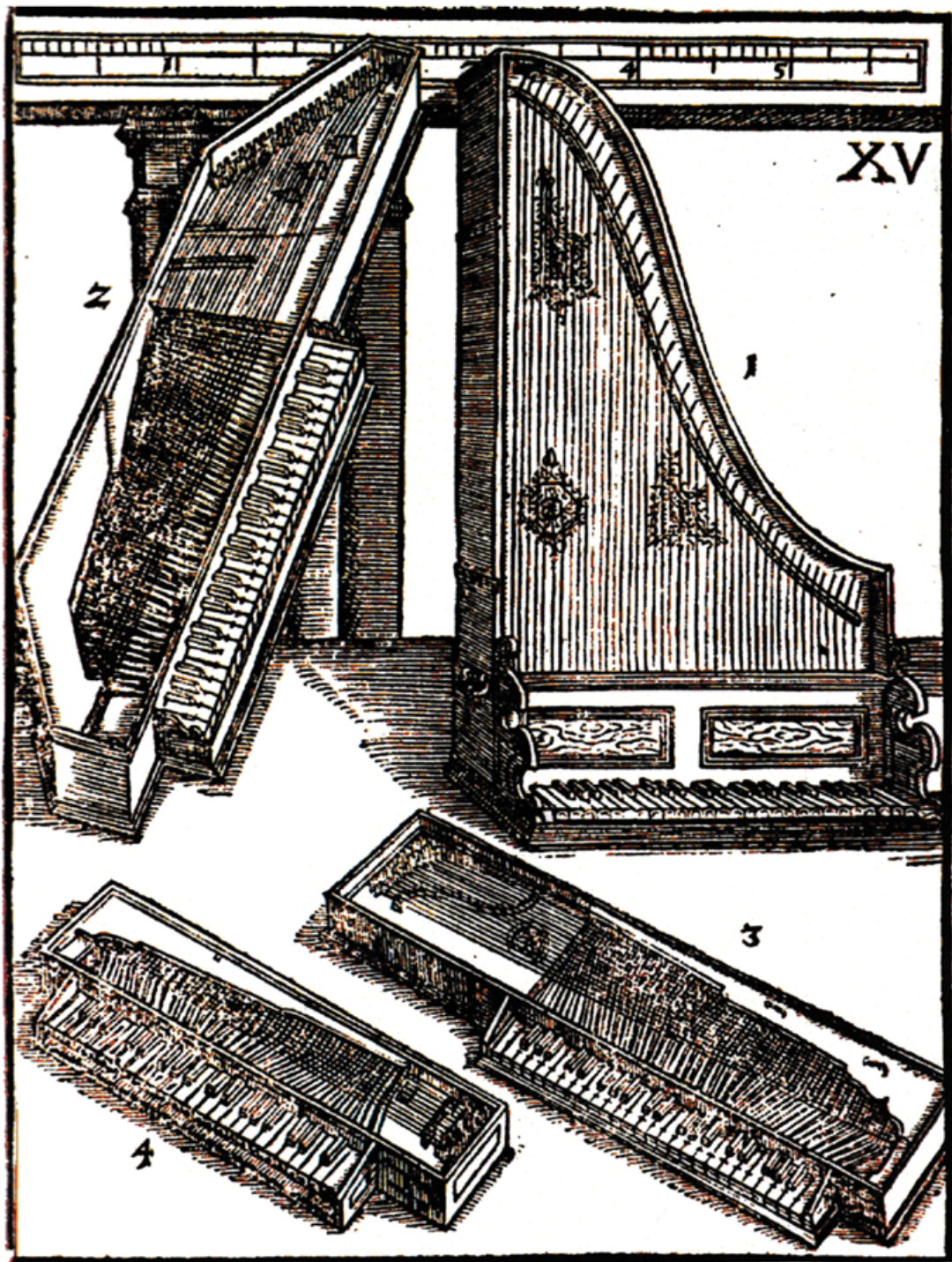




Clavicytherium. 2. Clavichordium, Italianischer Mensur
2. Gemein Clavichord. 4. Octav Clavichordium.

het Clavecimbel

tijdschrift van de
Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland

Jaargang 12 – nummer 2 – november 2005

Colofon

"het Clavecimbel" Tijdschrift voor vrienden van de SCGN, Jaargang 12 nr.2. november 2005

Versijnt twee keer per jaar, in mei en november

Redactieadres: Bruiloftsteeg 2, 6191 JE Beek, tel. 046 - 4370917
Redactiecoördinator: Albert Klein, Almere (afgetreden)
Vaste medewerkers: Paul Weeren, Geldrop
Kya Hengstmangers, Haarlem
Anne Faulborn, Amsterdam
Kees Rosenhart, Haarlem
Lay-out: Hans van Krevelen, Utrecht
Advertenties: Fons van der Linden, Bruiloftsteeg 2, 6191 JE Beek, tel. 046 - 4370917
Internet: Sybolt de Jong (webmaster) [website in opbouw]
Bestuur SCGN: Carolien Eijkelboom, Groningen (voorzitter)
Fons van der Linden, Beek (vice-voorzitter)
Pauline Schenck, Assen (secretaris)
Daan Hallewas, Delft (penningmeester)
Pieter Dirksen, Wadenhoijen

Comité van aanbeveling: Bob van Asperen
Ton Koopman
Gustav Leonhardt

Inhoud	pagina
Redactioneel, door Albert Klein	3
Van de Voorzitter, door Carolien Eijkelboom	3
In Memoriam: Gusta Golschmidt, door Carolien Eijkelboom	3
Haarlemse Clavecimbeldagen, door Fons van der Linden	4
Interview met Jos Van Immerseel, door Kya Hengstmangers	8
Byrd en Sweelinck, door Pieter Dirksen	11
Het Klavichord, door Koen Vermeij	17
Wegwijs in de eigen boekenkast [Bladmuziek], door Kees Rosenhart	31
Rameau en Byrd [CD-besprekingen], door Paul Weeren	33
Historische Klavecimbels en Fortepiano's in Dordrecht	34
Kleine advertenties	34
Muziekbijlage: William Byrd, Padauna & Galliarda	(los)

Omslagillustratie: Michael Praetorius, Syntagma Musicum II, De Organographia 1619, plaat XV.

De SCGN (Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland) 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 clavecinisten, amateur clavecinisten en belangstellenden kunnen Vriend worden van het Genootschap door minimaal € 20,- per jaar bij te dragen op gironummer 325334 ten name van SCGN, Hilversum.
Advertentietarieven per 1-1-2003: € 40,- per ¼ pagina; € 60,- per ½ pagina; € 80,- per hele pagina.

Redactioneel

U heeft er lang, veel te lang op moeten wachten, op dit nummer van "Het Clavecimbel" dat bijna een themanummer is geworden: we besteden aandacht aan een minder bekende loot aan de stam van de tokkelinstrumenten; het klavichord. Klavichordbouwer Koen Vermeij schreef een groot en rijk geïllustreerd artikel over dit instrument, dat weliswaar zacht van stem is, maar ook buitengewoon veelzijdig zoals te horen was tijdens de Haarlemse Clavecimbeldagen waar Kees Rosenhart een klavichordrecital gaf. Over deze zeer geslaagde Haarlemse Clavecimbeldagen schreef Fons van Linden een uitgebreide reportage. Kya Hengstmanger nam de gelegenheid te baat om Jos van Immerseel te interviewen over zijn liefde voor het "oude" instrument. Pieter Dirksen toont een verband

Van de voorzitter

Het zitting hebben in een jury van een muziekconcours voor heel jonge kinderen én het denken over een "in memoriam" voor de op 92-jarige leeftijd overleden Gusta Goldschmidt brachten mij de volgende gedachten.

Het leukste van dit blad, ja van de hele SCGN, is, dat het echt voor professionals én amateurs is. Te vaak wordt in professionele kringen vergeten hoezeer je volledig afhankelijk bent van de liefhebbers (al vind ik helemaal niet dat je sexy achter je klavecimbel moet poseren om die liefhebbers te behagen!), en ook de liefhebbers realiseren zich niet altijd hoe waardevol voor de spelers hun belangstelling is. Zeker omdat zij degenen zijn die "het publiek" vormen, de zalen en zaaltjes moeten vullen, maar ook omdat zij kunnen sturen. Wat leeft is een afspiegeling van wat geboden wordt, maar het is ook andersom. Zo kan een conversatie tussen liefhebbers op een concert leiden tot een vraag aan een docent, wat weer een overleg tussen vakmensen kan beïnvloeden en voor je het weet is dat praatje destijds mede-bepalend voor een festival-onderwerp van nu.

Iets anders: klavecínisten worden geacht op vele gebieden specialisten te zijn. "Logisch, ze kiezen al voor zo'n klein gebiedje", zullen sommige pianisten zeggen. Van 1550 tot 1800 klein? Nou nee. En van klavecínisten wordt verwacht dat ze Thomas à Santa Maria én Frescobaldi én Byrd én Couperin én Bach én Scarlatti allemaal met even veel en gedetailleerde kennis van zaken behandelen. Van pianisten daarentegen is het heel normaal dat ze zich specialiseren in Mozart óf Brahms óf Shostakovitch, in tijd veel dichter bij elkaar. En Mozart spelen op hetzelfde instrument als Shostakovitch is ook voor

aan tussen de muziek van William Byrd en Jan Pieterszoon Sweelinck.

Verder treft u de bekende bladmuziek- en cd recensies aan Kees Rosenhart en Paul Weeren. Carolien Eijkelboom blik terug op het leven van de onlangs overleden Gusta Goldschmidt.

Met dit nummer van "Het Clavecimbel" neem ik afscheid van u - gezondheidsredenen nopen mij mijn dagelijks bestaan langdurig anders in te richten. Ik wens u veel leesplezier en alle goeds.

Albert Klein,
Aftredend Redactiecoördinator

zogeneten "specialisten" heel gewoon. Specialisatie in alledrie tegelijk wordt zelfs met achterdocht bekeken. Wat heeft dit met het voorgaande te maken, zult u vragen. Welnu, ik denk dat het van het grootste belang is dat wij "profi's" zoveel mogelijk zo grondig mogelijk studeren en bestuderen, maar nooit zo dat we andere geluiden niet meer horen en het contact met al die enthousiaste en soms zeer geïnformeerde liefhebbers verliezen. Vrijwel alle vakmensen geven les en velen onderhouden zo als vanzelf dat contact. Anderen werken alleen met vakstudenten, en heel diep op een heel klein gebiedje ingaan ligt dan meer voor de hand. (en zaken die zo worden ontdekt komen, net andersom dan boven beschreven, steeds van leraar op leerling gaand, uiteindelijk bij de liefhebber terecht). Zij hebben dan weer via hun eigen concertpraktijk met die achterban te maken, en doen er goed aan daar ook daadwerkelijk contact mee te maken.

We hebben elkaar nodig. Ja, om te bestaan, maar dat vind ik wel erg armetierig. Liever zie ik het zo dat het voor ieder de moeite waard is zich open te stellen voor inspiratie, waar die dan ook vandaan komt! Bevlogenheid, echte specialisatie maar ook voortdurend contact met alles (op oude muziek-gebied) om ons heen, voortdurend de voelhorens uit. Dat vind ik zo leuk aan de SCGN, aan dit blad, dat het precies daarbij helpt, dat het daarvoor is.

..... al moet mij van het hart dat ik te weinig stukken van die hartstochtelijke liefhebbers lees. Ik hoop van harte dat ingezonden reacties of artikelen in een volgend nummer mijn ideeën bevestigen.

Carolien Eijkelboom

In memoriam Gusta Goldschmidt

Op 92-jarige leeftijd is Gusta Goldschmidt overleden. Zij zal vooral in luitkringen herdacht worden, want al vele jaren hield zij zich uitsluitend met dat instrument bezig, sterker nog, zij was een van de eerste Nederlandse luitisten, zo niet de allereerste. Persoonlijk heb ik haar meegemaakt toen ik op de middelbare school zat. Onder regie van een zeer bevlogen leraar droeg ik mooie teksten voor tijdens een kerstwijding. Die moesten afgewisseld met luitspel en er werd langdurig en grondig geoefend om dat perfect samen, als één geheel te krijgen. De luitiste werkte gedurende twee dagen daaraan vol overgave mee. Ik genoot. Ik stond daar als zestien- zeventienjarige en er werd bloedserius door twee van die indrukwekkende volwassen (oude) mensen met mij als derde partij gewerkt. Ze moet toen tegen de vijftig zijn geweest. Toen ik het thuis vertelde werd mijn vader heel enthousiast want voor hem bleek zij, na Wanda Landowska, dé klaveciniëte. Toen begreep ik, en later werd dat beeld meer ingevuld, hoezeer zij hiervóór een lang leven met een heel andere rol in de oude muziek had gehad. Achteraf bezien was dit waarschijnlijk een van haar eerste publieke optredens met de luit. Nog wel

in de experimenteerfase, op een middelbare school voor de scholieren en hun docenten. Alma Musica, ik heb het nooit gehoord, maar de naam was legendarisch. Het was het eerste ensemble voor oude muziek in Nederland, waarin Everard van Royen dwarsfluit, Carel van Leeuwen Boomkamp op “zijn” gamba, Paul Godwin viola d’amore speelde en Gusta Goldschmidt achter het (natuurlijk pedaal-)klavecimbel troonde. Allemaal legendes inmiddels, mensen die, anders ben je geen legende, hun sporen hebben nagelaten. Gekke verhalen (optreden in kostuum op het Muiderslot waarbij Van Leeuwen Boomkamp tot snikkende hilariteit van zijn collega’s zijn pruik scheeftrekt als zijn duim verward raakt in het staartje), indrukwekkende, als je hoort wie van de hedendaagse coryfeeën allemaal uit de “stal” van één van deze musici voortkomen, en verbijsterende verhalen als je je realiseert wat het is om tegen je vijftigste nog eens volledig opnieuw te beginnen. En dat met de vasthoudendheid en volstrekte overgave van een kind. Een heel bijzondere vrouw, een vrouw om je, ook na haar dood, onverminderd door te laten inspireren.

Carolien Eijkelboom

Haarlemse Clavecimbeldagen 2005

Op 21 en 22 mei 2005 vonden voor de tiende keer de Haarlemse Clavecimbeldagen plaats. Het bestuur van het Clavecimbelgenootschap was van mening, na jarenlang slechts één enkele Clavecimbeldag te hebben georganiseerd, dat met deze jubileumeditie de tijd gekomen was voor een meer feestelijke versie. En inderdaad! De tweedaagse opzet werkte duidelijk beter dan één enkele dag; het merendeel van het publiek kwam de tweede dag weer, met als gevolg een heus festivalsfeertje, een mini-festival zoals het ook in de jaren vóór 2000 geweest moet zijn. Hoogtepunten waren de A-categorie van het concours, het Concert-Spectacle, het speciaal voor de gelegenheid bedachte laureatenconcert, en het slotconcert door Jos van Immerseel.

Het programma, onder de titel ‘van Bach tot Benda’ bestreek de overgangstijd tussen klavecimbel en piano(forte). Er was dus merendeels achttiende-eeuwse muziek te horen; Bach markeert het begin van de eeuw, en Benda het einde. Ook voor klavichord en pianoforte was een plaatsje ingeruimd. De hoofdlocatie, het Rosenstock-Huussy Huis viel wel enigszins tegen. Het Concertgebouw was vanwege een verbouwing nog (net) niet beschikbaar voor uitvoeringen, ook de Doopsgezinde Kerk was niet vrij. De Waalse kerk deed

natuurlijk goede diensten voor enkele van de concerten, alleen kon het geplande orgelconcert door Kees Rosenhart niet doorgaan vanwege werkzaamheden aan het orgel. In de plaats daarvan kwam nu een klavichordrecital door diezelfde Kees Rosenhart in Studio Grasland, op loopafstand, juist aan de overzijde van het Spaarne. Ook dit element, het werken op verschillende locaties in de binnenstad, droeg bij aan het festivalgevoel. De plaatselijke pers liet zich niet onbetuigd. In totaal hebben ongeveer 200 mensen het evenement bezocht.

Concours

De jury van het concours bestond uit: Kya Hengstmangers (voorzitter), Mary Sayre, Marieke Spaans, Pauline Schenck en Kees Rosenhart. De presentatie was ook nu weer in handen van Dirk de Vreede. Voor Dirk de Vreede en Kya Hengstmangers was het ook echt de tiende keer! Aangezien de spreektijd van de jury tijdens de prijsuitreiking nogal aan de krappe kant was laat ik hieronder Kya Hengstmangers wat langer aan het woord.

“Voor de tiende maal een klavecimbelconcours voor amateurs in Haarlem, dat is het vermelden waard. Toevallig ben ik ook tien keer als jurylid en meestal als

juryvoorzitter van de partij geweest. En het blijft de moeite waard! Vanaf 1987 komen om de twee jaar deelnemers van alle leeftijden van heinde en ver naar Haarlem om zich te presenteren aan de jury en aan het publiek. De jongsten in groep A, de lichtgevorderde 15-plussers in groep B en de gevorderden in groep C. De jury gaat altijd zorgvuldig te werk, de beoordeling moet gericht zijn op het stimuleren van de deelnemer, die immers nog, korter of langer, onderweg is naar ‘zo goed mogelijk’. Per concours is het aantal punten dat wordt toegekend vergelijkenderwijs, de eerste speler in een groep is daarvoor de trendsetter. De jury honoreert de prestatie als volgt: tot 25 punten is onvoldoende (komt gelukkig zelden voor), 26-50 is voldoende, 51-75 is goed en 76-100 is uitstekend. Begrijp wel dat b.v. 48 punten best erg goed is. En in de C-groep zijn 90 punten: haast professioneel en in de A-groep: aanstormend talent! Dit jaar lieten 12 deelnemers zich horen. Jammer genoeg dus niet zo veel, daarover later meer. Eerst wil ik per groep vertellen wie het beste presteerden en wat de jury in het kamertje-apart voor op- en aanmerkingen maakte. Zo wordt duidelijk wat voor dingen een jury opvallen, en wat er belangrijk is als je goed luistert en kijkt met kennis van zaken: In de A-groep speelden 6 kinderen van 9 tot 13 jaar, drie uit Nederland, twee uit Duitsland en een uit Portugal. De gedeelde eerste plaats was voor: Janna Herzig (11) uit Keulen en Markus Alexandru (12) uit Bonn, met 92 punten. De jongste speler Filipe Pinto (9) uit Portugal kreeg 61 punten en de andere drie zaten daar dicht bij. Dat betekent dat het niveau van deze groep hoog was. Wat zei de jury over deze zes jeugdige spelers? ‘Goede totale indruk, mooie beweging, goed toucher, luistert naar de linkerhand, leuk voor die leeftijd, goede klank, vlot gespeeld, ritmisch erg goed, foutloos gespeeld, heel fris, geweldige versieringen, evenwichtig, betrouwbaar, haast moeiteloos, klasse apart, thuis op het instrument, prachtige arpeggio’s, handig op twee klavieren, verende akkoorden, humor, heel klavecinistisch!’ Maar ook: ‘trillers mislukken, moet nadenken over trillers, slecht ritmisch, saai, slordige houding, benen over elkaar!, toucher niet mooi, geen muzikaal en geen harmonisch begrip, geen articulatie, articulatie te nadrukkelijk, zit raar, zit te laag, zit te dicht bij de toetsen, maakt geen rusten, klinkt kortademig, stijve ellebogen.’ De minpuntjes klinken vrij pittig, maar de jury waardeerde ieders spel met veel punten. De B-groep telde 4 kandidaten, waarvan 2 uit Duitsland. Nummer 1 werd Torben Klaes (Siegen) met 67 punten, gevolgd door Sylvius de Witte (Leeuwarden) met 54 punten. De andere twee kregen een dikke voldoende. Hier weer enkele treffende uitspraken van de jury:

‘Hij zit fier, goede voordracht, mooie klank, charmant, aardig goed klavecinistisch, verzorgd en muzikaal, bijna goed!, keurig gearticuleerd, geniet wel, hoort harmonie, goed polyfoon, luistert goed, onbekommerd, had wat te zeggen.’ Maar: ‘beschikt over te weinig middelen om zich waar te maken, stijve vingers, lijf stijf, heupen vast, te hoge pols, slechte techniek vooral links, geen dynamiek, niet in balans, zit inactief, tonen staan stil, moet meer durven, terughoudend, te weinig dynamiek, te weinig timing, niet zo handig, kan geen toonladder spelen, weinig klavecinistisch.’ Jury-advies: aan al deze dingen is te werken als je goed studeert. Tenslotte de C-kandidaten: het waren er maar 2 (dat kan je geneens een groep noemen), waarvan 1 uit Luxemburg Ontzettend jammer om deze keer maar zo weinig echt gevorderde amateurs, die er natuurlijk wel zijn, te mogen horen. De eerste plaats verdiende Phyllis Poppe (Luxemburg); met 64 punten nam ze een ruime voorsprong op haar medespeelster. Positief klonk de jury zo: ‘mooi, zangerig, bleef boeien, goede overgangen, hoort thuis in deze groep, maakt muziek, zat er met overtuiging, wel articulatie en beweging, mooie klank.’ En toch ook weer: ‘niet vocaal gedacht, te weinig variatie, geen oude vingerzettingen, alle versieringen voor de slag, te weinig articulatie, pianistisch toucher, te droog, te weinig vrijheid, plichtmatig, geen retoriek, gemoedstoestanden kwamen niet uit de verf, weinig souplesse, geen lange lijn, te veel accenten, vreemde registratie, te moeilijk stuk, niet begrepen, had moeite met instrument.’ Uit het voorgaande blijkt dat iedere speler, hoog of laag scorend, zowel lof als kritiek krijgt. Daarom is jureren zo moeilijk. Gelukkig is de jury tot nu toe het unaniem eens over de uitslag. Tijdens de prijsuitreiking verwacht men opmerkingen van de jury over het niveau van het concours en wat er speciaal opviel. Dingen die voor de deelnemers en voor alle klavecimbelspelende toehoorders nuttig kunnen zijn. Dit vond men ervan (samengevat):

- We hebben met plezier geluisterd.
- Jammer dat de B- en C-groep zo weinig deelnemers telden, te weinig voor een echt ‘concours’.
- Het niveau was niet slecht, maar twee ‘uitstekende’ kandidaten (in de A-groep NB) is te mager.
- Waar blijven de Nederlanders!!!!!!!
- Waar blijven de Belgen trouwens, die enkele malen alle prijzen in de wacht sleepten?
- Schenk meer aandacht aan articulatie, toucher, denken in dynamiek.
- De versieringen zijn in het algemeen vrij slecht (en voor de slag).
- We verlangen naar meer klavecinistisch spel.
- Tip voor de organisatie: Het concoursinstrument was niet ideaal, te klein van omvang en speelde te zwaar.

