



het Clavecimbel

tijdschrift van de
Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland

Jaargang 13 – nummer 2 – november 2006

Versijnt twee keer per jaar, in mei en november

Redactieadres: Garvelinkkampweg 14, 7261 CH Ruurlo, tel. 0573 - 454159
 Redactiecoördinator: Hans Hansson, Ruurlo e-mail: HansHansson@PR-Tekst.nl
 Vaste medewerkers: Paul Weeren, Geldrop
 Kya Hengstmangers, Haarlem
 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, Wadenoijen

Comité van aanbeveling: Bob van Asperen
 Ton Koopman
 Gustav Leonhardt

Inhoud	pagina
Van de Voorzitter, door Carolien Eijkelboom	3
Adressen voor elkaar, belangrijke Bestuursmededeling	3
Juweeltjes op clavecimbels, oproep van de Redactie	4
11 ^e Haarlemse Clavecimbel Dagen, het clavecimbel in Italië, door Carolien Eijkelboom	4
Ton Koopman dreigde, Politiek reageerde, door Hans Hansson	5
Gustav Leonhardt, pionier van de oude-muziekbeweging: <i>"Je bent doof tot je eindelijk wat hoort"</i> , door Kya Hengstmangers	7
Gustav Leonhardt ontvangt de VSCD-Oeuvreprijs, door Hans Hansson	10
Orlando Gibbons en de Sweelinck-school, door Pieter Dirksen	11
Bladmuziek van Paganelli en Dumont, door Kees Rosenhart	19
CD-bespreking: Mozart en Haydn op clavecimbel, door Paul Weeren	21
Clavecimbelspelers melden concerten: Wanneer speelt Wie Waar?, oproep van de Redactie...	23
Kleine advertenties	24
Muziekbijlage: Orlando Gibbons, 2 Galliades	(los 5p.)

Omslagillustratie: Margriet de Moor reikt de VSCD-Oeuvreprijs 2006 uit aan Gustav Leonhardt.
 Philharmonie, Haarlem, 3 november 2006. Zie het artikel op p.10. Foto: Leendert Jansen.

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

Van de Voorzitter

De uitspraken van Ton Koopman hebben een ware storm ontketend. Dat die storm na drie maanden nog steeds niet is gaan liggen is, althans voor mij, een verrassing. Echter, beslist geen onaangename. De overheid, c.q. lagere overheden, hebben lange tijd de aandacht voor ons culturele erfgoed verwaarloosd. Mijns inziens ontbrak visie, inzicht en vooral overzicht, zicht op samenhang. Heel simpel gezegd: er is wel degelijk samenhang tussen Amsterdamse trapgeveltjes en opstaan voor iemand in de tram. *En die samenhang is niet dat het allebei ouderwets is!*

Het gaat om de overlap van cultuur in de zin van kunst, en cultuur in de zin van gewoontes. Beide vormen zijn levend en moeten dat ook zijn, beide vormen zijn voortdurend in ontwikkeling. Ook is de één er niet ten dienste van de ander, dat is een bureaubedenksel, maar de samenhang valt niet te ontkennen. Dat die ingewikkeld en moeilijk beschrijfbaar is mag geen reden zijn om hem te negeren.

Aanzien

En nu is daar opeens het begrip "canon" opgeduikeld.* Dat suggereert echter een vastliggen wat niet rijmt met de vereiste levendheid. Laat het toch aan de specialisten over, op beide gebieden, maar help het wel mogelijk te maken, schep de voorwaarden. Op het gebied van de oude muziek hebben wij in Nederland zulke fantastische vakmensen, zulke grote kunstenaars! Je moet misschien wel eerst naar het buitenland gaan om te beseffen hoe groot nog steeds het aanzien van Nederland is. Dat moet gekoesterd worden en niet door tevreden te gaan zitten koesteren, maar door nieuwe artistieke topprestaties te leveren, door onderzoek.

'Steentjes'

De SCGN probeert daaraan haar steentje bij te dragen.

Op 11 november is er een studiedag rond Pachelbel, een van de minder bekende componisten, zeker waar het zijn clavecimbelmuziek betreft, van de generatie voor Bach. Dan wordt dit nummer waarschijnlijk al vermenigvuldigd of zelfs voor versturing gereed gemaakt. Voor een verslag zullen we dus tot het volgende nummer moeten wachten.

De Haarlemse Clavecimbel Dagen vallen in 2007 op 18 en 19 mei, de vrijdag en zaterdag na Hemelvaart. We hebben grootse plannen. Elders in dit blad staat een uitgebreid artikel daarover.

Zoals u weet worden regelmatig Nieuwsbrieven verstuurd. Volgens ons is dat een goede methode om actuele informatie te verspreiden terwijl het blad, met de grotere artikelen, slechts twee maal per jaar uitkomt. Leest u die Nieuwsbrieven dus goed!! Maar nu eerst dit nummer, waarin onder andere een interview met Gustav Leonhardt.

* Nee, niet in de zin van "Vader Jacob". Hoewel? Laat dat woord nu juist in de 16^e eeuwse (oude dus!) muziek veelvuldig voorkomen. En ook nog in de betekenis van *voorschrift*, *recept*, net als het nu wordt gebruikt. "Vader Jacob" heeft als *canon* dat de tweede inzet twee maten later, op dezelfde toon, met de identieke melodie moet plaatsvinden. Een andere *canon* zou kunnen zijn dat die vier maten later moet plaats vinden. Één specifieke betekenis gaat onder dezelfde naam een zelfstandig leven leiden, maar datzelfde woord heeft ook nog steeds de algemene betekenis. Na vijf eeuwen lijken de algemene en de specifieke betekenis niets meer met elkaar te maken te hebben, maar wij, mensen van de levende oude muziek, weten wel beter.

Carolien Eijkelboom

Adressen voor elkaar – belangrijke Bestuursmededeling

Het bestuur van het Clavecimbelgenootschap is van plan om met het volgende nummer van 'het Clavecimbel' de adreslijst mee te sturen. Op die manier kunnen de abonnees elkaar vinden, gezamenlijk initiatieven ontplooiën of om inlichtingen vragen.

Wie niet wil, dat een ander zijn belangstelling voor het clavecimbel kent of om een andere reden bezwaar heeft, late dat even aan de redactie weten – dan halen we uw naam van de rond te sturen lijst af.

[bestuur & redactie]

Juweeltjes op Clavecimbels

Sommige clavecimbels zijn zo mooi bewerkt, dat je het gerust visuele kunstwerken mag noemen. Heeft u zo'n exemplaar – al vindt u hem alleen al zelf erg mooi – maak er dan een foto van. De redactie van *het Clavecimbel* wil graag dat méér mensen van die kunst kunnen genieten. Wellicht siert úw instrument eens een nummer van *Het Clavecimbel*.

Ook sommige teksten zijn bijzonder de moeite waard om gezien te worden. In het vorige nummer gaf de heer

Klop daarvan een aantal voorbeelden. Dat soort teksten willen we ook graag gebruiken om de opmaak van dit blad wat te verlevendigen.

Heeft u vermeldenswaardige foto's van instrument of tekst, stuur die dan aan de redactie.

Bij voorbaat dank!

