarbij met een soort van

ferm en vaak ook zwaar toucher te werk gaat, maakt dat het spel gevaar loopt de gevolgen daarvan te ondervinden, tenzij men afwisselend (*clavecimbel*solo-) stukken en begeleiding oefent.

Als het de vraag was te kiezen tussen het begeleiden en de (*clavecimbel*solo-) stukken, om of de één of de andere tot perfectie te brengen, dan voel ik dat ik door eigenliefde de (*clavecimbel*solo-) stukken zou prefereren boven het begeleiden. Ik erken dat niets amusanter is voor jezelf, en niets verbindt ons meer met de anderen dan het zijn van een goede begeleider: maar, welke ongerechtigheid! Hij is de laatste die men looft in de concerten. De begeleiding van het clavecimbel wordt tijdens die gelegenheden beschouwd als niet meer dan het fundament, dat evenwel het hele gebouw ondersteunt; en waar men al helemaal nooit van spreekt: iemand die excelleert in (*clavecimbel*solo-) stukken, beschikt geheel alleen over de aandacht en het applaus van zijn toehoorders.

Men moet zich vooral toeleggen op zeer delicaat (*spel*) op de klavieren; en altijd een goed bekiëld instrument hebben. Ik begrijp echter dat er mensen zijn die dat onverschillig is; want zij spelen net zo slecht op welk instrument dan ook.

<PASSAGES UIT MIJN EERSTE BOEK MET CLAVECIMBELSTUKKEN, MOEILIJK QUA VINGERZETTING.>

Ik heb de volgende acht preludes gecomponeerd, in de toonsoorten van mijn Werken, uit zowel mijn eerste als mijn tweede boek, dat zojuist verschenen is: opgemerkt hebbende dat bijna alle clavecimbell leerlingen (*ècolières*, *vrouwelijk meervoud!*) alleen de kleine prelude kennen waarmee ze ooit zijn begonnen. Niet alleen kondigen de preludes heel aangenaam de toonsoort aan waarin men gaat spelen: maar, zij dienen ook tot het ontknopen van de vingers; en vaak ook tot het uitproberen van de klavieren waarop men nog niet geoefend heeft.

De eerste vier van deze Preludes kunnen dienen voor alle leeftijden, uitgezonderd de heel jonge personen, men moet hun de vrijheid geven niet te precies alle noten van de akkoorden die een beetje uitgespreid liggen, vast te houden. Maar ik laat de keuze over aan hen die hun onderwijzen.

PRELUDES 1 – 6.

OBSERVATIES.

Hoewel deze Preludes ‘mesurés’ (*in de maat*) geschreven zijn, is er echter een ‘goût d’usage’ (*gewoonte, gebruik*) die men moet volgen. Ik verklaar mij nader. De Prelude is een vrije compositie, waarin de verbeelding zich overgeeft aan alles wat zich aan haar presenteert. Maar, omdat het nogal zeldzaam is genieën te vinden die bekwaam genoeg zijn ze in het moment te produceren (*mensen die dit soort preludes kunnen improviseren*), moeten zij die hun toevlucht nemen tot deze ‘geregelde’ preludes (*niet geïmproviseerde preludes*), deze spelen op een manier met gemak (*‘maniere aisée’*), zonder zich te zeer toe te leggen op de precisie van de beweging (*mouvement*); tenzij ik ze expres heb voorzien van het woord ‘Mesuré’ (*in de maat*): aldus, men kan wagen te zeggen dat in veel dingen de Muziek (in vergelijking met de Poëzie) haar proza en haar Verzen heeft.

Een van de redenen dat ik deze Preludes gemesureerd (*in de maat*) genoteerd heb, is het gemak dat men zo zal hebben om ze te onderwijzen of om ze te leren.

Om te besluiten over het ‘toucher du clavecin’, in zijn algemeenheid; het is mijn gevoel dat men zich niet moet verwijderen van het karakter dat hem (*het clavecimbel*) past. De loopjes (*passaggi*), de arpeggi, bereikbaar met de hand, de luitachtige en gesyncopeerde dingen, moeten geprefereerd worden boven die (*werken*), die vol zijn van lang aangehouden tonen, of van te lage noten. Men moet een perfecte binding (*legato*) bewaren in dat wat men uitvoert; dat ook alle versieringen heel precies zijn, dat die (*versieringen*), die bestaan uit trillers mooi egaal en met een onmerkbare gradatie worden gespeeld. Pas goed op niet de beweging (*mouvement*) te veranderen in de ‘geregelde’ (*niet vrije*) stukken; en blijf zeker niet staan op de noten waarvan de waarde al afgelopen is. Tot slot: vorm uw spel naar de goede smaak van vandaag de dag, die onvergelykelijk veel schoner is dan de oude.

PRELUDES 7 & 8.

<PASSAGES UIT MIJN TWEEDE BOEK MET STUKKEN, DUBBELZINNIG VOOR DE VINGERS>

Vertaling: Marieke Spaans © Copyright 2003

Nogmaals Couperin

Vóór U dit gaat lezen:

Zoek de X^{me} Ordre van Couperin op, zo nodig in de bibliotheek, en daarvan La Mézangère. Neem de muziek erbij. Ik geef hier geen notenvoorbeelden, deels omdat ik dat niet kan op mijn computer, maar vooral ook omdat ik vind dat de lezer het muziekstuk eerst in zijn geheel moet doorspelen én de maten moet nummeren.¹

Notenvoorbeelden brengen je erg makkelijk in de verleiding dat alles maar over te slaan.

Tijdens het lesgeven kreeg ik de behoefte over dit stukje wat uit te wisselen met collega’s. Vervolgens realiseerde ik mij dat velen onder onze lezers het misschien heel interessant vinden deelgenoot te worden van en deel te nemen aan zo’n gedachtenwisseling. Vandaar dit stukje. Misschien krijgt het een vervolg, dat hangt van de reacties af; voorlopig zijn het alleen constatering en vragen. En die gaan nu eens helemaal niet over de versieringen.

!: Mézangère is de naam van de Maître d’Hôtel van de koning, maar het kan ook zijn dat mevrouw Mézangère hier wordt geportretteerd.

?: in geen van beide gevallen biedt de titel mij hulp bij de interpretatie.

!: Luthé = luit-achtig, er wordt op een luit weinig tegelijk aan getokkeld en de duur, lengte van de tonen is niet bepaald. In

principe klinkt iedere toon tot hij uitsterft. Vandaar al dat genoteerde overlegato.

?: Maar wat een zorg bij het noteren van al die rusten! Rusten suggereren stilte. Hij wil tonen dus wel degelijk afgedempt hebben. Bij uitsteking clavecinistisch dus.

!: Mesuré betekent zoiets als: speler, hou je aan de maat, dit is geen vrije prélude. Vaak loopt de bas in rustige regelmatige 8sten, en als je die eenmaal voelt lukt dat wel. De stemmen daarboven zijn zeer zorgvuldig genoteerd. Dat is niet voor niets, zegt Couperin, je moet precies doen wat er staat.

?: dus nooit 16den aan 32sten aanpassen? Soms toch wel, denk ik. Zo vaak loopt de bas in gepunteerde 8^{ste}-16^{de} en de bovenstem in gepunteerde 16^{de}-32^{ste} (maat 0, t.4 en maat 1, t.1). In maat 2, t.3 staat een 32^{ste} in de bas, maar die was makkelijk te noteren. Houdt hij niet van twee punten achter elkaar? Vast niet, maar in maat 14, t.2 lost hij het prachtig met een andere notatie op. En in maat 3, t.1 lijkt mij duidelijk de genoteerde 16^{de} bedoeld, die is immers logisch na de 16^{de} in de middenstem? En in de maten 13 en 15 begint hij een hele reeks (dezelfde?) bewegingen in de bas met één genoteerde 32^{ste}. Moet je de rest weer, zoals genoteerd, als 16den spelen? Maat 16 t.1 en 3 zijn vast echt 16den omdat ze weer met de bovenstem rijmen, maar waarom niet gewoon die middelste noot weggelaten? Dat zou toch aanmerkelijk eenvoudiger zijn.

Hoe langer je over dit soort dingen nadenkt (en ze uitprobeert!) hoe mooier het wordt. Je gaat nl. steeds subtieler spelen omdat je steeds subtieler gaat luisteren. Uiteindelijk is dat precies wat Couperin wil. Dan pas kan je ten volle op waarde schatten hoe b.v. aan het eind van de maten 19 en 22 de beweging rustig wordt, in regelmatige 16den.

Toch blijven er, zoals u ziet, nog veel vragen over.

Ik hoop reacties te krijgen.

Carolien Eijkelboom

¹ De eerste, onvolledige, maat is maat 0!

Muziekbijlage: Wolfgang Ebner, *Toccata tertii toni*

Pieter Dirksen

De uit Augsburg afkomstige Wolfgang Ebner (c.1611-1665) werd al op jonge leeftijd, in 1634, organist aan de St. Stephanskathedraal van Wenen, en hij promoveerde in 1637 in dezelfde stad tot keizerlijk hoforganist, wat hij tot zijn dood bleef. Hij was de bestbetaalde van de hoforganisten; zelfs zijn befaamde collega Johann Jakob Froberger (1616-1667), die eveneens vanaf 1637 hoforganist was (en dit met enkele lange onderbrekingen tot 1657 bleef), stond lager in rang. In 1663 werd Ebner bovendien nog kapelmeester van de St. Stephanskathedraal.

Ebner had een grote reputatie als organist en componist. Zo werd hij door de Parijse organist François Roberday in 1660 op een lijn gesteld met Frescobaldi en Froberger: in dat jaren verschenen Roberday's *Fugues et caprices*, waarin volgens zijn voorwoord ook drie stukken van Frescobaldi, Froberger en Ebner zijn opgenomen (helaas vergat Roberday te vermelden om welke stuk het hierbij gaat, zodat we wat betreft Ebner niet weten welke "fugue" of "caprice" van hem is!). Het is des te jammer dat zijn oeuvre – dit in tegenstelling tot Froberger – fragmentarisch bewaard bleef: twee missen, enkele motetten, een paar strijkerssuites en een handvol klaviermuziek is alles wat we van hem kennen. Zijn belangrijkste klavierwerk verscheen echter wel in druk: de *Aria Augustissimi act Inuictissimi Imperatoris Ferdinandi III. XXXVI modis uariata, ac pro Cimbalo accomodata* ("Aria van de verheven en onoverwinnelijke Keizer Ferdinand de Derde, in 36 manieren gevarieerd en voor het clavecimbel geschikt gemaakt"), dat in 1648 te Praag verscheen. Het is een fraai variatiewerk gecomponeerd op een eenvoudig liedje van de hand van de keizer zelf, bestaande uit twaalf uiteenlopende variaties op de aria zelf, gevolgd door 24 variaties in de populairste dansvormen van die tijd: tien als courante, twee als gigue, en twaalf als sarabande.

De hier voor het eerst gepubliceerde toccata is afkomstig uit een handschrift van het Weense Minoritenkonvent (MS XIV 725, folio's 28 verso t/m 31 recto: "Toccata Tertij Toni / authore D: Wolff / Ebner"). Het is een aantrekkelijk, driedelig stuk, met een vrij rapsodische opening (maat 1-36), gevolgd door een fuga op een stretto-achtige thema (maat 36-60) en een tweede fuga waarin hetzelfde thema in een driedelige maat gevarieerd is en ook in de omkering wordt gebracht (maat 61-91); ter afsluiting wordt nog even op de toccata-passages van het begindeel teruggegrepen (maat 91-96). De door Froberger gerationaliseerde Frescobaldi-stijl staat nog ver van deze toccata. Mij doet Ebners stuk eerder denken aan de Italiaanse toccata's van direct na Frescobaldi, met name die van Michelangelo Rossi uit de jaren 1630 en van Giovanni Salvatore uit 1641. Ebner schreef het stuk voor een toetsinstrument (clavecimbel of orgel – de bron waarin het bewaard is als geheel duidelijk voor orgel bedoeld) met een kort octaaf, waarbij de lage toetsen E, Fis en Gis de tonen C, D en E tot klinken brengen. Voor de accoordgrepen in de linkerhand van maat 6, 26, 52-53 en 96 gebruikt Ebner de specifieke mogelijkheden van dit kort octaaf. Op normale klaviaturen kunnen in de eerste twee gevallen de lage D weggelaten, in de laatste twee passages de betreffende tonen een octaaf hoger getransponeerd worden.

De toccata staat in de derde modus; de openingsfiguur in de sopraan omschrijft nadrukkelijk de sopraan-ambitus e'-e" van deze modus, en de fugathema's gaan duidelijk uit van de phrygische grondtoon. Maar in de harmonisatie heeft de secondaire vierde trap (a) de eerste trap definitief verdrongen als de belangrijkste harmonie. Centraal voor de speler is het benadrukken van het verschil tussen het bijzonder rapsodische en zeer vrij te spelen openingssectie en de metrische fugagedeelten. De hoekige figuratie van maat 20-22 verlangt bijvoorbeeld een bedachtzamer tempo dan de zestienden van maat 12-13 of 30-35 – een interpretatie welke wordt bevestigd door de tweëndertigste-figuratie van maat 23. De merkwaardige dissonant op de tweede tel van maat 26 werkt alleen als de gehele maat in een sterk ritardando gespeeld wordt. De uitgeschreven trillers in de maten 11, 17 en 35 vragen om een vrije behandeling. De twee fugatische secties staan in proportie tot elkaar: de twee tellen van maat 36 e.v. blijven ook in maat

61 e.v. geldig ($\text{♩} = \frac{1}{4}$).

De editietechniek laat zoveel mogelijk de notatie van de bron intact; zo is afgezien van het toevoegen van rusten. Aanbevolen extra accidenties staan boven of onder de betreffende noot, hoogstwaarschijnlijk vergeten bindboogjes zijn "onderbroken" afgedrukt. Verdere afwijkingen van mijn editie ten opzichte van de versie in het manuscript zijn als volgt: maat 8, sopraan, laatste noot a".

maat 9, laatste noot in de sopraan g', in de alt b.

maat 10, alt, laatste 16^{de} van de derde tel voorzien van herstellingsteken.

maat 16, alt ontbreekt.

maat 24, bas, derde noot ontbreekt.

maat 36, alt, c'.

maat 88, sopraan, eerste noot gis' (veroorzaakt een flagrante octaafparallel met de tenor).

maat 93, tenor, halve noot f ontbreekt.

Literatuur over Wolfgang EBNER:

Willi APEL, *The History of Keyboard Music to 1700*, translated and revised by Hans Tischler (Bloomington, Indiana, 1972), 560-561.

Friedrich Wilhelm RIEDEL, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Kassel, 1960; München & Salzburg, 1990).

Friedrich Wilhelm RIEDEL, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien* (Kassel, 1963).

Herbert SEIFERT, 'Wolfgang Ebner', *MGG-Personenteil*, VI (Kassel etc., 2001), 40-41.

Het Pleyel clavecimbel

Door Siebe Henstra

Synopsis

Vlak voor de eerste wereldoorlog kwam door een interessante wisselwerking tussen de beroemde en eigenzinnige claveciniste Wanda Landowska en de Parijse pianobouwer Pleyel het Pleyel clavecimbel tot stand. In dit artikel een beschrijving van het instrument aan de hand van diverse informatiebronnen en met name een boekje dat Pleyel liet drukken als promotie voor zijn instrumenten en. Verder wordt ingegaan op de beroemdste bespeler ervan en de muziek die speciaal voor dit instrument gecomponeerd is.

Voorgeschiedenis

In het midden van de jaren 60 van de 19^{de} eeuw begon de pianist Louis Diémer een Taskin clavecimbel uit 1769 (nu in de Russell collectie in Edinburgh) te betrekken in zijn recitals. In 1882 werd dit instrument door Louis Tomasini gerestaureerd.

Het werd vervolgens eerst ter bestudering aan Erard uitgeleend en vervolgens aan Pleyel.