- Tot slot: Nederlanders let op uw zaak, er is geduchte concurrentie uit het buitenland. We zouden onze eer beter moeten verdedigen. Moeten we een voorbeeld nemen aan de Tüchtigheit en Gründlichkeit van onze oosterburen? Er moet de volgende keer toch een 'gelijkspel' te halen zijn."

Tentoonstelling

In de prettige ruimte van de bibliotheek van het Rosendal-Huys exposeerden zeven Nederlandse klavecimbelbouwers hun instrumenten: H. Klop, G. Kobald (pianofortebouw), B. de Witte, O. Peper, J. Klinkhamer (& Partners), R. Vollbehr en S. Ruys. Voor de klavichords was een aparte ruimte beschikbaar. Het was steeds tamelijk druk op de tentoonstelling en op gezette tijden waren er demonstraties, door Jan van Grootheest en Alessandro Santoro.

Juryconcert

Ook de jury liet muzikaal van zich horen in een lunchconcert. Geheel in lijn met het 18^e eeuwse thema verschenen op het programma Carl Philipp Emanuel

Bach (tweemaal), F. Couperin en Georg Benda. Als geheel mooi gespeeld, goed getimed en geconcentreerd.

Kennemer Jeugd Kamerorkest

Het Kennemer Jeugdkamerorkest had de eer te mogen optreden vlak voor de bekendmaking van de concoursresultaten. Onder leiding van vaste dirigent Matthijs Broers speelde deze 22-koppige strijkersgroep, die per project wordt samengesteld en meestal in een symfonische bezetting met zestig man op de planken staat, op verdienstelijke wijze een zorgvuldig samengesteld programma waarin ook weer ruim plaats was voor het klavecimbel, in dit geval bespeeld door drie leerlingen van de huidige klavecimbeldocente van het Muziekcentrum Zuid-Kennemerland, Maite Tife. Het is belangrijk dat de band tussen de Haarlemse Clavecimbeldagen en het Muziekcentrum hiermee weer is aangehaald, en hopelijk met medewerking van de nieuwe docente in de toekomst nog verstevigd kan worden. Aansluitend volgde de feestelijke proclamatie en de uitreiking van de juryrapporten.



Dirk de Vreede presenteert voor de tiende keer de Haarlemse Clavecimbeldagen

Concert-spectacle

Carolien Eijkelboom en Irina Osetskaja verzorgden een avond, een soirée, zoals die misschien ooit gegeven is rond 1795. Er werd muziek gemaakt, een gedicht voorgedragen, een versnapering gesnoept. De scène is gesitueerd in Londen. Hoewel al jaren daar woonachtig, is de dame des huizes van oorsprong Duits. Zij speelt graag klavecimbel. Haar nichtje uit Berlijn woont een tijdje bij haar en dat meisje is dol op de fortepiano. Op sommige gebieden en in sommige kringen lijken alle gebeurtenissen slechts op een afstand langs te komen maar feitelijk zijn Londen en Berlijn heel verschillende werelden. Het geheel vormt zowel een concert als een voorstelling. De musici zijn tevens acteur en uiteraard gekostumeerd. Beiden spelen klavecimbel en fortepiano, apart en samen.

Studiedag

De studiedag op zondag bevatte een aantal lezingen en concerten. De eerste lezing door Fons van der Linden ging over pianomuziek op het klavecimbel, en dan met name in de lessituatie. Tweemanualigheid werd gedemonstreerd aan de hand van Sonates van C.Ph.E. Bach en M. Camidge (ook wel met behulp van een tweede klavecimbel). Hoewel niet oorspronkelijk aangekondigd, vervolgde bouwer Walter Vermeulen deze lezing met een uiteenzetting over het bouwen van pianofortes avant-la-lettre. Kees Rosenhart, die géén orgelconcert gaf vanwege werkzaamheden aan het orgel in de Waalse Kerk, speelde nu klavichord in de magnifieke stille ruimte van Studio Grasland, in een klein steegje aan de overzijde van het Spaarne. Dit was wat je noemt van de nood een deugd maken: een zeer geslaagd optreden op een fantastische locatie! Het landelijk bekende duo Siebe Henstra en Menno van Delft concentreerden zich in hun duo-recital meer op de Bachtijd. Achtereenvolgens kwamen Wilhelm Friedemann Bach, Johann Mattheson en Johann Sebastian Bach aan bod. Zeer bekwaam en op mooie instrumenten gespeeld. In zijn eigen atelier aan de Spaarnwouderstraat kon Fred Bettenhausen, klavecimbelbouwer een korte

instrumentlezing geven, gecombineerd met een rondleiding langs de verschillende aanwezige klavecimbels.

Het **laureatenconcert** leverde verrassend goed spel op. Walewein Witten (winnaar in 1991) arriveerde weliswaar maar net op tijd, maar leverde toch een prachtige Bach af. Kersten Cottijn (winnares A-groep in 1999) bracht warme kleuren mee uit Vlaanderen in een Suite van Louis Couperin, terwijl Liesje van Massenhoven (winnares B-groep in 1999) met haar aanstekelijk-ritmische, ietwat bizarre spel op een heel andere manier wist te boeien. Ton Amir (winnaar in 1987) toonde zich een vurig pleitbezorger van het door hemzelf meegebrachte spinet, terwijl de afsluiting door Marieke Spaans (winnares in 1989) met de Chromatische Fantasie en fuga van Bach tevens het absolute hoogtepunt van dit concert vormde. De intentie waarmee zij dit werk speelde zal menig een nog lang bijblijven; misschien ook daarom dat het vlak eraf geplande rondetafelgesprek werd afgelast.

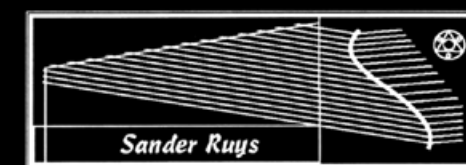
Fons van der Linden



Marieke Spaans in de bloemetjes

Ad Koomans Clavecimbel- en Orgelverhuur

Geerdinkhof 277 Onderhoud
1103 RA Amsterdam Transport
Tel.: 020 - 600 7747
Reparatie
Mob.: 06 14514875
Intonatie



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

Jos van Immerseel, ‘Kenner und Liebhaber’ van historische instrumenten

Interview door Kya Hengstmangers

Het werd een bijzondere en boeiende middag met Jos van Immerseel in Antwerpen. Interviewen is vooral luisteren naar wat iemand te vertellen heeft. Deze keer kwam ik oren (en ogen) te kort om te luisteren naar wat Jos vertelde met woorden én met muziek. Dat overkomt je bij een rasmuzikant.

Het thema van de Haarlemse Clavecimbeldagen in mei dit jaar, ‘Van Bach tot Benda’, vroeg om muziek die zowel op klavecimbel als op fortepiano gespeeld kan worden. Op het slotconcert in de Haarlemse Waalse Kerk liet Van Immerseel Haydn en Mozart klinken op klavecimbel en C.Ph.E. Bach en Clementi op fortepiano. Dit recital is aanleiding om met deze veelzijdige musicus te praten over zijn baanbrekende werk op het gebied van het gebruik van historische klavierinstrumenten.

Jos: “Het gaat vooral om twee dingen: de compositie en het instrument, waarbij het instrument het vertrekpunt is en niet het doel. Maar omdat de kwaliteit van het instrument en de speelwijze ook belangrijk zijn, zit ik er liever tien jaar naast dan precies een instrument te kiezen dat op papier correct is.”

Het curriculum vitae van Jos van Immerseel vermeldt voltooide studies piano, orgel, orkestdirectie, zang en klavecimbel. Daar wil ik graag meer van weten. “Van twee kanten stam ik uit een kunstenaarsfamilie, geen musici maar schilders. Moeder speelde piano en vader viool, als amateur. Als negenjarige begon ik piano te spelen, op mijn twaalfde jaar gaf ik mijn eerste concert en toen ik zestien was studeerde ik af als pianist. Dat kon toen nog in combinatie met school. Ik vond het te vroeg om klaar te zijn met studie, daarom ging ik verder met orgel. Als pianist speelde ik veel kamermuziek. Na de orgelstudie volgden orkestdirectie en klavecimbel, daardoor werkte ik met veel barokensembles. Ik heb ook nog zang gestudeerd, niet om zelf te zingen, maar om met zangers te kunnen werken. Je moet als dirigent wel de goede aanwijzingen geven. Door het contact met de mensen rond het klavecimbel en het orgel, met alle ontwikkelingen op het gebied van historische instrumenten en uitvoeringspraktijk, ging voor mij een wereld van nieuwe mogelijkheden open. De piano was intussen totaal naar de achtergrond verdwenen. De pianowereld die ik kende was voor mij te steriel, te eenvormig, teveel vastgelegd. De piano’s klonken allemaal hetzelfde en men speelde alles hetzelfde.” In 1975 kocht Van Immerseel zijn eerste historische vleugel: een Erard uit 1897. Was dat het begin van de carrière als pianist die wereldwijd met eigen instrumenten op stap is?

“Toen ik in 1975 deze vleugel kocht had ik er uiteraard wel belangstelling voor, maar ik wist niet of ik het mooi moest vinden. Zo is het met pianisten en fabrikanten, men beschouwt de oude instrumenten nog steeds als voorlopers. Ik heb me nog jaren vooral toegelegd op klavecimbel, klavichord en kamermuziek, met veel concerten en opnames.”

In de studio van Jos van Immerseel staat het grootste gedeelte van zijn collectie historische instrumenten speelklaar.

De studio is groot en straalt perfectie, efficiëntie en vooral liefde voor de instrumenten uit. De eerste ruimte bevat alles wat met vervoer te maken heeft, zoals een op afstand bestuurbare vervoerwagen met lift, bodemplanken in alle maten, een wandkast vol passende hoezen, openslaande deuren naar de straat. Voor een klavecïnist die alles van sjouwen en vervoeren weet is dit een lust voor het oog. Maar dit alles is niets vergeleken bij wat er aan instrumenten staat in de volgende zaal. Ik tel dertien vleugels in allerlei soorten en maten.

Weense vleugels

“Mijn collectie bestaat uit oude en nieuwe instrumenten, ze hebben met elkaar gemeen dat ze karakteristiek zijn. De nieuwe zijn echte replica’s, dus eigenlijk oud, en de oude zijn goed gerestaureerd, dus eigenlijk ook nieuw.” Jos neemt me mee langs alle ‘vleugels’, vertelt erover en laat ze horen, ieder instrument met zijn eigen muziek.

Eerst staan we stil bij de drie Weense pianofortes: de in 1988 door Christopher Clarke gebouwde facsimile van een Anton Walter (eind achttiende eeuw, vijf octaven). Dit instrument werd in Haarlem bespeeld tijdens de clavecimbeldagen. Dan volgt een replica van een Johann Fritz uit 1814 (zes octaven) en een originele Tröralin uit 1835. “Deze Weense vleugel is heel bijzonder: je ziet geen enkele hoekverbinding, alles is rond aan de kast. Opvallend is de tweede zangbodem boven de snaren van hetzelfde hout als de bodem onder de snaren. De functie ervan is waarschijnlijk het bundelen van de klank, maar ik denk dat het effect voor de stabiliteit nog belangrijker is. Dit instrument houdt ongelooflijk goed stemming, terwijl die andere daar, een Erard uit 1843, die het frame nog heeft waar die tweede zangbodem op heeft gelegen, nogal instabiel is. We gaan die zangbodem herstellen om te kijken wat het effect ervan is.”

Erard collectie

We vervolgen onze wandeling langs de acht Erard-vleugels. Drie ervan zijn van Claire Chevallier, met wie Jos klavierduo speelt. Samen stemmen en onderhouden zij alle instrumenten. Elke vleugel heeft zijn eigen

karakter. Een Franse Erard is delicatesse, een Engelse is sterker.

Er zijn twee grote concertvleugels, een ervan uit 1886 heeft Jos in Amsterdam kunnen kopen. De omvang is 7 octaven A-a, lengte 2,48 meter De twee pedalen regelen de gescheiden demping voor bas en diskant, waarmee de diskant gedempt kan zijn terwijl de bas doorklinkt. Bijzonder is een grote Erard uit 1896 met twee extra toetsen in de bas (G en Gis) die hoogstwaarschijnlijk dienen om de laagste A mooier te laten klinken. “Ik heb die twee tonen nooit gevonden in de literatuur.” Er is een conservatiever type uit 1905, mooi voor Rachmaninow.

Na de grootse concertvleugels is de warme intieme klank van de allereerste vleugel van de verzameling, een pianoforte uit 1897, opvallend. Deze prachtige vleugel komt uit een kasteel, was nooit bespeeld en daardoor in perfecte staat. Je zou haast zeggen: de eerste de beste. Jos: “Dit type van 2,12 meter, de zogeheten demi-queue, is bijzonder geschikt voor kamermuziek, recitals en opnames. In die tijd was de prijs van een demi-queue niet lager dan van een grote vleugel, zoals een viool niet goedkoper is dan een altviool. Is je trouwens opgevallen dat het allemaal parallelsnarige instrumenten zijn? Een kruissnarige komt er bij mij niet in! Ik geloof heilig dat het beter is als iedere snaar zijn eigen specifieke plaats op de zangbodem heeft, zonder botsingen of mixen van verschillende frequenties. Dat is belangrijk voor het polyfone aspect van de muziek. Het patent voor kruisbesnaring ligt bij Steinway, men zegt omdat het ‘beter klinkt’, maar ik noem het ‘arbeidsverkortung’; zo’n frame is in één stuk te gieten en te plaatsen, dus goedkoper. In de negentiende eeuw zijn alleen de tafelklavieren kruissnarig, de goedkoopste instrumenten.”

Nog meer instrumenten

Tenslotte klinkt de mooie Bechstein uit 1870 verrassend anders dan de Erards. Ik heb genoten. We stappen in de auto om in het woonhuis van Jos van Immerseel verder te praten en te luisteren.

De instrumentencollectie thuis is minder omvangrijk, maar kwalitatief minstens even groot. Het eerste klavecimbel is een reconstructie van een Mietke, gebaseerd op een klavecimbel in originele staat uit 1710, in een versie met twee manualen zoals Bach’s instrument. De tweede is een Italiaan naar Grimaldi, karakteristiek en fraai gedecoreerd. Na het klavichord met een omvang van vijf octaven zijn we de verzameling rond. Tijd voor een aantal onderwerpen die, althans volgens Jos, de lezers van ‘het Clavecimbel’ misschien meer zullen interesseren dan al die piano’s.

Anima Eterna, een symfonisch orkest dat op historische instrumenten speelt.

In het jaar 1985 werd Anima Eterna opgericht door Jos van Immerseel. Naast alle gastoptredens als solist en

dirigent, van Toronto tot Tokyo, werkt hij al jaren succesvol met zijn eigen orkest. “Met vijf mensen zijn we begonnen, om alle klavecimbelconcerten van Bach op te nemen. Maar het repertoire breidde zich uit. In de jaren negentig speelden we vooral Mozart en sinds 1995 zijn we uitgegroeid tot een symfonisch orkest. De muziek die we spelen wordt van steeds latere tijd, we zijn nu al bij Ravel, maar we blijven altijd trouw aan historisch instrumentarium. De klankverhouding is vanzelfsprekend goed als je de goede instrumenten op de goede manier gebruikt. We werken in projecten en komen circa tien weken per jaar bij elkaar. Als de musici worden gevraagd, twee à drie jaar van tevoren, is het programma al bekend. Motivatie is belangrijk. We hebben een vaste kern en naar gelang het programma kies je daar de mensen bij. Ik kan de beste mensen vragen, vooral strijkers, en ze komen perfect voorbereid op de repetities. Na drie dagen repeteren kunnen we beginnen: vijf tot acht concerten en een cd per project. Onze residentie is het Concertgebouw in Brugge.”

Retorica, heeft iemand het daar nog over?

In de jaren 1970/80 hield Van Immerseel zich actief bezig met de verbindingen tussen muziek en retorica in de zeventiende en achttiende eeuw. Zijn lezingen en workshops over dit onderwerp mochten er wezen. “Ja, praat iemand er nog over, ik vrees van niet. Ik denk dat het verdwenen is in de opleidingen. Toen ik aan een studente vroeg of ze wist wat retorica in de muziek betekent, luidde haar antwoord dat het zoiets was als vrijheid bij Buxtehude. Ik kom ook tegen dat studenten niets weten van instrumentenbouw, onderhoud, ze hebben geen museum bezocht. Ik denk dat de klavecimbelstudie net zo is geworden als het altijd was in het gewone ouderwetse circuit van de piano en zo. Studenten worden binnen het schoolsysteem aan het handje gehouden. Daarbij komt dat er veel te weinig goede instrumenten zijn: de historische klavecimbels worden weggestopt in musea, en er wordt nog te vaak slecht gebouwd. Mijn ervaring met blazers is het tegenovergestelde, speel je bijvoorbeeld hobo, dan moet je keihard werken, je moet zoeken naar goede instrumenten en hoe je erop moet spelen. En ze doen het! De ‘historische blazers’ worden steeds beter. Ook de strijkers spelen veel professioneler, juist de laatste 20 jaar. Het spel op klavecimbel en pianoforte wordt er daarentegen gemiddeld niet beter op. Ik bedoel niet dat iedereen voortdurend in boekjes over retoriek moet zitten neuzen. Waar het om gaat is boeiend en muzikaal juist spelen. Ik ben er altijd mee bezig, muziek is een taal die je moet begrijpen. Ik pas het gewoon altijd toe, maar ook alle mensen met wie ik samenspeel. Voor de onlangs opgenomen Schubert-cd hebben mijn violist en ik, ieder voor zich, alle stukken retorisch ontleed. Toen we onze analyses met elkaar vergeleken bleken die voor 95% hetzelfde te zijn, over de rest konden we samen praten. Je hebt dan het verhaal vastgelegd, je weet wat

je gaat vertellen. Het studeren en opnemen is dan logisch en eenvoudig.”

De piano en de negentiende-eeuwse muziek spelen weer een belangrijke rol.

“Dat is het boeiende als je van de goeie kant komt: via klavecimbel en orgel naar de piano toe en niet van Rachmaninow terug naar Mozart. De muziek lijkt moeilijker te worden in de tijd, maar ook minder delicaat en daardoor soms makkelijker te spelen. Als je Schubert uitvoert met een violist en je speelt allebei op een instrument uit 1814, dan wijzen die instrumenten je de weg. Voor concerten en concertreizen, waar ook naar toe, kies ik voor de juiste pianoforte bij het repertoire en neem mijn eigen instrument mee. Je vraagt een violist toch ook niet om een concert te geven op de viool die daar toevallig aan de muur hangt.”

Het begrip daarvoor is nog altijd ver te zoeken bij organisaties, en kennelijk bij sommige collega's. Over goede en slechte instrumenten kan Jos aardige anekdotes vertellen. “Bij een concours in Brugge stond een prachtige en goed spelende pianoforte van Christopher Clarke voor de deelnemers klaar, de beste die je kunt hebben. Een Japanse deelnemer zag kans zo hard te spelen dat het instrument een mankement kreeg. Het was gewoon stukgespeeld! Maar de organisatie begreep dat niet: ze wilden voortaan liever een ‘sterker’ instrument, in plaats van deelnemers die weten hoe je

moet spelen. En ik zat in de jury van het zeer prestigieuze klavecimbelconcours in Praag. Men wist mij van tevoren niet te vertellen wat voor instrumenten er zouden staan. Verder was alles perfect geregeld. Dan kom je daar en op het podium staan ze: drie catastrofes!”

Hoe is de toekomst voor het klavecimbel?

Van Immerseel haalt de vragen aan die de welbekende Belgische klavecijnist Robert Kohnen stelde aan een meisje dat graag bij hem zou willen studeren:

Heb je heel veel tijd?
Heb je weinig slaap nodig?
Heb je heel veel geld?
Kan je keihard werken?
Ben je een beetje gek?
Ben je niet in je carrière geïnteresseerd?
Goed! Anders moet je er niet aan beginnen!

Na het beluisteren van enkele cd-fragmenten met een pintje in de hand, heb ik genoeg inspiratie opgedaan om te geloven in de toekomst van historische instrumenten zoals het klavecimbel en in de kracht van goede muziek. De piano- en vioolklanken van de twee instrumenten uit 1814, bleven me tijdens de terugreis vergezellen. Schubert. Ik was in goed gezelschap.

Kya Hengstmangers

Uitgaven voor Clavecimbel, Clavichord en andere toetsinstrumenten

Editie Achter de Schouwburg

Prijslijst per november 2004. Alle prijzen in €	€
0192 J.S.Bach: 15 stukken voor clavecimbel	€ 5,00
0292 26 Etudes uit de methode J.C.Bach/Ricci	€ 7,50
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	€ 2,00
0894 Sperontes: 14 stukken uit de ‘Singende Muse an der Pleisse’	€ 3,50
0994 C.Balbastre: 6 Noels voor clavecimbel of forte-piano	€ 3,50
1094 Orlando Gibbons: 10 stukken voor clavecimbel	€ 4,00
1395 G.P.Teleman: Partia & Ouverture Burlesque uit ‘Der getreue Musik-Meister’, Hamburg 1728	€ 4,00
1595 Bernardo Pasquini: 16 stukken voor clavecimbel	€ 4,00
1695 Martino Pesenti: 8 Correnti alla Francese per sonar nel Clavicembalo, Venetie 1635	€ 3,50
1997 Klavieretudes uit de 19 ^{de} eeuw, geschikt gemaakt voor Clavecimbel, deel 1	€ 6,50
2097 Klavieretudes uit de 19 ^{de} eeuw, geschikt gemaakt voor Clavecimbel, deel 2	€ 6,50

Deze uitgaven kunt U schriftelijk of telefonisch bestellen bij: Fons van der Linden, Bruiloftsteeg 2, 6191 JE Beek, tel. 046 – 4370917. Per keer vragen wij € 3,- aan verzendkosten!