Redactie / Hans Hanson

Elfde editie Haarlemse Clavecimbel Dagen: “Het clavecimbel in Italië”

Op 18 en 19 mei 2007, de dagen na Hemelvaart, vinden voor de elfde keer de Haarlemse Clavecimbeldagen (HCD) plaats. Het is langzamerhand om vele redenen een kostbare traditie. Eén daarvan is het unieke concours voor amateurs. Een nieuwsbrief over de hele HCD volgt nog, maar, docenten en spelers (van alle leeftijden en alle niveaus): denk nu alvast na over deelname hieraan. Het is reuze stimulerend!

De Lutherse Kerk vormt het centrum, terwijl voor een aantal activiteiten de Doopsgezinde Kerk is gekozen. Beide locaties vallen op door sfeer en stijl en, bij de kenners, door hun prachtige akoestiek.

De organisatie brengt het clavecimbel in al zijn aspecten gedurende de HCD even heel intensief heel dichtbij, en het is goed om te merken dat daar zo een constante belangstelling voor is.

Breed

Bij het samenstellen van die dagen kijken de organisatoren natuurlijk zorgvuldig naar wat leeft, wat op dat moment net speciaal in de belangstelling staat. Evenzeer echter wordt het publiek geprikkeld met nieuwe en onbekende instrumenten, muziek en ook spelers. Ook internationaal is er belangstelling voor dit evenement, niet in de laatste plaats doordat Nederland altijd voorop heeft gelopen waar het herontdekken en uitvoeren van oude muziek betreft en met name waar dat het clavecimbel betreft (zie ook het interview met Gustav Leonhardt en het artikel over de actie van Ton Koopman).

Het bijzondere van de Haarlemse Clavecimbeldagen is naast de focus op dat ogenschijnlijk kleine gebied, de afstemming op zo'n breed publiek! En dan bedoel ik werkelijk breed, van amateurspelers tot wetenschappers, van passieve luisteraars tot musicologen.

Bij iedere editie blijkt weer, en de organisatie speelt daar maar al te graag op in, dat al die groepen elkaar kennelijk kunnen inspireren! Uiteindelijk bestaan ze natuurlijk ook dankzij elkaar.

Italië

Dit jaar is het thema *Het clavecimbel in Italië*. In alle activiteiten is dat thema terug te vinden. Zo is natuurlijk voor het concours minstens één Italiaans werk verplicht, of dat nu een 16^e-eeuwse dans, iets van Frescobaldi of een sonate van Scarlatti is. Op de tentoonstelling zullen alleen clavecimbels of verwante instrumenten worden getoond die volgens Italiaanse principes zijn gebouwd. Terwijl 's morgens een (Italiaanse) uitgever (in het Duits) zal vertellen over zijn nieuwe, wetenschappelijke uitgave van Trabacci, zal die muziek 's avonds op een van de recitals klinken!

Het Kennemer Jeugdorkest gaat ook niet zomaar 18^e-eeuwse muziek spelen, maar juist Italiaanse, Vivaldi bijvoorbeeld. Op vrijdagavond staat de uitvoering van een komische opera van Pergolesi geprogrammeerd, *La Serva Padrona*, ofwel *de Promotie*. Dat wordt een perfecte samensmelting van al het boven genoemde: makkelijk te volgen met Nederlandse recitatieven, vrolijk, geestig, maar ook muzikaal van hoog nivo, een stijlzuivere uitvoering. Een combinatie waarin Nederland nog steeds grote expertise heeft.

U ziet het: deze twee dagen zullen rijk en verrassend zijn gevuld.

Voor iedere clavecimbelliefhebber is het dan ook een must. Blokkeert u die data alvast!

Carolien Eijkelboom

Ton Koopman dreigde, politiek reageerde: “Amsterdam Barok Koor en Orkest verlaten Nederland”

Afgelopen voorjaar dreigde clavecijnist Ton Koopman met zijn Amsterdam Baroque Orchestra (ABO) Nederland te verlaten als het financiële klimaat niet wat beter zou worden. Het D66 Tweede Kamerlid Bert Bakker stelde daarop vragen aan de minister, die daarop geruststellend reageerde dat het allemaal zo erg niet was. Een actie met nog wat weinig vervolgacties. De redactie van *Het Clavecimbel* polste de politieke partijen over hun verkiezingsprogramma op het gebied van Oude Muziek.

Op de vragen van Bert Bakker (21 juli) kwam minister Maria van der Hoeven (Onderwijs, Cultuur en Wetenschap) op 16 augustus met de volgende (samengevatte) antwoorden (de vragen en antwoorden zijn terug te vinden op:

Tweedekamer.nl/kamerstukken/kamervragen):

Geen structurele Franse subsidie

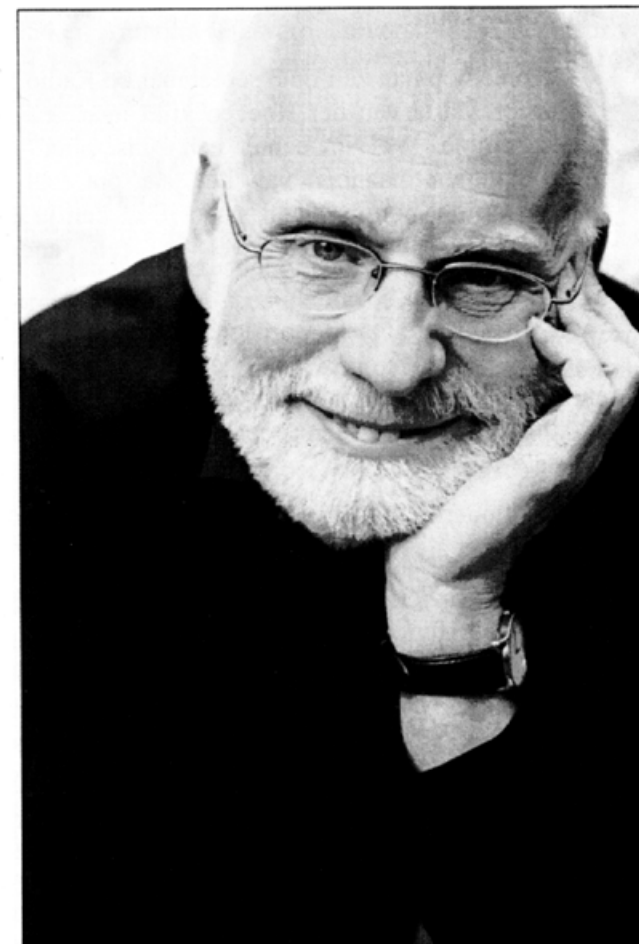
“Ja, ik ben op de hoogte van het mogelijke vertrek van het Amsterdam Baroque Orchestra van Ton Koopman naar Frankrijk wegens te weinig financiële middelen in Nederland, nu zijn platencontract is weggefallen. Op dinsdag 18 juli jl. heeft hierover een gesprek met de leiding van het ABO plaatsgevonden. In dit gesprek is bevestigd dat er in Frankrijk grote waardering en belangstelling bestaat voor de activiteiten van de artistiek leider en dirigent van het ABO. Een concreet uitzicht op structurele subsidie van Franse zijde voor het ABO in de huidige vorm is echter niet aan de orde. Ik voorzie dus geen volledig vertrek van het orkest uit Nederland.

Het Amsterdam Baroque Orchestra is in zijn soort onmiskenbaar een toporkest, dat niet ten onrechte door de Raad voor Cultuur wordt geprezen vanwege zijn bijzondere en hoge uitvoeringsniveau. Het aantal concerten dat het orkest jaarlijks in Nederland geeft beslaat ongeveer een kwart van het totaal.”