Voor de wereldtentoonstelling in 1889 bouwde zowel Erard, Pleyel als Tomasini een clavecimbel gebaseerd op oude instrumenten.

De instrumenten (nu in het Musikinstrumenten Museum in Berlijn) waren in werkelijkheid meer gebaseerd op Shudi en Kirckman. Ze hadden een open onderkant, een zware constructie en forse kammen en werden stevig besnaard.

Erard gebruikte voor het onderste 8-voet register vogelveren, verder alleen leer zoals Pleyel dat voor het hele instrument deed. Erard koos oorspronkelijk voor registerknoppen die door het 'nameboard' steken, later voor pedalen. Pleyel monteerde vanaf het begin al 6 pedalen om de registers, koppel en luit mee te bedienen. Voorts bouwde Pleyel een Engelse luit of nasaal in.

In het jaar 1900 kwam de Poolse pianiste Wanda Landowska (1879-1959) naar Parijs. Zij was onder meer zeer beroemd vanwege haar Chopin vertolkingen. Tot grote schrik van haar vrienden besloot zij zich aan het clavecimbel te gaan wijden.¹ In de eerste jaren bespeelde zij de Pleyel clavecimbel zoals die hierboven omschreven zijn. Deze instrumenten toonden nog vrij veel overeenkomsten met 18^{de} eeuwse instrumenten, met name de Engelse.

Zij was echter niet tevreden over deze instrumenten en wenste zich een instrument dat krachtiger, Zij was

echter niet tevreden over deze instrumenten en wenste zich

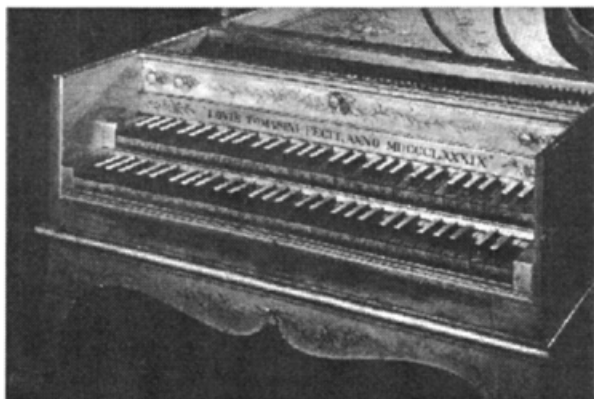


Figuur 1 Louis Diémer en La Société des Instruments Anciens, foto uit circa 1895, Conservatoire de Musique de Paris. Duidelijk te zien is het Pleyel clavecimbel uit 1889.



Figuur 2 Clavecimbel van Erard, Parijs 1889 (Instrumentenmuseum Berlijn)

¹ Richard



Figuur 3. Clavecimbel van Louis Tomasini, Parijs 1889 (Instrumentenmuseum Berlijn)



Figuur 4. Clavecimbel van Pleyel Wolff Lyon & C^{ie}, Parijs, 1889 (Instrumentenmuseum Berlijn)

een instrument dat krachtiger, stabiel en eenvoudig te stemmen was. Voorts wilde zij een 16-voet register opnemen in het instrument.

De brochure van Pleyel

Hoe dit tot stand kwam wordt in een boekje beschreven dat Pleyel als promotiemateriaal liet drukken. Hierbij een vertaling van de belangrijkste gedeeltes. De volledige inhoud (in het Frans) kunt u op onze website vinden (www.scgn.org/pleyel.html)

"De Clavecimbels

De pianoforte had aan het eind van de 18^{de} eeuw het clavecimbel verdrongen, zonder het te vervangen: het aanslaan van snaren door hamers geeft een klank die absoluut verschilt van hetgeen wordt voortgebracht door het aantokkelen door het kielkje² van de dok, en de onmerkbare gradatie in klank die de piano toestaat is niets in vergelijking met de opeenstapeling in niveaus en de tegenstelling in klankkleur waartoe het clavecimbel in staat is dankzij zijn registers. Om het clavecimbel in de diepe vergetelheid te laten waarin deze was weggezonden na drie eeuwen van muzikale hegemonie, zou zijn als het vrijwillig afstand te doen van kostbare muzikale middelen, zich te veroordelen tot verminkte uitvoeringen van het gehele repertoire vóór Mozart en bovendien het onthouden aan de moderne componisten van wat een zo rijk en divers instrument hun opnieuw kan brengen.

Ook moet men zich niet verbazen dat de belangrijkste man achter de wederopstanding van het clavecimbel, een van de mensen was die het minst verdacht kunnen worden van het onderschatten van de mogelijkheden van de piano: Gustave Lyon³, de chef van het maison Pleyel. Het was op de wereldtentoonstelling van 1889 waar voor de eerste keer een clavecimbel stond, gemaakt volgens zijn aanwijzingen.

Het probleem, opgelost, zoals men weet, met een compleet succes, bestond uit het ontwerpen van een instrument dat uit het oogpunt van klank totaal historisch is, maar het tegelijkertijd te laten profiteren van alle verworvenheden van de moderne techniek op het gebied van speelgemak, stemgemak, stemvastheid en de stijfheid van het frame.

Voor dit doel raadpleegde men oude theoretische bronnen waarvan het laatst gedateerde de encyclopedie van Diderot (in de artikelen: 'Musique', 'Arts et Métiers', 'Mécanique', 'Clavecin', 'Lutherie') tot in detail informeert over de maten die gebruikt werden door de clavecimbelbouwers tegen het midden van de 18^{de} eeuw; ter ondersteuning van deze maten, bevat de encyclopedie tekeningen met een legenda en alle details over gereedschap en de methode van constructie.

Deze gegevens werden geverifieerd door middel van notities gemaakt van een groot aantal instrumenten uit de 17^{de} en 18^{de} eeuw die nog bestaan in de collecties; voornamelijk die van meesters als Ruckers, Couchet uit Antwerpen, Blanchet en Pascal Taskin. Voor het 16 voet register ging men voornamelijk uit van het Silbermann⁴ clavecimbel uit de Heyer collectie in Keulen en dat van Joachim Swanen⁵ dat in het bezit is van het Conservatoire des Arts et Métiers de Paris⁶.

Een zo nauwkeurige voorbereiding moest Gustave Lyon in staat stellen om getrouw de klankkarakteristiek van de oude voorbeelden na te bootsen door zich te richten op de meest perfecte prototypen wat betreft alles dat betrekking heeft op de afmetingen van de zangbodem, op de lengte en diameter van de snaren en op de manier waarop ze door het plectrum van de dok worden aangeslagen⁷.

² plume

³ Wat lijkt deze naam veel op die van een beroemde clavecinist uit onze tijd...

⁴ Dit instrument staat nu in Leipzig, de 16', 8', 4' dispositie was niet origineel en het instrument is nu geïdentificeerd als van J.H. Gräbner, 1774. De collectie van W. F. Heyer (1849-1913) bevond zich vanaf 1913 in een 'Musikhist. Museum von Wilhelm Heyer, Cöln', de instrumenten werden in 1926 door de universiteit van Leipzig aangekocht. In de tweede wereldoorlog ging ca. 40 % van de collectie verloren. In 1956 werd (het restant van de) collectie weer opengesteld.

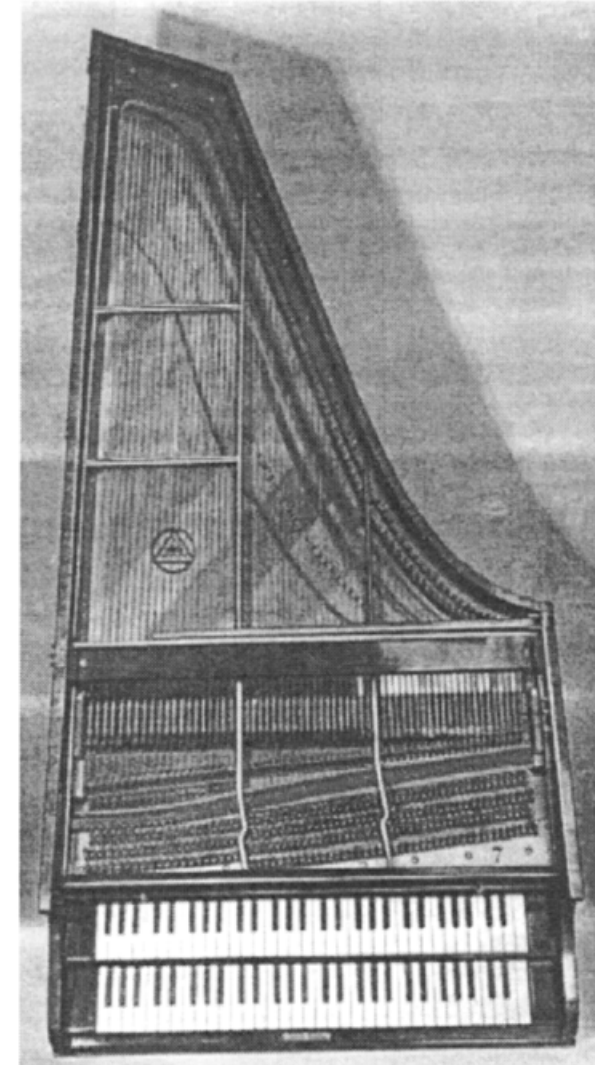
⁵ Het instrument dateert van 1786, de 16' werd bespeeld vanaf een pedaalklavier.

⁶ Nu: Cité de la Musique.

⁷ Hier staat daadwerkelijk: *attaque*!

Dit gedaan zijnde, bleef er nog een enorme hoeveelheid details over om geperfectioneerd te worden. Het is daarom dat men in de dok het leer of de (vogel)veer aangebracht heeft op een klein stukje (hout) dat kantelt rondom een horizontaal asje⁸. Door het naar boven te drukken wordt de snaar aangetokkeld; een regelschroefje maakt het mogelijk de hoek van deze 'basculé' in te stellen teneinde het regelmatig maken van de verschillende noten van een register te vereenvoudigen.

Op dezelfde manier is het dokje dat het tongetje in zich draagt, in plaats van voor eens en voor altijd op lengte ingesteld te zijn, voorzien van een schroef aan de onderkant die het mogelijk maakt



Figuur 6. Bovenaanzicht waarbij duidelijk het stalen frame zichtbaar is.

instrument betreft dat aanleunt tegen, bijvoorbeeld, het Swanen clavecimbel dat zich in het Musée des Arts et Métiers in Parijs bevindt¹³.

⁸ Het tongetje.

⁹ Cuir dus 'leertje'.

¹⁰ Dus geen 'staggering', het vlak na elkaar laten plukken van de registers, maar alles spatgelijk.

¹¹ Men stelle zich de staat voor waarin de clavecimbels in de musea zich bevonden in circa 1910.

¹² Dit betekent 435 Hz, voor de tweede wereldoorlog en de conventie van 1939 in Londen waarbij de standaard a in het klein octaaf werd vast gesteld op 440 Hz, werd de toonhoogte uitgedrukt in enkele zwevingen per seconden, dus een tweemaal zo groot getal.

¹³ Nu Cité de la Musique, Parijs.



Figuur 5. Pleyel clavecimbel met zeven pedalen

op een precieze manier de afstand van het kielkje⁹ tot de snaar te regelen, zodat men precies tegelijkertijd de snaren van de verschillende registers kan laten linken die door één toets aangeslagen worden¹⁰.

De zeven, of registers, waarvan de inkepingen gevoerd waren met leer dat de onhebbelijkheid had op te zwellen en het vrij bewegen van de dokken te belemmeren¹¹, werden vervangen door metalen zeven met uitsparingen zonder voering die alle vrijheid voor de beweging van de dokken toeliet. (...beschrijving van de registers, 2 8-voeten, 4 voet, 16 voet, nasaal en luit...)

Het is gestemd in evenredig zwevende stemming, met een normale a van 870 enkele trillingen per seconde¹². Zijn snaren, hoewel onder minder hoge spanning dan die van de piano, hebben een trekkracht tot 3000 kg.

Om vervormingen te vermijden die deze spanning zou kunnen veroorzaken, is het PLEYEL clavecimbel voorzien van een ijzeren frame dat herinnert aan dat van moderne piano's, hoewel veel lichter. Men kan ook, zonder in wat dan ook de gewenste klank te veranderen, het instrument in de normale toonhoogte stemmen en het daar eenvoudig ook op houden, wat niet gezegd kan worden van welk oud instrument dan ook, vooral niet omdat het hier een groot



Figuur 7. De patent stempennens van Pleyel.



Figuur 8 Het model réduit met zes pedalen en zonder 16 voet register.

Het ontwerp en het gebruik van een precisie (stem)pen afgeleid van de 'cheville Alibert' staat voortaan professionele clavecinisten toe zonder probleem zelf het instrument te stemmen, door de weerstand in het hout van de gewone stempennens te elimineren (onoverkomelijk obstakel voor wie niet voor het beroep van stemmer geleerd heeft) en maakt het mogelijk een aantal keer naar boven en naar beneden te stemmen zonder schade toe te brengen aan het instrument. Pedalen, op logische wijze uitgedacht, bedienen de verschillende registers met een snelheid en een nauwkeurigheid waarop de oude mechanieken die met de hand bediend worden, geen aanspraak kunnen maken. Sterker nog, zij verlenen aan het clavecimbel de mogelijkheid van dynamische gradaties (crescendo en diminuendo) analoog aan die van de piano, dat zich toevoegt aan de mogelijkheden die zijn eigen contrasten in niveaus brengt ¹⁴. Uiteindelijk heeft het toepassen van het zogenaamde 16 voet register

dit instrument volledig gemaakt, dat alles in zich heeft dat zijn kracht, zijn gevarieerdheid en zijn artistieke rijkdom kan doen toenemen. Om aan een zeker aantal wensen te voldoen, heeft Pleyel ook een instrument ontworpen van iets kleinere afmetingen dan het concertmodel, voorzien van 6 pedalen in plaats van 7 en zonder het 16 voet register. (...) Zijn sonoriteit maakt het tot ideaal instrument voor de salons en de kleinere concertzalen. In deze twee instrumenten heeft Pleyel 40 jaar van onderzoek samengevat, in de loop waarvan musici en technici steeds nauw hebben samengewerkt. De complexiteit van de constructie van het clavecimbel, de nauwkeurigheid die bij de fabricage te pas komt ten einde de degelijkheid te verzekeren hebben er toe geleid dat bouwers ofwel unica gemaakt hebben, die correct zijn vervaardigd maar die, door hun geringe aantal, niet aan de verlangens van de markt kunnen voldoen, hetzij in serie instrumenten gemaakt hebben die niets in het gemeen hebben met het clavecimbel dan hun naam ¹⁵. Alleen de PLEYEL fabriek heeft het belang van productie kunnen doen samengaan met een ongeëvenaarde industriële en muzikale perfectie.

Het is deze dubbele kwaliteit van het PLEYEL clavecimbel dat zijn tegenwoordige hegemonie verzekert. (...) ¹⁶

Het eerste instrument was juist op tijd klaar voor het Breslau Bach Festival in 1912.

In 1922 introduceerde Pleyel het eerste (giet)ijzeren frame, waardoor de instrumenten veel zwaarder besnaard konden worden.

Aanleiding hiertoe was dat vier instrumenten naar Amerika verscheept zouden worden bestemd voor Landowska's eerste Amerika tournee ¹⁷ en dat men met het oog op het klimaat geen risico's wilde lopen ¹⁸. Dit maakt ook meteen een van de duidelijkste verschillen met de 20^{ste} eeuwse Duitse richting in de clavecimbelbouw duidelijk: de Duitse bouwers maakten een soort mix van principes uit de pianobouw en die van de 18^{de} eeuwse clavecimbel. Pleyel was veel consequenter ¹⁹. Zij combineerden de zware bouw met een dito besnaring waardoor de instrumenten veel grondtoniger en minder metalig klinken dan de Duitse instrumenten. Zij hadden veel oude instrumenten beluisterd en kwamen daardoor op een totaal eigen wijze tot een instrument met een fraaie klank en een elegant uiterlijk, dergelijke eigenschappen kan men de Neuperts, Wittmayers en de Maendler Schramms niet toeschrijven. In 1927 werd een klein model geïntroduceerd met een omvang van AA-f3 en zonder 16'.