Voor het buitenland (tel.0031.046.4370917) zijn de extra kosten per bestelling hoger: € 3,50 aan verzendkosten en € 4,- bankkosten; een totaal van € 7,50

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.

Byrd en Sweelinck

door **Pieter Dirksen** (vertaling Albert Klein).

Het heeft mij altijd getroffen hoe vergelijkbaar de muziek en de achtergronden zijn van William Byrd (1540-1623) en Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) zijn. Beiden waren in hoofdzaak componisten van vocale polyfonie en bezaten een complete beheersing van de kunst van het laat-Renaissancistische contrapunt, beiden schreven op meesterlijke wijze voor weinig maar ook voor veel stemmen, en de variatie in het aantal stemmen was voor hen een belangrijk compositiemiddel. Beiden zetten teksten op muziek zonder acht te slaan op de religieuze verschillen, terwijl zij beiden katholieke organisten waren die werkten in landen waar het protestantisme de staatsreligie was geworden. Deze eigenaardige positie in combinatie met een ongebruikelijke openheid van geest leidde tot een tamelijk liberale en progressieve muzikale zienswijze. Het is daardoor geen toeval dat Byrd en Sweelinck er elk in slaagden om een klavierstijl en een formeel repertoire te ontwikkelen die gelijkwaardig was aan hun vocale muziek, en die in hoge mate invloedrijk werd en een eigen school vormde. Zowel voor Byrd als voor Sweelinck werd componeren nooit een routinezaak, maar streefden zij ernaar iedere compositie een duidelijk herkenbaar, individueel karakter mee te geven.

Jammer genoeg is er geen enkel bewijs dat ze van elkaars bestaan wisten, hoewel men in het geval van Sweelinck met betrekking tot Byrd dit wel mag aannemen, voornamelijk via het contact van Sweelinck met John Bull en Peter Philips, beiden Engelse “recusants” die hun toevlucht hadden gevonden in de Zuidelijke Nederlanden. Helaas ontbreekt een direct bewijs voor een rechtstreekse beïnvloeding. Toch kan worden aangenomen dat er sprake was van eenrichtingsverkeer, in de richting van het vasteland, omdat het meeste van Byrds klaviermuziek moet zijn geschreven lang voordat Sweelinck zijn late start maakte als componist voor klavier.¹ Met name vertonen enkele variatiewerken van Sweelinck tekenen van Byrds invloed. Het is zeker geen toeval dat de enige melodie die de oeuvres van beide componisten gemeen hebben,² *Fortune my foe*, heeft geleid tot twee tamelijk nauw verwante werken. Sweelincks kleine cyclus vertoont bovendien duidelijk trekken van een relatief “vroege” oorsprong (rond 1605) en het is overduidelijk dat hij het werk van de oudere componist als uitgangspunt nam, hetgeen in meerdere passages weerklinkt, terwijl het ook lijkt dat hij Byrds Pavan F2 op zijn clavecimbel had staan.³ Maar zelfs de formele opzet van een veel bekender werk als *Mein junges Leben hat ein End* kan tot Byrd worden teruggevoerd, omdat het in vele opzichten vergelijkbaar is met diens *All in a garden Greene*.⁴ De “tegenhanger” van *Mein junges Leben*, het al net zo meesterlijk getoonzette *Ick voer al over Rijn*, maakt gebruik van een breed palet aan stijlmiddelen, inclusief een uitgesproken Engelse galliarde-stijl in de laatste variatie en iets wat op een citaat lijkt uit Byrds *Hugh Ashton's Ground* in de vijfde variatie.⁵

Desondanks komen geen van de tot dusver genoemde werken van de hand van Byrd voor in bronnen op het vasteland, laat staan in handschriften die een relatie vertonen met de Sweelinck-school. Dit kan echter verband houden met de nogal eigenaardige situatie met betrekking tot de bronnen van Sweelincks eigen klaviermuziek. De wijze waarop de oeuvres voor klavier van Byrd en Sweelinck ons zijn overgeleverd vertoont een fundamenteel verschil. Terwijl we van Byrd meerdere bronnen uit kringen rond de componist kennen, die in de meeste gevallen een duidelijke herkomst hebben en die voornamelijk uit dezelfde tijd zijn, hebben we voor Sweelinck voornamelijk postume bronnen met onbekende of in het beste geval vage achtergronden. Het is een merkwaardig feit dat alhoewel de vele Duitse leerlingen van Sweelinck uiteindelijk verantwoordelijk kunnen worden gehouden voor de doorgifte en het overleven van zo vele werken van de hun leraar in teksten van verrassend hoge kwaliteit⁶, een direct bewijs voor hun *participatie* in dit belangrijke proces schaars is. Belangrijke bronnen van Sweelincks muziek zoals de Lynar manuscripten (Berlijn, Staatbibliotheek, MSS Lübbenau Lynar A1 en B 1-4) of de grote Weense

¹ Over de chronologie van de twee oeuvres voor klavier, zie Oliver Neighbour, *The Consort and Keyboard Music of William Byrd* (London, 1978), passim (maar in het bijzonder p. 259f); Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck – Its Style, Significance and Influence* (Utrecht, 1997), pp. 514-516.

² Dat wil zeggen, los van hun arrangementen van Dowland's Pavana lachrymae, waar in plaats van een melodie sprake is van een meerstemmig model. Voor een vergelijking van de versies van Byrd en Sweelinck van deze beroemde pavane, zie Alan Curtis, *Sweelinck's Keyboard Music* (Leiden, 1972), p. 108f; Werner Breig, “Die Virginalisten und die deutsche Claviermusik der Schützgeneration” in *Deutsch-Englische Musikbeziehungen*, ed. Wolf Konold, Musik ohne Grenzen I (München, 1985), pp. 60-66; Dirksen 1997, pp. 309-312.

³ Curtis 1972, pp. 120-122; Dirksen 1997, p. 229ff.

⁴ Dirksen 1997, p. 281.

⁵ Dirksen 1997, p. 292f.; zie ook Curtis 1972, p. 103 voor een parallel tussen Byrds *Hugh Ashton's Ground* en Sweelincks *Pavana Philippi*.

⁶ Zie mijn artikel “The Sweelinck Paradox – Researching, Analyzing and Performing Sweelinck's Keyboard Music”, in *Sweelinck Studies*, ed. Pieter Dirksen (Utrecht, 2001), pp. 93-113.

Minoriten Codex (A-Wm, MS XIV.714) bewaren nog immer hun geheimen over hun oorsprong. Het is een opmerkelijk fenomeen om deze muziek meer dan een halve eeuw na zijn dood gekopieerd te zien worden (en in de regel heel getrouw), en om de doorgifte van zijn muziek zo direct verbonden te zien met die van zijn Noord-Duitse leerlingen: de doorgifte van de muziek van henzelf en die van Sweelinck droogt derhalve tussen 1660 en 1670 min of meer gelijktijdig op.

De enige bron met een gedocumenteerd verband met de school rond Sweelinck is het kleine Düben Tablatuurboek (Uppsala, Universitätsbibliothek, Instr. mus. i hs. 408), welke vermoedelijk werd geschreven voor en gedeeltelijk gekopieerd door de jonge Gustav Düben (circa 1629–1690). Gustav was de zoon van Sweelincks leerling Andreas Düben (1597/8–1662) en zijn opvolger als kapelmeester aan het Zweedse hof. Gustav Düben is vooral belangrijk vanwege zijn enorme collectie vocale en instrumentale muziek die grotendeels intact in Uppsala wordt bewaard. Het Tablatuurboek bevat slechts een klein variatiewerk van Sweelincks hand (dat bovendien vermengd is met variaties van zijn leerling Samuel Scheidt). Maar het is hier meer dan elders dat een verband met Byrd kan worden aangetoond. De collectie werd in 1641 begonnen met een reeks pavenes en galliarden, inclusief heel retrospectief Byrds “Petre”-paar dat toen al een halve eeuw (!) oud was.⁷ Tezamen met de pavenes en galliarden van Peter Philips en John Bull zou dit wel eens een afspiegeling kunnen zijn van het repertoire uit de Amsterdamse studie jaren van Andreas Düben.

Byrds kopie is in essentie afgeleid van de gereviseerde versie die de componist publiceerde in de Parthenia uit 1613, en het is misschien geen toeval dat de studietijd van Andreas precies in de daaropvolgende jaren viel (1614–1620). In dit verband is de gedeeltelijke kopie van deze beroemde druk in het manuscript Lynar A2 (D-B, MS Lübbenau Lynar A2) van bijzondere interesse⁸. Een selectie van twaalf werken is gekopieerd als een gesloten groep, inclusief zes van Byrds acht bijdragen aan de uitgave, waaronder de “Petre” Pavan & Galliard:

Inhoud van Lynar A2, pp.38-67

pp.	werk	concordanties*
38-39	Byrd, Pavan g2 (<i>Sir William Petre</i>)	Parthenia 2
40	Byrd, Galliard g2 (<i>Sir William Petre</i>)	Parthenia 3
41	Bull, Galliard d4	Parthenia 15
42-43	Gibbons, Galliard in C	Parthenia 16
43	Byrd, Praeludium g	Parthenia 1
44	Byrd, Pavan a2 (<i>Earl of Salisbury</i>)	Parthenia 6
44	Byrd, Galliard a2/I (<i>Earl of Salisbury</i>)	Parthenia 7
44-45	Byrd, Galliard a2/II (<i>Earl of Salisbury</i>)	Parthenia 8
45	Bull, Praeludium G4	Parthenia 9
46-47	Gibbons, Praeludium in G	Parthenia 21
47	Gibbons, Pavan in a (<i>Earl of Salisbury</i>)	Parthenia 18
48-49	Gibbons, Galliard in a (<i>Earl of Salisbury</i>)	Parthenia 19
50-51	Gibbons, Galliard in d	Cosyn
52-53	Gibbons, Galliard in d	– (unicum!)
53	Gibbons, <i>Whoop, do me no harm</i>	diverse Britse bronnen **
54-59	Gibbons, <i>The Hunts Up</i>	Cosyn, Drexel
59	Gibbons, <i>Almain in G</i>	Cosyn
60-63	Byrd, Fantasia G2	Fitzwilliam, Ellis, Wray
64-67	Byrd, Fantasia C1	Nevell, Ellis

* in het geval van de Parthenia-stukken zijn de overige concordanties niet genoemd; bronafkortingen: Cosyn = Londen, British Library, R.M. 24.d.3 (“Benjamin Cosyn’s Virginal Book”, 1620); Drexel = New York, Public Library, Drexel MS 5612; Ellis = Oxford, Christ Church Library, Mus. MS 1113 (“Ellis” Manuscript); Nevell = *My Ladye Nevells Booke*, 1591 (MS in particulier Brits eigendom); Parthenia = *Parthenia or the Maydenhead* (Londen, 1613); Wray = Londen, British Library, Add. MS 30485.

** GB-Och, Mus. MSS 47 en 431; “Priscilla Bunbury’s Virginal Book” (MS in particuliere handen); Parijs, Bibliothèque National, MS Rés. 1186.

In dit manuscript zijn geen werken van Sweelinck bewaard gebleven, maar het vormt de pendant voor het veel grotere, door dezelfde kopiist geschreven manuscript Lynar A1 – de hoofdbron voor zijn klaviermuziek. Zoals

⁷ Neighbour 1978, *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*, p. 196.

⁸ Over deze bron, zie Werner Breig, “Die Lübbenauer Tabulaturen Lynar A1 und A2”, in *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968), pp. 96–117, 223–236.

elders⁹ is aangetoond had deze auteur toegang tot een ongewoon rijke ader met klaviermuziek van Sweelinck, en dit in combinatie met de onberispelijke teksten die hij overlevert leidde mij naar de hypothese dat zijn kopieën direct zijn gemaakt van Sweelincks autografen. Daaruit volgt dat veel van het overige hier overgeleverde repertoire (eveneens in kwalitatief hoogstaande teksten) eveneens afkomstig kan zijn via Sweelincks papieren, en het is dus mogelijk dat dit ook geldt voor het gedeelte in Parthenia (dat de Lynar A2 transcripties direct vanaf de gedrukte versie zouden zijn gedaan lijkt onwaarschijnlijk, omdat de volgorde nogal lukraak is: zo is bijvoorbeeld de prelude die overduidelijk bij de “Petre” Pavan & Galliard hoort [pp. 38–40 in het manuscript] pas later apart gekopieerd [p. 43]). Na dit deel wordt het manuscript afgerond met nog wat extra Engelse repertoire: vijf werken van Orlando Gibbons (onder meer met een voor deze bron unieke en opmerkelijke galliarde) en twee fantasias van Byrd (G2 en C1). Deze werken kunnen derhalve op enig moment ook deel hebben uitgemaakt van Sweelincks bibliotheek. Een vaag overleveringsspoor verschijnt als we een blik werpen op de concordanties van de twee werken van Byrd. Niet alleen komen ze paarsgewijs voor in Lynar A2, maar ook in het zogeheten Ellis manuscript (GB-Och, Mus. MS 1113),¹⁰ en dit laatstgenoemde manuscript bevat, als een van de weinige Engelse bronnen, een werk van Sweelinck (de Hexachord Fantasia [F1], in een voortreffelijke tekst). Nog een verband met het vasteland wordt gesuggereerd door het feit dat het Oxfordse handschrift diverse werken van Peter Philips bevat (in meerderheid unica), terwijl Byrds Fantasia G2 heel bekend schijnt te zijn geweest in de Nederlanden (of op zijn minst aan het hof in Brussel), getuige het gebruik van het openingsthema van deze fantasia door Philips en zijn collega aan het aartshertogelijke kapel in Brussel, Peeter Cornet.¹¹

Dat Sweelinck de Petre Pavane (en Galliarde) kende is niet alleen duidelijk door de opname in twee van de “Sweelinck” bronnen, maar wordt verder ondersteund door zijn imitatie van de “contrametrische” figuratie van dit werk in sterk gerelateerde vorm in diverse van zijn werken (Voorbeelden 1–2).¹² Terwijl de kopie van deze Pavan & Galliard in Lynar A2 dicht bij de gepubliceerde tekst blijft (evenals de andere transcripties uit Parthenia), is de tekst van dit werk in de Düben Tablatuur een heel andere zaak. Evenals met het overige Engelse repertoire in deze bron, toont de hier gepresenteerde versie een tekst die is gewijzigd in de richting van een meer polyfoon ideaal. David Smith merkte met betrekking tot de werken van Philips (de “Dolorosa” en “Pagnet” Pavanes en Galliarden evenals het arrangement van Thomas Tomkins’ Pavane in a voor klavier) op, dat dit deels een weerspiegeling kan zijn van de originelen voor consort.¹³ Een dergelijke verklaring komt echter niet in aanmerking voor de beide werken van Byrd omdat deze zo goed als zeker nooit hebben bestaan in een versie voor consort. Daardoor krijgen de varianten van dit werk, dat van het begin af aan een klavierwerk was (en de adaptatie was bovendien zonder twijfel gedaan vanuit de Parthenia versie), een speciale betekenis. Deze versie hebben we hier als losse muziekbijlage toegevoegd.



Voorbeeld 1 - Byrd, Pavan: Sir William Petre (Parthenia versie), maat 24f. / Sweelinck, Toccata G1, maat 106f.



Voorbeeld 2 - Byrd, Pavan: Sir William Petre (Parthenia versie), maat 59f. / Sweelinck, Pavana Philippi, maat 105f.

⁹ Dirksen 1997, pp. 20–23.

¹⁰ Voor de inhoud van dit manuscript, zie Virginia Brookes, *British Keyboard Music to c. 1660 – Sources and Thematic Index* (Oxford, 1996), pp. 89–91. Zie ook Orhan Memed, *Seventeenth Century Keyboard Music: Benjamin Cosyn* (New York, 1993), pp. 90–101.

¹¹ Peter Philips, *Complete Keyboard Music*, ed. David J. Smith, Musica Britannica LXXV (Londen, 1999), no. 13; Peeter Cornet, *Complete Keyboard Music*, ed. Pieter Dirksen en Jean Ferrard, Monumenta Musica Neerlandica XVII (Utrecht, 2001), nos. 5 en 6 (zie ook no. 15).

¹² Curtis 1972, p. 104; Dirksen 1997, p. 305.

¹³ Zie zijn editie van Philips, *Complete Keyboard Music* (zie voetnoot 11), p. 187.

Voorbeeld 3 - Byrd, Galliard: Sir William Petre, maten 17-20, Parthenia versie / "Düben" versie

Voorbeeld 4 - Byrd, Pavan: Sir William Petre, maten 65-68, Parthenia versie / "Düben" versie

Voorbeeld 5 - Byrd, Pavan: Sir William Petre, maten 78-79, Parthenia versie / "Düben" versie

Een vergelijking van de Düben-versie met het voorbeeld, de tekst uit Parthenia,¹⁴ kan nu op eenvoudige wijze worden doorgevoerd en onthult kleine maar belangrijke veranderingen om het werk meer polyfoon en strenger vierstemmig te maken – al is het soms alleen maar op papier. Hier worden drie typische voorbeelden belicht. In Voorbeeld 3, zien we de arrangeur streven naar een gave vierstemmige textuur. Daarbij worden verschillende klavecimbel-idiomatische percussieve elementen geëlimineerd, zoals de twee *f*-en op de eerste tel van maat 18 en het verdubbelen van de *c* in het lagere octaaf in maat 19. Hij slaagt er zowaar in om de puur ritmische pulsatie in maat 20 meer polyfoon te maken. Het almotief in de maten 65-66 van de pavane in de Parthenia-versie is bij zijn imitatie vrijelijk verdeeld over tenor en bas; dit is "gecorrigeerd" in de Düben Tablatuur door deze imitatie uitsluitend in de basstem te plaatsen, met een veranderde stemvoering in de middenstemmen (Voorbeeld 4). In de galliarde is de treffende inzet van de volle-stemtextuur in maat 2 met de "open" harmonie zonder terts van de Parthenia-versie in "Düben" aangepast door wijziging van de alt in een *bes* (waardoor een volledige drieklank ontstaat); een vergelijkbare wijziging kan worden opgemerkt in maat 79 van de pavane, waar de ritmische pulsatie in de tenor vervangen is door een nieuwe polyfone lijn (Voorbeeld 5).

Het is verleidelijk om deze gereviseerde versie van Byrds Pavane en Galliarde g2 aan Sweelinck toe te schrijven, maar dan zou men moeten accepteren dat er een wezenlijk verschil bestaat in zijn bewerkingen van Engelse klaviermuziek tussen een geringe (en niet al te succesvolle) aanpassing naar zijn eigen stijl zoals hier en een volledige herschreven en briljant gevarieerde uiting zoals in zijn *Pavana Philippi*. Een leerling van Sweelinck komt mijns inziens eerder voor deze bewerkingen in aanmerking. Vanuit het perspectief van de bron en haar achtergrond komt met name Heinrich Scheidemann in aanmerking, die nauw gelieerd lijkt te zijn met de oorsprong van deze tablatuur.¹⁵ Hoe het ook zij, het weerspiegelt ongetwijfeld de zienswijze van Sweelinck en zijn school en

¹⁴ Als vorige, no. 3; *Parthenia*, ed. Thurston Dart, Early Keyboard Music XIX (London, 1962), nos. 2-3.

¹⁵ Zie de studie "More on the Düben Tablature and its background", in: Pieter Dirksen, *Scheidemann's keyboard Music: Transmission, Chronology and Performance* (Aldershot, 2006), Chapter 14.

brengt hun verhouding tot het repertoire van de "Virginalisten" duidelijk in beeld: hoewel zij deze intens idiomatische klavecimbelstijl hogelijk waardeerden en nabootsten, hadden zij tegelijkertijd moeite met het bijbehorende vrijstemmige karakter en konden zij de verleiding niet weerstaan om deze "zonden" tegen een correcte polyfone stemvoering te corrigeren.

Men vraagt zich af of Byrd op zijn oude dag nog wist van Sweelinck en zijn plotse bloei als componist van muziek voor klavier. Indien hij iets van de Amsterdamse componist kende, dan is de Hexachord Fantasia de meest waarschijnlijke kandidaat. Het is de enige compositie van Sweelinck in meer dan één Engelse bron die – tezamen met drie andere belangrijke werken van Sweelinck – voorkomt in het Fitzwilliam Virginal Book (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mu.MS 168) maar ook, zoals we reeds zagen, in het "Ellis" manuscript naast twee fantasias van Byrd die Sweelinck vermoedelijk ook heeft gekend.¹⁶ Het werd naar alle waarschijnlijkheid gecomponeerd in 1612 (de datum die ons is overgeleverd door Francis Tregian) en een kopie zou kort nadien (via Philips?) in Engeland kunnen zijn terechtgekomen. Dat deze eer juist dit werk te beurt viel is zeker geen toeval, want de traditie van het componeren van grote en ambitieuze polyfone klavierwerken op het stijgende en dalende hexachord werd geïnitieerd door Byrd en zijn school. Zowel deze traditie als de school zelf waren nog zeer levendig in de tijd dat Sweelincks werk in Engeland arriveerde. De bloei van dit esoterische klaviergenre in Noord-Europa in de eerste decennia van de zeventiende eeuw suggereert een levendige uitwisseling van dergelijke werken onder de diverse componisten, hoewel enig concreet bewijs daarvoor helaas ontbreekt. Zodoende weten we ook niet zeker of de aanwezigheid van Sweelincks Hexachord Fantasia in Engelse bronnen het gevolg is van een dergelijke levendige rivaliteit.¹⁷

Het werk direct voorafgaand aan Sweelincks Hexachord Fantasia in het Fitzwilliam Virginal Book, een prelude (no. [CXVII]),¹⁸ is ooit aarzelend toegeschreven aan Sweelinck.¹⁹ Maar alleen al vanwege het verschil in toonsoort kan het geen prelude tot de Hexachord Fantasia vormen (ze staan in G resp. in F), terwijl het bovendien ver van Sweelincks stijl afstaat. Een toeschrijving aan William Byrd lijkt mij veel waarschijnlijker – zijn typische stijl is zodanig aanwezig dat het al met al verrassend is dat zijn auteurschap nooit eerder is overwogen. Met name de centrale imitatieve sectie met zijn geconcentreerde gebruik van een typische "point" (een kort motiefje – zie Voorbeeld 6) benaderd Byrds idioom zeer dicht. Aangenomen dat deze compositie van Byrd is, dan behoort het wellicht – analoog aan zijn Praeludium en Fantasia al in dezelfde bron (nos. CLI en LII, de eerste met een expliciete aanwijzing om het te spelen vóór de laatste) – bij een van de twee fantasieën in dezelfde toonaard die eveneens aanwezig zijn in het Fitzwilliam Virginal Book (G2 of G3). Fantasia G2 lijkt de meest waarschijnlijke kandidaat te zijn voor een koppeling met de anonieme prelude; net zoals met het paar in a, lijkt een duidelijke thematische verwantschap aanwezig (Voorbeeld 7).