Subsidie

Bert Bakker: ‘De huidige drie ton subsidie, die het Amsterdam Baroque Orchestra van het Rijk ontvangt in de huidige situatie, is die genoeg voor het orkest om voort te blijven bestaan? Indien de drie ton niet langer wordt aangevuld met een platencontract, is er dan niet een mogelijkheid waarop het Rijk het orkest met middelen kan bijstaan zodat het niet naar Frankrijk zou hoeven te verhuizen?’

De minister: “Door omstandigheden is de financiële exploitatie van het Amsterdam Baroque Orchestra in problemen geraakt. Daar heeft het wegvallen van het platencontract een rol in gespeeld. Ook het onverwacht annuleren van een tiental concerten in het jaar 2005 heeft niet onaanzienlijk bijgedragen aan een tekort in



Ton Koopman
foto: Marco Borggreve

dat jaar. Het orkest heeft de afgelopen jaren een omzet behaald tussen de 2 en 2,5 miljoen euro. Met € 330.000 subsidie steunt de Nederlandse overheid het orkest voor ongeveer 15% in de exploitatie. 75% is afkomstig van het publiek (recette en uitkopen). De rest komt van plateninkomsten of sponsors. De laatste twee jaar is de omzet iets onder de twee miljoen terecht gekomen. Het orkest geeft 40 concerten per jaar, waarvan 10 concerten in Nederland. Of het orkest kan voortbestaan binnen de huidige financiële marges hangt mede af van keuzes in de programmering en zalen. Een goede balans tussen grote en kleine programma's, afgestemd op belangstelling en financiële draagkracht van de afnemers, vergt veel van het cultureel ondernemerschap. De economische tegenwind bij het ABO staat overigens niet op zichzelf. Ook andere (barok)orkesten hebben ermee te maken.”

Andere reacties

- De Volkskrant reageerde op 12 juli 2006: “Vertrek Koopman is Klap voor Prestige Nederland”

- De Raad van Cultuur stelde: "De Raad is onder de indruk van de wijze waarop het ensemble opereert op de internationale markt en is ervan overtuigd dat de uitstraling die het ensemble in het buitenland heeft, het muzikale veld in Nederland ten goede komt."

- Ton Koopman zelf op 3 september op Radio 4: "Minister Maria van der Hoeven kijkt naar ons als een ensemble. We zijn echter een "ensemble" dat meer dan tien maanden van het jaar optreedt en mensen op de loonlijst heeft staan. Dan ben je een Orkest! En dus vallen we in een andere subsidie categorie!"

"Met de Autoriteiten in Bordeaux ga je om de tafel samen problemen oplossen. Hier krijg je 330.000 euro, maar alleen voor de reiskosten hebben wij al 800.000 euro nodig en geef het koor ook een normale subsidie."

"Voor moderne muziek is er geld genoeg; oude muziek moet zich maar zien te bedruipen"

"Oude Muziek vervult een belangrijke ambassadeursfunctie: jullie, regering, geven te weinig. Nu staan we in het rood! Daarom deze noodkreet, ik vind dat dit voor eind jaar opgelost moet zijn!"

"Er is veel engagement in de Oude Muziek, veel liefdewerk en tijd die niet betaald wordt. Dat kan hier en daar zijn we blij mee! Maar denk na over oude muziek in den brede, niet alleen over het ABO."

"Denk trouwens ook na over de opleidingen. Wij hebben hier een enorm potentieel!"

"Nederland heeft met Oude Muziek een grote naam in het Buitenland. Wij zijn een gidsland. De Kamermuziekmarkt, zeker op het gebied van Oude Muziek, is hier enorm groot."

Politiek en cultuur

- De politieke partijen zijn juist bezig hun verkiezingsprogramma op te zetten. 'het Clavecimbel' vroeg ze half september naar de aandacht in hun verkiezingsprogramma voor cultuur in het algemeen en voor Oude Muziek in het bijzonder. De reacties die tot 13 oktober binnenkwamen:

En last but not least een reactie van de meester zelf (en op 13 oktober was dit écht nieuws, een primeur!): "Inmiddels heeft de minister € 50.000,- toegezegd. Naar de rest, € 80.000 euro, wordt nog gezocht. Naar verwachting komt er eind november bericht. Voorts is er een gesprek geweest met een aantal gedeputeerden, die het idee hebben opgevat van het Amsterdam Baroque Orchestra & Choir een provinciaal orkest te maken."

Ton Koopman

- De PvdA: "Voor miljoenen mensen vormt actieve en passieve deelname aan kunst en cultuur een bron van inspiratie... Kunst en cultuur hebben ook belangrijke positieve effecten voor de samenleving als geheel... De politiek moet niet op de stoel van de kunst gaan zitten, maar moet er wel voor zorgen dat die stoel stevig is en blijft."

- Groen Links legt sterk allerlei accenten op kwaliteit van leven. Ook het ontwikkelen van talenten krijgt uitgebreid aandacht. Uit het hoofdstuk "Een open cultuur":

- Het budget voor kunst, cultuur en media bedraagt 1 % van de rijksbegroting.

- Er komt op scholen meer ruimte voor cultuureducatie, met speciale aandacht voor nieuwe media als het internet.

- De SGP-fractie in de Tweede Kamer laat zondag 1 oktober nog weten:

"Maandag jl. is ons verkiezingsprogramma verschenen... Er staat geen apart stukje over oude muziek in. U moet daaruit echter niet concluderen dat oude muziek voor ons niet belangrijk zou zijn, integendeel. Wij hechten aan behoud van de cultuur van ons land, en muziek maakt daar een belangrijk deel vanuit."

- D66 verwijst naar de Cultuurparagraaf in het partijprogramma, dat te laat binnenkwam voor verwerking. Zij reageerden in elk geval niet nader op het initiatief van Bert Bakker, de politiek aanstichter!

- Het ontbreken van reacties van de regeringspartijen CDA en VVD is veelzeggend.

- Reactie van 'het Clavecimbel':

- Het lijkt wat mager, slechts vier reacties. Toch heeft de actie van Ton Koopman misschien meer losgemaakt, dan hij zelf op het oog had (zie ook 'Van de Voorzitter'). Samen met de vraag van het Clavecimbel betreft dit de politiek bij de basis waar politici zelf vandaan komen. Een culturele voedingsbodem kweekt tenslotte mensen die breder denken. Daarom is het goed dat er aandacht blijft voor de culturele toekomst en mogelijkheden, tot en met de consequenties die dat heeft voor het onderwijs.

Hans Hansson

Gustav Leonhardt, pionier van de oude-muziekbeweging:

"Je bent doof tot je eindelijk wat hoort"



Foto: Robin Davies

Wandelend langs de Herengracht zie ik het beroemde Bartolottihuis al in de verte. De vijf 17^e eeuwse panden naar ontwerp van de architecten Vingboons en De Keyser volgen mooi de bocht van de gracht. Daar moet ik zijn. Op nummer 170 bel ik aan en word vriendelijk ontvangen door Gustav Leonhardt.