¹⁴ Hierbij wordt bedoeld de zogenaamde terassendynamiek.

¹⁵ Hierbij doelend op de Duitse clavecimbel fabrieken.

¹⁶ Volgt de bediening van de pedalen van de twee modellen, u kunt dit nalezen op onze website www.scgn.org/pleyel.html

¹⁷ Landowska voelde zich met de vier instrumenten zo machtig dat ze gezegd schijnt te hebben: ik lijk wel een leeuwentemmer!

¹⁸ Dahl: het duo Manual & Williamson bezaten 4 Pleyels, de nummers 11-14, nummer 15 werd gebouwd in 1926. In 1929 of 1930 stopt Pleyel met het nummeren van de instrumenten, dit zouden daarentegen niet dezelfde instrumenten zijn als die voor Landowska naar Amerika verscheept waren.

¹⁹ Zie artikel J.A. Richard.

Technische beschrijving:

Klavieren

De klavieren van het Pleyel clavecimbel voelen aan als pianoklavieren. Hun afmetingen stemmen ook ongeveer overeen (evenals het materiaal: ivoor onder en ebbenhout boven). De klavieren liggen (op verzoek van Landowska, die graag met een hand op twee klavieren wilde kunnen spelen) zeer dicht bij elkaar: 3,8 cm. ²⁰ Het speelgewicht op het bovenklavier is niet onmogelijk voor de bespeler van een historisch instrument, dat van het onderklavier (zeker in gekoppelde toestand) is ZEER zwaar.

Dempers

Aangezien de snaarspanning van het Pleyelclavecimbel zeer hoog is, kan men zich voorstellen dat deze snaren ook moeilijker te dempen zijn. De oplossing hiervoor bestond uit een metalen staaf (per toets) die door de dokken opgetild wordt. Deze staaf bevat twee dempers die van bovenaf (net als bij de piano) de snaren dempen, een die de beide achtvoeten dempt en een die de zestienvoet dempt. De viervoet dokken hebben hun eigen dempers evenals de zestienvoet-dokken. De zestienvoet wordt dus op twee manieren gedempt, door de demper op de dok en de bovendemper. Mits goed afgesteld is dit een zeer effectief systeem dat echter wel extra speelgewicht met zich meebrengt. Op www.scgn.org/pleyel.html ziet u detailfoto's van het mechaniek, waarop dit systeem en sommige andere hopelijk wat aanschouwelijker worden.

Dokken

De dokken zijn gemaakt volgens klassiek model uit haagbeuk. Echter wel met een schroefje aan de onderkant om de hoogte te veranderen en een schroefje halverwege het tongetje ('basculé') om de hoek daarvan en zodoende het ondersteken van de kiel onder de snaar te veranderen. In standaard instelling nigt het tongetje licht naar achter en het kielje dus naar boven. Dit had men goed afgekeken van de oude instrumenten! Delrin werd pas in 1964 uitgevonden en in 1968 voor het eerst toegepast in clavecimbel. De instrumenten werden dan ook in (kern)leer bekield zoals dit gebruikelijk was bij bijna alle twintigste-eeuwse clavecimbel. Het schijnt dat dit harde leer, op de oude manier bewerkt, nu nauwelijks meer te vinden is.

Stempennens

De stempennens zijn van een heel bijzondere constructie. In de brochure van Pleyel is dit al beschreven. Het komt er op neer dat er twee soorten pennen per snaar zijn: een waarom de snaar gewikkeld wordt. Een ander die (in tegenstelling tot de eerste) in het metalen stemblok (!), onderdeel van het frame, gedraaid is en die de eerste pen doet kantelen en zodoende op heel precieze en langzame manier de spanning van de snaar kan doen toe- of afnemen. Men kan dit enigszins vergelijken met de fijnstemmers van de moderne (alt)viool, cello of contrabas. Persoonlijk vond ik dit een van de meest fascinerende eigenschappen bij mijn kennismaking met het Pleyel clavecimbel.

Dispositie

De dispositie van het instrument was oorspronkelijk (vanaf het eerste instrument dat op Landowska's aanwijzingen was gebouwd):

Bovenklavier: 8 voet (de korte, naar links aangetokkeld), luit op ditzelfde register en/of nasaal (deze konden ook samen ingeschakeld worden, of zelfs in combinatie met de luit). Het nasaalregister (soms Engelse luit genaamd) tokkelt de kortste 8 voet aan via een speciale zeef die diagonaal door het stemblok loopt vlakbij de kam, op deze manier komen de meeste boventonen tot klinken.

Onderklavier: 16 voet, 8 voet, 4 voet en koppel waarmee alles samen tot klinken wordt gebracht.

De volgorde van de 7 pedalen was oorspronkelijk:

(van links naar rechts): 16' | 4' | 8' (onder) | luit (boven) | koppel | 8' (boven) | 8' nasaal (boven).

De pedalen bewerkstelligen het uitschakelen van de registers indien ingedrukt behalve voor de luit en nasaal van het bovenklavier waar de registers juist ingeschakeld worden bij het indrukken. Ze kunnen gefixeerd worden door de linker pedalen links en de rechter pedalen rechts met de voet in een uitsparing te drukken.

Besnaring

De besnaring is zeer zwaar ²¹: bij de 8 voet begint het met 0,27 mm in de discant tot 2,9 mm voor de 16 voet omwoelde snaren. Deze zware besnaring samen met het gebruik van het extra 16 voet register maakte het metalen frame noodzakelijk.

De viervoetaanhanglijst

De viervoetaanhanglijst was oorspronkelijk op klassieke wijze direct op de zangbodem aangebracht. Dit bleek een stemmingsprobleem op te leveren, in latere versies werd het eindpunt van de 4 voetssnaren ook direct met het metalen frame verbonden.

Zangbodem

De zangbodem werd gemaakt van uit drie lagen bestaand gelamineerd hout, de bovenste en onderste laag hebben de nerf in de richting van de snaren, de totale dikte was minder dan 6,35 mm. ²²

De maten en gewichten

Het gewicht van het concertinstrument (7 pedalen en 16 voet) bedraagt 210 kg (330 kg inclusief transportkist). De lengte is 2,49 m, de breedte 1,10 m. De 8 voet snaar voor c'' is 34,9 cm, de laagste noot FF: 173 cm.

Gebouwde aantallen en periode

Het eerste instrument volgens dit ontwerp werd voltooid in 1912.

²⁰ Richard.

²¹ Richard.

²² Richard.

De eerste instrumenten (na 1912) waren genummerd, van 1912 tot 1922 werden 10 grote instrumenten gebouwd, van 1922 tot 1926 5 instrumenten. Toen verliet men het systeem van doornummering²³. In 1949 waren er 70 gebouwd²⁴ en in totaal werden circa 100 instrumenten gebouwd. Het laatste dateert van 1967.



Figuur 9. Wanda Landowska achter het Pleyel clavecimbel.

Wanda Landowska en de 16 voet

In 1900 toont de eigenaar van een muziekwinkel tegenover het adres waar Wanda Landowska in Parijs woonde haar een instrument dat hij zojuist verworven had²⁵. Het betreft een instrument van Hieronymus Hass, 1740²⁶ met maar liefst drie klavieren (waarvan het onderste uitschuifbaar is). Het instrument heeft boven de 'normale' dispositie een 16 voet en een 2 voet. Landowska is zeer onder de indruk van dit instrument, met name van de 16 voet en van de klepbeschildering met de Poolse edelman Poliatowski, die staat voor hetzelfde (geschilderde) instrument en het lijkt aan te bieden aan Katharina de Grote van Rusland.

Landowska moet helaas voor een aantal weken op tournee en als zij terugkomt, is het instrument verkocht aan een onbekende adellijke dame. Slechts twee jaar voor Landowska's dood weet zij het instrument, waar zij haar hele leven van gedroomd had, te traceren bij Madame de Jouvenel in Parijs die haar er een aantal foto's van toestuurde. Dit instrument is later verworven door Rafael Puyana die het nog steeds bezit²⁷. De kennismaking met dit instrument is voor Landowska wel de aanleiding tot studiereizen (met Gustave Lyon) langs de Europese musea.

Platen gemaakt op Pleyel clavecimbel

Vanaf circa 1925 werden er veel platen gemaakt op Pleyel clavecimbel.

Op 78-toeren: o.a. Mme Paule de Lestang, Simone Plé (modèle réduit), Marguerite Roesgen-Champion, Isabelle Nef, Sylvia Marlowe, Aimée van de Wiele, Régina Patorni-Casadesus (modèle réduit), Marcelle Charbonnier, Jeanne Chailley-Bert, Ruggero Gerlin (soms op modèle réduit), Alice Ehlers, Marguerite Delcour en Putnam Aldrich (o.a. Sweelinck en Byrd). Op LP: veel opnames, o.a.: R. Gerlin met de complete werken van L. Couperin, F. Couperin en Rameau, Aimée van de Wiele (o.a. de 'klassieke' opname van het Poulenc Concert Champêtre) Op CD: weinig opnames maar wel: Liesbeth Hoppen, Rafael Puyana en Irma Rogell. Op www.amazon.de kunt u geluidsvoorbeelden vinden van o.a. de opname van Hoppen. Veel opnames van Wanda Landowska zijn uitgebracht op CD, de opnames van na de oorlog zijn helaas erg slecht opgenomen en de charmes en het timbre van het Pleyel clavecimbel zijn nauwelijks herkenbaar (RCA was hier berucht om). Dus enerzijds zijn er van Landowska de opnames van voor de oorlog die op zich fraai van klank zijn maar natuurlijk met heel oude techniek zijn opgenomen (u dient de fantasie te hebben door ruis, tikken etc. heen te luisteren) en anderzijds zijn er de Amerikaanse opnames van na de oorlog die puur technisch beter zijn maar akoestisch heel onbevredigend.

Composities speciaal gemaakt voor het Pleyel Clavecimbel

Alle composities die speciaal gemaakt zijn voor:

Wanda Landowska zoals de concerten van Poulenc en de Falla

Marcelle de Lacour, die zelf een Ruckers en een Pleyel had, door o.a. Florent Schmidt, Bohuslav Martinu en Alexandre Tansman.

Sylvia Marlowe, die in haar begintijd op een Pleyel speelde, door Amerikaanse componisten.

Marguerite Roesgen-Champion, die een Pleyel heeft gehad van ca 1890 en een grote Pleyel van omstreeks 1925, heeft veel gecomponeerd voor clavecimbel en eigen composities op platen opgenomen.

Kenmerkende verschillen met de o.a. de Duitse fabrieksinstrumenten

Op het bovenklavier zit alleen de voorste 8 voet (en de nasaal waarmee deze ook gecombineerd kan worden zodat er door twee plectra één snaar kan worden aangetokkeld). Bij Duitse instrumenten is de viervoet gewoonlijk op het bovenklavier geplaatst. Op de Pleyel is de 4 voet ook een expressief soloregister dat als zodanig (eventueel een octaaf lager gespeeld) gebruikt kan worden. Door de hogere snaarspanning (mogelijk gemaakt door het stalen frame) is de klank veel grondtoniger en minder metalig. De klank komt ook veel dichterbij die van bijvoorbeeld Taskin.

Pleyels in Nederland

Er bevinden zich bij mijn weten nog 5 Pleyel clavecimbel in Nederland: drie grote (in Utrecht 2 en een in Drachten) en twee kleine (in Woubrugge 1 en in Heiloo 1).

De Pleyel, verworven in de winter 52/53 waarop Janny van Wering bijna altijd speelde totdat zij stopte met spelen in 1974 en waarop zij tot 1959 onder van Beinum de Mattheuspassion begeleidde (van circa 1934 tot begin 1953 speelde zij op een

Neupert) is naar Zwitserland gegaan. De grote Pleyel van Kettner & Duwaer, die in veel openbare uitvoeringen te horen was, bevindt zich nu in België.

Recensie

Een recensie in het Algemeen Handelsblad van 11 oktober 1911 beschrijft een concert van Wanda Landowska 'in vereniging met de sopraanzangeres mevrouw Vogel Van Vladeracken en den violist Niel Vogel'. Het betreft misschien het eerste concert in ons land waarin een Pleyel te horen was. Op het archief van de Groene Amsterdammer dat online²⁸ gratis te raadplegen is, komt men ook verschillende recensies tegen waarin Landowska voorkomt.

De rok van Wanda Landowska

Ooggetuigen vertellen dat Wanda Landowska tijdens haar concerten haar rok om de pedalen drapeerde zodat (opdat?) het publiek (en zijzelf!) niet kon zien hoe zij registreerde.

Latere wijzigingen op verzoek van Rafael Puyana

In de vroege jaren 60 werd de volgorde en de manier van bedienen van de pedalen op verzoek van Rafael Puyana gewijzigd. Oorspronkelijk was het: 16' | 4' | 8' | luit II | koppel | nasaal II | 8' II. Het werd 16' | 8' | 4' | luit | koppel | nasaal | 8' II, het vastzetten van het pedaal geschiedde nu allemaal naar dezelfde kant en het intrappen had tot resultaat dat het register werd ingeschakeld, daarvoor werden de meeste registers juist uitgeschakeld (met uitzondering van die voor het bovenklavier).

De Pleyels van voor 1912

De Pleyels van voor 1912 waren wat traditioneler gebouwd en zonder 16 voet. Op het Internet wordt er momenteel zelfs uit een 1906 te koop aangeboden²⁹. Het uiterlijk van deze instrumenten is onderling ook nogal verschillend (zie ook figuur 4).

Bronnen:

Algemeen Handelsblad, 11 oktober 1911, pagina 2.

BOALCH, Donald H.: Makers of the Harpsichord and Clavichord.

DAHL, Bjarn: The Ehlers Pleyel *in* The Harpsichord, Vol 6, no 2, juni/juli 1973.

DUFOURCQ, Norbert: Le Clavecin, Presses Universitaires de France, 1949.

HENKEL, Hubert: Kielinstrumente, Leipzig Katalog Band 2, Leipzig 1979.

KRICKEBERG, Dieter (en HAASE, Gesine): Tasteninstrumente des Museums, Berlin, 1981.

MARTY, Daniel *in* Cahiers Wanda Landowska no 18, 2001.

PLEYEL: boekje met uitleg en foto's dat bij het instrument werd geleverd.

RESTOUT, Denise *in* Revue Musicale de Suisse Romande, Vol. 32, no 3 (zomer 1979), pagina's 6-7.

RESTOUT, Denise: The Pleyel harpsichord *in* The Diapason, vol. 7, no 8, juli 1979.

RICHARD, J.A.: The Pleyel Harpsichord *in* The English Harpsichord Magazine, Vol. 2, no 5, oktober 1979.

RUSSELL, Raymond: The Harpsichord and Clavichord, London/Boston, second edition 1973/79.

zicht.
raccijn-
uid-Hol-
candidaats-examen geneeskunde de heer L. O. C. Ouwerkerk; doctoraal-examen rechten de heer F. J. W. E. K. O. Bordewijk.

KUNST.

Oude Musiek.

In den loop van het concert, gegeven door Wanda Landowska in vereniging met de sopraanzangeres mevrouw Vogel Van Vladeracken en den violist Niel Vogel, is het publiek, dat met stijgende belangstelling vooral de voordrachten op het clavecimbel gevolgd heeft, in opgetogenheid geraakt. Met de toejuichingen rustte het niet, eer mevrouw Landowska eenige stukken nog buiten het programma op haar instrument gespeeld had. En ook de Suite van Leclair, welke de violist met de clavecimbaliste genieten deed in uitmuntend samenspel, vond zooveel bijval, dat het laatste deel ervan herhaald moest worden. Het was een zeer geanimeerd concert, een zeldzaam belangrijke avond, waarover nog iets meer te zeggen valt. S. Z.