Voorbeeld 6 - Prelude in G, maten 8-10

Voorbeeld 7 - Prelude in G, opening sopraanlijn / Fantasia G2, thema

De toevoeging van preludes aan belangrijke, reeds bestaande werken lijkt een late gewoonte te zijn geweest van Byrd. Het primaire bewijs vinden we in de Parthenia uit 1613, waar hij preludes schijnt te hebben toegevoegd waar het maar mogelijk was. Zodoende kreeg de reeds enkele decennia oude "Petre" Pavan & Galliarde een nieuw-gecomponeerde prelude, evenals de veel nieuwere rijk-geornamenteerde Mary Bronlow's Galliarde;²⁰ klaarblijkelijk waren de daaropvolgende Earl of Salisbury composities (Pavan en twee Galliards a2) te kort, en de

¹⁶ Een derde Britse bron voor de Hexachord Fantasia, GB-Och, Mus. MS 1003, is gekopieerd van "Ellis" en bevat slechts een fragment van de Hexachord Fantasia. Vergelijking van de tekst van "Fitzwilliam" en "Ellis" met continentale bronnen toont dat de Engelse bronnen sterk aan elkaar verwant zijn en waarschijnlijk een gemeenschappelijke stamkopie hebben gehad.

¹⁷ Zie het in voetnoot 6 genoemde artikel.

¹⁸ *The Fitzwilliam Virginal Book*, vol. II, ed. J.A. Fuller-Maitland and W. Barclay-Squire (Leipzig, 1899 / R New York, 1963), p. 25.

¹⁹ Alan Curtis, *Sweelinck's Keyboard Works: A study of English Elements in Dutch Secular Music of the "Gouden Eeuw"* (Diss., Illinois, 1963), p. 111.

²⁰ Er is geen reden, zoals Neighbour doet, (*The Consort and Keyboard Music of William Byrd*, p. 223f.) de authenticiteit van deze koppeling in twijfel te trekken; dit zou namelijk slecht passen bij de algemene indruk van zorgvuldige selectie en revisie die Byrd met zijn bijdrage aan Parthenia leverde, terwijl de prelude met zijn nonchalante karakter het perfecte contrast is voor de Galliard (zie vooral het belang van de uitgeschreven trillers van de sextool, welke als toekomstigheid een belangrijk nieuw element vormen in het ingekorte en gereviseerde slot van de "Petre" Pavan).

Pavan te soortgelijk van karakter en lengte om de toevoeging van een prelude mogelijk te maken. Rond dezelfde tijd werd de Prelude voor de Fantasia in a gekopieerd in het Fitzwilliam Virginal Book (welke, tezamen met een anonieme kopie in Londen, British Library, Add. MS 30485 ["Wray"], de enige bron is voor dit werk). Op basis van deze drie authentiek verklaarde en goed onderbouwd toegeschreven preludes schreef Oliver Neighbour twee andere preludes uit het anonieme repertoire eveneens overtuigend toe aan Byrd, wat vanzelfsprekend de interessante vraag oproept tot welke hoofdcomposities deze behoren.²¹ Zoals Neighbour beargumenteerd, met betrekking tot de Prelude in F lijkt de koppeling duidelijk: het aangegeven harmonisch schema en de plaats in het manuscript in kwestie (Londen, British Library, R.M. 24.d.3 [Will Foster's Virginal Book]) laat geen twijfel bestaan over de relatie met de Pavan & Galliard F2. Echter, zijn argumenten voor het koppelen van de Prelude in G dat zowel in 'Foster' als in 'Fitzwilliam' met de "Echo" Pavan en Galliard G5 lijken minder overtuigend, niet in het minst omdat het Echo-paar zelf anoniem is overgeleverd en allerminst met zekerheid van Byrd stamt. Zoals Neighbour zelf aangeeft, zijn er ook sterke motivistische gelijkenissen met Fantasia G3, maar hij sluit iedere mogelijke verbinding uit. Als we echter accepteren dat de prelude wel bij deze fantasia hoort en we zijn tevens bereid om het verband te accepteren tussen de tweede anonieme Prelude in G en Fantasia G2 zoals hierboven aangeduid, dan is het opmerkelijk dat alle drie "vroeg" klavierfantasieën van Byrd op een latere datum kunnen zijn aangevuld met een prelude (alle zes werken zijn bovendien opgenomen in het Fitzwilliam Virginal Book); wellicht voelde hij de behoefte om deze oudere werken in een nieuwe, meer eigentijdse context te plaatsen. Het bewijs van Parthenia lijkt over het algemeen te duiden op een zeer late datum voor deze verrijkingen.²² Byrd volgde hier duidelijk een trend die zich te eniger tijd na 1600 ontwikkelde en waarvan de voornaamste exponent John Bull was (die niet minder dan zeventien voorbeelden van het genre naliet)²³, en zijn invloed kan gemakkelijk worden aangetoond in de preludes van Byrd, met name in de Prelude in C die blijkaar is geïnspireerd op Bulls Pavan & Galliard "St. Thomas Wake", die eveneens in Parthenia is opgenomen.²⁴

Opmerkingen bij de editie [Muziekbijlage]:

Deze versie van William Byrds Pavan & Galliard "Sir William Petre" is een transcriptie van de tekst zoals aangetroffen in de Düben Tabulatuur (Uppsala, Universiteitsbibliothek, Instr. Mus. Hs. 408), folio's 27v-29r (pavan) en 29v-31r (galliard). De Duitse tablatuurnotatie is voor zover als mogelijk gereproduceerd:

[1] in deze notatie worden maatstrepen verondersteld door de duidelijke groepering van de noten op het papier en is hier als zodanig gerealiseerd. De zes secties van elke dans zijn duidelijk van elkaar gescheiden: tussen de uiteinden van een sectie door een enkele lijn (met uitzondering van a/a' in de galliard, waarvan de dubbele lijn hier duidelijk een fout is), tussen de verschillende secties door een dubbele lijn. Moderne eindmaatstrepen zijn toegevoegd in overeenstemming met de geschreven aanwijzing "Finis" aan het einde van de zowel de pavan als de galliard.

[2] Als regel zijn de vier stemmen gelijkmatig verdeeld over de twee notenbalken, met overeenkomstige plaatsing van de stokken.

[3] Een noot waarvan de waarde over de maatstreep heengaat is opgesplitst in twee overgebonden noten.

[4] De sextolen in deze editie zijn in de tabulatuur als normale zestienden (ritmisch symbool met vier horizontale lijnen) genoteerd, echter met toevoeging van het cijfer "5" voor het ritmisch symbool (hetgeen tweeëndertigste noten impliceert); het is duidelijk dat hier een poging is gedaan om de gemiddelde waarde – d.w.z. zestienden-sextolen – te benaderen.

[5] Slechts drie fouten werden aangetroffen en gecorrigeerd: Paduana, maat 39, tenor, eerste noot: de punt ontbreekt; Paduana, maat 50, sopraan: het lijkt dat de zestiende noten abusievelijk een achtste nootwaarde naar achteren zijn geschoven (in Parthenia is de eerste noot een achtste en de laatste noot een kwart), maar omdat de wijziging op zich niet echt verkeerd is, is het gelaten zoals het er staat; Galliard, maat 46, sopraan, tweede noot: d".

© van deze versie: Pieter Dirksen, 2006

Dit artikel is de vertaling van het artikel: *Byrd and Sweelinck: Some Cursory Notes*, verschenen in de *Annual Byrd Newsletter*, (2001), pp.11-20.

²¹ *Three Anonymous Keyboard Pieces Attributed to William Byrd*, ed. Oliver Neighbour (London, 1973); Neighbour, *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*, pp. 210, 223f. Zie eveneens *Elizabethan Keyboard Music*, ed. Alan Brown, Musica Britannica LV (London, 1989), nos. 3 en 4.

²² Terwijl John Harley (*William Byrd: Gentleman of the Chapel Royal* [Aldershot, 1997], p. 351) Neighbours suggestie volgt door het merendeel van de preludes aan te merken als late werken, is hij beslist abuis in het dateren van de Prelude in a als een werk uit Byrds tijd in Lincoln (1563-1570).

²³ Walker Cunningham, *The Keyboard Music of John Bull*, Studies in Musicology LXXI (Ann Arbor, 1984), pp. 77-81.

²⁴ Harley, *William Byrd* (zie voetnoot 22), p. 351f.

Het Klavichord

Koen Vermeij

Bij de belangstelling voor het musiceren op historische instrumenten worden we sinds een aantal jaren in toenemende mate geconfronteerd met het klavichord. Het is daarmee de hekkensluiter bij de besnaarde klavierinstrumenten: immers, het klavecimbel en de fortepiano zijn inmiddels gemeengoed geworden. Dat het klavichord pas als laatste zich in een bredere belangstelling mag verheugen is eigenlijk vreemd als we beseffen hoe populair het is geweest gedurende meer dan vier eeuwen. Het heeft het klavecimbel zien komen en gaan; het heeft de pianoforte zien ontstaan, is naast deze twee instrumenten in Duitsland enkele decennia het meest bespeelde en geliefde toetsinstrument geweest. Toch is het klavichord momenteel nog tamelijk onbekend in bredere kring. Een van de redenen daarvoor is, dat tot voor kort van het instrument heel moeilijk goede opnames te maken waren vanwege het geringe geluidsniveau, en het daardoor nauwelijks in aanmerking kwam voor verspreiding via de media. Nu pas, met de digitale opnametechniek is dat probleem opgelost, en zijn er inmiddels een groot aantal CDs beschikbaar.

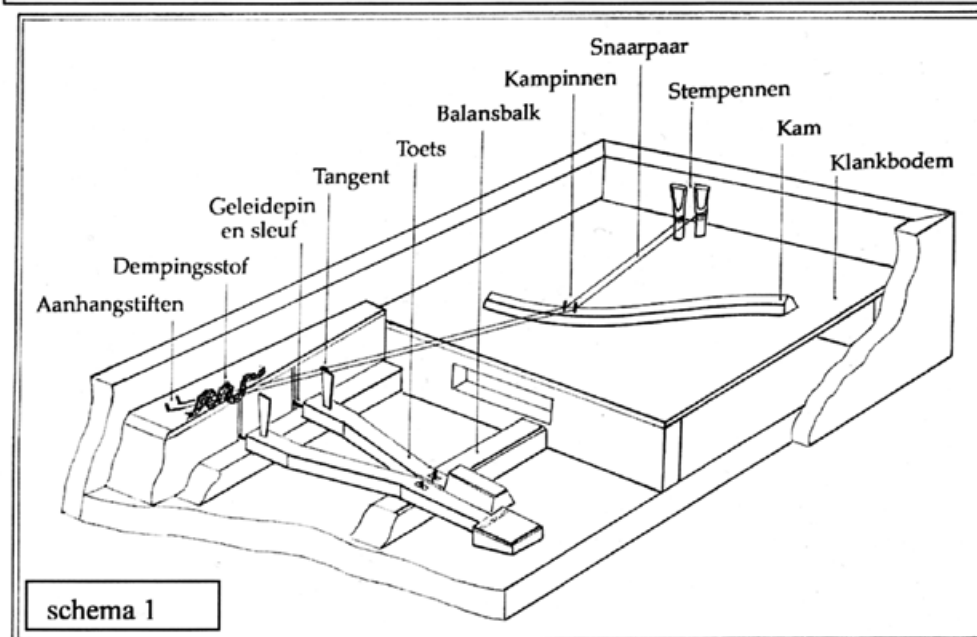
In Nederland wordt de herleving van het klavichord ondersteund door 'Het Nederlands Clavichord Genootschap', een vereniging die zich op allerlei wijzen inspant dit instrument een bredere bekendheid te geven. De auteur van dit artikel, de klavichordbouwer Koen Vermeij, is een van de oprichters van dit Genootschap.

Klankprincipe

Schema 1. Het klavichord is een snaarinstrument, rechthoekig van vorm en in grootte variërend van ca 100 x 30 x 10 cm tot ca 200 x 60 x 20 cm. De bodem is meestal van naaldhout, wanden en deksel vaak van grenen of van loofhoutsoorten als noten, eiken of kersenhout. Het klavier, geplaatst aan de voorkant van het instrument, is van lindehout, het toets

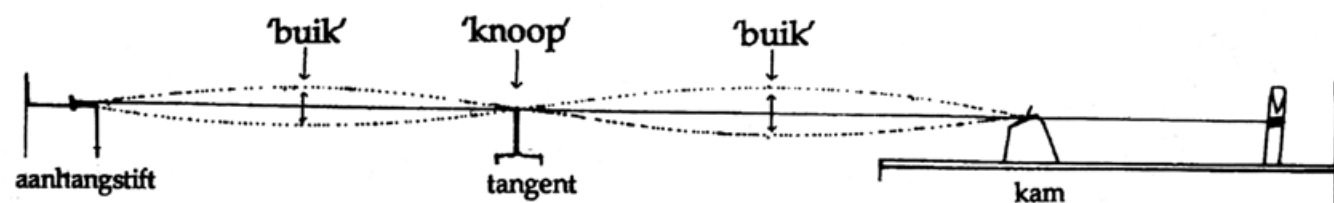
beleg van ebben, buxus of een andere harde houtsoort. De snaren zijn gespannen tussen de aanhangstiften en de stempennen. Zij lopen over de kam die geplaatst is op de klankbodem rechts van het klavier. Het klavier rust op de balansbalk, de toetsen kunnen bewegen om de balansspin en een in de achterzijde van de toets bevestigd pinnetje dat in een sleuf valt. Achter op de toets is de tangent bevestigd; een plaatje metaal van ca 1 mm dik en aan de top 4 tot 8 mm breed.

Op de tekening is goed te zien hoe door middel van toetsbuiging de juiste tangentaafstand wordt bereikt.



Het klavichord onderscheidt zich van alle andere besnaarde toetsinstrumenten door de manier van toonvoortbrenging. Bij het klavecimbel wordt de snaar *aangetokkeld*: een omhoogkomend plectrum neemt de snaar mee tot het moment dat deze terug schiet. Bij de piano wordt de snaar *aangeslagen*: een hamertje krijgt vaart en wordt tegen de snaar geslingerd. In beide gevallen duurt het contactmoment maar een fractie van een seconde.

Het klavichord kent een geheel andere toonvoortbrenging. Bij dit instrument ontstaat de toon doordat een plaatje metaal (de tangent) van onderaf *tegen de snaar gedrukt* wordt. Als de tangent een snaar raakt wordt deze aan beide zijden van de tangent in trilling gebracht (schema 2). Omdat alleen het rechter snaargedeele - tussen tangent en kam - van belang is, worden de snaargedeeltes links van de tangenten met een strook stof afgedempt. Zodra een toets wordt losgelaten en de tangent terugvalt dempt de stof vanzelf de hele snaar. Dit is een voor toetsinstrumenten unieke toonvoortbrenging: de tangent is *hamer* en *kam* tegelijk. Doordat na de aanslag de tangent tegen de snaar blijft staan, blijft een voortdurende beïnvloeding van de toon mogelijk: door de toets een verende beweging te geven ontstaan minieme verschillen in toonhoogte, de zogeheten '*Bebung*'.



Schema 2. Trillingsvorm van een klavichordsnaar.

Er is geen ander klavierinstrument waarbij de speler zo'n innig contact met de snaar heeft.

Toch kent het instrument ook zijn beperking: het geringe geluidsniveau. Het is daardoor niet als samenspelinstrument te gebruiken, behalve met een ander klavichord of een zeer zachte zangstem. Het instrument kan ook pas volledig tot zijn recht komen in stilte. Is deze er echter, dan zullen speler en toehoorders, doordat het oor zich instelt, niet meer beseffen een zacht-klinkend instrument te horen - zoals men bijvoorbeeld ook na aanpassing van de pupillen geen duisternis meer ervaart in een slechts door kaarsen verlichte ruimte. Het klavichord blijkt dan over een zeer groot dynamisch bereik te beschikken; van de meest fluisterende pianissimi tot 'bulderende' fortes.

De verplaatsing naar een andere 'geluidsruimte' die het klavichord kan bewerkstelligen geeft het instrument een extra charme die kenners en liefhebbers weten te waarderen.

De reden van de geringe geluidssterkte is de kleine energietoevoer aan de snaar; de tangent wordt vanuit een geringe toetsdiepgang meer gedrukt dan geslagen. Bovendien heeft de snaar zelf een geringe energieafgifte; waar de tangent de snaar raakt, ontstaat - doordat de tangent tevens kam is - een zgn. 'knoop'. De snaar heeft daar een minimale bereidheid tot trillen, zie nog schema 2. Het verschil in effectiviteit van energietoevoer wordt onmiddellijk duidelijk als men de snaren van de ingedrukte toetsen nog eens aantokkelt met de andere hand: er klinkt dan een sterk, citerachtig geluid.



afb. 1. Guido van Arezzo, handschrift 12e-eeuw.

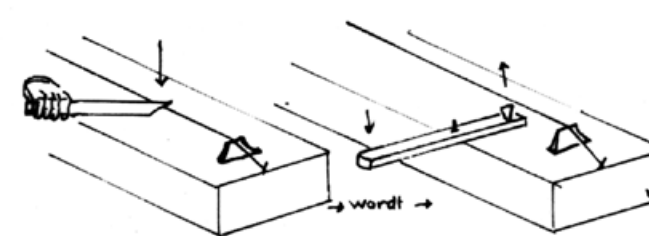
Geschiedenis en typen

Het monochord

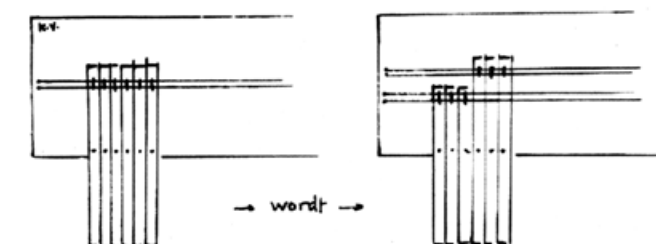
De vroegste geschiedenis van het klavichord begint bij het monochord. Al in 600 voor Christus berekende Pythagoras met behulp van dit éénsnarig instrument intervalverhoudingen. Ook de befaamde middeleeuwse theoreticus Guido van Arezzo (circa 1050) gebruikte het voor dit doel. Daar bestaat een afbeelding van: in zijn ene hand houdt hij een plectrum waarmee hij de snaar aantokkelt, in zijn andere hand een soort spatel waarmee hij de gewenste lengte afpast, een beweegbare kam derhalve (afb. 1).

Het monochord wordt klavichord als men ontdekt dat bij het afpassen (=drukken) met de spatel ook al een toon ontstaat en dat het mogelijk is een melodie te spelen door de spatel in het juiste ritme op de juiste plaatsen op de snaar te drukken. Het geluid is zwak maar zeer helder en het wordt zó aantrekkelijk gevonden dat het instrument zich verder kan ontwikkelen: iedere toon krijgt zijn eigen spatel in de vorm van een toets met een tangent (schema 3).

Hoewel het dus mogelijk is op één snaar verschillende tonen te spelen, kan dat alleen als ze na elkaar worden aangeslagen. Een snaar kan natuurlijk maar één toon tegelijk produceren. Om samenklanken te kunnen spelen is het nodig het instrument van meerdere snaren te voorzien (schema 4).



schema 3. Van spatel naar toets.

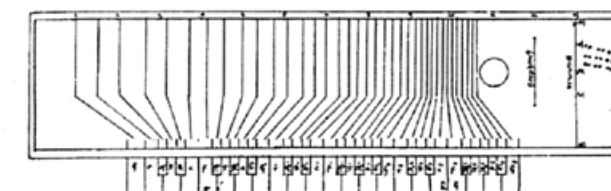


schema 4. Van één snaarkoor naar meerdere snaarkoren.

Het gebonden klavichord

Arnout van Zwolle

Rond 1450 heeft het instrument al tien snaren, verdeeld over 37 tonen. In feite waren het tien snaarparen, want men had ontdekt dat een koor van twee of drie snaren de toon niet zozeer sterker als wel voller en vérdragender maakte. Bovendien kon er nog eens een snaar breken zonder dat de toon wegviel. De tangenten bij dit 37-tonig instrument waren zodanig in groepen van drie en vier over de snaren verdeeld, dat alle intervallen, behalve de (als sterke dissonant beschouwde) secunde, gespeeld konden worden. Dit instrument is ons bekend uit een tractaat van Arnout van Zwolle (afb. 2).



afb. 2. Klavichord uit het tractaat van Arnout van Zwolle, ca 1460. B-b2, 3/4-voudig gebonden.

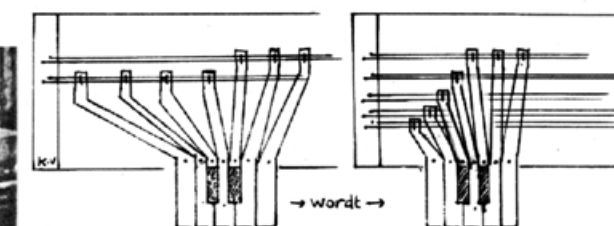
Het is nog wel een 'monochord' in die zin, dat alle snaren in hun volle lengte unisono gestemd zijn. Enkel om samenklanken mogelijk te maken zijn de tangenten verdeeld over tien snaarkoren. De tangenten van de laagste tonen staan ver uit elkaar. Daarvoor moesten de toetsen zijwaarts worden gebogen. Die buiging heeft echter om speeltechnische redenen haar grens. Nog krommere toetsen zouden teveel doorbuigen en onbespeelbaar zijn. Zonder een andere oplossing kan de omvang niet naar de laagte uitgebreid worden.