Bartolottihuis

Samen met zijn vrouw Marie woont Leonhardt sinds 1970 in dit monumentale pand. Ze houden ervan:

"Dit huis heeft mijn vrouw en mij erg gefascineerd, we zij veel bezig geweest met toevoegen en verbeteren. Het voorhuis is gebouwd in 1617, het achterhuis waar we nu zitten is een uitbreiding uit het midden van de 18^e eeuw. Burgemeester van Tazelink, een walvisreder, vond het voorhuis te ouderwets. Hij liet daarom dit enorme huis van zeven verdiepingen aanbouwen in de achtertuin. De Vereniging Hendrik De Keyser kocht het pand aan in 1926. Bijzonder is dat totaal alles bewaard is gebleven, zoals schouwen, deuren, fonteinen. De grote restauratie, of eigenlijk reparatie, was klaar in 1970. Omdat we al zes jaar wisten dat we er gingen wonen, hebben we in die tijd mooie oude dingen kunnen verzamelen voor dit huis."

Carrière

Gustav Leonhardt staat als clavecinist, organist en musicoloog al meer dan 50 jaar aan de internationale top. In het onvolprezen boek van Jolande van der Klis *Oude muziek in Nederland* en veel andere publicaties worden stevast als hoogtepunten van zijn carrière vermeld: professor/docent in Wenen 1952, Amsterdam

1954 en Amerika (Harvard University) 1969, auteur van een boek over Die Kunst der Fuge van Bach 1952, hoofdrolspeler in de verfilming van de kroniek van Anna Magdalena Bach door Jean-Marie Straub 1967, het Leonhardt Consort, en vooral *Das Kantatenwerk* in samenwerking met Harnoncourt vanaf 1968, Monteverdi's opera *L'Incoronazione di Poppea* bij de Nederlandse Operastichting 1972.

Terecht ontving Leonhardt als koploper van de historische uitvoeringspraktijk in 1980 de *Erasmusprijs*. Maar wat vindt deze 78-jarige Leonhardt zelf het belangrijkste van zijn carrière?

"Ach, ze vergeten dat ik daarnaast voortdurend recitals heb gegeven, wel 100 per jaar. Mijn succes gold niet zozeer het instrument, het clavecimbel, maar veel meer de speelwijze. Het nieuwtje van de herontdekking van het clavecimbel naast de piano was er al gauw af. De clavecimbel van toen waren ook helemaal geen clavecimbel. Ik had een goede opleiding aan de Schola Cantorum in Basel, maar ook daar stonden nog een Neupert en een Ammer geloof ik. Toen heb ik dat niet gemerkt, er werd muziek gemaakt, dat wel. In Engeland heb ik voor het eerst spelend op een historisch instrument, waarschijnlijk een Shudi, gehoord hoe een klank tot bloei kan komen. Je bent dus eigenlijk doof tot je eindelijk wat hoort! De eerste bouwers van echte clavecimbel waren Skowronek en Schütze in Duitsland, Dowd in Engeland en Hubbard in Amerika."

Internationale waardering

"De waardering voor mijn manier van spelen ontwikkelde zich per land zeer verschillend. In Holland was dat aanvankelijk een kleine groep, maar in België en vooral in Engeland was de belangstelling groot. Het aantal spelers breidde zich in snel tempo uit, ook in Amerika. In Italië gebeurde het langzamer: ik had er wel veel toehoorders, maar de opleiding was daar voor spelers te ouderwets en er waren geen goede instrumenten. De laatste jaren is in Spanje het oude-muziekleven enorm opgebloeid. Duitsland zit nog wat vastgeroest in oude tradities. Vooraan in de zaal zit nog altijd de burgemeester, die ook liever Beethoven hoort (en dat mag hoor). In een concertserie mag hooguit één clavecimbelrecital, dat overigens zeer goed betaald wordt."

Inspirator

Clavecinisten bewonderen Gustav Leonhardt vooral omdat hij 'alles als eerste' heeft gedaan: zijn manier van spelen was nieuw, hij liet ons componisten horen die nauwelijks of nooit gespeeld werden. De bladmuziek was ook niet voorhanden. Leonhardt was in

zijn Weense periode dag en nacht bezig met het overschrijven van muziek uit oude drukken en handschriften, zoals van Froberger. Hij is en blijft nog altijd het grote voorbeeld voor velen. Wat zegt Leonhardt hierop:

"Ik ben geen type om nieuwe ontdekkingen na te jagen en daar zo'n punt van te maken. Er was de tijd van de inégalité, van de middentoonstemming, van de oude vingerzettingen en zo. Ik heb wel het belang ervan ingezien. Bij mij is alles geleidelijk gegaan, met toevoegen van kleine ontdekkingen in het grote geheel van wat je je voorstelt. Nu ben ik van veel minder dingen zeker dan vroeger, zoals ornamenten bij de jonge Bach, of de stemming. Het zijn gissingen. Je hebt de keus uit een aantal mogelijkheden. Het kan ook anders zijn. We beschikken niet over pertinente gegevens over hoe de componist het wil hebben, ook niet over praktische dingen als de opstelling bijvoorbeeld. Denk aan de cantates van Bach in Leizig. We weten veel meer niet dan wel. Maar wij moeten beslissen en hopen dat we de componist het beste tot zijn recht laten komen. En hoe je dat doet? Je interesseert je voor alles, je wilt onderzoeken. Je hebt de wens om meer te weten van een werk dat aan jou is toevertrouwd om te interpreteren en te presenteren, dat is verantwoordelijk werk. Dat moet iedere musicus. Gelukkig merk ik dat ook jonge mensen hier serieus mee bezig zijn."

Betekenis

Realiseert Leonhardt zich zijn grote betekenis voor de historische uitvoeringspraktijk, goede uitgaven, goede instrumenten, en vooral voor veel musici persoonlijk?

"Je hoopt het, maar anderen moeten dat maar zeggen. Een uitvoering is gebaseerd op vele studies, je hoopt dat 't over het voetlicht komt. Je hoopt dat je de componisten, die zijn gekozen om uit te voeren, zo brengt dat de mensen zijn aangedaan. Begaafdheid is niet te koop, kan je niet studeren, het is je gegeven"

Docent en dirigent

Leonhardt heeft clavecinisten opgeleid, masterclasses gegeven, hij heeft ensembles en orkesten geleid met kleine en grote producties. Hoe ziet hij de rol van de leraar en de leider?

"Die rol is heel verschillend. De leraar moet zorgen dat de leerling met veel kennis en studie zelfstandig wordt. De student moet zijn interpretatie kunnen verdedigen. Zeg ik bijvoorbeeld: 'ja, maat 17, kan je verdedigen waarom je die basnoot zo lang maakt?' Als de student dan met zijn mond vol tanden staat, kom ik met mijn argumenten. Als leider en dirigent hoef je niet alles, zoals elke dissonant, te verklaren. Ik moet mijn intense voorstelling van een compositie overbrengen op de musici, die soms lauw zijn. Het overwicht van mijn opinie is essentieel"

"Bach is de grootste"

Op de vraag naar zijn drie meest favoriete componisten antwoordt Leonhardt:

"Bach, Bach en nog eens Bach! Bach is voor mij zo verreweg de grootste, hij is onmeetbaar groot. En na een hele tijd komen de anderen. Van componisten in het algemeen wil ik graag Purcell, Schütz en Monteverdi noemen. Maar als je 'voor toetsen' bedoelt, dan wil ik er ook wel een paar noemen:

Sweelinck, zijn fantasieën hebben zo'n structurele kracht. Frescobaldi is complex, bizar, geestig met overal verrassingen en toch hangt alles samen. Byrd heeft meer dan alleen voor toetsen gemaakt. Ik bewonder de balans, de samenhang, de lange adem in zijn werk. Froberger is geen genie, zet die maar tussen haakjes. Scarlatti, weer tussen haakjes, is een moeilijk probleem: van de 550 sonates zijn er 40 absolute meesterwerken, de rest is zo stereotiep. Ach, hij moest ook steeds met een nieuw stuk komen. Voor C.Ph.E Bach neem ik mijn pet af, maar daar blijft het bij. Dan is Friedemann een groter componist. O ja, ik ben iemand vergeten! Louis Couperin, zelfs zonder haakjes! Ja, waarom doet iets je zoveel, dat is een geheim.