Fransche Opera.

W a r t h e r.

fluit,
wille
rugge
boord
begre
naar
plaat
Holla
achte
De
Rett
klaar
met
Hij
op,
passe
te ke
wilde
Na
dam
bete
wilde
te st
den
T
niet
schip
die z
schip
stoort
alen

Figuur 10. Recensie in het Algemeen Handelsblad van 11 oktober 1911.

²³ Dahl.

²⁴ Dufourcq.

²⁵ Marty, Restout 1979.

²⁶ Russell, plaat 87-88.

²⁷ Marty.

²⁸ <http://www.groene.nl/zylab/>

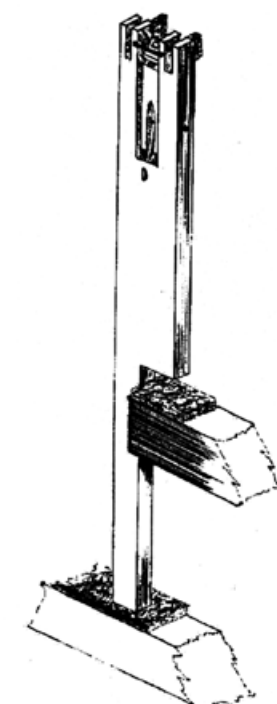
²⁹ http://www.bigduck.com/for_sale.html

Dispositie van een Dulcken Clavecimbel (1745)

Jan H. Siemons

Inleiding

Toen ik in 1979 een clavecimbel bij de firma Gerrit Klop wilde bestellen, kwam ik uit op de keuze tussen een kopie van een Frans instrument of een Vlaams instrument. Bij het laatste ging het dan over een clavecimbel naar de Dulcken 1745, die zich bevindt in de Smithsonian Institution in Washington DC. Spelend op voorbeelden constateerde ik al snel dat op de Dulcken Duitse barokmuziek het beste tot zijn recht kwam. En zo werd tot de Dulcken-copie besloten. Omvang en klank van de instrumenten die Klop bouwde kwamen overeen met die van het origineel, maar de dispositie van de Dulcken werd niet door hem overgenomen. De originele Dulcken had naast de gebruikelijke koren (2 x 8' plus 1 x 4') een 'dogleg' waarmee de 8' van het bovenklavier vanaf beide klavieren kon worden bespeeld¹. Verder was er een Engelse luit die vanaf het bovenklavier werd bespeeld, maar het de snaren van de 8' van het onderklavier aantokkelde. Er was geen manuaalkoppel en op het eerste gezicht ook geen luit (zie daarover later).



Constructie Dogleg.

cut through lute:
[bovenklavier]

< Lute (8')
> 8' Dogleg (also available on lower manual)

[onderklavier]

< 4'
< 8'

At first glance the Dulcken disposition seems almost identical to the English, but the experienced player would soon note significant differences. Both are about equally successful in producing rapid alterations between piano and forte or between two violent contrasting tone colors. However, unlike the Dulcken the English disposition offers the possibility of dialoguing one eight-foot (the lute) against another (on the lower manual), an effect often required in contrapuntal textures. Sometimes Dulcken arranged his upper manual so that it could be drawn forward bodily, disengaging it from the dogleg. In this version his disposition is more flexible than the English. Both dispositions, however, would be better if the dogleg were replaced by a true manual coupler.³

In de *New Grove Dictionary of Music and Musicians* duidt Edwin M. Ripin het probleem ook aan:

The dogleg jack is not bent, as its English name implies, but its lower third is partly cut away to form a step. This step rests on the end of an upper manual key while the uncut portion of the jack reaches down to rest on the corresponding key of the lower manual. (...) Consequently, when the dogleg register is engaged, it automatically sounds from both manuals. (This makes it impossible to play a *PIÈCE CROISÉE* unless the upper manual is provided with a second independent register of its own in addition to the dogleg.)⁴

¹ Onder een 'dogleg' wordt verstaan een dokje, waarbij aan de voorkant een stukje is weggehaald, waardoor het mogelijk wordt dat het vanaf beide klavieren wordt bespeeld. Zie tekening.

² De termen 'luit' en 'nasaal' kunnen misschien aanleiding geven voor misverstanden. Onder een luitregister wordt verstaan een register waarbij de snaren gedempt worden vlak achter de brug. Hierdoor klinken er vooral minder boventonen. De Engelse benaming is 'harp', maar ook komen we de naam 'buff stop' tegen. Onder een nasaal of Engelse luit verstaan we een register waarbij de snaren vlak achter de brug worden aangetokkeld door aparte dokjes; hierdoor wordt de klank juist boventoonrijk. De Engelse naam hiervoor is 'lute'.

³ [HUBBARD 1965] Frank Hubbard: *Three Centuries of Harpsichord Making*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965

⁴ [RIPIN 1980.1] Edwin M. Ripin: Dogleg jack in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. by Stanley Sadie, Volume 5 - London: Macmillan Publishers Ltd, 1980, p 521

We zien dus dat Ripin het probleem signaleert, maar dat hij geen verklaring geeft. Zijn opmerking over het spelen van een *Pièce Croisée*⁵ is naar mijn overtuiging niet correct. Ik kom daarop later nog terug. In deel 8 van de *New Grove* noemen Edwin M. Ripin en Howard Scott nog eens de instrumenten van Dulcken en hun dispositie:

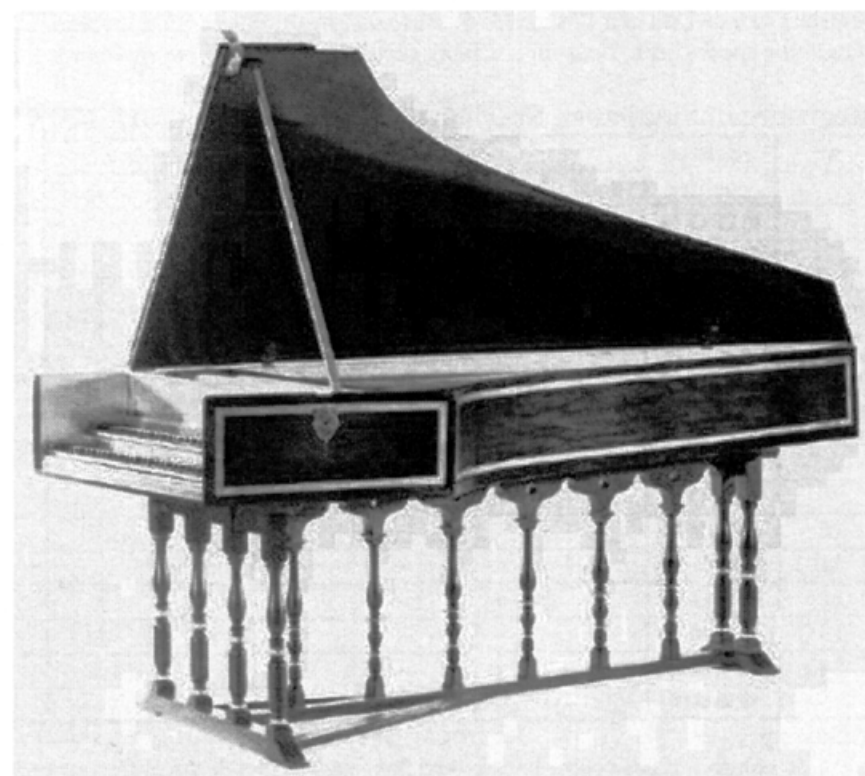
But since the lute register and the lower 8' pluck the same choir, with the second unison strings sounding only when the dogleg 8' is engaged, no dialogue of lower 8' and lute stop is possible and the upper manual is limited to providing a softer sound contrasting with the tutti of the lower manual.⁶

Ripin en Scott signaleren de beperkte mogelijkheden van de Dulcken dispositie, maar zij trachten niet de opzet te verklaren. De beperkingen die zij opgeven zijn dezelfde als die welke genoemd worden door Donald H. Boalch en Peter Williams in hun beschrijving van de familie Dulcken in de *New Grove* deel 5:

The Dulcken instruments made from 1745 to 1769 represent the largest single group in the corpus of late Flemish harpsichords; two have knee-levers, and the general tonal style is much described by Van Blankenburg (*Elementa Musica*, 1739): with dogleg jacks for the upper of the two manuals, a lute or nasal row, sometimes a sliding upper manual for coupling. The dogleg system does not allow, any more than it does on English harpsichords of the period, true dialogue between the two manuals. Hubbard pointed out that 'at most, his second manual is an aid to sudden contrasts of tone and timbre'.⁷

Frank Hubbard geeft in *Harpsichord regulating and repairing* een heel goede verklaring van de constructie van een 'dogleg'. Antique English two manual harpsichords never had manual couplers. Instead, one of the ranks of eight foot jacks was "doglegged" as can be seen in figure 4. The lower end of the dogleg rested on the lower manual while the upper manual key lever picked up the jack by the upper end of the dogleg. Thus one rank of jacks was always coupled to both manuals and full harpsichord could be obtained from the lower manual.⁸

Een zogenaamd 'doglegged' 8' register geeft dus de mogelijkheid om hetzelfde register vanaf twee klavieren tegelijkertijd te spelen. Zo'n mogelijkheid is bij uitstek een vereiste voor het spelen van een *Pièce Croisée*. In zo'n stuk namelijk kruisen de handen elkaar en om dat te spelen zonder problemen is het juist een goede oplossing op twee klavieren te kunnen spelen. De 'dogleg' constructie garandeert dan een zelfde klankkleur en volume van de toon en is daarmee een goede oplossing. Hetzelfde evenwel kan ook worden bereikt met gebruik van een gewone manuaalkoppel en daarbij de registers van het onderklavier uit te schakelen. Hoe dan ook, de 'dogleg' lijkt geconstrueerd voor speciaal deze muziek. De opvatting van Edwin M. Ripin kan dan ook mijns inziens geen stand houden, tenzij men in het spelen van een dergelijk stuk het accent uitsluitend op het spelen van dezelfde noot legt. Maar aangezien dat toch de uitzonderingen zijn lijkt mij de eis van dezelfde klankkleur en -sterkte belangrijker en daarmee wordt wel degelijk de constructie van een 'dogleg' meer geëigend voor het spelen van een *Pièce Croisée*. Jean Tournay in *Archives Dulcken* is van dezelfde mening. Op pagina 23 geeft deze Dulcken-kenner aan dat de 'dogleg' ideaal is om een *Pièce Croisée* te spelen.⁹ Op pagina 20 concludeert hij verder, dat Dulcken nooit een luit register op zijn instrumenten bouwde. Deze conclusie vraagt om enige uitleg, reden waarom ik hierop later terugkom. Samenvattend: uit wat we tot dusverre hebben gezien blijkt dat de meeste schrijvers het met elkaar eens zijn over de dispositie van de Dulcken instrumenten, maar dat sommigen verschillen van mening over mogelijke redenen waarom Dulcken zijn instrumenten zo bouwde. Omdat niemand de exacte dispositie ervan aanduidt, geef ik hieronder een compleet overzicht van de



Het Dulcken clavecimbel uit 1745 in Smithsonian Institution Washington DC.

⁵ Onder een *Pièce Croisée*, een term die door François Couperin werd gebruikt, wordt verstaan een muziekstuk waarbij de stemmen voor de linker en de rechterhand elkaar kruisen in hetzelfde bereik en vaak zelfs dezelfde noot spelen. Zo'n stuk is dus eenvoudiger op twee manualen te spelen, maar die moeten dan wel dezelfde klankkleur hebben.

⁶ [RIPIN 1980.2] Edwin M. Ripin / Howard Scott: Harpsichord in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. by Stanley Sadie, Volume 8 - London: Macmillan Publishers Ltd, 1980, p 239

⁷ [BOALCH 1980] Donald H. Boalch, Peter Williams: Dulcken in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. by Stanley Sadie, Volume 5 - London: Macmillan Publishers Ltd, 1980, p 708

⁸ [HUBBARD 1963] Frank Hubbard: *Harpsichord Regulating and Repairing* - Boston, Mass.: Tuner's Supply Inc., 1963

⁹ [TOURNAY z.j.] Jean Tournay: *Archives Dulcken*, Volume 1 - Bruxelles: Musée Instrumental, z.j.

registers van de Dulcken 1745 uit de Smithsonian Institution in Washington DC, hun positie, het klinkend resultaat en de mogelijke speelwijzen. Naar mijn mening geeft de tabel mogelijke antwoorden op de vragen, die we stelden.

Registercombinaties en Speelmogelijkheden op de DULCKEN 1745

nr	register posities	onderklavier				bovenklavier		speelmogelijkheden			
		8'DL	4'	8'	luit	8' DL	nasaal	F/P	PC	à 1 cl	à 2 cl
1	■ O O O	x	-	-	-	x	-	-	X	x	-
2	O ■ O O	-	x	-	-	-	-	-	-	x	-
3	O O ■ O	-	-	x	-	-	-	-	-	x	-
4	O O O ■	-	-	-	-	-	x	-	-	x	-
5	■ ■ O O	x	x	-	-	x	-	x	-	x	x
6	■ O ■ O	x	-	x	-	x	-	x	-	x	x
7	■ O O ■	x	-	-	-	x	x	-	-	x	x
8	O ■ ■ O	-	x	x	-	-	-	-	-	x	-
9	O ■ O ■	-	x	-	-	-	x	-	-	x	x
10	O O ■ ■	-	-	-	x	-	-	-	-	x	-
11	■ ■ ■ O	x	x	x	-	x	-	x	-	x	x
12	■ ■ O ■	x	x	-	-	x	x	x	x	x	x
13	■ O ■ ■	x	-	-	x	x	-	-	-	-	-
14	O ■ ■ ■	-	x	-	x	-	-	-	-	x	-
15	■ ■ ■ ■	x	x	-	x	x	-	-	-	-	-

Verklaring

- in de kolom register posities zijn er van links naar rechts de volgende registers aangegeven:
8'> (DL = dogleg) / <4' (onderklavier) / <8' (onderklavier) / <nasaal (bovenklavier) en daarbij geldt:
O - knop ingedrukt, het register klinkt niet
■ - knop uitgetrokken, het register klinkt
- < speelrichting van de dokjes naar links / > idem naar rechts
- de nasaal (of 'Engelse luit') wordt op het bovenklavier gespeeld op de snaren van de 8' van het onderklavier
- een x in de kolommen geeft aan welk register het betreft en of het, wanneer uitgetrokken, klinkt en hoe het klinkt
- wanneer de dogleg is uitgetrokken is het bespeelbaar op beide klavieren, ingedrukt klinkt het niet
- de afkortingen in de kolom speelmogelijkheden hebben de betekenis:
F/P - forte / piano
PC - *Pièce Croisée* - gekruist spelen op twee klavieren met dezelfde klankkleur en sterkte
à 1 cl - spelen op een klavier, hetzij onder, hetzij boven
à 2 cl - spelen op twee klavieren met verschillende klankkleur en sterkte
- de 13^e mogelijkheid is naar mijn mening niet reëel: het nasaal effect verstoort de andere klanken en/of de nasaal zelf kan niet klinken; hetzelfde geldt voor mogelijkheid 15.