De Intarsia

De oplossing die de weg naar een grotere omvang opent is gelegen in het 'vrij' maken van de bastonen: de laagste tonen krijgen ieder een eigen snaarkoor. De toetsen kunnen dan tegen elkaar aan gelegd worden en de zelfde buiging houden (schema 5). Omdat die vlak naast elkaar



afb. 3. Intarsia te Urbino, circa 1480. F/A-f3, 3/4-voudig gebonden, 5 vrije snaarkoren.

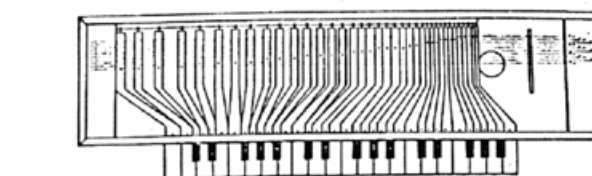


schema 5. Van bindingen met (te) grote toetsspaties op één snaar naar tegen elkaar aanliggende toetsen op vrije snaren.

geplaatste tangenten natuurlijk niet meer de juiste onderlinge proportie weergeven worden de snaren naar de laagste toon toe verhoudingsgewijs steeds korter en wordt hun spanning minder. Dat stelt een nieuwe grens aan de omvang.

Maar het principe van het meersnarig monochord met alle snaren unisono gestemd is nu dus verlaten. Een belangrijke getuigenis van dit type klavichord dateert uit ca 1480. Het is geen echt klavichord, maar een uit stukjes finer bestaande afbeelding - een z.g. *intarsia* -, die zich bevindt in de *Studiolo* (studeervertrek) van het *Palazzo Ducale* te Urbino in Toscane (afb. 3). De afbeelding is

echter buitengewoon realistisch en zeer gedetailleerd: we kunnen zien dat de omvang vier octaven is, van F tot f3, dat er 17 snaarkoren zijn, waarvan vijf voor de vrije

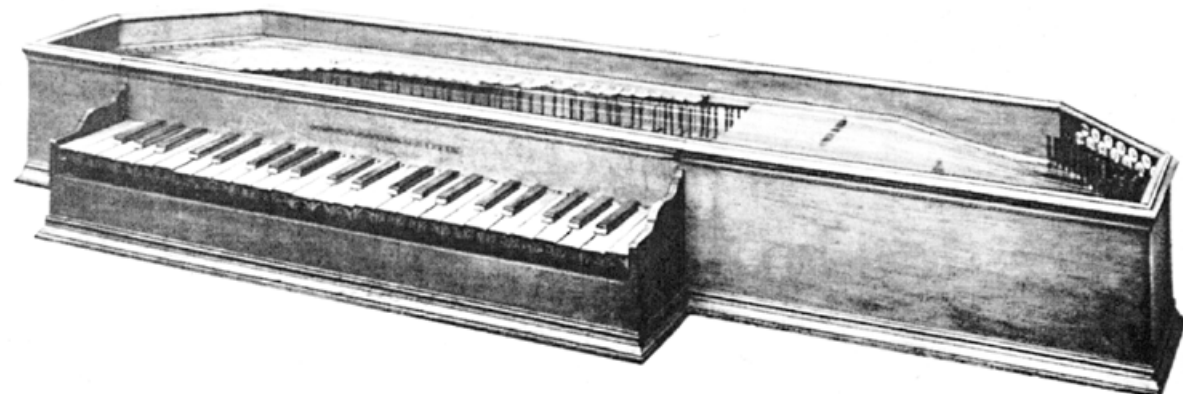


schema 6. Vergelijkende plattegronden van het Arnout document en de Intarsia te Urbino.

bastonen en twaalf voor de drie- tot viervoudig gebonden discant. De klankbodem beslaat - zoals bij het monochord - de gehele breedte van het instrument. De bas gaat tot F, dat is rond 1500 gebruikelijk. Wat opvalt is het ontbreken van de toetsen Fis en Gis. Het bas-octaf is dus gedeeltelijk diatonisch. Schema 6 laat vergelijkenderwijs de lay-out van het instrument van Arnout en van de Intarsia zien.

Pisaurensis

Het oudste nog bestaande klavichord is gemaakt door Domenico Pisaurensis te Venetië in 1543 (Afb. 4). Het is ten aanzien van alle hiervoor genoemde instrumenten in een aantal opzichten revolutionair. Afgezien van van de zeshoekige vorm, die zich laat herkennen als afgeknot rechthoekig, valt de - voor een klavichord - grote hoogte van

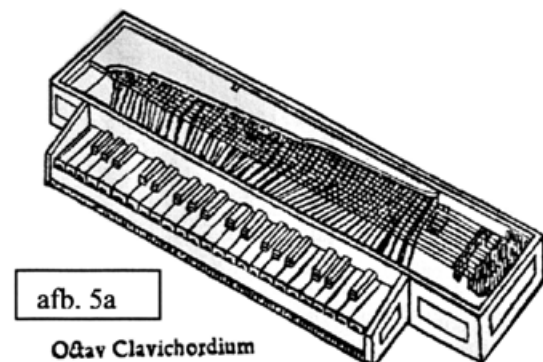


afb. 4. Dom. Pisaurensis, Venetië 1543. C/E-c3, 3/4voudig gebonden, 11 vrije snaarkoren (foto museum Leipzig).

het instrument op. De oorzaak daarvan is dat de kast ruimte moet bieden aan twee klankbodems boven elkaar. Boven de onderste 'monochord'-bodem is, rechts van het klavier, een tweede klankbodem geplaatst. Daarop rusten de kammen. Deze opstelling betekent een belangrijke nieuwe stap in de ontwikkeling van het klavichord. Tot nu toe was het instrument ten aanzien van de klankversterking eigenlijk heel inefficiënt. In verhouding tot de eraan toegevoegde energie, was de klankbodem onnodig lang. Bovendien verminderde de noodzakelijkerwijs hoge kam - tussen klankbodem en snaren moest immers het klavier een plaats vinden - de energie-afgifte aan de klankbodem aanzienlijk, vooral in de discant. In deze nieuwe opstelling zijn beide ongunstige factoren tegelijk opgelost: de tweede klankbodem wordt tot een goede proportie ingekort, naast het klavier omhoog gebracht en zo kan de kam evenredig lager worden. De kam is trouwens niet meer één geheel, maar is 'gebroken' en bestaat nu uit een aantal kleinere kammen. Daarmee kan het klinkend gedeelte van de bassnaren verlengd worden, wat tevens weer een verdere uitbreiding van de omvang mogelijk maakt. Die omvang is nu C/E - c3, de standaard voor de komende 150 jaar. Het laagste octaaf is een zogeheten 'kort octaaf' [1]. Het bindingsschema van de Pisaurensis is identiek aan dat van de Intarsia: drie- tot viervoudig, maar er zijn enkele tweevoudige bindingen, als overgang naar de elf vrije snaarkoren in de bas.

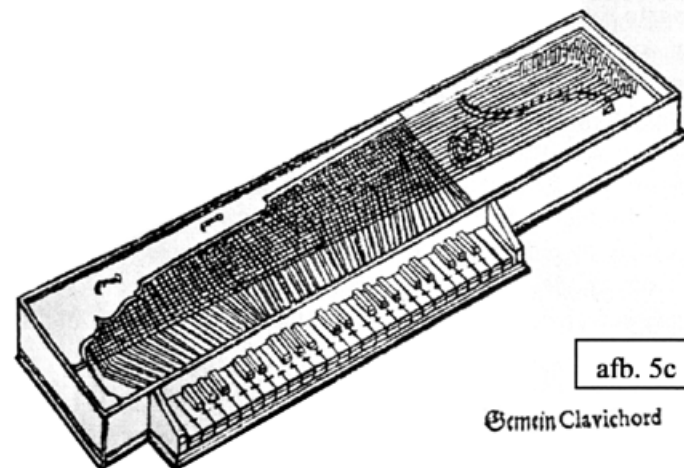
Praetorius

Een heel goede kijk op de ontwikkeling van het klavichord geeft ons een illustratie uit het boek *Syntagma Musicum* uit 1619, van Michael Praetorius (afb. 5). We zien een klein octaaf-klavichord met de omvang C/E - c3, dat sterk lijkt op de Intarsia: onderliggende klankbodem, kleine hoge kam; kortom, een ouderwets instrument in 1619 (afb. 5a). Het hexagonale klavichord van *Italianischer Mensur* doet sterk denken aan de Pisaurensis. Waarschijnlijk heeft ook dit instrument, gezien de hoge kast, twee klankbodems (afb. 5b). Het *Gemein* - gewoon - klavichord (door de graveur verkeerd gestoken en daardoor spiegelbeeldig afgedrukt - in afb. 5c weer goed gezet) is duidelijk veel lager: het principe van de dubbele klankbodem is hier verlaten. (Afb. 5a, 5b, 5c. Computeranimaties van de auteur.)



afb. 5a

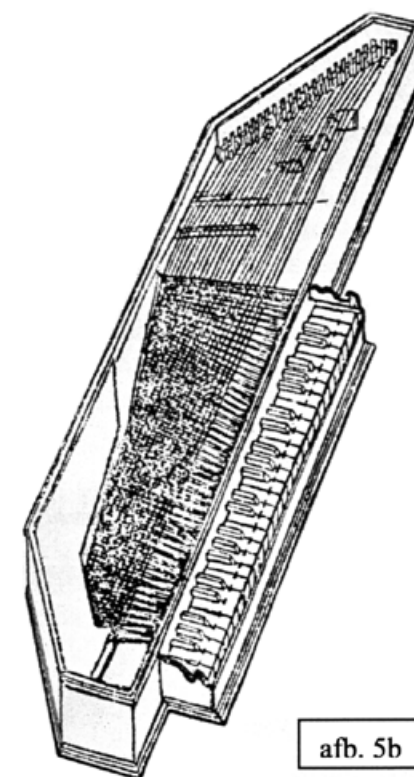
Oktav Clavichordium



afb. 5c

Gemein Clavichord

De bovenklankbodem blijft over [2]. Zó zal het instrument voortaan gebouwd worden. Op de klankbodem zien we nu een gebogen kam. Daarmee ontstaat een mooi geleidelijke mensuurcurve en de mogelijkheid de tangenten zodanig te plaatsen dat extreme bochten in de toetsen vermeden kunnen worden. Over de afdempstof is een plankje bevestigd. Dat belet de snaren omhoog te komen bij de aanslag. Er kan zo met meer kracht gespeeld worden zonder dat de toon wordt opgedreven. Het instrument klinkt dan luider, maar het speelgevoel is stugger.



afb. 5b

Clavichordium, Italianischer Mensur

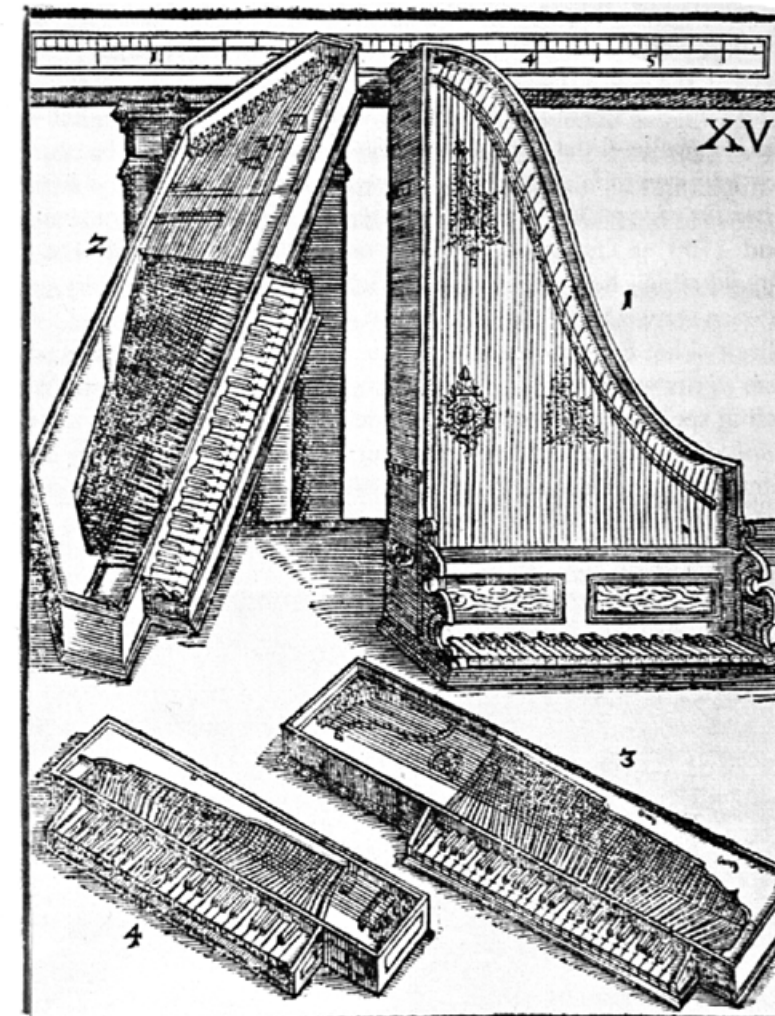
afb. 5. Mich. Praetorius, pagina uit *Syntagma Musicum*, 1619.

Nieuwe vorm

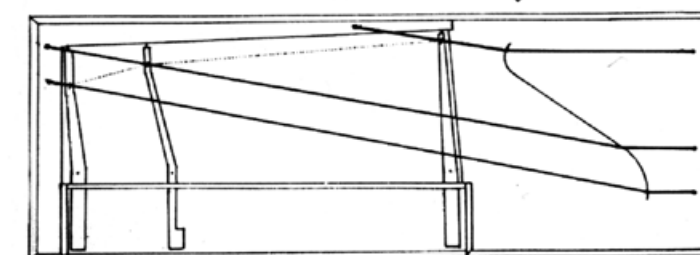
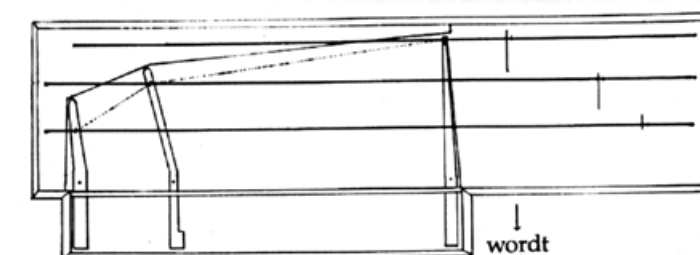
Rond 1650 vindt een belangrijke verandering plaats in de vorm van de kast: het klavier wordt in de kast opgenomen, of anders gezegd: de klankbodem wordt uitgebreid tot aan de voorkant van het klavier (schema 7).

Dat heeft vergaande gevolgen. De snaren kunnen nu schuin van links achter naar rechtsvóór lopen, het linker gedeelte van de achterwand wordt dan in gebruik genomen als aanhanglijst; daardoor kunnen meer snaren in de zelfde ruimte. Dat is een voorwaarde voor het kunnen verminderen van het aantal bindingen. Ook krijgen de snaren een beter contact met de kam en klankbodem doordat ze op de kam via de stift een geringe richtingsverandering ondergaan. En tenslotte komt de rij tangenten minder schuin op het klavier te staan waardoor de toetsen een meer gelijke lengte krijgen. Dat bevordert de gelijkheid van het toucher.

Het instrument is nu twee/drievoudig gebonden, het kort octaaf begint plaats te maken voor een



Clavicytherium. 1. Clavichordium, Italianischer Mensur
2. Gemein Clavichord. 4. Oktav Clavichordium.



schema 7. Van snaren parallel aan de achterwand tot dwarsgespannen snaren.

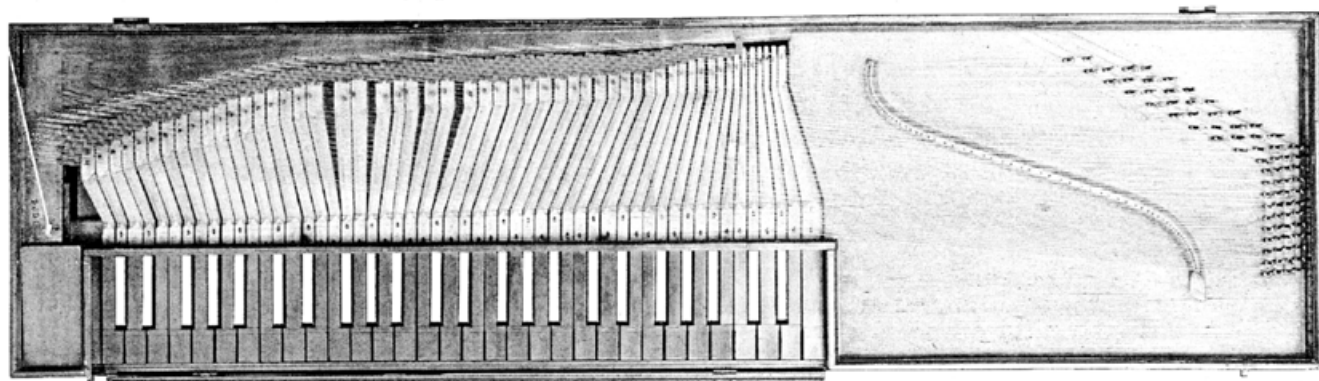
volledig chromatisch basoctaaf en de omvang is C - c3. In dit stadium is het instrument gereed voor de laatste ontwikkelingen. Wat nog zal veranderen is het bindingssysteem, de omvang van het klavier en daarmee samenhangend het formaat van het instrument.

Het diatonisch-vrije klavichord

De laatste ontwikkelingsfase van het gebonden klavichord is een bindingssysteem waarbij paarsgewijze bindingen zodanig worden gecombineerd met vrije tonen, dat iedere ondertoets een eigen snaarkoor heeft. De vrije tonen zijn meestal 'd' en 'a' [3], de bindingen zijn geplaatst op de chromatische halve tonen: c-cis, es-e, f-fis, g-gis en bes-b. Dit bindingssysteem laat het spelen van alle intervallen toe, behalve de genoemde secundes [4].

Het is opvallend dat een bekend 18e-eeuws theoreticus, Jacob Adlung, dit systeem al 'bundfrey' noemt: *Bundfrey, Das ist wenn jede diatonische Taste ein eigen Chor Saiten hat; völlig bundfrey ist, wenn auch jede chromatische Taste ihr eigen Chor hat.* We kunnen dit bindingssysteem dan ook 'diatonisch-vrij' noemen. Het komt in gebruik rond 1700 en het heeft zich tot na 1800 gehandhaafd. Dit mag vreemd lijken in het licht van de verdere ontwikkeling - het geheel vrije klavichord - maar voor het blijven bestaan van het diatonisch-vrije type zijn speciale redenen aanwezig.

Alleen al het feit dat diatonisch-vrije en vrije klavichorden naast bleven elkaar bestaan duidt er op dat veel spelers deze vorm van binding niet als een belemmering ervoeren. We moeten ons daarbij realiseren dat maar relatief weinig spelers - de echte *Kenner* - de 'vreemde' en grillige muziek van een C.Ph.E. Bach konden spelen; de meeste *Liebhaber* - de gemiddelde amateurs - beleefden genoeg aan eenvoudiger stukken van in hun tijd populaire componisten als Benda, Neefe, Hässler of Türk. Deze betrekkelijk eenvoudige muziek, waarin slechts in beperkte mate chromatiek wordt toegepast, die geen al te virtuoos passagewerk bevat, en dit alles met niet te veel voortekens, kan zonder belemmering op een diatonisch-vrij klavichord gespeeld worden (afb. 6).

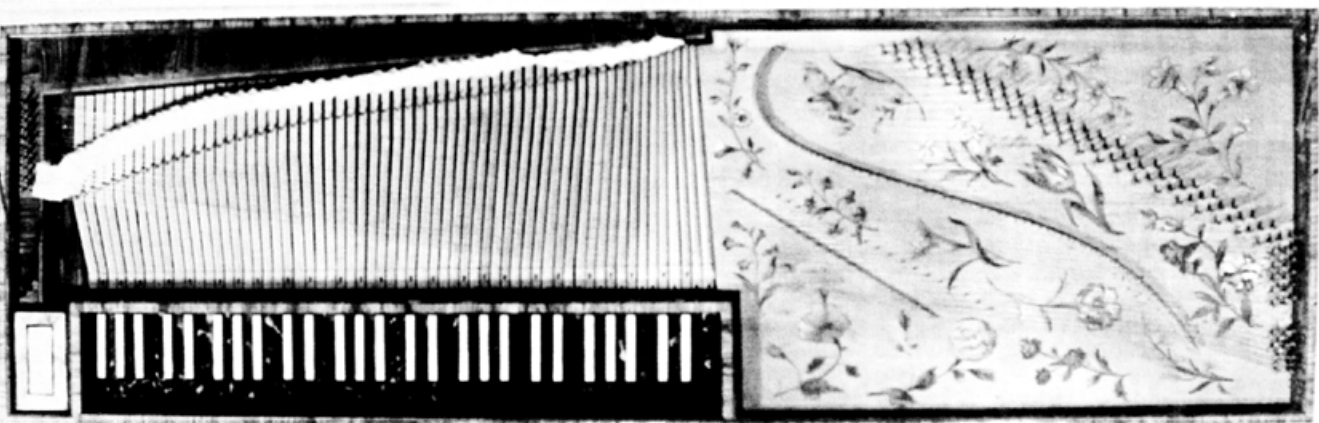


afb. 6. Chr.G. Hubert, Ansbach 1784. C-f3, diatonisch-vrij, 17 vrije snaarkoren (foto museum Edinburgh).

Juist deze grote groep spelers, en ook organisten die hun klavichord als studie-instrument gebruikten, beschikten veelal over een diatonisch-vrij instrument, niet in het minst vanwege de voordelen ten opzichte van het vrije klavichord zoals het sneller stemmen, het kleiner formaat en een gunstiger prijs.