Ook één van de grootsten is Mozart, maar, niet voor clavecimbel."

Mooie instrument

Gustav Leonhardt heeft talloos veel oude en nieuwe clavecimbel bespeeld. 'Kan hij een 'mooie' noemen? "Als het gaat over een oud instrument dan is, denk ik, het mooiste clavecimbel dat ik me herinner een Hemsch. Sommige uit de jaren '60 (van de 18^e eeuw) zijn schitterend. Het is de welving in de toon: zoals hij groeit, curve maakt, rustig klinkt en zonder moeite verder uitklinkt. Vaak is de toon te kort of te lang. Er zijn ook prachtige nieuwe clavecimbel. Het instrument in deze kamer is een Parijse Dowd naar Mietke. Het is mijn werkpaardje, staat altijd speelklaar. Als type zit hij in het midden van alle bouwstijlen, hij is prachtig voor Bach, italiaanse muziek klinkt goed, de meeste 17^e-eeuwse muziek trouwens, ook de franse. Mietke is een rage geworden in de clavecimbelbouw. (Het is bekend dat Bach in 1718 Michael Mietke in Berlijn bezocht om een clavecimbel te kopen voor de hofkapel in Cöthen waar hij toen werkte.) Opvallend is dat ze zo verschillend zijn, en dan heb ik het over instrumenten van de bonafide bouwers. Hoe kan een instrument zo braaf of zo geniaal zijn. Het is een mirakel."

Toekomst

Leonhardt heeft geen boodschap, maar wel een visie op de toekomst van het clavecimbel en de oude muziek: "Ik ben uitvoerend musicus, ik heb niets te zeggen. Ik interesseer me niet voor het verleden, alleen voor de mooie dingen die uit het verleden tot ons spreken. De toekomst is in het duister en verder moeten we het beste ervan maken. Ik denk dat de splitsing van het publiek nog sterker wordt, men wordt nog eenkenniger, zeker

de jongere generaties. Toch, als jurylid bij internationale concoursen, ook voor ensembles, ben ik verrast hoe serieus jongelui zich erin verdiepen, uitgraven. En overtuigend kunnen spelen. Men zegt vaak: 'het wordt minder'. Ik weet het niet... op zo'n concours ben ik blij."

Het leven als musicus

In het leven van een musicus zijn meer dingen belangrijk dan alleen de muziek met alles wat erbij hoort:

"Familie is belangrijk. Het is logisch dat ik maar voor de helft musicus ben. De rest van de tijd houd ik me bezig met beeldende kunst en kunstgeschiedenis. Schilderijen zijn te duur, ik interesseer me vooral voor grafische kunst, meubels, ceramiek en porselein. Ik houd ook van mooie auto's, maar een auto moet wel een échte auto zijn: met achterwielaandrijving, harde vering, precieze besturing. Het gaat om het rijden en daarbij zijn vooral de bochten belangrijk." Later in de trein vroeg ik me af of je échte clavecimbel ook zo kort en bondig zou kunnen karakteriseren als échte auto's. Misschien wat ver gezocht, maar leuk om over te filosoferen.

Afscheid

Het afscheid van de tennisser Agassi dit jaar bij de US-Open was indrukwekkend. Nog één keer schitteren en dan met tranen afscheid nemen van je publiek. Einde van een prachtige carrière. Is zo'n afscheid een goed idee voor een musicus?

Leonhardt antwoordt haast furieus: "Dat is helemaal geen carrière, dat is sport! Die man is nog piepjong, hij heeft nog nooit iets gedaan in zijn leven! Musicus ben je een heel leven. Wat mij betreft zijn er twee voorwaarden om door te gaan. Dat is in de eerste plaats gezondheid, en verder besluit het publiek of ik nog mag spelen. En op beide heb ik geen invloed. Er valt niets te kiezen, het wordt je toebedeeld. Ik wind me daar niet over op. Ik ben een gelovig mens. Er kan van alles komen en dat is goed. En aan elke moeilijkheid zit een positief kantje."

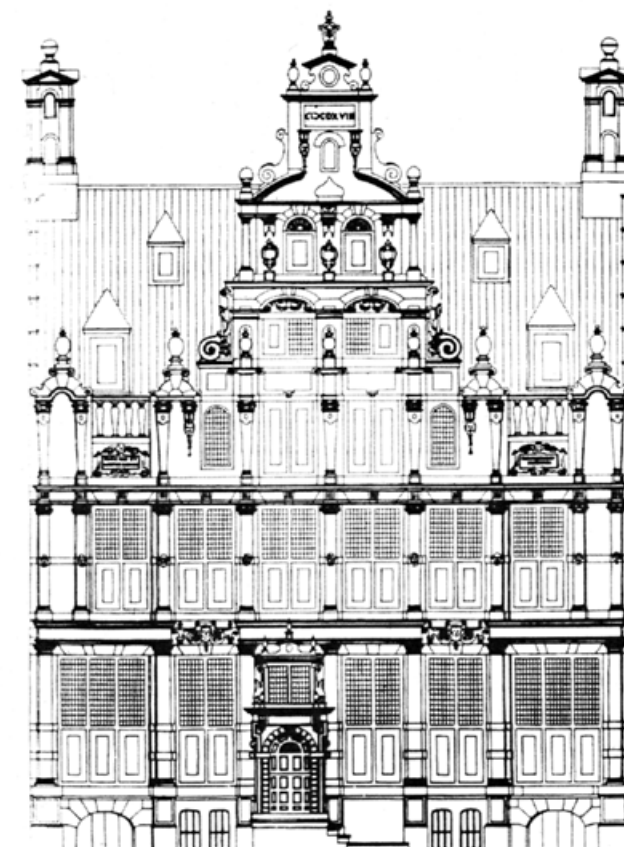
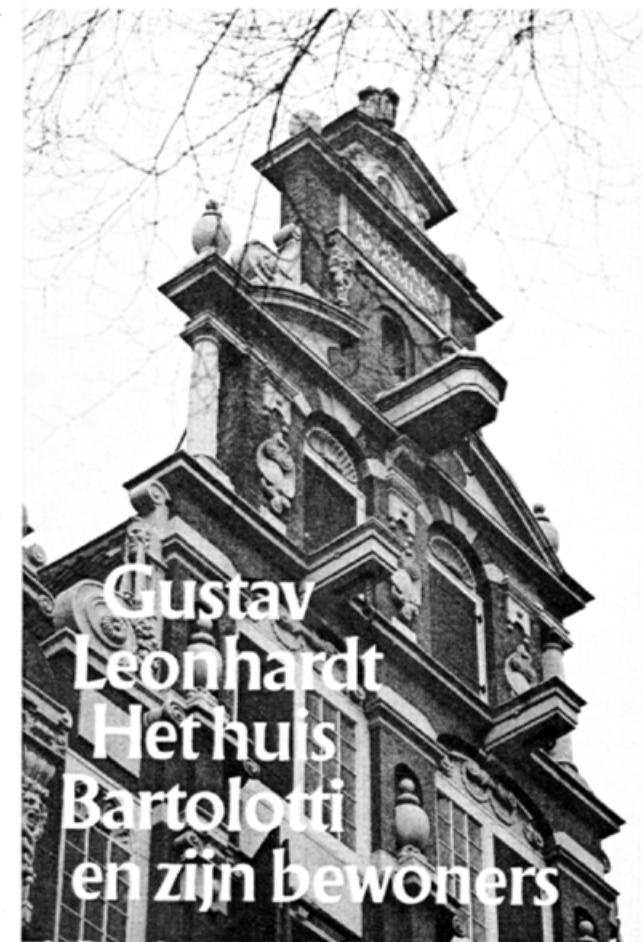
Dit is een goed moment om ons gesprek te beëindigen. Nog eens rondkijkend in de stijlvol ingerichte kamer denk ik dat de grote Bach zich hier zeer thuis zou voelen en in gedachten vraag ik hem naar zijn drie favoriete clavecinisten? Zijn antwoord zal zeker zijn: "Leonhardt, Leonhardt en nog eens Leonhardt."