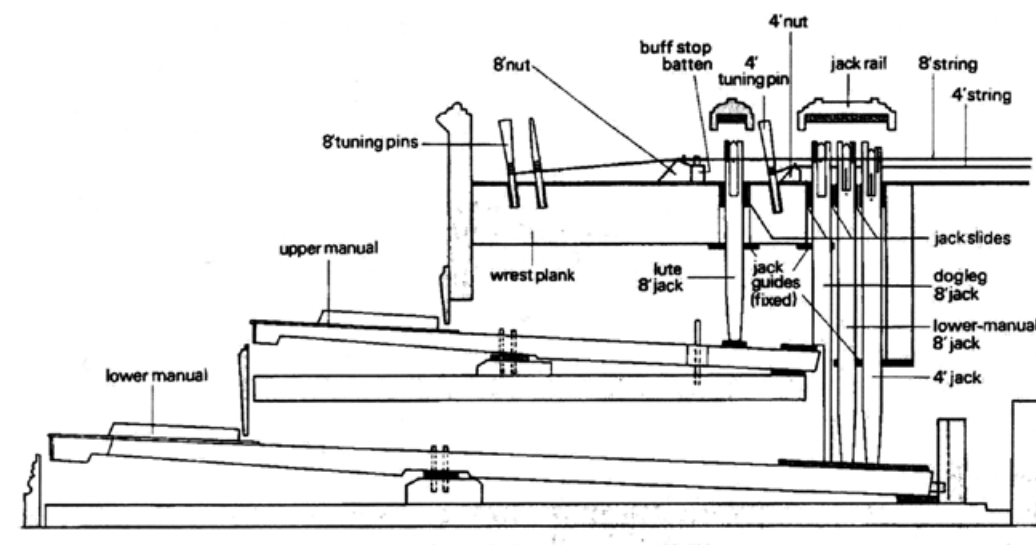
Tenslotte

De tabel heb ik eenvoudig, zittend aan het instrument, kunnen samenstellen: een register uitgetrokken en nagegaan wat er klinkt en op welk klavier. Welke gevolgtrekkingen zouden we eruit kunnen maken?

De belangrijkste vraag die we stelden was: waarom bouwde Dulcken zijn instrumenten zoals hij deed? Als eerste kom ik op de nasaal. Zoals we zagen wordt deze op het bovenklavier gespeeld, waarbij de snaren van de 8' op het onderklavier worden gebruikt. Spelen we nu deze registratie vanaf het onderklavier, zoals ik ter plekke uitprobeerde, dan worden de snaren gedempt door de dokjes van de nasaal en het effect is dat van een luitregister. Op deze manier leverde een register twee registratiemogelijkheden op. Wanneer de nasaal zou werken op de 8' van het bovenklavier, dan was er geen luiteffect, maar wel zou de nasaal, via de 'dogleg' vanaf beide klavieren geklonken hebben. Hiermee lijkt de vraag van het 'waarom?' beantwoord.

Dulckens keus voor een 'dogleg' in plaats van een manuaalkoppel moeten we, denk ik, verklaren uit de minder gecompliceerde constructie van de beide klavieren. Nu konden de klavieren vast worden gebouwd en hoefden alleen de dokjes een aangepaste constructie te krijgen. Toch kon de 8' van het bovenklavier vanaf beide klavieren bespeeld worden en samen met de 8' van het onderklavier en/of de 4' kon zo een forte/piano effect bereikt worden. De speelaard met beide 8' registers en/of de 4' is daarbij lichter dan die van een instrument waarbij de klavieren gekoppeld worden. Overigens is deze constructie niet uniek voor Dulcken, ook anderen, vooral Engelse clavecimbelbouwers maakten er gebruik van.

Dulcken heeft zelf niet vastgelegd waarom hij zijn instrument zo bouwde. De hierboven gevonden conclusies zijn, denk ik, de beste die we vonden, maar niet alle twijfels worden er door weggenomen. En het instrument in Washington zelf? Dat is nog steeds een schitterend clavecimbel, dat in het museum nog regelmatig wordt gebruikt voor bespelingen. Al spelend gaf het mij het gevoel dat mijn clavecimbel thuis een goed geslaagde kopie ervan was.



Mechaniek van een Vlaams clavecimbel uit de 18e eeuw

Verantwoording:

- afbeelding Dogleg overgenomen uit Frank HUBBARD : *Harpsichord regulating and repairing* - fig 4.
- foto Dulcken clavecimbel uit de collectie van de Smithsonian Institution, Washington DC
- afbeelding mechaniek van een Vlaams clavecimbel overgenomen uit de *New Grove* deel 8, pag 227

Bilthoven, maart 2003

Curriculum Vitae:

Jan H. Siemons, geboren in 1935 te De Bilt, was vanaf 18-jarige leeftijd als organist verbonden aan de kerk van De Bilt en van aanvankelijk de Immanuelkerk en later de Opstandingskerk te Bilthoven tot maart 2002. Sinds 1999 is hij één der organisten van de Woudkapel te Bilthoven. In mei 1995 vierde hij zijn 40-jarig organistenjubileum. In 1991, na zijn pensionering als KLM gezagvoerder, begon hij aan de studie Muziekwetenschap aan de Universiteit Utrecht. Met een studie over *Het Gebruik van Secundaire Registers in de Clavecimbelmuziek vóór 1760* rondde hij in maart 1996 deze studie Muziekwetenschap af. Vanaf 1994 verricht hij het handschriften-onderzoek van de Bach cantates voor het project van Ton Koopman.

Verrijkend vervolg van het clavecitherium

Door Tilman Gey

In maart ontving ik een reactie van Arnold den Teuling op mijn artikel *het clavecitherium* in het vorige nummer van dit blad. Ik schreef daar over een afbeelding van een clavecitherium die te vinden zou zijn in de *Très Riches Heures du Duc de Berry*: 'In (...) *De geschiedenis van de muziekinstrumenten* schrijft Curt Sachs (...) dat in de *Tres Riches Heures* van Jean Duc de Berry een clavecitherium afgebeeld is. In mijn reproductie van dit wondermooie laatgotische boek kon ik de engel die op een clavecitherium speelt helaas niet ontdekken.'

Arnold den Teuling heeft waarschijnlijk de oplossing. Hij schrijft:

'M.i. heeft hij (Curt Sachs) zich vergist. Naast de enige afbeelding van een clavecimbel (folio 126r rechts onder in de hoek) staat een engel met een portatief. Als hij de vindplaats ernaast had gehad, had hij het folionummer wel vermeld, maar kennelijk citeerde hij uit het hoofd. Daardoor heeft hij vermoedelijk het portatief gekruist met een clavecimbel, waardoor er een clavecitherium is ontstaan.'

Hierbij mijn dank aan Arnold den Teuling voor deze verhelderende reactie.

Helaas is het niet zinvol om de betreffende afbeelding in dit tijdschrift te kopiëren (het is wat je een brunaille zou noemen; dus in kleur is het al twijfelachtig of er iets van overkomt, in zwart wit blijft er helemaal niets van over. De geïnteresseerde lezer wordt verwezen naar een boek, bijvoorbeeld "Die *Très Riches Heures*", Prestel-Verlag; copyright Sonderausgabe 1989, Prestel-Verlag, München. (De afbeelding staat daar op "Tafel 97") of "*The Très Riches Heures of Jean, Duc of Berry*", The Wellfleet Press 1969 (ISBN: 1-55521-398-7) (pagina 102) of naar de website <http://www.christusrex.org/www2/berry/fl126r.html>

Interview met regisseur Paul Koek van Zuidelijk Toneel Hollandia

Door Anne Faulborn

Inleiding

In het novembernummer beschreef Anne Faulborn onder de titel “Zwevend clavecimbel in muziektheater” haar belevenissen als claveciniste bij de muziektheatervoorstelling “Spinoza of ik ben niet waar ik zelf denk te zijn”, een compositie van Yannis Kyriakides voor zang, slagwerk, clavecimbel en twee acteurs. Paul Koek van het Zuidelijk Toneel Hollandia regisseerde deze voorstelling. Anne’s interview met Paul Koek kon wegens plaatsgebrek niet in het novembernummer gepubliceerd worden. Hieronder volgt het alsnog.

AF: Heb jij al vaker met clavecimbel gewerkt?

PK: Zowel als slagwerker en als regisseur heb ik al vaker met clavecimbel gewerkt. Binnen de muziek samen met Guus Jansen in een stuk van Morton Feldman en binnen de muziektheaterwereld in verscheidene stukken, waaronder “De val van de Goden”, “Taslit”, “Varkens” en andere in samenwerking met Hollandia. De reden om vaker het clavecimbel te gebruiken is de onvoorstelbaar mooie combinatie met de stem, gesproken of gezongen.

AF: Wordt de keuze van de instrumenten bepaald door de componist?

PK: Nee en ja, het ligt aan de samenwerking. Soms duw ik door; soms, zoals in dit geval, is het vertrouwen zo groot dat ik Yannis wil volgen in zijn idee.

AF: Werk jij altijd met de combinatie toneel en muziek?

PK: Zoveel mogelijk, voor mij is muziektheater het belangrijkste. Als regisseur verbindingen maken, balans maken tussen beeld, muziek en tekst. Wat je met muziek en beeld teweeg kan brengen ten opzichte van tekst is een uitdaging die ik graag aanga. Overigens zijn al mijn favoriete componisten bezig geweest voor theater of dans te componeren.

AF: Wie zijn jouw favoriete componisten?

PK: Onder anderen Nono, Stravinsky, Messiaen.

AF: Is het clavecimbel geschikt voor muziektheater?

PK: Absoluut! Zoals bij de eerste vraag al beantwoord combineert het clavecimbel heel mooi met stem. Voor een theatermaker is het een prachtig instrument om muzikant en acteur met elkaar te kunnen verbinden.

AF: Welke plaats geef jij het clavecimbel in “Spinoza”?

PK: Yannis geeft het clavecimbel een grote rol in “Spinoza”, een dragende, dramatische rol. Ook verlicht soms het clavecimbel de theatrale dramatische situatie, zoals dat het geval is in jouw solo-blokken in deel 3. Ook laat hij het clavecimbel als het ware soms te hard klinken waardoor er

een “gehamerd snarenspeel” klinkt wat de oren doet wassen. In het toneelbeeld is het clavecimbel voor mij het symbool van de door Isaac Carlos verbeelde wereld van 1600, de wereld van Spinoza, zwevend in onze herinnering. Schoonheid en ook dood zijn er in vertegenwoordigd. Zeker in deel 1 heeft het clavecimbel in klank en beeld een dragende rol.

AF: Kom jij moeilijkheden tegen bij het gebruik van het clavecimbel?

PK: Soms - maar niet in dit stuk - is het clavecimbel in onze gewelddadige wereld te zacht, heeft het een te gedateerde uitstraling. Hedendaagse componisten zullen dit niet leuk vinden maar het is mijn ervaring dat wanneer een tekst een groot geweld eist het clavecimbel het onderspit delft, wat ik betreurt. En dan wil ik aan dit instrument geen afbreuk doen, ook niet door het te versterken.

AF: Heeft het instrument voor jou een verwijzing naar de muziek uit de barok, wordt jij erdoor geïnspireerd?

PK: Zeker verwijst het naar de barok, maar dat doen veel instrumenten!

Ik word er zeer zeker door geïnspireerd. Nogmaals, vanuit tekst gedacht is het één van de mooiste instrumenten, de snaren zitten werkelijk de stem nooit in de weg! De manier of textuur van componeren hoeft ook voor mij niet tot misbruik van het instrument te leiden, het instrument hoeft voor mij niet kapot, vanwege een onzinnig compositorisch idee. Juist de rijke klank en de vele mogelijkheden van het clavecimbel kan je uitbuiten op een fijnzinnige manier die zowel begeleidend als solistisch schitterend kan zijn.

AF: Hoe zie jij het gebruik van het clavecimbel in de hedendaagse muziek?

PK: Als een normaal, volwaardig en inspirerend instrument. Een grote liggende gitaar met veel mogelijkheden, en nogmaals, een favoriet in combinatie met stem, gesproken of gezongen!

Overwegingen van de redacteur.

Zoals in het stukje “Van de redactie” al is gezegd, er zijn momenten waarop de redacteur zich afvraagt wat hij eigenlijk aan het doen is. Dit is één van die momenten en het antwoord is: eigenlijk is hij alleen proeflezer. Dat is een noodzakelijke functie. Eigenlijk zou iedere schrijver er één moeten hebben, immers lezen en schrijven zijn twee heel verschillende dingen. Communicatie via het geschreven woord loopt via buitengewoon gecompliceerde processen, zowel bij de schrijver als bij de lezer. Er zijn weliswaar formules en afspraken die deze processen enigszins vereenvoudigen maar ze worden toch ook heel sterk bepaald door het totaal van de persoon, zowel de lezer als de schrijver, zijn hersens, historie, vooroordelen, en wat hij heeft gelezen, geleerd en beleefd.

Een schrijver kan nooit helemaal beoordelen wat zijn geschrift in de lezer oproept. Het is daarom dat zijn geschrift getest moet worden op een proeflezer. Die zou een stuk op allerlei manieren moeten lezen, snel en oppervlakkig, vervolgens langzaam en geconcentreerd, kritisch en vol skepsis, en zich voortdurend afvragend of wat het stuk bij hem oproept overeen zou kunnen komen met wat de schrijver wilde oproepen.

Er zijn geschriften die zo chaotisch en ontoegankelijk zijn dat ze in hoofdzaak verwarring en irritatie oproepen. Daar hoeven we het hier niet over te hebben want dat komt bij dit tijdschrift gelukkig zelden voor. Maar ook een normaal, doordacht stuk hoeft niet altijd ondubbelzinnig te zijn. Of vlot leesbaar.

De proeflezer kijkt natuurlijk eerst of hij begrijpt wat er staat. Dan wel of hij, als hij het niet begrijpt, kan bedenken wat er zou hebben moeten staan. Eventueel verzint hij een alternatieve formulering die hijzelf althans wel kan volgen. Die moet hij uiteraard checken bij de schrijver. Met enig geluk en geduld ontstaat, soms na enige discussie, een versie die beiden duidelijk vinden. De hoop en verwachting is dat de andere lezers dat dan ook zullen vinden. Zekerheid bestaat hierover nog steeds niet.

Dit is één punt. Maar de proeflezer moet meer doen. Voorzover hij iets van het onderwerp weet zou hij moeten nagaan of de inhoud van het stuk feitelijk juist is. Of misschien aanvechtbaar. Of onzin.

Er komt in de discussie tussen schrijver en proeflezer mogelijk een punt waarop beiden niet verder tot elkaar komen; de schrijver prefereert zijn eigen tekst boven de suggesties van de proeflezer, acht de aangedragen feiten juist, etc, terwijl de proeflezer bezwaren houdt, nog steeds dubbelzinnigheid ervaart, twijfelt of het ronduit niet met de schrijver eens is. Wat dan? Moet de proeflezer alias redacteur publicatie in “Het Clavecimbel” tegenhouden? Hij is echter geen censor, hij is bovendien verre van alwetend, hij kan zich vergissen. In een krant staat er dan: buiten verantwoordelijkheid van de redactie, maar dat zegt bij ons blad niets. Geen enkele bijdrage verschijnt onder verantwoordelijkheid van de redactie. Bovendien, het tijdschrift heeft de schrijvers niet voor het oprapen en het wil ook veel liever een forum voor discussie zijn dan een bron van onwrikbare waarheden, nog daargelaten dat die op ons terrein schaars zijn.

Ik schrijf dit alles omdat dit nummer tenminste 2, op zichzelf waardevolle en interessante, artikelen bevat waarin de redacteur toch hier en daar vraagtekens zet.

Het ene is de, in vele opzichten heel belangwekkende, bijdrage van Jan H. Siemons, over een Dulcken van 1745. Hierin is het de stelling dat het instrument met zijn typische dispositie bij uitstek geschikt is voor het spelen van pièces croisées waar de redactie op zijn minst een vraagteken bij zet. Ik denk, integendeel, dat de andere in het artikel genoemde schrijvers over deze dispositie, Hubbard, Ripin en Schott, gelijk hebben en dat in ieder geval de stukken die door de componisten, met name Louis en François Couperin, expliciet als *pièce croisée* worden aangeduid, met deze Dulcken dispositie onmogelijk uitgevoerd kunnen worden. Dit punt, of beter deze dispositie in het algemeen, is, lijkt me, alleszins een discussie en vooral verdere studie waard.