Het vrije klavichord

Toch is het logisch dat er na het diatonisch-vrije systeem nog de stap genomen wordt naar het geheel vrije klavichord, waarbij alle toetsen een eigen snaarkoor krijgen. Het vrij maken van het klavichord - rond 1725 - heeft verregaande consequenties voor bouw, speelaard en repertoire.



Afb. 7. Joh.A. Hass, Hamburg 1763. FF-f3, vrij (foto museum Edinburgh).

Het benodigde aantal snaarkoren per octaaf stijgt van 7 naar 12. Dat resulteert in een veel bredere 'snaarband' waardoor ook de kast breder gemaakt moet worden. De klankbodem wordt groter, de resonansholte eronder ook. Al deze factoren wijzigen het klanktype. Geen heldere, klokjes-achtige klank meer, maar een volle, 'smeuïge' toon. Als rond 1740 ook nog de klavieromvang uitgebreid wordt tot vijf octaven (FF - f3), neemt de omvang van het instrument opnieuw toe. De gemiddelde maat van het vrije vijf-octafs klavichord is 170 x 50 cm (afb. 7). De nu zeer brede snaarband maakt lange toetsen noodzakelijk. Het balanspunt ligt zodanig - korte voortoetsen en lange achtertotsen - dat veel kracht nodig is om de tangent goed 'in de snaar' te laten gaan. Het gevaar van het zogeheten 'pappelen' of 'ketsen' van de tangenten is bij deze instrumenten groot, zeker op de boventoetsen.

Nog een ander gevolg van het vrij maken is het kunnen toepassen van de evenredig zwevende stemming. Op gebonden instrumenten is deze stemming zeer slecht te realiseren. Het voordeel van de gebondenheid wordt namelijk pas uitgebuit bij het toepassen van onevenredig zwevende stemmen als de middentoonstemming of de stemmen van Werckmeister. Hierbij hoeven door de speler slechts enkele reine intervallen gestemd te worden, de overige intervallen liggen al vast in de door de bouwer berekende en aangebrachte tangentafstanden.

Door het gebruik van de evenredig zwevende stemming worden modulaties onbeperkt mogelijk en ook het spelen in toonsoorten met veel voortekens levert geen problemen meer op. Doordat belemmerende 'tangentbotsingen' op een vrij klavichord uitgesloten zijn, kan ook het virtuoze spel tot ontwikkeling komen. Deze elementen - en daarbij nog de mogelijkheid tot verfijnde dynamische schakeringen - geven het vrije klavichord een belangrijke plaats in de ontwikkelingsgang van het romantisch klavier.

De verspreiding van het klavichord

Als we er van uit mogen gaan dat het voorkomen van een instrument in literatuur en beeldende kunsten een zekere graadmeter is voor de algemene bekendheid ervan, dan kunnen we uit de bestaande afbeeldingen wel afleiden dat het klavichord in de 15e en begin 16e eeuw in geheel West-Europa bespeeld werd. De tot nu toe bekende afbeeldingen zijn afkomstig uit Portugal, Spanje, Frankrijk, Engeland, de Lage Landen, Italië en zelfs Zweden. Het instrument komt voor in beeldhouwwerk aan kerken, in glas-in-lood ramen, houtsnijwerk, miniaturen, tekeningen en schilderijen (afb. 8 en 9).



afb.8. Adr.van Wesel, c.1475. *Musicerende engel*, detail (foto Rijksmuseum Amsterdam).



afb.9. J.van Hemmessen, c.1575. *Young woman playing a clavichord*, detail (foto museum Worchester, USA).

Het verspreidingsgebied heeft in de loop van de 16e en 17e eeuw echter aanzienlijke beperkingen ondergaan. Rond 1700 zijn er nog maar twee gebieden waar het klavichord echt ingeburgerd is: op het Iberisch Schiereiland en in de Duitse landen, in die tijd inclusief Bohemen en Oostenrijk. In Italië - waar het in de 16e eeuw nog een belangrijk instrument was - en in Engeland heeft het zich maar nauwelijks kunnen handhaven naast het klavecimbel en het spinet. In Frankrijk is het instrument na circa 1550 zelfs volledig verdwenen. De *grandeur* van de hofcultuur aldaar werkte ten gunste van het extraverte klavecimbel; het introverte klavichord floreerde meer in die gebieden waar een duidelijke burgercultuur heerste, zoals in de territoriaal zo versnipperde Duitstalige gebieden. Er is dan ook geen enkel Frans klavichord bekend [5]. In de Nederlanden is het instrument - onder Duitse invloed - vooral in Groningen en Friesland bekend geweest, maar in de zuidelijke gewesten door de nabijheid van de Vlaamse klavecimbeltraditie in veel mindere mate. Zweden krijgt rond 1720 onder Noord-Duitse invloed opnieuw belangstelling voor het klavichord.

Tot ver in de 18e eeuw waren makers van toetsinstrumenten *klavierbouwers* in de meest brede zin van het woord. Er waren er die klavecimbels zowel als klavichorden, pianofortes en soms zelfs harpen [6] bouwden. Vooral de combinatie orgel- en klavichordbouw kwam veel voor. Orgelbouwers beschouwden de klavichordbouw als een nuttige winterarbeid, als men niet in de kerken terecht kon. Bovendien gold het klavichord als hét studie-instrument voor organisten [7].

Vanaf circa 1740 neemt de vraag naar klavichorden echter zó toe, dat een aantal bouwers het accent van hun activiteiten naar de klavichordbouw gaat verleggen. Vanaf deze tijd zijn veel gesigeneerde en gedateerde klavichorden bewaard gebleven. Het meest van Hieronymus en Joh. Adolph Hass: 21 stuks, en van Christian Gottlob Hubert: 18 stuks. Deze instrumenten zijn door hun uitstekende kwaliteit en toegankelijkheid in de musea belangrijke voorbeelden voor de huidige kopiebouw. Met de toenemende populariteit van het klavichord werd ook meer aandacht besteed aan de afwerking. De instrumenten werden fraai beschilderd, gefineerd of van edele houtsoorten gemaakt. De grotere, niet meer transportabele instrumenten kregen een passend onderstel.

Het klavichord heeft zich naast de pianoforte nog lang gehandhaafd. Toen het klavecimbel omstreeks 1800 al was verdwenen, was het klavichord in Duitsland nog zeer populair. De laatste ons bekende instrumenten zijn gebouwd rond 1820. In Zweden, waar de stijgende belangstelling uitmondde in een bloeiende klavichordcultuur, dateert het laatst bekende instrument uit rond 1835. Ook in Spanje en Portugal werden ruim na 1800 nog klavichorden vervaardigd. Al deze instrumenten zijn natuurlijk nog een tijd bespeeld, zodat we het verdwijnen van het klavichord kunnen plaatsen na 1840. Een bevestiging hiervan vinden we in het *Musikalische Conversations Lexicon* van H. Mendel uit 1872:

'...Hiermit hatte das Clavichord seine vollendetste Form erreicht, in der es bis zu den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts noch sich als Lieblingsinstrument vieler Tonkünstler erhielt'.

Betekenis en functie

Gedurende drie eeuwen - vanaf de vroege 16e tot de late 18e eeuw - heeft het klavichord een rol van belang gespeeld. In de bronnen die ons ter beschikking staan, wordt steeds de functie van *studie-instrument* benadrukt. In de vroeg achttiende-eeuwse geschriften komt daarbij voor het eerst ook het accent te liggen op de *expressieve mogelijkheden* van het klavichord, terwijl in de enkele decennia, waarin het klavichord een absoluut mode-instrument was - van ca 1760 tot 1790 - tevens de rol als *voertuig van het gevoel* naar voren komt.

Het klavichord als studie-instrument

Een eerste getuigenis vinden we al in het oudste leerboek over muziek, *Musica getutscht und ausgezogen* van Sebastian Virdung, Basel 1511:

'...dan was du uff dem clavichordio lernest/das hast du dan gut und leichtlich spilen zu lernen/uff der Orgeln/uff dem Clavizymell/uff dem virginale/unnd uff allen andern clavierten instrumenten.'

Uit dit citaat blijkt dat Virdung het klavichord beschouwde als basis voor het bespelen van alle andere klavierinstrumenten, zoals hij in zijn boek de blokfluit noemt als basis voor de blaasinstrumenten en de luit het uitgangspunt voor de strijkinstrumenten. Dat dit citaat de alledaagse praktijk weergeeft blijkt wel uit de vele malen dat deze woorden in de loop van de komende drie eeuwen herhaald zullen worden. Zo verschijnt van de hand van Jan van Ghelen [8] in 1568 een Nederlandse vertaling van het boek van Virdung:

'...wanneer ghij op dat Clavichordium cont spelen, so suldij connen spelen op die orgelen, clavisemel, op dat virginael/ende op alle andere gheclauwierde instrumenten.'

Ook nog in andere vroege bronnen wordt de functie als beginners - en studie-instrument vermeld. Speciale redenen worden daarbij niet genoemd, het is kennelijk een vanzelfsprekendheid. Mochten onze eigen ideeën hieromtrent uitgaan naar redenen van muziek-didactische aard, Michael Praetorius ziet het vooral praktisch. Hij schrijft in 1619:

Eben also ist auch das Clavichordium, das Fundament aller Clavirten Instrumenten, als Orgeln, Clavicymbeln, Symphonien, Spinetten, Virginall, etc. Doruff auch die Discipuli Organici zum anfang instruirt und unterrichtet werden: Unter andern fürnemlich darumb/ daß es nicht so grosse mühe und unlust gibt mit befiddern/ auch vielen vnff offtern vmb- und zurecht stimmen/Sintemal die Saiten doselbst ungleich beständiger seyn und bleiben/ als vff den Clavicymbeln oder Spinetten. Wie dann offtmals Clavichordia gefunden werden/ so man in Jahr und Tag nicht stimmen darff: Welches sonderlich vor ansehende Schüler/ die noch zur zeit weder Stimmen oder befiddern können/ ein grosser Vortheil.

'...das Clavichordium, das Fundament aller Clavirten instrumenten, als Orgeln, Clavicymbeln ... etc. Doruff auch die Discipuli Organici zum anfang instruirt unnd unterrichtet werden. Unter andern fürnemlich darumb/ dass es nicht so grosse mühe und unlust gibt mit befiddern/ auch vielen und offtern

umb- und zurecht stimmen/Sintemal die Saiten doselbst ungleich beständiger seyn und bleiben/ als uff den Clavicymbeln oder Spinetten. Wie dann offtmals Clavichordia gefunden werden/ so man in Jahr und Tag nicht stimmen darff: Welches sonderlich vor ansehende Schüler/ die noch zur zeit weder Stimmen oder befiddern können/ ein grosser Vortheil.'

Het klavichord is een verbazingwekkend stabiel instrument en Praetorius is van mening dat de klavierleerlingen hun tijd beter kunnen besteden aan studeren op een klavichord, dan aan het voortdurend stemmen en bekielen zoals dat op een klavecimbel nodig zou zijn.

De klavichordium zijn musijk instrumenten die sacht en soet van geluidt sijn/ ende van een veerdige en suivere aanspraak/ ende worden daarom gebruikt tot oeffeninge in de konst:

In 1699 verschijnt een boek van de Friese dorpsonderwijzer Claas Douwes, waarin voor het eerst wél een muzikaal element - het speciale toucher- een rol speelt:

'De Klavekordiums sijn musykinstrumenten die sacht en soet

van geluidt syn/ende van een veerdige en suivere aanspraak/ ende worden daarom gebruikt tot oeffeninge in de Konst.'

Dit element, het klavichord als werktuig voor het ontwikkelen van een goede hand van spelen, wordt gedurende de 18e eeuw voortdurend benadrukt; zelfs in 1819 lezen we nog bij Fr. Griepenkerl in een voorwoord bij zijn uitgave van J.S. Bach's Chromatische Fantasie:

'Uebrigens ist zur Ausbildung der hand für den Anfang das Klavier [9] bei weit besser, als das Forte-piano, weil man jeden Fehler des Anschlags leichter hört und weil mehr vom Spieler, als vom Instrument abhängt. Der Uebergang zum Forte-Piano hat gar kein Schwierigkeiten, indem der Anschlag derselbe bleibt und das Forte-Piano nur grössere Nachlässigkeiten zulässt, ohne bedeutende Abänderungen in der Behandlung herbeizu führen. Wer anderer Meinung ist, der hat wahrscheinlich das Klavier nicht in seiner Gewalt, wie alle blossen Forte-Piano-Spieler.'

De laatste zin, een steek onder water naar een nieuwe generatie spelers die niet meer met het klavichord zijn opgevoed, toont Griepenkerl als een man die maar nauwelijks kan verkroppen dat het klavichord langzamerhand door de pianoforte wordt overvleugeld.

Het klavichord als expressief instrument

Andere citaten uit de 18e eeuw beginnen het expressieve element te benadrukken. In 1713 schrijft Johann Mattheson:

'...Hand- und Galanterie-Sachen/ als da sind/ Ouverturen, Sonaten, Toccaten, Suiten &c. werden am besten und reinlichsten auff einem guten Clavichordio herausgebracht/ als wo selbst man die Sing-art viel deutlicher/.../ ausdrücken kan/denn auff den allezeit gleich starck klingenden Flügel und Epinetten. Will einer eine delicate Faust und reine Manier hören, der führe seinen Candidaten zu einem saubern Clavichordio.'

In dit citaat treffen we voor het eerst een gevoeligheid aan voor de verschillen in dynamiek waartoe het klavichord in staat is. Het is deze eigenschap die expressiviteit mogelijk maakt en waarmee het zich ook onderscheidt van de andere klavierinstrumenten in die tijd, het klavecimbel en het orgel.

In dit licht moeten ook onderstaande citaten uit Carl Philip Emanuel Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) gezien worden:

'Das Clavichord ist also das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist.' 'Jeder Clavierist soll...einen guten Flügel und auch ein gutes Clavichord haben, damit er auf beyden allerley Sachen abwechselend spielen könne. Wer mit einer guten Art auf dem Clavicorde spielen kan, wird solches auch auf dem Flügel zuwege bringen können, aber nicht umgekehrt. Man muss also das Clavichord zur Erlernung des guten Vortrags und den Flügel, um die gehörige Kraft in die Finger zu kriegen, brauchen.'

Het klavecimbel is het instrument voor het verkrijgen van kracht in de vingers, het klavichord voor het ontwikkelen van de voordracht.

Daniël Türk, de auteur van de zeer belangrijke *'Klavierschule'* uit 1789 zegt in andere woorden hetzelfde, maar getuigt bovendien van een voorkeur indien het niet mogelijk is over twee instrumenten te beschikken:

'Zum lernen ist das Klavier, wenigstens im Anfange, unstreitig am besten; denn auf keinem andern Klavierinstrument lässt sich die Feinheit im Vortrag so gut erwerben, als auf diesem. Kann man in der Folge einen guten Flügel oder ein gutes Fortepiano daneben haben, so ist der Nutzen für den Lernenden desto grösser; denn die Finger bekommen durch das Spielen auf diesen

Instrumenten mehr Stärke und Schnellkraft. Nur darf man nicht immer auf dem Flügel etc. spielen, weil es auf Kosten des guten Vortrags geschehen möchte. Wer nicht beydes haben kann, der wähle das Klavier.'

Het klavichord als voertuig van het gevoel

Alle hierboven aan het licht gekomen eigenschappen van het klavichord maakten het instrument bij uitstek geschikt voor de gemoedsbewegingen die de *Sturm und Drang*-periode kenmerkten. Wat dit betekent kon niet karakteristieker worden weergegeven dan door de door Europa trekkende Engelse muziekhistoricus Charles Burney. Op 12 oktober 1772 is hij in Hamburg te gast bij de beroemdste klavichordspeler van zijn tijd, Carl Philipp Emanuel Bach:

'Bach was so obliging as to sit down to his Silbermann clavichord, and favourite instrument upon which he played three or four of his choicest and most difficult compositions, with the delicacy, precision, and spirit, for which he is justly celebrated among his countrymen. In the pathetic and slow movements, whenever he had a long note to express, he absolutely contrived to produce, from his instrument, a cry of sorrow and complaint, such as only can be effected upon the clavichord, and perhaps by himself. After dinner...he played, with little intermission, till near eleven o'clock at night. During this time, he grew so animated and possessed, that he not only played, but looked like one inspired. His eyes were fixed, his underlip fell, and drops of effervescence distilled from his countenance. He said, if he were to be set to work frequently, in this manner, he should grow young again.'

Deze prachtige observatie past geheel in de sfeer van de *Empfindsamkeit*, die laatste decennia van de 18e-eeuw in Duitsland, de tijd ook waarin het klavichord werkelijk razend populair was. Een *Klavier*, dat was een klavichord. Het stond voor veel meer dan zichzelf; het vertegenwoordigde een levensgevoel, dat gedomineerd werd door onbestemde gevoelens van weemoed en 'Werther'-stemmingen [10]. Het instrument werd bezongen in proza en poëzie. De meest dweperige ontboezemingen levert ons de dichter en musicus Christian Schubart in zijn *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (c.1785):

'Clavichord, dieses einsame, melancholische, unaussprechlich süsse Instrument...hat vorzüge vor dem Flügel und dem Fortepiano. Durch das Schwingen und Beben der Saiten, durch die starke oder leisere Berührung der Faust können...alle Züge bestimmt werden, aus welchen das Gefühl zusammengesetzt ist. Wer nicht gerne poltert, rast und stürmt, wessen Herz sich oft und gern in süssen Empfindungen ergiesst, der geht am Flügel und Pianoforte vorüber und wählt ein Clavichord...'

en in zijn *Musikalische Rhapsodien* (1786):

'Kannst zwar nicht Concerte mit starker Hand spielen, denn es hagelt und wettet nicht wie's Fortepiano... Aber wo das Clavier...gemächtigt ist, weich und für jeden Hauch der Seele empfänglich, so findest du hier deines Herzens Resonanzboden. Wer am Clavichorde nach dem Flügel [klavecimbel] schmachtet, hat kein Herz, ist ein Stümper... Süsse Schwermut, smachtende Liebe, Abschiedswehen, Seelengelispel mit Gott, schwüle Ahnung, Blicke ins Paradies durch jäh zerrissenes Gewölke, süsses Tränengeriesel -...all dieses liegt im Clavichorde. ...Ach da sehne nicht nach dem Flügelgetöse. Sieh, dein Clavichord atmet ja so sanft wie dein Herz.'

Talloos zijn in deze tijd de gedichten waarin het klavichord de hoofdrol speelt.

Als troost:	Mit stillem Kummer in der Brust Schleich ich mich hin zu Dir Bring Harmonie in mich und Lust, Du liebliches Klavier.	Philippine Gatterer (1756-1831)
-------------	---	---------------------------------

of als opwekking:	Süsstönendes Klavier Welche Freuden schaffst du mir, In der Einsamkeit gebricht Mir es an Ergötzen nicht. Du bist was ich selber will, Bald Erweckung und bald Spiel.	Christian Weisse (1726-1804)
-------------------	--	------------------------------

De herleving van het klavichord

Als we het tijdstip van het verdwijnen van het klavichord op 1840 stellen en zien dat rond 1895 de belangstelling terugkomt, dan mogen we wel zeggen dat het instrument slechts een korte slaap heeft gehad. Voor die herleving van het klavichord zijn een aantal duidelijke oorzaken aan te wijzen. Het pionierswerk van Arnold Dolmetsch in Engeland, het ontstaan van georganiseerde jeugdmuziekbewegingen in Duitsland, en meer in het algemeen de in die tijd toenemende belangstelling voor oude muziek, die de vraag opriep op welk instrument de klavierwerken van Bach nu eigenlijk gespeeld dienden te worden.

Bach's klavier

Om met dat laatste te beginnen: omstreeks het jaar 1905 brandde de strijd los - mogen we wel zeggen - over de authentieke uitvoering van de klavierwerken van Johann Sebastian Bach. De grootste interpreten en musicologen van die tijd, zoals Nef, Riemann, Bodky en Landowska bestreden elkaar in woord en geschrift over de vraag: klavecimbel, klavichord, orgel of moderne vleugel? De pro-klavichordisten baseerden zich op een fragment uit Forkel's Bachbiografie uit 1802:

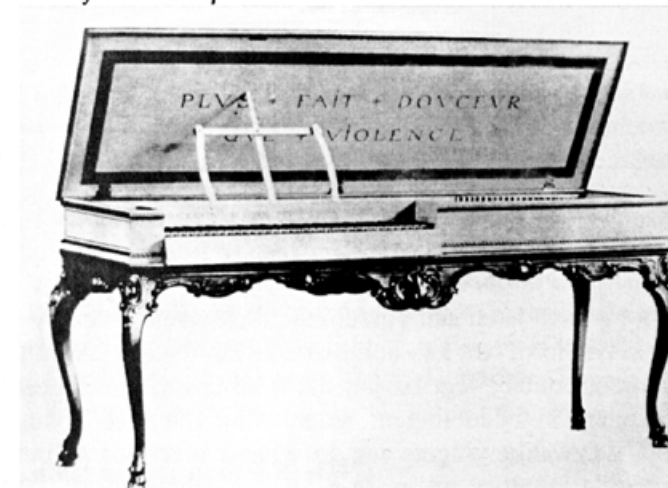
'Am liebsten spielte er auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als dass sie ihm hätten Genüge thun können. Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studieren, so wie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten, und glaubte nicht, dass auf irgend einem Flügel

oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tones hervor gebracht werden könne, als auf diesem zwar Ton-armen, aber im Kleinen ausserordentlich biegsamen Instrument' [11].

De 'klavecijnisten' beweerden dat deze passage geen betrekking had op vader maar op zijn zoon Carl Philipp, en toonden aan de hand van Bach's nalatenschapslijst aan dat hij wél vijf klavecimbels had bezeten maar géén klavichord; waarop de klavichordvoorstanders weer beweerden dat het in die lijst vermelde *Spinettgen* heel wel een klavichord kon zijn geweest omdat notarisklerken die zo'n lijst opmaken, het verschil tussen een en ander niet zouden kunnen zien. Ook Bach's voorwoord bij de *Inventionen* waarin sprake is van 'eine cantable Art im Spielen' was koren op de molen van de klavichord-aanhangers, terwijl in deze vermelding juist weer een aantal voorstanders van de piano hun gelijk zagen: was de moderne vleugel niet bij uitstek geschikt voor het 'cantabele' spel? Had Bach dit instrument in zijn genialiteit niet al voorvoeld?