Kya Hengstmangers, 18 september 2006

(noot namens de redactie:

Gustav Leonhardt heeft ook een lezenswaardig boek over 'zijn' Bartolotti-huis geschreven. Meulenhoff, Amsterdam 1979, 192p.

Hans van Krevelen)



Reconstrucie 17^e-eeuwse gevel (D.Verheus).

Prachtige illustratie bij het interview van Kya Hengstmangers met Gustav Leonhardt
Oeuvreprijs VSCD voor Gustav Leonhardt

Afgelopen vrijdagavond (3 november 2006) ontving Gustav Leonhardt de Oeuvreprijs van de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouwdirecties (VSCD). De prijs kreeg hij in de Philharmonie in Haarlem uit handen van de schrijfster Margriet de Moor. De prijs bestaat uit een symbolisch bedoeld geldbedrag en een oorkonde.

Gedurende het seizoen worden musici in verschillende nominatierondes genomineerd voor de Klassieke Muziekprijzen van de VSCD. De klassieke muziekgjury kent prijzen voor de meest indrukwekkende prestatie van het afgelopen seizoen toe in vier categorieën: voor een individu, voor een (klein) ensemble / kamermuziekgezelschap, voor een orkest / groot ensemble en voor de nieuwe generatie musici. De Oeuvreprijs gaat incidenteel naar één of meerdere podiumkunstenaren die met hun carrière een grote bijdrage leveren aan de Nederlandse podiumkunsten. Nu dus naar Gustav Leonhardt.

Juryrapport

Het juryrapport spreekt voor zich zelf: "Gustav Leonhardt krijgt deze prijs vanwege zijn grote verdienste als klavecijnist, organist en dirigent. Hij wordt – terecht – internationaal gezien als een van de grondleggers van wat later de authentieke uitvoeringspraktijk is gaan heten.

Hij vestigde zijn naam met tal van concerten in Nederland, Europa en Noord-Amerika, eerst met het Leonhardt Baroque Ensemble en vanaf 1955 met zijn Leonhardt Consort. Hij maakte al vroeg zijn eerste langspeelplaat en nam tussen 1971 en 1990 samen met Nikolaus Harnoncourt alle

cantates van J.S. Bach op. Leonhardt valt op door de oprechte intensiteit waarmee hij telkens opnieuw de oude muziek benadert, met een verfijnde smaak, een brede kennis van de historische context van de muziek, maar ook met de durf om als één van de eersten Bachs clavecimbelconcerten uit te voeren met een enkelvoudig bezet orkest. Wars van uiterlijk vertoon, altijd op zoek naar de essentie. Als docent heeft Leonhardt letterlijk school gemaakt onder grote aantallen musici. Zijn betekenis voor het muziekleven reikt ver buiten de Nederlandse grenzen."

De jury

De jury van de VSCD Klassieke Muziekprijzen 2006 bestond uit:

- Mathieu Heinrichs (directeur Muziekcentrum Vredenburg, Utrecht, voorzitter)
- Kees Vlaardingerbroek (artistiek leider Zaterdagmatinee)
- Yvonne van den Berg (programmeur De Oosterpoort, Groningen)
- Mischa Spel (muziekrecensente NRC Handelsblad)
- Sieuwert Verster (directeur Orkest van de 18^e eeuw, directeur van platenlabel Attacca)
- Frank Veenstra (artistiek manager Muziekcentrum Frits Philips, Eindhoven)

Onze cover wordt ditmaal gesierd met een foto van deze heugelijke gebeurtenis. De foto is gemaakt door Leendert Jansen.

Hans Hanson



Elisabeth Stuart



Orlando Gibbons

Orlando Gibbons en de Sweelinck-School

Pieter Dirksen

Tijdens zijn niet erg lange leven heeft Orlando Gibbons (1583-1625) slechts een keer Engeland verlaten, en zelfs deze gelegenheid is niet helemaal zeker. Deze reis staat in verbinding met een belangrijk moment in de Europese geschiedenis, te weten het huwelijk van Prinses Elizabeth Stuart, de enige dochter van Koning Jacobus I van Engeland, met Hertog Frederik V, de keurvorst van de Palts uit Heidelberg. Het koninklijke huwelijk vond plaats te Londen in februari 1613. Het belangrijkste muzikale monument van deze gebeurtenis was de uitgave *Parthenia, or the Maidenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls*. Deze fameuze verzameling met hoogst ambitieuze, virtuoze clavecimbelmuziek van William Byrd (1543-1622), John Bull (ca.1560-1628) en Orlando Gibbons, "het eerste gedrukte muziekboek voor *Virginalls*", werd aan het jonge paar aangeboden als een geschenk voor hun verlovings – dat wil zeggen, ergens tussen 27 december 1612 en hun huwelijk op 14 februari 1613. Men neemt aan dat Gibbons als de samensteller van deze bundel fungeerde.¹ Na de trouwpartij en andere groots opgezette festiviteiten in Londen reisden de hertog en zijn vrouw met een enorm gevolg naar het continent. Ze voeren eerst naar Vlissingen, waar zij gastvrij werden onthaald door de twee ooms van Frederik, de Oranje-prinsen Maurits en Frederik Hendrik. Terwijl Frederik direct naar Heidelberg doorreisde om daar de verdere feestelijkheden voor te bereiden, werd Elizabeth te Den Haag door de beide Hollandse prinsessen meegenomen langs de belangrijkste

steden van de Republiek. Ze reisde pas in juni naar Heidelberg verder.

Een van de musici in het gevolg, in dienst van de graaf van Arundel, is als ene "Gibbons" geregistreerd, en deze moet onze Orlando betreffen, zoals reeds de Engelse musicoloog en clavecinist Thurston Dart betoogde.² Hij suggereerde daarbij ook dat Gibbons bij deze gelegenheid in contact is gekomen met Sweelinck, en dat een fraaie galliarde, die uitsluitend in een continentale bron bewaard bleef, op dit bezoek is terug te voeren. Door recent onderzoek is er voor deze hypothese meer indirect bewijs bijgekomen, zoals we weldra zullen zien.