Het tweede is de Nederlandse vertaling die Marieke Spaans maakte van François Couperin’s *L’Art de toucher le Clavecin*, een lovenswaardige onderneming, daarover bestaat geen twijfel. In haar toelichting beargumenteert zij haar uitgangspunt t.a.v. deze vertaling, namelijk zoveel mogelijk letterlijk. Dit uitgangspunt is op zichzelf respectabel en er is ook veel ten gunste van te zeggen. Toch zou het voor de redactie niet de vanzelfsprekende keuze geweest zijn het zo te doen. Deze inderdaad erg letterlijke vertaling en het daardoor soms onidiomatische Nederlands werpen, vind ik, weer nieuwe barrières op terwijl het doel van de vertaling juist was drempels te verlagen en de toegankelijkheid te vergroten. Niettemin hoopt Marieke dat ze de lezers met deze vertaling een dienst heeft bewezen, en dat hoopt de redactie uiteraard ook. Het is ook niet heel simpel, het omzetten van een 17^{de} eeuwse Franse tekst in even mooi 21^{ste} eeuws Nederlands. Een voorbeeld van de specifieke moeilijkheid vormt de opdracht aan de Koning. Deze korte tekst volgt hieronder in het Frans. Ik heb de verleiding niet kunnen weerstaan om eens te kijken wat ik hiervan zelf zou kunnen maken. Vooral de laatste zin vind ik nogal problematisch en er zijn misschien wel verschillende mogelijke betekenissen. Mijn versie levert geen wezenlijk andere Nederlandse tekst op maar werpt er misschien toch net een ander licht op, met name door de specifiekere vertaling van het woord “approuver”, waardoor ook de aanbeveling van Monsieur Danchet een duidelijker betekenis krijgt. Ik hoop in ieder geval dat er lezers zijn die de correcte vertaling van deze zin kunnen geven want intrigerend is het wel

Met muziek heeft dit nauwelijks meer iets te maken. Het hoort bij het decor. Maar ook dat is belangrijk, nietwaar, clavecinisten, met Uw instrumenten met fraai beschilderde zangbladen en kasten, fijn uitgesneden rozetten en elegant gevormde toetsen.

Robert Blackstone

An-ROI

SIRE

Les marques de bonté, et de satisfaction que le feu ROI, votre bienaïeul, m'a donné pendant vingt-trois ans en écoutant mes ouvrages; Celles de votre Auguste père à qui j'ai eu l'avantage d'enseigner la composition et l'accompagnement pendant plus de douze; et la réussite flatteuse que mes pièces de Clavecin ont eues jusqu'ici dans le public, paroissent des préjugés favorables pour le livre que j'ai l'honneur de présenter à VÔTRE MAJESTÉ. Si séparément de celui d'être à Elle, je puis apprendre dans quelques années qu'elle l'ait approuvé, alors, rien ne sera plus capable de remplir les vœux de celui qui est avec le plus profond respect

DE VOTRE MAJESTÉ

SIRE

Le très humble et très fidèle serviteur, et sujet
Couperin

Aan de Koning

Sire

De blijken van vriendelijkheid, en van tevredenheid die wijlen de Koning, uw overgrootvader, mij gedurende 23 jaar heeft gegeven, luisterende naar mijn werken; (*en*) die van uw verheven en doorluchtige vader dien ik het voorrecht heb gehad te mogen onderwijzen in compositie en in begeleiding gedurende meer dan 12 (*jaar*); en de vleierende bijval die mijn clavecimbelwerken tot nu toe hebben gehad bij het publiek, lijken gunstige voortekenen te zijn voor het boek dat ik de eer heb Uwe Majesteit aan te bieden. Als los van het feit dat het Uwe Majesteit toebehoort, ik over enkele jaren kan vernemen dat Uwe Majesteit vergunt dat het wordt gedrukt, dan zal niets beter in staat zijn de wensen te vervullen van hem die is, met de diepste eerbied,

Van Uwe Majesteit,

Sire,

De zeer nederige, en zeer trouwe, dienaar en onderdaan,

Couperin

Brief van een lezer

Geachte Redactie,

Ook ditmaal wil ik een van mijn leraressen ten tonele voeren.

Janny van Weering (sic!) is natuurlijk niet de claveciniste “uit Utrecht” bij wie clavecytheriumbouwer Martin Bezemer voor het eerst in natura clavecimbels zag en hoorde. (zie “het Clavecimbel”, november 2002, p. 17); in dezen is Bezemer door Tilman Gey op het verkeerde been gezet, want Janny van Wering was geen Utrechtse claveciniste: zij woonde op de Stadhouderskade in Amsterdam. Ongetwijfeld bezocht hij de wijd en zijd bekende, nog steeds in Utrecht wonende claveciniste Leni van de Lee, die vele jaren verbonden was aan het Utrechts Symfonie Orkest en aan het Utrechts Conservatorium, waar zij hoofdvak klavecimbel doceerde. Ik mocht in 1978 bij haar afstuderen.

Op pagina 5 van hetzelfde nummer treft mij het volgende: de oom van Gusta Goldschmidt kan zeer wel tegelijk hebben

gestudeerd (theologie en muziek) en bevriend zijn geweest met Albert Schweitzer (1875 – 1965; in diens biografie komt overigens een Dr. Goldschmid, medicus, voor) maar de naam Carl

Czerny behoeft in dit verband wel enige toelichting. Mij is geen theoloog van die naam bekend, wel een vermaard pianopedagoog, die echter leefde van 1791 tot 1857 en dus onmogelijk tot de vriendenkring van Dr. Schweitzer kan hebben behoord. Toch is er iets wat deze Czerny met Schweitzer verbindt: hij publiceerde alle klavierwerken van Bach, terwijl Schweitzer een Bach-monografie schreef en de orgelwerken speelde waar hij maar kon. Zonder deze diensten, door beide heren er aan bewezen, zou veel van het werk van Bach nog generaties lang onbekend en onuitgevoerd zijn gebleven.

Robert Ouwerkerk, Amersfoort, 28-12-200



... A l'honneur de Madame Sibylle...

CD-bespreking door Paul Weeren

Deze Madame Sibylle, oftewel barones Sibylla von Württemberg (1620 – 1667) is de geschiedenis ingegaan als de patrones van Johann Jacob Froberger (1616 – 1667). Zij groeiden allebei op aan het hof van Stuttgart, waar beiden muziekles kregen van Johann's vader Basilius. Een paar jaar voor zijn plotselinge dood kwam Froberger in dienst van dezelfde Sibylla als haar clavecimbelleraar, in het château Héricourt. Dit was gelegen in het Franse Montbéliard, een enclave van Württemberg. Maar waarschijnlijk hebben ze ook in de tussenliggende jaren contact met elkaar onderhouden. Uit de correspondentie van Sibylla met Constantijn Huygens blijkt dat we haar dankbaar mogen zijn: Froberger had haar geïnstrueerd zijn composities niet uit handen te geven, omdat "... [vielen] doch nit wissen [da]mit umzugehen sondern selbige nur verderben."¹ (Sibylla in een brief aan Huygens uit 1667). Gelukkig heeft ze anders beslist, zodat de composities nu nog voorhanden zijn om te spelen.

Dit heeft al geresulteerd in een complete opname van alle werken door Richard Egarr².

Nu is er weer een complete opname in de maak, in dit geval gespeeld door de Nederlandse clavecinist Bob van Asperen voor het label Aeolus. Onder de titel "... A l'honneur de Madame Sibylle..." verscheen hier het tweede deel van de Froberger edition, evenals het eerder verschenen eerste deel en het nog te verschijnen derde deel is dit geheel gewijd aan suites van Froberger. De dubbel-cd bevat de Suites uit het Libro Secondo uit 1649 en een vijftal losse suites. Één van deze suites heeft een allemande met de titel: "Allemande faite à l'honneur de Madame Sibylle Duchesse de Wirtemberg".

De cd's gaan vergezeld van een zeer lezenswaardig boekje, waarin Bob van Asperen een uitgebreide analyse van de opgenomen stukken geeft. Alleen al dit boekje maakt het aanschaffen van de cd's de moeite waard.

Elk deel van de Froberger edition is opgenomen op een oud clavecimbel. In dit geval een clavecimbel uit de collectie van Kenneth Gilbert. Volgens het rozet van het instrument zou het hier gaan om een (geravaleerd) Vlaams clavecimbel van de hand van Joseph Ioannes Couchet uit 1670, maar recent onderzoek heeft uitgewezen, dat alleen de zangbodem is gemaakt van hout uit een clavecimbel van Couchet. Het instrument is waarschijnlijk nieuw gebouwd in 1757 door François Etienne Blanchet II. Deze Blanchet was bekend om zijn ravalements (=uitbreidingen) van instrumenten uit de Ruckers dynastie, wat te merken is aan dit instrument, dat veel kenmerken heeft van een geravaleerd Vlaams instrument. De klank is echter onmiskenbaar Frans: zeer resonant, maar toch blijft het helder en duidelijk. Dit instrument haalt dan ook de Franse elementen in de Suites van Froberger wat meer naar voren: met name de invloed van Louis Couperin is duidelijk hoorbaar. Vergelijk de allemandes van de opgenomen suites maar eens met een opname van allemandes van Louis Couperin.

De suites uit het Libro Secondo hebben slechts éénmaal een Gigue, en wel in de Suite in d (hier Suite II). Ook typisch is dat de Gigue als laatste deel staat. Hetzelfde geldt ook voor de in handschrift overleverde Suite in a, hier nummer XXVIII. In (waarschijnlijk) latere suites van Froberger vinden we de Gigue meestal als tweede deel, zoals ook in de Suite in g, hier nummer XVIII.

Bob van Asperen onderscheidt verschillende typen Gigue in zijn inleiding, waaronder de Gigue in C-maat, gekenmerkt door gepuncteerde ritmes. Een dergelijke Gigue besluit de bovengenoemde Suite in a. Bob van Asperen speelt deze Gigue dan ook scherp gepuncteerd en niet met een aan 12/8-maat aangepast ritme zoals vaker wordt gedaan en door Howard Ferguson³ werd beschreven. De interpretatie van van Asperen klinkt overtuigend en is een pleidooi voor de gepuncteerde variant-theorie. Goede wijn behoeft geen krans, en van Asperen is een speler die zichzelf al vele malen bewezen heeft. Hij heeft zich goed geïnformeerd over de opgenomen muziek en zijn interpretaties kenmerken zich door een goed ingezet rubato dat het metrum eerder versterkt dan geweld aandoet. Zijn versieringen zijn smaakvol, Frans van karakter, maar soms ook met trillers vanaf de hoofdnoot. Dit werkt vaak erg goed en is ook stilistisch verdedigbaar⁴.

Er zijn duidelijke karaktersverschillen tussen de diverse dansvormen, deze worden door van Asperen naar voren gehaald: de allemande is sierlijk, de courante sneller en met duidelijk verschuivende maataccenten, de sarabandes zijn groots opgezet met veel versieringen. Veelal worden deze dan ook gekoppeld gespeeld.

Een aparte plaats in de Libro Secondo suites neemt de variatiereeks over "Die Maÿerin" in. Het totale werk bevat 8 delen, het oorspronkelijke liedje heeft ook 8 coupletten. Elke Partita heeft zijn eigen karakter, het meest aparte de chromatische Sesta Partita, zeer expressief gespeeld. Na deze spannende variatie volgen nog 2 dansen, de laatste een sarabande, die als het ware de apotheose van de suite is.

Het zijn cd's die smaken naar meer, gelukkig is er al één ander deel uit deze serie uit, en volgen er nog meer. Iets om naar uit te kijken!

>>

Gegevens van de cd:

¹ Uit het boekje bij de cd.

² voor een bespreking zie Het Clavecimbel jaargang 5 nummer 1, november 1997

³ Zie: Howard Ferguson: Keyboard Interpretation, Oxford 1975.

⁴ Zie o.a. het voorwoord bij de uitgave van het Libro Secondo in J.J. Froberger: Neue Ausgabe[...], Band I, Bärenreiter BA 8063.

Johann Jacob Froberger: A l'honneur de Madame Sybille; Froberger edition vol. 2.
Bob van Asperen, clavecimbel.
Aeolus AE-10054

Eerder verschenen:
Johann Jacob Froberger: Le passage du Rhin; Froberger edition vol. 1.
Bob van Asperen, clavecimbel.
Aeolus AE-10024

NIEUWE MUZIEKUITGAVEN

Door Meindert de Heer

Het effectbejag dat eigen is aan bepaalde historische uitingen van de Italiaanse gusto, en ook nu nog vele Noordepere wengkbrauwen doet optrekken, is in opperste vorm te bewonderen of te verafschuwen in de klavierversie (waarschijnlijk van de hand van Luigi Rossi) van Carlo Gesualdo da Venosa's Canzon francese. Het werk is overgeleverd in een handschrift in de British Library (Add. ms 30491). Daar treft men eveneens de oorspronkelijke versie voor ensemble aan (SAAB), die statig begint maar al snel in excentrieke harmonische stuiprekkings ontaardt. Alsof dit al niet maniëristisch genoeg is, heeft Rossi op een zestal plaatsen waar er een cadens gevormd wordt, in het handschrift passages toegevoegd die (gelukkig?) uniek zijn te noemen in de geschiedenis van de klaviermusiek. Er zijn moordenaarshanden voor nodig om ze in praktijk te brengen op een clavecimbel, hoewel het hier toch wel duidelijk om een klavierversie schijnt te gaan (misschien voor orgel met pedaal?). Dit document inhumain is nu in zijn geheel uitgegeven: complete facsimile van "Canzon francese del Principe" zoals het in het handschrift opgetekend staat (beide versies onder elkaar), eerste editie in partituur en partijen van het oorspronkelijke werk voor ensemble door Peter Thalheimer, en eveneens diens transcriptie van de klavierversie. Kijkt u maar wat u er mee doet! Uitgegeven door Cornetto Verlag; ed. no.267 (prijs€ 6,-)

Van de nieuwe uitgave door Siegfried Rampe van het complete werk van Froberger is zojuist het vierde deel verschenen, of liever: deel IV.1 (Bärenreiter; ed.nr. 8066): de eerder aangekondigde uitgave in 1 deel is door de uitgeverij in twee banden gesplitst, hoewel de prijs van deze nieuwe halve band dezelfde is als die voor het dikke derde deel. Het musicologisch voor- en nawerk neemt evenveel bladzijden in beslag als de muziek zelf (zo'n vijftigtal). Velen onder de musici die niet musicologisch verslaafd zijn, zullen daarom zuchten; maar ja: ... het gaat om Froberger, en dat maakt veel goed. Deze band bevat afdeling II van de Partita's (suites) waarvan Frobergers auteurschap zeker is, en afdeling I van de suites "ungesicherter Authentizität". Men treft hier de prachtige "Tombeau sur la mort de monsieur Blancheroche" aan, evenals de "Lamentation faite sur la mort ... de ... Ferdinand le troisième", "Plainte faite à Londres pour passer la melancholi", een "Allemande nommée Wasserfall", enz.

Intussen is het aantal voorziene banden van deze uitgave gegroeid tot 6: naast band IV/2 met de resterende suites uit handschriften, komen in deel 5 de toccata's en polyfone werken uit handschriften aan bod, en in deel 6 de vocale muziek en de instrumentale ensemblewerken. Bovendien is er een catalogus gepland van Frobergers volledige oeuvre. Dat er hier en daar wat steekjes los zullen zitten in dit gigantische eenmanskarwei is welhaast onvermijdelijk. Er komen nogal wat plaatsen voor die mij onwaarschijnlijk voorkwamen. Dit gevoel overkwam me ook een paar keer bij het doornemen van een andere uitgave van Rampe die zojuist verschenen is:

Georg Muffat & Wolfgang Ebner: "Sämtliche Werke für Clavier, I" (Bärenreiter 8419; prijs € 35,-). Tijdens zijn handschriftenonderzoek zal Rampe deze namen vaak onder ogen hebben gehad, met name in een drietal manuscripten in het Minoritenkonvent te Wenen (A-Wm 725, 731 en 743). De werken van Muffat en Ebner uit deze drie bronnen vormen deel I van deze nieuwe uitgave: suites en fragmenten van suites door Muffat, en van Ebner: een toccata, Capriccio sopra l'aria Pergamasco (sic), Partite sopra l'aria Favorita, en 56 versetten in de 8 kerktoonarden: korte praeambula, fuga's en toccata's waartussen hij een achttal stukken van Froberger aantrof (ook in deze uitgave opgenomen).