We kunnen met een zekere geamuseerdheid alle strijdschriften nog eens doorlezen omdat we nu weten dat die specialisatie in instrumenten, waar men in het begin van deze eeuw van uitging, in de barok niet bestond. Men bespeelde het instrument dat men bij de hand had, of dat voor het doel het handigst was. Zo was het klavichord een geliefd studie-instrument omdat het relatief goedkoop was, goed stemming hield en ook verder weinig onderhoud vergde.

Dit alles wil niet zeggen dat sommige werken niet beter zouden klinken op het ene dan op het andere instrument, maar een bewuste keuze voor klavecimbel, klavichord of pianoforte ontstond pas in de tweede helft van de 18e eeuw. Het gevolg van deze 'strijd' was echter wel dat het klavichord weer opnieuw in de belangstelling kwam te staan, zij het bij een klein publiek.



afb. 10. Klavichord naar Hoffmann. Arnold Dolmetsch, Boston circa 1907. FF-f3, vrij.

Arnold Dolmetsch

Al eerder, in 1894, had de grote initiator van de belangstelling voor oude instrumenten, Arnold Dolmetsch zijn eerste klavichords gebouwd. Dat waren vrijwel exacte kopieën van een klavichord van Hoffmann uit 1784, dat Dolmetsch destijds bezat. Toen hij later in Amerika voor de pianofabriek Chickering werkte maakte hij deze instrumenten nog, zij het met wat stijlvermengingen in de uiterlijke vormgeving (afb.10).

Rond 1920 ontwierp Dolmetsch zelf een kleiner klavichord dat lang in productie is geweest en dat een uitgangspunt vormde voor veel andere bouwers.

Interessant is het de parallel te zien met het revival

van het klavecimbel: ook daar waren de eerste nieuw gebouwde instrumenten exacte replica's van 18e eeuwse voorgangers. Vanuit die instrumenten wordt

het klavecimbel dan 'verder ontwikkeld', wat tenslotte leidde tot de enorme instrumenten met een 16-voetsregister en registerbediening via pedalen, die bijv. de firma Pleyel bouwde in opdracht van Wanda Landowska.

Evenmin als het klavecimbel is het klavichord ontkomen aan de verbeteringsdrang van 20e-eeuwse bouwers. Dat kon in het uiterste geval leiden tot het gebruik van stalen frames en aluminium klankbodems, en vrijwel altijd werden modern plaatmateriaal en aan de piano-industrie ontleende onderdelen toegepast.

Duitse fabrieksklavichorden

In Duitsland ontstond in de jaren twintig als onderdeel van de toen belangrijke jeugdbeweging de *Jugendmusikbewegung*, die het spelen van renaissance- en barokmuziek op daartoe geëigende instrumenten sterk stimuleerde. Naast de blokfluit en de vedel werd als goedkoop en geschikt klavierinstrument het klavichord aanbevolen. Een aantal klavierfabrieken ging deze klavichords produceren. De firma Neupert mag met name genoemd worden vanwege de research die ze op dit gebied heeft verricht.

We moeten echter constateren dat de fabrieksinstrumenten uit deze tijd weinig met het historische klavichord van doen hebben: ze zijn énkorig en ongebonden. Zoals we al zagen wordt eenkorigheid bij historische klavichords niet aangetroffen [12]; dubbelkorigheid is essentieel voor de klank en het toucher van het instrument [13]. Ongebondenheid is bij historische klavichords heel gebruikelijk, maar niet in instrumenten van zulke geringe afmeting als deze fabrieksklavichordjes. De eenkorigheid diende echter het stemgemak en de gunstige prijs, de ongebondenheid zag men als noodzaak om alle muziek te kunnen spelen, en dan speciaal de muziek die eigentijdse componisten voor het instrument schreven of zouden gaan schrijven. Een hausse in moderne klavichordmuziek is echter uitgebleven [14]. Dit type 'compromis'-klavichord wordt nog steeds vervaardigd (soms in een mooi historisch jasje) en als praktisch ervaren als oefen- en reisinstrument.

Historisch besef

Al vanaf de vijftiger jaren echter waren er bouwers die zich verregaand oriënteerden op historische voorbeelden van zowel klavecimbels als klavichords. Deze pioniers, zoals Frank Hubbard en Martin Skowronek, deden onderzoek in belangrijke instrumentencollecties. De meeste andere bouwers bouwden toen nog naar moderne, 'verbeterde' ontwerpen, maar zij gingen terug naar de musea en begonnen instrumenten nauwgezet te kopiëren. Nu doen vrijwel alle bouwers dat - overigens zonder zelf het onderzoek te behoeven doen, want er zijn inmiddels tientallen bouwtekeningen van historische klavecimbels en klavichords beschikbaar. [15]

In de klavecimbelbouw zijn een aantal historische voorbeelden favoriet geworden: instrumenten van bijv. Ruckers, Dulcken en Taskin, Dat heeft te maken met de verkrijgbaarheid van bouwtekeningen, maar zeker ook met het feit dat het werk van deze bouwers tot de hoogtenpunten van de historische klavecimbelbouw worden gerekend. Ook in de klavichordbouw bestaan een aantal veel gekopieerde voorbeelden. Instrumenten van Hass en Hubert (afb.11)- al genoemd, maar ook 16e- en 17e-eeuwse instrumenten als van Pisarenis en Donat. De laatste jaren is er een tendens zich van de

standaardvoorbeelden los te maken. Bouwers die zich willen onderscheiden maken liever een kopie van Friederici of van een Zweeds voorbeeld. Een dergelijke tendens is mijns inziens ook te bespeuren onder klavecimbelbouwers die zich dan baseren op

Duitse voorbeelden (bijv. Mietke), of vroege Franse (bijv. Thibault) of Engelse (bijv. Barton)

Het klavichord; een instrument voor klavecijnisten ?

De hierboven geciteerde fragmenten uit Carl Philip Emanuel's *Versuch* laten aan duidelijkheid niets te wensen over wat betreft zijn mening over de relatie tussen klavecimbel en klavichord. Het kan ook niet anders: het klavichord is het instrument dat van alle toetsinstrumenten het meest directe contact legt tussen hand en snaar. Er is geen klavierinstrument dat subtieler reageert op al onze handelingen en bedoelingen: iedere toon die niet bewust gevormd wordt 'klinkt' niet. Het klavichord onthult genadeloos de zwakke vingers van onze hand, maar ook gebrek aan concentratie. Anderzijds kan een goede speler zijn muzikale intenties tot in de subtielste schakeringen van articulatie, frasering en dynamiek hoorbaar maken. Klavichordspelen loont, want met het daar opgedane 'speelgevoel' wordt de benadering van het eigen toetsinstrument anders, of het nu een orgel, klavecimbel of piano betreft. Dit wordt alleraardigst geïllustreerd door een passage in Burney's al eerder genoemde *Musical Tours*. Als hij in 1772 in Wenen komt, hoort hij een negenjarig meisje spelen op een 'small and not good Pianoforte'. Hij noteert: *'The neatness of the child's execution did not so much surprise me, though uncommon, as her expression. All the pianos and fortes were so judiciously attended to, and there was such shading of some passages and force given to others, as nothing but sensibility could produce. I enquired of Signor Giorgio, an Italian, who attended her, upon what instrument she usually practised at home, and was answered, "on the Clavichord"'*.

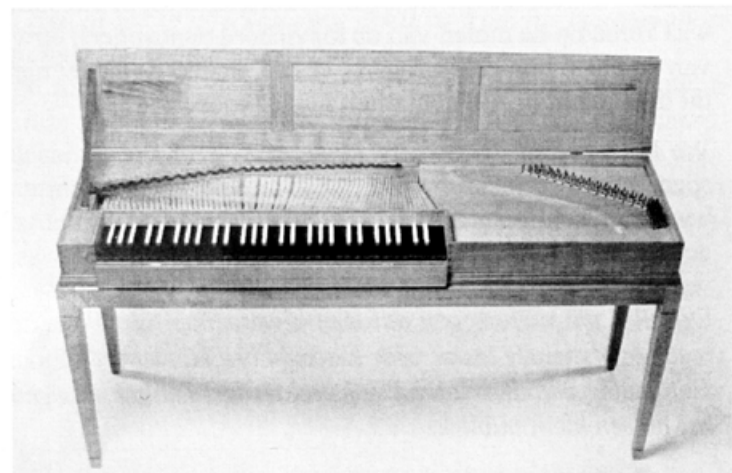
Tot slot

Ik hoop dat dit artikel uw belangstelling heeft gewekt voor een instrument dat in sommige opzichten dicht bij het klavecimbel staat - historische context, overlappend repertoire - maar er ook wezenlijk van verschilt door toonvorming en expressieve eigenschappen. Als u nog nooit een klavichord onder handen hebt gehad kan ik u aanraden er eens op te spelen als u de kans krijgt. U zult merken dat een goede toonvorming niet makkelijk is; als u dat vervolgens niet op zich laat zitten, bent u in feite al begonnen met de verfijning van uw toucher, en is de beloning al onderweg.

Ik bezit een prachtige kopie van een Baker Harris 1765 bentside spinet en een fraai Broadwood tafelklavier uit circa 1815. Op beide instrumenten speel ik bijzonder graag en verken ik vele muzikale landschappen; mijn klavichord echter confronteert me enerzijds met diepe afgronden van technische insufficiëntie, maar voert mij ook naar de allerhoogste toppen van beleving en muzikaal genot.

© Koen Vermeij, Bennebroek, 2005

Dit artikel is een geheel om- en bijgewerkte versie van een publicatie, verschenen in het blad van de EPTA in 1990.



afb. 11. Klavichord naar Chr.G. Hubert. Koen Vermeij, Bennebroek 1986. FF-f3, diatonisch-vrij.

Noten

1. Het 'kort octaaf' is een diatonisch basoctaaf (met als enige chromatische toon de Bes) waarbij de tonen C D E klinken op de toetsen E Fis Gis. Het wordt aangeduid met 'C/E-'. Het 'kort octaaf' wordt aangetroffen op alle klavierinstrumenten uit deze tijd.
2. Gezien in het licht van deze ontwikkeling kunnen de instrumenten met twee klankbodems als een overgangsvorm beschouwd worden. Het niet direct weglaten van de vrijwel functioneloze onderbodem berust op het zelfde menselijk mechanisme als het intact laten van masten en tuigage op de eerste stoomschepen.
3. Ook wel 'e' en 'b', vooral bij Iberische instrumenten. De bindingen komen dan op de tonen: c-cis, d-dis, f-fis, g-gis en a-aïs.
4. Deze komen als samenklank in 17e en 18e eeuwse muziek echter niet voor. Wel is in het geval van enharmonische verwisseling een samentreffen mogelijk, bijvoorbeeld dis-e, g-as.
5. Merkwaardigerwijze hebben de Fransen wel uit die tijd de uitdrukking '*jouer le clavichorde*' overgehouden, die de betekenis heeft van 'vreemd gaan'. Dit karakteriseert misschien aardig hun houding ten opzichte van het instrument: als je spel geheim moet blijven, speel dan klavichord.
6. Een praktijk die wij nog kennen van de firma Erard.
7. Er werden zelfs grote samengestelde klavichords gebouwd, bestaande uit twee manueel-instrumenten en een pedaal. We moeten daarbij bedenken dat het voor een organist bezwaarlijk was vaak op zijn orgel te studeren; afgezien van kou en duisternis in de winter, waren er altijd orgeltrappers nodig.
8. Zie voor de gegevens van alle hierna genoemde boeken en artikelen de literatuurlijst.
9. De 18e-eeuwse benamingen voor de diverse toetsinstrumenten kunnen tot misverstanden leiden. Met '*Flügel*' werd het klavecimbel bedoeld; het woord '*Klavier*' of '*Clavier*' kon in 1750 nog betrekking hebben op alle toetsinstrumenten maar wordt daarna meer en meer gereserveerd voor het klavichord. (vergelijk de citaten van C.Ph.E. Bach en Türk: '*Clavieristen*' betekent nog 'toetsbespelers in algemene zin'; Türk's '*Klavier*' is een klavichord.) De woorden '*Hammerflügel*' en '*Hammerklavier*' betekenen eigenlijk niets anders dan 'Klavecimbel-met-hamers' (het vleugeltipe) en 'Klavichord-met-hamers' (het tafelpiano-type). Deze benamingen zijn vanuit de tijd zelf gezien natuurlijk volstrekt logisch. Daarnaast bestonden voor de vroege piano zowel de woorden '*Pianoforte*' als '*Fortepiano*'. In de 19e eeuw krijgt het woord '*Klavier*' zijn huidige betekenis. Een hedendaags voorbeeld van toekenning van een algemene aanduiding aan één specifiek, zeer populair instrument vinden we in het woord '*Keyboard*'.
10. Het enige andere instrument dat '*empfindsame*' gevoelens volmaakt kon weergeven, maar in diezelfde periode écht een mode-instrument was - a.h.w. uit het niets komen opzetten en er weer in verdwenen - was de glasharmonica.
11. Johan Forkel (1749-1818) was zelf een verwoed klavichordliefhebber. Dit citaat zegt mogelijk net zoveel over hemzelf als over Bach. Zie voor meer details: Neupert, *Das Klavichord*, Anhang p.70.
12. Behalve een klavichordje van Joh. A. Stein dat zich bevindt in het Haags Gemeentemuseum.
13. Zie hiervoor Barnes, J., 'Coupling between Clavichord Unisons and its Effect on Tuning', in *Het Clavichord*, Jrg. 2, No 3, december 1989 en Kaernbach, Chr., 'Clavichord unisons', in *Clavichord International*, Vol. 2, No 1, May 1998.
14. Tamelijk bekend zijn nu nog de stukken van Herbert Howells op. 41, 'Lambert's Clavichord' uit 1928.
15. Zie www.vogel-scheer.de

Bijlagen

1. Klavichordgenootschappen

Op zaterdag 3 mei 1986 waren Jan Raas, Kees Rosenhart en Koen Vermeij aanwezig op een 'klavichorddag' in Amersfoort. Daar kwamen zij tot de conclusie dat het tijd werd een 'klavichordclub' op te richten. Verdere uitwerking van de plannen leidde tot een eerste activiteit: de 'Dag van het Clavichord' in de Waalse Kerk te Haarlem op 19 september 1987, en ook tot het verschijnen van het nulnummer van een klavichordtijdschrift. In april 1988 werd de *Het Nederlands Clavichord Genootschap* officieel opgericht; in dezelfde maand verscheen het eerste nummer van 'Het Clavichord'. Aan het eind van het jaar telde het Genootschap meer dan honderd leden. Na deze vliegende start zat de vaart er goed in: de volgende jaren werden concerten en grote 'klavichorddagen' georganiseerd. Intussen was het elan van het NCG bij een aantal buitenlandse klavichordenthousiasten niet onopgemerkt gebleven. Hun begeesting over wat hier gebeurde rond het klavichord heeft zeker een rol gespeeld bij de oprichting van vijf nieuwe klavichordgenootschappen in de vroege negentiger jaren: de *Deutsche Clavichord Sozietät* en de *British Clavichord Society* in 1993, de *Boston Clavichord Society* en de *Japanese Clavichord Society* in 1994 en de *Schweizerische Clavichord Gesellschaft* in 1995, later werden nog een Fins en een Zweeds genootschap opgericht. We zijn er trots op dat het NCG de 'Moeder van alle Klavichordgenootschappen' genoemd kan worden (voor meer informatie, zie: www.clavichordgenootschap.nl).

In 1997 werd het tijdschrift *Het Clavichord* geïnternationaliseerd. Door het Nederlands als voertaal te vervangen door het Engels konden we het tijdschrift voor alle genootschappen bereikbaar maken. *Clavichord International* gaat nu twee maal per jaar de wereld over in een oplage van 550 stuks. De hoofdredacteur is sinds kort de Engelsman Francis Knight; grafische vormgeving, verzending en abonnementenadministratie ligt in handen van de uitgever, het Nederlands Clavichord Genootschap.

Zoals *Clavichord International* een functie vervult in de wereld van de klavichordgenootschappen als medium voor (ook onderlinge) informatie, zo vervult het *International Centre for Clavichord Studies*, opgericht door Bernard Brauchli en Christopher Hogwood in 1996, een rol als organisator van symposia en uitgever van publicaties en

muziek. Iedere twee jaar vindt een symposium plaats in het Noord-Italiaanse Magnano, waar lezingen en recitals plaatsvinden rondom een thema, waar bouwers hun instrumenten tentoonstellen en (laten) bespelen, en waar vooral ontmoeting en onderlinge uitwisseling van groot belang zijn.

Het is interessant eens een kijkje te nemen op de websites van de diverse genootschappen.

Nederlands Clavichord Genootschap www.clavichordgenootschap.nl

Deutsche Clavichordsozietät www.clavichord.info

British Clavichord Society www.bcs.nildram.co.uk

Boston Clavichord Society www.bostonclavichord.org

Japanese Clavichord Society (geen website)

Schweizerische Clavichord www.clavichorde.ch

Finnish Clavichord Society www.siba.fi/klavikordiseura

Göteborg Clavichord Society (nog geen website)

International Centre for Clavichord Studies www.musicanticamagnano.com

2. Boeken & CDs

De *International Clavichord Directory - a source book of clavichord information* is het ideale boekje om snel thuis te raken in de wereld van het klavichord. U treft de volgende praktische informatie aan: *For newcomers to the clavichord, The clavichord on CD, Clavichords in museums..., Technical drawings of clavichords, Clavichord kit suppliers, Societies, journals and the internet, The Clavichord Register (namen, adressen)*. (www.bcs.nildram.co.uk)

The Clavichord van Bernard Brauchli is sinds zijn verschijning in 2003 het standaardwerk over het klavichord. Typen, spelers, componisten, alles is er in te vinden. (www.musicanticamagnano.com)

Het meest korte, maar toch complete historische overzicht is ongetwijfeld het artikel 'Clavichord' van Edwin Ripin in *The New Grove's muziek-encyclopedie*.

Het boekje van Hans Neupert, *Das Klavichord* geeft veel informatie, maar is wat onoverzichtelijk. Het hoofdstuk over moderne bouw is gedateerd.

Het boek van Cornelia Auerbach, *Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts* is een cultuur-historisch onderzoek - na ruim 50 jaar nog steeds een standaardwerk - dat met talloze citaten een uitstekend beeld schetst van de belangrijke plaats van het klavichord in de 18e eeuw.

Wie precies wil weten waarom het klavichord in Duitsland zo buitengewoon populair is geweest, kan ik aanraden de eerste hoofdstukken te lezen van *Men, Women & Pianos* van A. Loesser.

Een diepgaande studie over alle klavichorden van één bouwer is *The Hubert Clavichord Data Book* door Koen Vermeij. Van Chr. G. Hubert zijn 18 klavichorden bewaard gebleven. In dit boek worden ze alle volgens eenzelfde schema beschreven en - met meer dan 650 fotos - vooral getoond, waardoor het boek ook de moeite waard is voor geïnteresseerde 'leken'. (www.cipress.nl)

Er zijn tientallen CDs te koop met muziek op klavichord. Het tempo van nieuwe verschijningen ligt hoog. Internetpagina's raadplegen is hier het handigst: vooral de DCS houdt een goede lijst bij. (www.clavichord.info)

3. Literatuurlijst

Adlung, J., *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758 (Kassel ^R1953).

Auerbach, C., *Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts*, Kassel 1959.

Bach, C.Ph.E., *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753 (Kassel ^R1969).

Boalch, D., *Makers of the Harpsichord and Clavichord*, Oxford 1974/1995.

Brauchli, B., *The Clavichord*, Cambridge 2003.

British Clavichord Society, ed. Judith Wardman: *International Clavichord Directory - a source book of clavichord information*, London 2005.

Burney, Ch., *Dr Burney's Musical Tours in Europa*, 1772 (London ^R1959).

Campbell, M., *Dolmetsch, the man and his work*. London 1975.

Douwes, Cl., *Grondig ondersoek van de Toonen der Musyk*, Franeker 1699 (Buren ^R1971).

Forkel, Joh., *Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig 1802 (Kassel ^R1950/1982).

Ghelen, J. van, *Dit is een seer Schoon Boecxke...*, Antwerpen 1568 (Buren 1973).

Gierveld, A.J., 'The Harpsichord and Clavichord in the Dutch Republic', in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXXI-2, 1981.

Griepenkerl, Fr.C., *Einige Bemerkungen über den Vortrag der chromatischen Phantasie*, Braunschweig 1819. Zie: *Clavichord International*, Vol.4, No.2 (2000), pp.47-52.

Helenius-Öberg, E., *Svenskt Klavikordbygge 1720-1820*, Stockholm 1986.

Henkel, H., *Clavichorde*, Frankfurt a/M 1981.

Hubbard, Fr., *Three Centuries of Harpsichord Making*, Harvard 1965.

Loesser, A., *Men, women and pianos / A social history*, New York 1954.

Mattheson, Joh., *Das Neu-eroffnete orchestre*, Hamburg, 1713 (Hildesheim ^R1994).

Meer, J. H. van der, 'The Dating of German Clavichords', in: *Organ Yearbook*, vol VI, 1975.

Mendel, H., *Musikalische Conversations Lexicon*, 1872.

Neupert, H., *Das Klavichord*, Kassel 1956.

Praetorius, M., *Syntagma Musicum, II*, Wolfenbüttel 1619 (Kassel ^R1964/1980).

Ripin, E., lemma 'The Clavichord', in: *The New Grove's Dictionary of Music & Musicians*, London 1980; ²2001.

Ripin, E., 'The early Clavichord', in: *The Musical Quarterly*, LIII, October 1967.

Ripin, E., 'A Reassessment of the Fretted Clavichord', in: *The Galpin Society Journal*, XXIII, August 1970.

Schubart, Chr., *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, 1784 (Leipzig ^R1977).

Schubart, Chr., *Musikalische Rhapsodien*, 1786.

Türk, D., *Klavierschule, ...*, Leipzig/Halle 1789 (Kassel ^R1967).

Vermeij, K., *The Hubert Clavichord Data Book*, Bennebroek 2000.

Virdung, S., *Musica getuscht und ausgezogen*, Basel 1511 (Kassel ^R1970).