Lynar A2

De continentale bron waarin deze Galliarde bewaard bleef, Lynar A2 (Staatsbibliotheek van Berlijn, Mus. MS Lynar A2), vormt het pendant van een veel groter manuscript, Lynar A1; beide zijn door een enkele persoon geschreven. Lynar A1, dat vijf keer zo groot is als A2, wordt gedomineerd door de muziek van Jan Pieterszoon Sweelinck, maar bevat ook werk van Peter Philips, Christian Erbach, La Barre, Giles en Richard Farnaby, John Bull en Peeter Cornet. Lynar A2, dat ons hier interesseert, is in de eerste helft gewijd aan Erbach en Tarquinio Merula, terwijl de andere helft uit Engelse muziek bestaat: een selectie van een dozijn stukken uit de 21-delige *Parthenia*, en zeven stukken die alleen uit de handschrift-overlevering bekend zijn; maar liefst vijf uit de laatstgenoemde groep zijn van Gibbons:



p.	compositie	concordantie(s)*
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>Lord of Salisbury</i>)	Parthenia 18
48-49	Gibbons, Galliard in a (<i>Lord 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, <i>Fantasia G2</i>	Fitzwilliam, Ellis, Wray
64-67	Byrd, <i>Fantasia C1</i>	Nevell, Ellis

* voor de stukken uit de *Parthenia* zijn geen verdere bronnen genoemd; afkortingen: Cosyn = London, British Library, R.M.24.d.3 (Benjamin Cosyn's Virginal Book, 1620); Drexel = New York, Public Library, MS Drexel 5612; Ellis = Oxford, Christ Church Library, Mus. MS 1113 (Ellis Manuscript); Nevell = *My Ladye Nevells Booke*, 1591 (MS in Brits privé-bezit); Parthenia = *Parthenia or the Maydenhead*, London 1613; Wray = London, British Library, Add. MS 30485.

** Oxford, Christ Church Library, Mus. MS 47 en 431; Priscilla Bunbury's Virginal Book (MS in Brits privé-bezit); Parijs, Bibliothèque National, MS Rés. 1186.

Lynar A werd tot voor kort gesitueerd als zijnde ontstaan rond 1630-1640 ergens in Zuid-Duitsland.³ Recent onderzoek heeft echter uitgewezen dat het al rond 1620 vrijwel in zijn geheel moet zijn geschreven en naar alle waarschijnlijkheid in Amsterdam, onder de directe supervisie van Sweelinck door een van zijn laatste leerlingen.⁴ We kunnen er daarom van uitgaan dat niet alleen de werken van Sweelinck zelf, maar ook het overig repertoire rechtstreeks uit zijn bibliotheek stamt. We kennen aldus deze vijf stukken van Gibbons, waaronder een belangrijk unicum, dankzij de activiteiten van Sweelinck. Omdat deze galliarde zo centraal staat in ons verhaal en het de meest tastbare verbinding tussen Gibbons en de Nederlanden vormt, heb ik het hier in de bijlage van dit nummer van *het Clavecimbel* laten afdrukken. Ik kom op dit stuk later nog uitgebreid terug.

Sweelinck

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) kwam waarschijnlijk pas in 1613 in aanraking met de muziek van Gibbons, en inderdaad bevat zijn eigen klaviermuziek geen sporen van enige invloed van de jonge Engelse meester. Dit staat in duidelijke tegenstelling tot de oudere centrale vertegenwoordigers

van de "Virginalisten"-school, William Byrd, John Bull en Peter Philips, die allen duidelijk hun stempel op Sweelincks stijl drukten. Rond 1613 was de ontwikkeling van Sweelincks streng-polyfone maar tegelijkertijd bijzonder idiomatische klavierstijl al afgesloten, en hij paste deze toe in een groot aantal meesterwerken (denk alleen al aan de de Hexachord Fantasia en de Fantasia Cromatica, beide naar alle waarschijnlijkheid in 1612 ontstaan). Zijn componeren voor toetsinstrumenten was op dit punt ongetwijfeld niet langer afhankelijk van buitenlandse invloeden.⁵ Het lijkt er veel meer op, dat in 1613 de invloed de andere kant op ging, te weten van Sweelinck naar Gibbons. Dit komt vooral naar voren in een werk dat in de Musica Britannica-editie (hier verder afgekort met MB 20)⁶ onder de titel "Italian Ground" is afgedrukt (MB 20/27). Deze titel is waarschijnlijk niet authentiek. Op de eerste plaats komen we het in slechts twee van de zes bronnen tegen, terwijl de andere vier (waaronder met name het betrouwbare manuscript Paris Conservatoire, Rés. 1185) de veel neutralere titel "Allmaine" geven. Op de tweede plaats is het geen "ground", maar een zetting van een melodie die van Franse (en dus niet van Italiaanse) origine is.⁷

De melodie ontstond in Frankrijk aan het einde van de zestiende eeuw in samenhang met de tekst "En m'en revenant de Saint Nicolas" en is als een regelmatige Almande-melodie geconcipeerd, met twee regels van vier en acht maten. Deze melodie werd vooral in de Nederlanden bijzonder populair, getuige de vele liedboeken die het als wijsaanduiding opgeven, meestal onder de naam "Almande Gratie". Variaties werden onder andere geschreven door de luitist Emanuel Adriaenssen in 1600, door Sweelinck rond 1610, en door Bull (onder de originele titel "Revenant") ergens in de jaren 1613-1628.⁸ (Girolamo Frescobaldi's kennis van deze melodie zoals blijkt uit twee zettingen die in de jaren 1620 werden gepubliceerd weerspiegelt waarschijnlijk zijn kennismaking met deze melodie

gedurende zijn verblijf in de Zuidelijke Nederlanden in 1607-1608.⁹) Als we afzien van de French Air, Coranto en Almain (MB 20/32, 38 en 41 – alle van dubieuze authenticiteit), dan vormt deze substantiële "Allmaine" bovendien Gibbons' enige zetting van een continentale melodie. Mede gezien het feit dat deze melodie nergens anders in het omvangrijke Engelse klavierrepertoire opduikt is het heel verleidelijk om de zetting van Gibbons in verbinding te brengen met zijn bezoek aan de Noordelijke Nederlanden. De figuratietechniek lijkt bovendien Sweelincks variatiewijze te weerspiegelen, zoals met name duidelijk wordt wanneer we de laatste regels van de versies van beide componisten naast elkaar leggen (Voorbeeld 1).



Voorbeeld 1a: Sweelinck, Almande Gratie, maat 88-93



Voorbeeld 1b: Gibbons, "Allmaine", maat 31-34

De titel "Italian Ground", die aldus als onauthentiek moet worden beschouwd en door het neutralere "Allmaine" vervangen dient te worden, weerspiegelt waarschijnlijk de Engelse onbekendheid met de melodie. Aldaar werd de origine ruwweg "ergens" op het continent gesitueerd met het adjectief "Italian" en

als een "ground" ingeschat op basis van het inderdaad sterke harmonische schema (wat typisch is voor alle betreffende variatiewerken).

Een vergelijkbare achtergrond lijkt te bestaan voor de andere "ground" van de Musica Britannica-editie, te weten die in a-klein (MB 20/26). Deze fraaie compositie bleef in slechts een enkele bron bewaard

"Ground" [MB 26], tune



"The Fairest Nymph"



Voorbeeld 2: Gibbons, (a): "Ground", melodie; (b): A Maske ("The Fairest Nymph"), eerste regel.