Tegelijkertijd met Gesualdo's Canzon verscheen bij Cornetto, uitgegeven door Raimund Schächer (prijs € 5,-) de eerste druk van Capriccio in F van Paulus Hainlein (1626-1686): transcriptie en volledige facsimile van het handschrift. Deze uitgave bevat eveneens (uit dezelfde orgeltablatuur) de fuga in d van Georg Caspar Wecker (1632-1695) die alleen in de oude editie van Ritter leverbaar was (1884).

In de reeks "Publications de la Société Française de Musicologie" is er een prachtige kritische uitgave verschenen van het complete clavecimbelwerk van Nicolas Siret door Denis Herlin, voorafgegaan door een uitgebreide inleidende studie. Beide gedrukte boeken zijn opgenomen: "Pièces de clavecin dédiées à Monsieur Couperin" (1707-1711; 2 suites) en "Second livre de pièces de clavecin" (1719; 3 suites). Ook het enige resterende werk, een orgelfuga uit een handschrift in de stadsbibliotheek van Troyes, treft men hier aan. Dat al deze rijke, voorname muziek voor slechts € 22,50 te koop is, is waarschijnlijk een gevolg van een ruime Franse overheidssubsidie voor de serie "Musica Gallica" waar deze uitgave een onderdeel van vormt.

Voor wie orkest wil spelen op zijn of haar clavecimbel is er nu de mogelijkheid om in twee concerten van Antonio Vivaldi te brilleren: "l'Estro armonico", op.3, concerten no.5 en 7, oorspronkelijk respectievelijk voor 2 en 4 violen, strijkers en bc. Deze door M. Machella uitgegeven transcripties (als deel 176 in de serie "Antiqui Musicae Magistri") stammen uit Anne Dawson's Book van rond 1720: een verzameling clavecimbelwerken (en -transcripties) en liederen in de Central Library te Manchester. Alle registers aan!

Thans zijn alle drie clavecimbelconcerten van Gottlieb Muffat die onlangs uit het Oekraïense staatsarchief als onderdeel van de verzameling van de Berliner Singakademie weer terug zijn verhuisd naar Berlijn, in druk leverbaar. Het derde en laatste

concert (Universal Edition, ed.nr. 32593; € 25,50), eveneens in partituur uitgegeven door Martin Haselböck, is in tegenstelling tot de andere twee (voor clavecimbel, 2 violen en bas) voor de minimale bezetting clavecimbel, 1 viool en bas. Deze concerten ademen dezelfde weelderige atmosfeer uit als de suites in Muffats "Componimenti musicali", waaruit de tabel van ornamenten, waarmee deze muziek welhaast overladen is, hier overgenomen is.

Van Johann Anton Kobrich zijn in druk gekomen: "Der Clavierspielende Schäfer oder 6 Clavier-Partien", Augsburg, 1768, en "6 Leichte und angenehme Clavier-Parthien", eveneens te Augsburg verschenen. Deze aangename galante muziek is dor Prof. Laura Cerutti in 2 delen uitgegeven (ieder deel € 37,50) in dezelfde reeks als Vivaldi (zie boven). La professori bestaat het in haar summere voorwoordje (zoals altijd; en zonder enige verdere vermelding van of informatie over de bronnen) twee fouten te maken: "Schäfer" werd "Chofer" (uit te spreken als "chauffeur"?) en "angenehme" werd "angenehme". Deze mevrouw is gelijk een vogel die op haar eieren blijft zitten: niemand mag ze zien. Het papierverslindende computerprogramma dat ze voor haar uitgaven gebruikt, laat een gemiddelde van 2 tot 4 maten per regel toe (en dit is al een uitgave in oblong formaat). Zo'n behandeling heeft deze aardige muziek niet verdiend.

Kleine advertenties

Te koop aangeboden: Noord-duits clavecimbel naar Zell, Ontwerper Joop Klinkhamer, Amsterdam, Bouwjaar 1982. 2x 8' ; omvang GG-d''''; lengte 208 cm, breedte 85 cm; Klavier met ebbenhouten ondertoetsen en been belegde boventoetsen; antiek groen en met bladgoud afgebiesd. In uitstekende staat: prijs € 4000,- Inlichtingen: M.J.de Reuver , tel. 030-2717219 email: rien-treesdereuver@wanadoo.nl

Te koop aangeboden: Vlaams clavecimbel Zuckermann, Gebouwd door Siebe Henstra (1980). GG -d3, 2x8-voet, luit, transpositie 415-440 Hz Donkerrood/goud, binnendecksel met bloemen en vlinders. Vraagprijs € 4.750,- Tel. 026-3334849, email: nagelos@planet.nl Nagel, Schelmseweg 21, 6861 WP Oosterbeek

Te koop aangeboden: Eénklaviers clavecimbel. Recent gereviseerde Zuckermann Vlaams Clavecimbel door Jan Neels gebouwd. Richtprijs: € 3500,-. Contact: Fred Vonk, f.vonk@hetnet.nl of 040-2962152

Te koop aangeboden: Sassmann 145, éénmanualig Duits studieclavecimbel, 8', 4', luit. zeer nieuw; prijs ca. € 3500,- info: Dhr. van Velden tel. 0167-524178

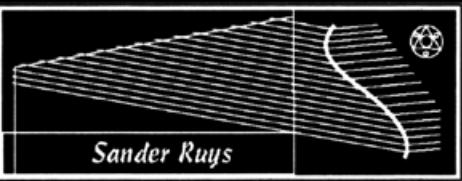
Te koop aangeboden: CAMPERBUS Peugeot Boxer 2.5D 1995, inbouw 1999, 67.000 km, voor 2 volw. en 2 kinderen, veel extras (oa douche, luchtvering, geluidsisolatie), veel bergruimte. Speciaal aangepast voor vervoer van een groot CLAVECIMBEL (koelkast links i.p.v. achterin, gasfornuis achterin opklapbaar) Vraagprijs € 19.000,- tel. 0413-477580, verdere info / foto's per email.

De Concertagenda

Datum en tijd, Plaats, Uitvoerenden, Programma, Bijzonderheden.

- **iedere dinsdag**, 12:30 – 13:00 uur, Utrecht, kapel van het Utrechts Conservatorium, Mariaplaats 28, diverse musici en ensembles oude muziek. gratis toegang.
- **7 mei 2003**, 20:00 uur, 's-Heerenberg, Huis Bergh, Bart Schneemann (barokhobo), Lucia Swarts (barokcello), Menno van Delft (clavecimbel), Netwerk voor Oude Muziek.
- **10 mei 2003**, 20:15 uur, Amerongen, Kasteel Amerongen, Bart Schneemann (barokhobo), Lucia Swarts (barokcello), Menno van Delft (clavecimbel), Netwerk voor Oude Muziek.
- **17 mei 2003**, 20:15 uur, Dordrecht, Galerie "de Compagnie", Kuipershaven 21, Dordrecht, Het Amsterdams Consort: Frédérique Chauvet: Marcello Gatti (traverso), Wilma van der Wardt (cello), Vincent van Laar, (clavecimbel), Nederlandse muziek op Nederlandse fluiten. Informatie, reserveren en bestellen van kaartjes: Stolk & van de Heijde bladmuziek, Tel.: 010 4121900 info@compagnie-concerten.nl
- **17 en 18 mei 2003**, Groningen, Clavichordrecital door Menno van Delft, Wohltemperirte Clavier. Informatie bij Rudi Voordes, rj.vokus@wxs.nl
- **18 mei 2003**, 15:00 uur, Neerijnen, kasteel Neerijnen, Van Pallandtweg 11, Il Piacere Armonico: Priska Bekking (blokfluit), Elisabeth Ingenhousz (viool), Karen Segal (viool), Bas van Hengel (cello), Tilman Gey (clavecimbel), Mancini, Corelli, Pergolesi en Domenico Scarlatti (clavecimbelsonates). Bespreken: telefonisch via Stichting Batauwe Musica, 0345-582521 of via email: batauwe.musica@planet.nl
- **24 mei 2003**, 17:30 - 18:30 uur, Haarlem, Waalse kerk, Begijnhof 30, Siebe Henstra en Menno van Delft (clavecimbels), werken voor 2 clavecimbels van o.a. Gaspard Le Roux, Armand-Louis Couperin en François Couperin. Slotconcert Haarlemse Clavecimbel DAG. Entreprijs € 10

- **29 mei 2003**, 19:30 uur, Dordrecht, Augustijnenkerk, Pieter Wispelwey (violoncello), Menno van Delft (clavecimbel). Cellofestival Dordrecht. Info: weyart@planet.nl
- **1 juni 2003**, 11:00 uur, Diest (BE), Stadhuis, La Calendola Amsterdam, met Marieke Spaans(clavecimbel). Klara-festival te Diest, live-uitzending door Radio Klara (BE)
- **7 juni 2003**, 20:15 uur, Delft, Oud-Katholieke Kerk, Bagijnhof 21, Ensemble Phoebus Amsterdam: Jobst Harders (traverso), Makoto Akatsu (barokviool), Tilman Gey (clavecimbel), J.S. Bach: Musikalisches Opfer. Kortingsmogelijkheid in combinatie met het concert op 9 juni, (Goldbergvariaties) Informatie: TilmanGey@compuserve.com
- **8 juni 2003**, 15:00 uur, Amsterdam, Bethanienklooster, Barndesteeg 6b, Ensemble Phoebus Amsterdam: Jobst Harders (traverso), Makoto Akatsu (barokviool), Tilman Gey (clavecimbel), J.S. Bach: Musikalisches Opfer. reserveren: 020 - 625 00 78
- **9 juni 2003 (2de Pinksterdag)**, 16:00 uur, Delft, Oud-Katholieke Kerk, Bagijnhof 21, Tilman Gey (clavecimbel), J.S.Bach: Goldbergvariaties. Kortingsmogelijkheid in combinatie met het concert op 7 juni, (Musikalisches Opfer) Informatie: TilmanGey@compuserve.com
- **20, 21, 23 juni 2003**, Antwerpen, België, Anne Faulborn (clavecimbel), Filharmonisch Orkest van Vlaanderen o.l.v. Vasily Petrenko, Concert Champêtre - Francis Poulenc.
- **13 juli 2003**, 20:00 uur, Amsterdam, Nieuwe Kerk, Henk van Zonneveld speelt op het hoofdorgel. Goldbergvariaties van J.S.Bach, bewerkt voor orgel door Henk van Zonneveld. entree € 6
- **13 juli 2003**, 15:00 uur, Houthem-Sint Gerlach, St. Gerlachuskerk, Poglietti consort: Pieter Dirksen (clavecimbel en leiding), Dumont, Benedictus, De Koninck, Charpentier.
- **3 sept 2003**, 22:30 uur, Utrecht, Festival voor Oude Muziek, Clavichordrecital door Menno van Delft, Werken van Wilhelm Friedemann Bach.
- **13 sept 2003**, Enschede, Anne Faulborn (clavecimbel en live elektronica), werken van Florian Maier en Marko Ciciliani. Nacht van het Geluid, live internet/radio uitzending.
- **25 sept 2003**, 20:00 uur, Oosterbeek, Raadhuis, Alfredo Bernardini (barokhobo), Lucia Swarts (barokcello), Siebe Henstra (clavecimbel), Händel – Vivaldi – CPE Bach.
- **26 sept 2003**, 20:15 uur, Amsterdam, Engelse Kerk, Begijnhof, Pieter Dirksen (clavecimbel), Bach: Goldbergvariaties.
- **5 okt 2003**, 16:00 uur, Denekamp, Huize Singraven, Pieter Dirksen (clavecimbel), Bach: Goldbergvariaties.
- **12-18 okt 2003**, Den Haag, Theater de Regentesse, Anne Faulborn (clavecimbel, stem), Art Clay (muziek), Philip Curtis (regie). Muziektheater "Antoinette Vischer - a life for the harpsichord", i.s.m. werkplaats de Suite.
- **9 nov 2003**, 12:00 uur, Voorburg, Museum Hofwijck, La Calendola Amsterdam, met Marieke Spaans (clavecimbel).
- **1 dec 2003**, Utrecht, Vredenburg, Anne Faulborn (clavecimbel, stem), Dierenpark en anderen, Erik Bindervoet & Robbert-Jan Henkes (ceremonie-meester), m.m.v. Johanna ter Steege, Kees van Kooten, Erik van Muiswinkel, Ingejan Ligthart-Schenk, Vincent van den Berg, Margijn Bosch (voordracht). James Joyce: Finnegans Wake (+ Sweelinck, Mein junges Leben hat ein End, Bach, Cage).
- **13 dec 2003**, Beek (bij Arnhem), Menno van Delft (clavecimbel), Uit het Wohltemperirte Clavier, 1ste Boek. info@concertseriebeek.nl
- **23 dec 2003**, Amsterdam, Thomas Open, Marieke Spaans (clavecimbel) + zanger(es), KerstLunchpauzeconcert.
- **25 jan 2004**, 15:30 uur, Voorschoten, "Oud Woelwijck", La Calendola Amsterdam met Marieke Spaans (clavecimbel).



Sander Ruys

Clavichordenbouw
Clavecimbel- en fortepianorevisie

Benedenweg 255 1834 BB Sint Pancras
Tel. 072 - 561 97 49
www.sruysclavichorden.nl

HUGO VAN EMMERIK

*clavecimbelmaker
te Heukelum
sinds 1970*

Gespecialiseerd in
het maken en restaureren
van clavecimbel en huisorgels

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



Zomercursussen					
Periode	Plaats	Docenten	Doelgroep	Bijzonderheden	Informatie/Aanmelding
19-07-2003 t/m 26-07-2003	Gijón (noord Spanje)	o.a. Jacques Ogg, clavecimbel			FMI: Clara Costales, Centro de Cultura Antiquo Instituto, Jovellanos, 21, 33201 Gijón - Asturias, Spain; T: +34 985 18 10 55; F: +34 985 17 07 64.
20-07-2003 t/m 28-07-2003	Trondheim (Ringve Museum)	o.a. Ketil Haugsand, clavecimbel			FMI: Gayle Mosand, Course Adm, The St Olav Festival, PO Box 2045, N-7410 Trondheim, Norway; T: +47 90 88 31 40; F: +47 73 50 38 66.
30-07-2003 t/m 9-08-2003	Mateus (noord Portugal)	o.a. Jacques Ogg, clavecimbel en fortepiano		met o.a. 2 recitals door Gustav Leonhardt	Fundação da Casa de Mateus, tel 351259323121, fax 351259326553, http://www.utad.geira.pt/casa_mateus/ email: casa.mateus@mail.telpac.pt
5-8-2003 t/m 18-8-2003	Woudschoten, Zeist	o.a. Marieke Spaans, clavecimbel			
10-08-2003 t/m 17-08-2003	Warmonderhof, Dronten	o.a. Marion Boshuizen, clavecimbel/orgel	gevorderde amateur, beginnend beroepsopleiding	Apollo zomercademie	www.apollo-ensemble.nl, tel/fax 0320-227718. Stichting Apollo, Karveel 60-02, 8242 WK Lelystad. email: apolloensemble@wxs.nl
Algemene website betreffende zomerscholen oude muziek					http://earlymusic.org/content/Workshops/jul.asp

Uitgaven voor Clavecimbel, Clavichord en andere toetsinstrumenten

ed. Achter de Schouwburg

Prijslijst per mei 2003 Alle prijzen in €	€
0192 J.S.Bach: 15 stukken voor clavecimbel	5,00
0292 26 Etudes uit de methode J.C.Bach/Ricci	7,25
0392 C.Czerny: 16 Etudes geschikt gemaakt voor clavecimbel	5,00
0493 C.Seixas: 8 Sonates	5,00
0593 5 Variatiewerken: Picchi, Stella, Storace, Rossi en Pasquini	5,00
0194 J.J.Froberger: 5 Suites	5,00
0294 J.J.Froberger: 6 Toccatas	5,00
0794 G.M.Radino: 4 Gagliardas	1,85
0894 Sperontes: 14 stukken uit de 'Singende Muse an der Pleisse'	3,20
0994 C.Balbastre: 6 Noels voor clavecimbel of forte-piano	3,20
1094 Orlando Gibbons: 10 stukken voor clavecimbel	3,90
1395 G.P.Telemann: Partia & Ouverture Burlesque uit 'Der getreue Musik-Meister', Hamburg 1728	3,90
1595 Bernardo Pasquini: 16 stukken voor clavecimbel	3,90
1695 Martino Pesenti: 8 Correnti alla Francese per sonar nel Clavicembalo, Venetie 1635	3,20
1997 Klavieretudes uit de 19 ^{de} eeuw, geschikt gemaakt coor Clavecimbel, deel 1	6,15
2097 Klavieretudes uit de 19 ^{de} eeuw, geschikt gemaakt coor Clavecimbel, deel 2	6,15

Deze uitgaven kunt U schriftelijk of telefonisch bestellen bij: Fons van der Linden, Bruijloftsteeg 2, 6191 JE Beek, tel. 046 - 4370917. Per keer vragen wij € 2,30 aan verzendkosten!