Zuckermann, W., *The modern harpsichord*, New York 1969.

Wegwijs in de eigen boekenkast

Het lijkt erop dat pianisten het, waar het gaat om het vinden van oefenliteratuur, van meet af aan gemakkelijker gehad hebben dan klavecinisten. Nauwelijks had de piano rond 1800 de muzikale rol van het klavecimbel overgenomen of daar dienden de eerste etudecomponisten zich al aan: Johann Baptist Cramer, Muzio Clementi, Karl Czerny en anderen. Vóór 1800 werd er natuurlijk ook ijverig en intelligent gestudeerd, maar het aanbod van studiemateriaal lijkt vóór die tijd minder overdadig beschikbaar dan daarna.

De Weense klaveciniste Isolde Ahlgrimm (1914-1995) heeft eens het een en ander aan studiemateriaal van vóór 1750 bijeengesprokkeld en uitgegeven: *Manuale der Orgel- und Cembalotechnik* (Doblinger 02 100), Wenen-München 1982. In deze bundel is studiemateriaal te vinden van Elias Nikolaus Ammerbach, Girolamo Diruta, Gaetano Greco, Philipp Christoph Hartung, Anton Franz Maichelbeck, Nicolo Pasquali enzovoorts, en ook de oefeningetjes uit L' art de toucher le clavecin van François Couperin, uit de Méthode van Jean-Philippe Rameau en uit de Versuch van Carl Philipp Emanuel Bach. Waarschijnlijk is ten onrechte weinig aandacht besteed aan deze publicatie omdat klavecimbelspelend en -docerend Nederland in de tijd van verschijnen geheel gefocust was op uitvoeringspraktijk.

Het Manuale van Ahlgrimm telt 78 bladzijden. Na aftrek van toelichtingen enzovoorts blijven er ongeveer 60 bladzijden speelmateriaal over. Daarvan kunnen naar mijn mening een tiental bladzijden vol toonladderfiguren met vingerzettingen geschrapt worden. Toonladders, gebroken drieklanken enzovoorts schrijf je immers niet op, maar speel je uit je hoofd. De totale oogst van bijna twee eeuwen komt dan op circa 50 bladzijden aan etudes, meestal etudetjes. Isolde Ahlgrimm heeft het gevonden materiaal wel gesorteerd op onderwerp, maar het zal begrijpelijk zijn dat bij een aanpak waarbij het toeval zo'n grote rol speelt er nauwelijks sprake kan zijn van een logische opbouw.

Vijftig bladzijden studiemateriaal op twee eeuwen klavecimbelliteratuur is niet veel. Maar schijn bedriegt. Veel muziek die we nu als voordrachtsstukken beschouwen werden in de tijd van hun ontstaan uitgegeven als Clavierübung (Johann Sebastian Bach, Johann Kuhnau, Johann Krieger), als Lessons (Henry Purcell) of als Essercizi (Domenico Scarlatti). Deze muziek kon dus ook gebruikt worden voor studiedoeleinden. Beeldende kunstenaars in opleiding gebruikten ook bestaande meesterwerken voor studiedoeleinden.

Er zijn een aantal klavecimbelwerken die, weliswaar niet als zodanig geoormd, bijzonder goed voor studiedoeleinden zijn te gebruiken. Het lijkt er namelijk op dat sommige componisten in sommige variatiereeksen ook een speeltechnisch probleem op het oog hadden.

Zo is er een Chaconne in C van Georg Friedrich Händel met maar liefst 49 variaties (Klavierwerke IV, Bärenreiter 4223, Kassel etc. 1975, blz. 10-26). Het speeltechnisch repertoire in deze Chaconne omvat per variatie toonladderfiguren in diverse snelheden (8^{ste}, 16^e en 32^{ste} notenwaarden), afwisselend in de onderstem, de bovenstem, de middenstemmen of lopend door alle stemmen; parallelle tertsen in één hand, rechts, links, met steunvinger, zonder steunvinger, ook weer in diverse snelheden; akkoordbrekingen op vele manieren; repeterende tonen en akkoorden; meerstemmigheid in één hand; chromatische passages; het naast elkaar zetten van akkoordmassa's enz.¹ Andere variatiereeksen in bundel IV zijn de veel eenvoudiger Chaconne in d (10 variaties) op blz. 65-67, en de Aria in d (7 variaties) op blz. 75-81.

¹ Technisch geavanceerder nog is de "Chaconne" in G van J.S.Bach: Clavierübung IV, de Goldbergvariaties. Hier kan men overigens opmerken dat het een goede gewoonte was om een variatiereeks te besluiten met een "da capo" van de aria, het koraal of het eerste gegeven.



Iets eenvoudiger van aanpak dan de zojuist beschreven Chaconne in C uit bundel IV is de "Chacoone" in G van Händel (Klavierwerke II, Bärenreiter 4221, Kassel etc. 1970, blz. 77-96) met 62 variaties. De "Chaconne" in G, II blz. 11-19 (21 variaties) introduceert parallelle octaven in de linkerhand. Andere, nog eenvoudiger variatiewerken van Händel in deze bundel II zijn te vinden op blz. 5-9: Aria in Bes (5 variaties) en op blz. 26-28: Menuetto in d (3 variaties).

Andere suggesties.

De Ciacona in C (24 variaties) en de Ciacona in D (12 variaties) in de Bärenreiter-uitgave van Johann Pachelbel's Hexachordum Apollinis (BA 2818, Kassel 1958). De Partite in C (11 variaties) en de Partite in a (12 variaties) uit de Sonate D'Intavolatura, Parte Seconda van Domenico Zipoli, door Luigi Ferdinando Tagliavini uitgegeven bij Willy Müller Süddeutscher Musikverlag. Heidelberg 1959. Dit werk is ook in een mooie, goed leesbare facsimile uitgegeven door de Société de Musicologie de Languedoc (ISBN 2-905400-33-1).² Georg Böhm: Partita über die Arie: Jesu du bist allzu schöne, C dur (14 variaties) en Johann Sebastian Bach: Aria Variata in a, BWV 989 (10 variaties). Jean-Henry D'Anglebert: Variations sur les folies d'Espagne (22 variaties) in d.

Voor de oudere stijl kunnen we goed terecht bij Samuel Scheidt: Tabulatura Nova. Uit deel I Passamezzo in a (12 variaties), Weh, Windchen, weh in G (12 variaties), Ach du feiner Reiter in C (7 variaties), Est-ce Mars in C (10 variaties). Uit deel II Cantilena Anglica de Fortuna

² D.Zipoli: Intavolatura (facsimile) is ook verschenen bij Musica Repartita, MR111F, Utrecht 1997. Van het 'Hexachordum Apollinis Sex Arias Exhibens' verscheen ook een mooie facsimile (Performers' Facsimiles 182, New York), maar daarin vindt men natuurlijk alleen de zes Arias. De uitgave van Bärenreiter bevat als extra's behalve deze zes Arias nog een Arietta en de twee genoemde Ciacona's.

in g (5 variaties), Allemande "Soll es sein" in C (10 variaties) en Allemande "Also gehts, also stehts" in G (7 variaties). We kunnen ook denken aan Johann Adam Reincken: Ballett in e (11 variaties) en Aria: Schweiget mir vom Weiber nehmen in G (18 variaties) of aan Hans Leo Hassler: "Ich gieng einmal spatieren" 31 mal verendert durch Herren J.L.H." in g. Edition Schott 6226. Mainz 1971. U kunt zelf verder zoeken bij bijvoorbeeld Bernardo Pasquini, Jean-François Dandrieu, de 'Virginalisten' enzovoorts.³

Bij het gebruik van variatiereeksen voor studiedoeleinden kan nog het volgende worden opgemerkt: Variatiereeksen bieden de speler het voordeel van overzichtelijke afgeronde fragmenten van vier, acht of zestien maten. Het staat de speler vrij om alleen die variaties uit een reeks uit te kiezen die op een gegeven moment van pas komen en de rest over te slaan. Om een voorbeeld te geven: Wanneer men parallelle tertsen in één hand zou willen oefenen, dan volstaat het die variaties te kiezen waarin die voorkomen, enzovoorts. De uitgekozen variatie(s) kunnen worden overgeschreven⁴ en apart worden bestudeerd.⁵ Er is geen enkele noodzaak om een hele variatiereeks te studeren. Zou u dat toch willen, dan kan dat naast ander repertoire in een zelf gekozen volgorde en uitgesmeerd over weken, maanden of desnoods over een heel jaar. De boven aangehaalde werken staan in de toonsoorten C en G (de meeste) en in Bes, D, d, a, e en g. Het is dus zaak om de gekozen fragmenten ook naar een lager en hoger gelegen toonsoort te transponeren. Komt u, alles bij elkaar opgeteld, ook uit op 385 variaties?

Kees Rosenhart. Haarlem, september 2005.

³ Het is ook nu nog een aardig idee om technische oefeningen te presenteren als variaties op een bekend liedje.

⁴ Noten schrijven hoort ook bij het vak. Het overschrijven van losse fragmenten maakt herhaling na langere tijd gemakkelijker. Apart in een mapje bewaren.

⁵ Zoek eens, wanneer u over internet beschikt, via Google op deze termen in deze volgorde: kevin purone kochevitsky. U vindt daar goede suggesties voor een grondige aanpak in de daar gegeven samenvatting van de ideeën van George Kochevitsky.

Rameau en Byrd, twee grote componisten

Paul Weeren

Zowel van Jean-Philippe Rameau (1683-1764) als van William Byrd (ca. 1540-1623) kan gezegd worden dat het representanten zijn van een belangrijke nationale stijl van klavecimbelmuziek: Rameau als achttiende-eeuwse Franse componist en William Byrd als vertegenwoordiger van de late Engelse renaissance. En niet alleen representanten, maar ook twee van de grootste componisten van muziek voor het klavecimbel door de eeuwen heen. Daarbij horen ook verschillende typen klavecimbels, Frans en Engels. Onlangs verschenen er twee cd's, ieder gewijd aan één van bovengenoemde componisten, uitgevoerd op een instrument van het daarbij passende type. Maar wat is het daarbij passende type? De cd met werken van Rameau (Les Cyclopes, gespeeld door Trevor Pinnock) maakt gebruik van een redelijk laat type klavecimbel. Het is natuurlijk voor discussie vatbaar of een vroeger type (zoals een Hemsch) niet meer geschikt zou zijn, maar het gaat hier om een bijzonder geslaagd exemplaar. Het gekozen instrument is het klavecimbel van Jean Goermans uit 1764, herzien door Pascal Taskin in 1783/1784. Het bevindt zich in de Russell-collection in Edinburgh. De klank is door en door Frans, maar blijft ten allen tijde doorzichtig. Dit in tegenstelling tot het instrument van Pascal Taskin uit dezelfde collectie. Die doorzichtigheid maakt, dat je lang zonder vermoeid te raken naar dit instrument kunt luisteren. Daarvoor is het natuurlijk wel nodig dat er interessant gespeeld wordt, en dat doet Pinnock.

In de jaren '70 nam hij de werken van Rameau al eens op, en dan is het natuurlijk interessant om te kijken wat er is gebeurd als je dat zo'n dertig jaar later weer doet... Pinnock geeft in het boekje bij de cd aan, dat het instrument hem geïnspireerd heeft, en dat lijkt zeker het geval te zijn. Zijn timing is veel flexibeler geworden, inégalité is spaarzamer en afwisselender. Gelukkig maakt hij voor de inégalité ook verschil tussen secundes en grotere intervallen, er is geen stuk meer te bekennen in deze opname waar sprake is van een mechanisch lang – kort (het grote probleem van de oude opname!).

Deze opname bestaat uit maar één cd, daarom zijn niet alle werken van Rameau opgenomen. Het betreft hier de Suite in e en drie losse stukken (Les Cyclopes, Les Tourbillons en L'Entretien des Muses) uit de Pièces de Clavecin van 1724; daarnaast de suite in a en La Poule, L'Enharmonique en L'Egyptienne uit de Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin (vermoedelijk tussen 1726 en 1728).

De cd valt direct met de deur in huis met het spectaculaire Les Cyclopes. De techniek van Pinnock geeft hem genoeg reserve om ook qua interpretatie het onderste uit de kan te halen. Het door Rameau

nagestreefde schilderen met klank is hier goed te horen in het stampen van de reus in de steeds herhalende d's in de bas. Het instrument helpt ook een handje mee, de bassen zijn zeer resonant. Dat geeft ook een duidelijke meerwaarde aan de Musette en Rondeau: niet alleen is de bas vol van klank, maar de toon blijft lang goed hoorbaar doorklinken, wat de bourdon van dit stuk bijzonder spannend maakt. Zelfs op het hier gekozen langzame tempo.

De tempokeuzen op deze cd zijn in het algemeen geslaagd te noemen, soms aardig virtuoos, maar genoeg contemplatief in de langzamere stukken. Alleen L'Entretien des Muses dreigt door het erg langzame tempo de grote lijn te verliezen. Als klein minpuntje bij alle langzame delen is dat hier alle herhalingen worden gespeeld. Weliswaar met extra versieringen en creatief gebruik van de registratie, maar het blijkt lastig om de spanning zo lang vast te houden. Wie weet is het idee van de oude Bärenreiter-uitgave (er is nu een hele goede nieuwe!) om een aantal herhalingen te schrappen zo gek nog niet... De tweede cd betreft een recente opname met werken van William Byrd door grootmeester Gustav Leonhardt. Het instrument is in dit geval een kopie, naar het klavecimbelgedeelte van het clavi-organum van Lodewijk Theeuwes uit het Victoria & Albert Museum te Londen. Deze kopie is van Malcolm Rose, en ook hier is het instrument alleen al een genot om naar te luisteren. De klank is natuurlijk heel anders, het sprekende in plaats van het zingende dat deze vroege instrumenten hebben is ook meer geschikt voor Byrd. Het instrument is in klank meer Italiaans aandoend dan Vlaams, de Engelse instrumenten uit deze tijd (die helaas maar nauwelijks overgeleverd zijn) hadden dus toch ook een eigen karakter. Er zijn meerdere opnamen gemaakt met dit instrument, voor informatie hierover verwijs ik graag naar de website van Malcolm Rose (www.malcolm-rose.com). Het betreft op deze cd ook een bloemlezing, ditmaal uit het werk van William Byrd: een aantal dansen, liedvariaties (Rowland), ut re mi fa sol la, en een fantasia. De grote persoonlijkheid van Leonhardt is evident aanwezig: rustige tempi, duidelijke articulatie, waarbij non-legato het wint van legato. De klank is steeds goed, en het contrapuntische lijnenspel is steeds duidelijk. Elk lijntje is uitgewerkt en vormgegeven.

Bij de interpretaties lijkt die polyfonie dan ook het voortouw te hebben. Helaas gaat dat soms ten koste van het danskarakter met name van de Galliards en de overbekende La Volta. Hier ontbreken door het redelijk langzame tempo de duidelijke ritmiek en het metrumgevoel. Dit wordt ruimschoots gecompenseerd in de Fantasia, de Pavenes en in ut re mi fa sol la,

waar de frasering en het karakteriseren van de individuele motieven en lijnen voorbeeldig en inventief is. Mijn voorkeur voor een opname met werk van Byrd gaat nog steeds uit naar de cd van Andreas Staier: John come kiss me now (Teldec 0927 42205-2)¹; maar deze opname van Gustav Leonhardt biedt met gedeeltelijk andere stukken een goede aanvulling...

De hier besproken cd's zijn:
Jean-Philippe Rameau: Les Cyclopes, Trevor Pinnock.
AVIE, AV 2056

William Byrd, Gustav Leonhardt.
Alpha 073

Historische Klavecimbels en Fortepiano's in Dordrecht

De Collectie Accardi / Van Bussel van Historische Klavierinstrumenten is nu voor belangstellenden toegankelijk. De verzameling is bescheiden van omvang - drie klavecimbels en zeven fortepiano's - maar bevat instrumenten van de allerhoogste kwaliteit in goed bespeelbare toestand. Enkele hoogtepunten zijn: een Venetiaans Klavecimbel van eind 16e eeuw met de originele dispositie 1 x 8' / 1 x 4', de oudst bewaarde Weense vleugel van J.Schantz uit het einde van de achttiende-eeuw, een vroege Streicher uit 1802 en de romantische vleugel van C.Graf uit 1831. De collectie bevindt zich in de binnenstad van Dordrecht op slechts vier minuten loopafstand van het NS station en is op afspraak te bezoeken - telefoon 078 6930050 - of via www.collezioneaccardi.org

KLEINE ADVERTENTIES

TE KOOP:

William Dowd klavecimbel, nummer 119, 1978, Blanchet kopie omvang: FF-f" dubbel-klavier 8'8'4" met luit en handstops, transponabel klavier, Louis XVI stand, bladgoud Chinoiserie op deksel en buitenkast, kleur: antrasiet, klankbord en stemblokversieringen door Sheridan Germann, Chinoiserie op dokkenlijst, gouache op stemblok en klankbord.

Roos met de naam van de maker en zijn embleem. Originele binnen en buiten covers. Louis XVI stoel met handgeweven zitting van paardenhaar (kleur: antrasiet).

Het instrument is getaxeerd op euro 41.000,- maar de prijs is bespreekbaar.
bifrons@bifrons.demon.nl of mobiel tel: 0653797504
T.K.Johansen.

Robert D. Vollbehr

Clavecimbelbouwer
sinds 1976

Benedenweg 306
1834 BE St. Pancras
tel. : +031 (72) 561 57 02
e-mail: vollbehr@zonnet.nl
www.vollbehr.nl

nieuwbouw
restauratie



¹ Zie mijn bespreking in: Het Klavecimbel, mei 2002: "Nog een keer William Byrd..."

ONGEHOORDE TECHNIEK



Betrouwbare techniek is een voorwaarde voor langdurig speelplezier.
Juist daarin onderscheiden onze instrumenten zich.
De toon is onbeschrijfelijk. Die moet u horen.



BAROK TOT IN DETAIL

Henk Klop Baroque Keyboard Instruments

Paleisweg 6 • 3886 LC Garderen • The Netherlands • PHONE +31 (0)577 461 512

FAX +31 (0)577 461 787 • WEB www.klop.info • E-MAIL mail@klop.info

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
CLAVECIMBEL- EN
FORTEPIANOMAKER

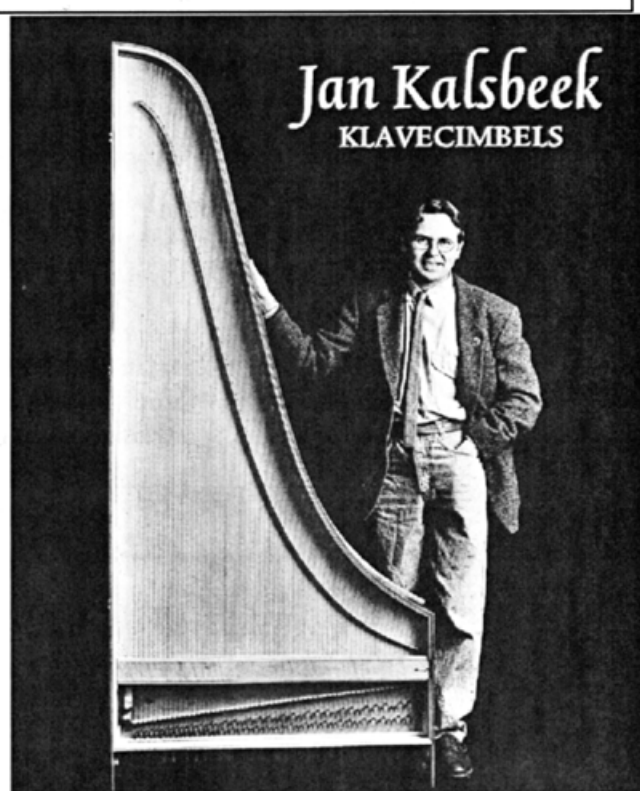
Schaapsweg 13
7113AC Winterswijk.
Tel. 0543-562471

info@trompeterclavecimbel.nl
www.trompeterclavecimbel.nl

J.C. van Rossum
Hoge Maasdijk 8
4281 NG Andel
T.: 0031(0)183-442505
F.: 0031(0)183-448448
M.: 0653388734
E.: jcrossum@xs4all.nl
<http://www.rossumorgelbouw.nl>



J.C. van Rossum
Clavecimbel- en Orgelbouw
onderhoud begeleiding restauratie nieuwbouw



Bornhovestraat 18 • NL 7201 CX Zutphen Holland
Tel. +31(0)575 546675 • Fax +31(0)842 234381
e-mail: jan.kalsbeek@planet.nl
internet: www.jankalsbeek.com

Onno Peper

Clavecimbelmaker



Nieuwbouw van alle typen klavecimbels
Gespecialiseerd in revisie, restauratie, reparatie, onderhoud.

Twintig jaar ervaring.

Kruisstraat 108
5341 HG OSS
tel/fax: 0412-6233567

www.onnopeper.nl
connyonno@zonnet.nl

Hugo van Emmerik

Sinds



1970

Clavecimbelmaker te Heukelum

Gasthuisstraat 13
4161 CA Heukelum
Telefoon: 0345-615371

Website:
<http://clavecimbelmaker.nl>

Johin Terwal Clavecimbelbouw

It Jacht 16, Joure

Telefoon werkplaats: 06 -10209846, privé 0513 - 416215



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 Spaamwouderstraat 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 die 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 zwijgenhaar. 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

Paul Nijsten
Klavecimbels



Amyerstraat Noord 95
6225 EC Maastricht
Tel. - fax: 043 - 362 41 66
Email: numata@tiscali.nl



Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland

Stichting
Clavecimbel
Genootschap
Nederland

Padauna & Galliarda a William Byrde

[William Byrd (1540-1623): Pavan & Galliard "Sir William Petre"]
from: Düben Tabulature, Uppsala, Universitetsbiblioteket, Instr.Hs.408
edited by Pieter Dirksen (2001) ©

Padauna a William Byrde

10

17

21

24

27

30

33

39

45

49

53

56

59

62

65

73

78

83

88

91

94

96

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 65 through 96 of a piece. The notation is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measures 94 and 96 contain sixteenth-note triplets, indicated by a '6' over the notes. The piece concludes with a final chord in measure 96.

segue Galliarda

Galliarda. William Byrde.