Voor het buitenland zijn de extra kosten per bestelling hoger: € 3,20 aan verzendkosten en € 3,40 bankkosten; een totaal van € 6,60

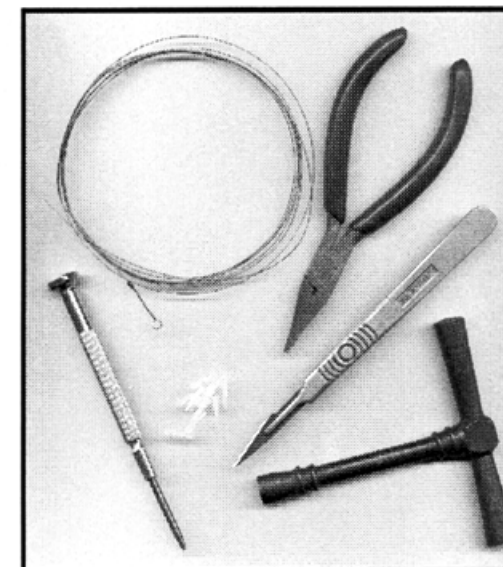
Deze uitgaven voor clavecimbel liggen ook ter inzage bij de activiteiten van het Genootschap. Om de prijzen laag te houden maakt de uitgever geen gebruik van het adverteren. Om dezelfde reden zijn de uitgaven niet in de muziekhandel te verkrijgen.

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

Jan Kalsbeek

KLAVECIMBELSERVICE

Alles voor het stemmen, onderhoud en zorg voor uw klavecimbel



Naast de klavecimbels die ik sinds jaren in opdracht bouw, heb ik nu een service opgezet voor iedereen die klavecimbel speelt.

Voor u, als bespeler van het klavecimbel, heb ik alle gereedschap, reserveonderdelen en accessoires, die nodig zijn voor het stemmen en eenvoudig onderhoud, in een gids bij elkaar gebracht. Ik stuur u deze graag toe.

In de loop der jaren heb ik voor het onderhoud en afregelen van mijn klavecimbels diverse gereedschappen uitgetest. De producten die mij het best bevielen bied ik u nu via deze catalogus aan. Als u nadere informatie over bepaalde producten wenst, kunt u mij daar altijd naar vragen.

Bornhovestraat 18, 7201 CX Zutphen

Telefoon 0575 - 54 66 75, Fax: 0575-540 382, e-mail: jan.kalsbeek@planet.nl



EDUARD TROMPETTER

KLAVECIMBEL- EN FORTEPIANOMAKER

Schaapsweg 13
7113 AC Henxel - Winterswijk

Tel : 0543 562471
Fax: 0543 562236

Authentiek gemaakte Klavecimbels naar oude voorbeelden. U kunt al voor € 5000,00 (exc.Btw) een eenvoudig klein instrument bestellen.

10 jaar garantie.

Zeer gunstige financieringsvoorwaarden.

Tevens verhuur op lange termijn.

Vraagt informatie

*In de rust
van het Brabantse
worden interessante
clavecimBELS gemaakt...*

**Italiaans
Vlaams
Frans
Duits**

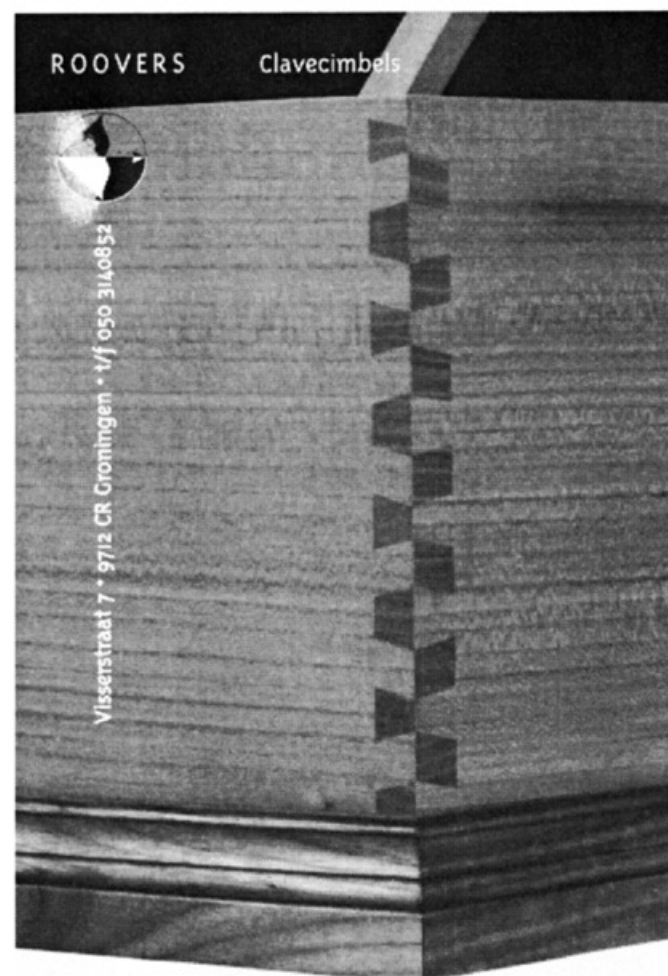
- technische perfectie
- stemmingvast
- 10 jaar garantie
- goede service



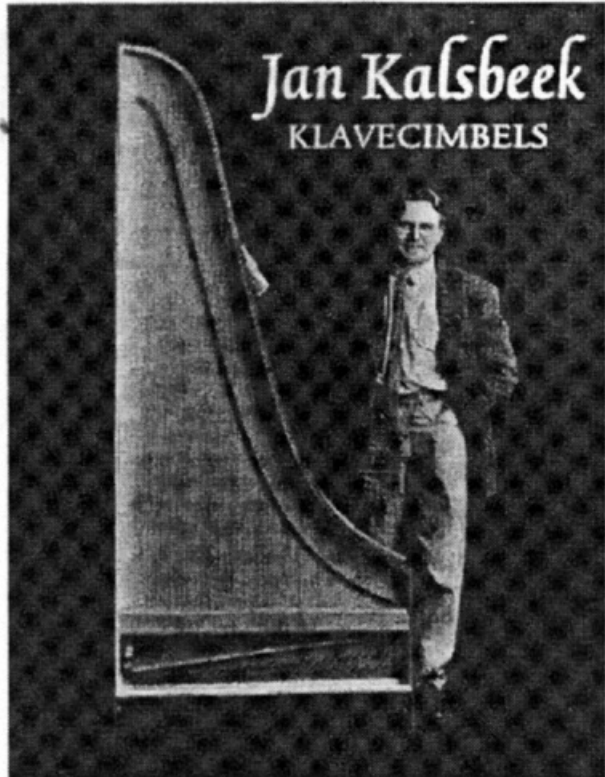
Onno L. Peper
Clavecimbelmaker

sedert 1985

Kruisstraat 108
5341 HG OSS
Tel. (0412) 62 33 56



Jan Kalsbeek
KLAVECIMBELS



Bornhovestraat 18, 7201 CX Zutphen
Tel.: 0575 54 66 75 Fax.: 0575 54 03 82
E-mail: jan.kalsbeek@planet.nl
Internet: www.planet.nl/~jan.kalsbeek

John Terwal Clavecimbelbouw

It Jacht 16, Joure

Telefoon werkplaats: 06-10209846, privé 0513-416215



Robert D. Vollbehr

*Clavecimbelbouwer
sinds 1976*

Benedenweg 306
1834 BE St. Pancras
tel. (072) 561 57 02



*nieuwbouw
restaurantie*

Fred Bettenhausen

Klavecimbels in Haarlem



Kopie naar Donzelague

In een van de oudste delen van Haarlem, dicht bij de binnenstad, vindt u Klavecimbelbouw Fred Bettenhausen. De ruime toonzalen zijn gelegen aan de Spaarnwouderstraat 39-41, op de oostelijke oever van het Spaarne. Het bedrijf dateert uit 1980. Met ruim 400 instrumenten, geleverd aan musici in verschillende landen, met tienduizenden speeluren, is het ervaren genoeg om zich een eigen reputatie te hebben verworven.

Klavecimbelbouwer Fred Bettenhausen bouwt tokkeltoetsinstrumenten naar modellen zoals die nog te zien zijn in musea met een interessante collectie muziekinstrumenten. Deze instrumenten worden niet zonder meer gekopieerd. Van sommige modellen is de kast- en klavieromvang vergroot om de instrumenten geschikt te maken voor het gehele repertoire van de barokmuziek zoals dat de musicus van nu ter beschikking staat. In zijn bouwprogramma heeft hij zich volledig geconcentreerd op een select aantal topmodellen uit de klassieke instrumentenbouw, daarbij steunend op een verheugend grote vraag naar deze modellen. Op deze manier kon de beschikbare expertise optimaal worden benut en is het mogelijk gebleken topkwaliteit te leveren tegen concurrerende prijzen.

Alle Vlaamse en Franse klavecimbels worden, evenals de spinetten, in populierenhout uitgevoerd. Het klankbord is altijd van Fichten. De gebogen zijde wordt uit massief hout gevormd. Hierbij kan worden aangetekend, dat al het hout, bestemd voor de constructie, vele malen geselecteerd en gecontroleerd wordt; in eerste instantie in het land van herkomst, daarna in het eigen atelier zowel tijdens de voorbereiding als bij de constructie. In het algemeen geldt dat steeds voor de materialen is gekozen die zekerheid verschaffen ten aanzien van vormvastheid, authentieke klank en probleemloos functioneren.

Is bij het ontwerpen van de instrumenten alle zorg besteed aan duurzaamheid, doeltreffendheid en een historisch verantwoorde vormgeving, ook bij de bouw zelf zijn deze uitgangspunten tot in detail bepalend. Dat daarbij wel eens voor oplossingen is gekozen die afwijken van het oorspronkelijke model is te begrijpen. Zo worden de toetsen voorzien van nylon balans- en geleiderondjes. Daarmee zijn slijtvastheid, maatvastheid en geluidloosheid van het toetsenmechaniek gegarandeerd.

Op overeenkomstige wijze zijn de dokjes, die uit perenhout worden vervaardigd, voorzien van een nylon tongetje, dat overigens wel een zuivere kopie is van een oud Frans model. Het tongetje veert dan ook op een zwijnenhaar. Op deze manier is bereikt, dat de dok in alle seizoenen probleemloos functioneert. Waar hoogwaardige moderne materialen zijn gebruikt, is dat steeds vanuit de overtuiging, dat ook de bouwers uit vroeger eeuwen hier toe zouden hebben besloten als ze de keus zouden hebben gehad. En ook steeds vanuit de ervaring, dat de originele klank volledig behouden blijft, terwijl de betrouwbaarheid en duurzaamheid vergroot wordt. De gebruikelijke toonhoogte is $a'=415$ Hz. De toonhoogte $a'=440$ Hz kan zonder problemen worden toegepast. Decoraties in Vlaamse en Franse stijl voor zowel kast als klankbord kunnen door ons worden verzorgd.

Hoewel Fred Bettenhausen zich beperkt tot een aantal topmodellen, zijn er ruime mogelijkheden voor de invulling van eigen wensen. Musici die een instrument uitzoeken, hebben bijvoorbeeld de keus uit verschillende onderstellen, er zijn keuzemogelijkheden ten aanzien van klavier en intonatie en ook wat betreft kleur en decoratie kan uitdrukking worden gegeven aan de persoonlijke smaak. Uiteraard kan over dit soort details worden overlegd tijdens een bezoek aan de toonzaal. Daar is ook ruimschoots gelegenheid de verschillende instrumenten te bekijken en te bespelen. Wie kiest voor een instrument van klavecimbelbouwer Fred Bettenhausen, kiest voor topkwaliteit met daarbij veel keuzemogelijkheden in uitvoering naar eigen voorkeur. Evenwel is met de aflevering van het instrument (die zo mogelijk door de bouwer persoonlijk geschiedt) zijn betrokkenheid niet ten einde. Hoe u een snaar moet opleggen, hoe u moet intoneren en hoe de afregeling van het instrument in zijn werk gaat, dat alles kunt u, desgewenst gedemonstreerd krijgen.

Stichter en enig eigenaar van klavecimbelbouw is Fred Bettenhausen, geboren in 1944. Bettenhausen doorliep alle niveaus van vak- en technisch onderwijs die relevant zijn voor de bouw van hoogwaardige houten muziekinstrumenten. Zijn keus van de te bouwen modellen is gebaseerd op gedegen studie van de in musea en andere verzamelingen beschikbare instrumenten, maar ook op veelvuldige gesprekken met uitvoerende kunstenaars. Als technicus heeft hij de bouw van het instrument geheel in eigen hand, maar ook aan essentiële zaken die buiten de directe bouw van de instrumenten vallen, wordt zorg besteed. Voorbeelden hiervan zijn de selectie van hout en de aankoop van de te gebruiken materialen. Door steeds de laatste ontwikkelingen te blijven volgen op gebied van de instrumentenbouw en door blijvend contact te onderhouden met de gebruikers van zijn instrumenten, kon zijn bedrijf die instrumenten leveren die de steeds groeiende vraag ernaar hebben doen ontstaan. Een vraag die weer de sleutel was tot de huidige sterke positie van Klavecimbelbouw Fred Bettenhausen tussen de bouwers van klassieke toetstokkelinstrumenten in deze tijd.

Een bezoek aan ons atelier is zeker de moeite waard. Ter oriëntatie kunnen wij in onze showroom een grote collectie instrumenten laten zien.

Voor u een beslissing tot aankoop doet moet u beslist de instrumenten gehoord hebben!

Fred Bettenhausen

Spaarnwouderstraat 39-41
2011 AB Haarlem Nederland
Telephone + Fax: +31 (0) 23 – 5361205
www.fredbettenhausen.com

Ad Koomans Clavecimbel- en Orgelverhuur

Geerdinkhof 277
1103 RA Amsterdam
Tel.: 020 - 600 7747
Mob.: 06 220 810 13
www.adkoomans.org

Onderhoud
Transport
Reparatie
Intonatie



J. C. van Rossum

**Clavecimbel- en
Orgelbouwer**

Hoge Maasdijk 8
4281 NG Andel
tel. en fax 0183-442505/448448

Nieuwbouw
Restauratie
Onderhoud



Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland

Stichting
Clavecimbel
Genootschap
Nederland

Wolfgang Ebner

Toccata tertii toni

Uitgegeven door Pieter Dirksen

Bijlage bij "*het Clavecimbel*", mei 2003

Toccata tertii toni

Wolfgang Ebner