(New York, Public Library, MS Drexel 5612), maar het lijkt net zozeer een variatiewerk op een melodie van acht maten als een harmonische "ground". De melodie is in feite nauw verwant met de eerste regel van de "Grayes Inn Maske" (ook bekend onder de titel "The Fairest Nymph"), waarvan een gevarieerde zetting van Gibbons zelf bestaat (MB 20/43): De "Grayes Inn"-melodie stamt uit Francis Beaumont's *The Masque of the Inner Temple and Grayes Inne*, welke voorstelling deel uitmaakte van de uitbundige festiviteiten rond de koninklijke bruiloft van februari 1613. Dat deze dans (in de versie van Gibbons?) direct naar de Nederlanden werd meegenomen door de musici in het gevolg van Elizabeth Stuart wordt ook gesuggereerd door het feit dat de Sweelinck-leerling Melchior Schildt (1593-1667) het in een variatiewerk benutte (met de Duitse titel "Gleichwie das Feuer"), dat voor 1629 moet zijn ontstaan en dat het vroegste continentale gebruik van deze melodie buiten Engeland vormt.¹⁰ We weten niet met zekerheid of Schildt in april/mei 1613 nog in Amsterdam vertoefde, maar omdat zijn leertijd bij Sweelinck in december 1609 begon en deze leertijd in de regel tussen de drie en vier jaren duurde is dat heel goed mogelijk.



Voorbeeld 3a: Scheidemann, Courant WV 120



Voorbeeld 3b: Gibbons, *My Lady Hattons Galliard*, maat 1-8 en 17-24, synoptisch met Voorbeeld 3a.

Scheidemann

Nog concreter is de connectie tussen Gibbons en een andere, nog belangrijker leerling van Sweelinck, namelijk Heinrich Scheidemann (ca.1595-1663). Bij het werk aan mijn editie van Scheidemanns clavecimbelmuziek¹¹ kwam ik tot de ontdekking dat een van zijn kleine courantes op een originele dans van Gibbons is gebaseerd, terwijl bij beide componisten een "French coranto" (Gibbons, MB 20/38) resp. "Französischer Courant" (Scheidemann) opduikt die een nauw verwante melodie van Franse origine benutten (het model is nog niet geïdentificeerd). In dit geval is het onzeker of het een directe verbinding tussen Gibbons en Scheidemann documenteert, maar ten aanzien van het eerstgenoemde geval bestaat er nauwelijks ruimte voor twijfel. Het betreft Gibbons' *My Lady Hattons Galliard* (MB 20/20) en een Courant toegeschreven aan Scheidemann in de Lüneburgse tabulatuur KN 146. Scheidemann verving uitgeschreven en gevarieerde herhalingen van Gibbons (AA'BB') door herhalingstekens (A::B) en maakte de schrijfwijze eleganter en consistent:

De vergelijking van beide stukken maakt duidelijk dat Scheidemann er naar streefde de drukke textuur van Gibbons compositie te vereenvoudigen en tot een rationeel, streng driestemmig stuk te transformeren.

De identificatie van deze verrassende concordantie zet ook een vraagteken bij de overgeleverde titel van het origineel van Gibbons. Met twee in plaats van de voor de Engelse galliarde typische drie strofes en de "luchtige" schrijfwijze is het inderdaad veeleer typerend voor een "coranto/courant", zoals in de Duitse bron is aangegeven. Bovendien bestaat er een identiek gebouwde stuk van Gibbons (MB 20/40) dat wel als "coranto" is overgeleverd. Het is daarom voor de hand liggend om het stuk *My Lady Hattons Courant* om te dopen, en dit ondanks de unanieme "galliarde"-designatie in de drie betreffende bronnen (Cosyn, Drexel en Ellis). Deze aantrekkelijke kleine compositie kan wellicht als een soort nevenwerk gezien worden bij de publicatie van de *First set of madrigals en motetts* uit 1612 en opgedragen aan Sir Christopher Hatton. Deze datering maakt het mogelijk dat ook *My Lady Hattons Courant* in 1613 in Amsterdam arriveerde en door Scheidemann werd gecopieerd.

Galliarde van Gibbons en Bull

De "Amsterdamse" selectie van Engels repertoire bevatte in ieder geval, naar het door Sweelincks leerling rond 1620 geschreven manuscript Lynar A2 te oordelen, een keuze uit de *Parthenia* met vier van de zes daar opgenomen stukken van Gibbons benevens vijf losse stukken van deze componist. Van deze vijf werken vormt de tweede Galliarde in d een unicum; we betitelen het hier daarom als de "Lynar"-Galliarde) en het is zeker geen toeval dat juist dit stuk ook inhoudelijk de sterkste continentale connotaties kent. Er is op de eerste plaats een ondubbelzinnige samenhang met een galliarde van John Bull, te weten zijn Galliarde d7. Dit stuk heeft op zijn beurt eveneens duidelijke banden met de Nederlanden, cq. met Sweelinck zelf.

We treffen het namelijk niet alleen in de Düben Tabulatuur (Uppsala, Universiteitsbibliotheek, Instr. mus. i hdskr. 408 – een ander manuscript met een gedocumenteerde connectie met Sweelinck en zijn school) aan, maar ook in het zogenaamde Krakau Manuscript (Krakau, Biblioteka Jagiellńska, mus. MS 40316), welke geschreven werd in de jaren 1620 door een leerling van Pieter Cornet (ca.1570-1633) te Brussel. Het Krakau Manuscript vormt een van de belangrijkste bronnen voor de Zuidnederlandse klaviermuziek en fungeert met name als de primaire bron voor Cornet. Als enige werk van Bull bevat deze bron diens Galliarde d7. De enige andere concordantie vinden we in het Fitzwilliam Virginal Book, wat geen typisch Britse bron is in die zin dat de schrijver daarvan (Francis Tregian?) directe toegang had tot moderne klaviermuziek uit de Nederlanden, waarvan de stukken van Phillips en Sweelinck getuigen. Bulls Galliarde d7 zou Tregian dus ook heel goed van overzee hebben

kunnen bereiken. Dit wordt ook gesuggereerd door het verschil in tekstkwaliteit van de drie bronnen: de beste bron is de Düben Tabulatuur (die aldus een betrouwbare overlevering – waarschijnlijk via Sweelinck – weerspiegelt), direct gevolgd door het Krakau Manuscript; het afschrift van Tregian is daarentegen veel minder betrouwbaar, wat wijst op een grotere afstand tot Bulls (verloren gegaan) autograaf dan de twee continentale bronnen.¹²

De derde strofe van Bulls Galliarde d7 imiteert de schrijfwijze van de corresponderende strofe van de beroemde vroege pavane uit 1580 van Peter Philips; het gaat hierbij om de zogenaamde cantus firmus-techniek, waarbij een abstracte melodie in "hele" noten door de overige stemmen homofoon wordt begeleidt. Deze aldus kennelijk door Philips in de "kunstige" dansmuziek geïntroduceerde compositietechniek werd niet alleen door Bull gebruikt; Thomas Morley, Giles Farnaby en William Inglist gebruikten het eveneens in telkens een van hun pavenes,¹³ net als Bull in nog een andere compositie (de Chromatic Pavan). De grote populariteit van de cantus firmus-strofe bij de virginalisten wordt nog verder onderstreept door Byrds parodie van Thomas Morleys betreffende pavane. In deze parodie – het gaat om zijn Pavan F2 – brengt de "vader" van deze traditie zijn kritiek op deze techniek tot uitdrukking. Kennelijk vond hij de cantus firmus-techniek onvereenigbaar met danscompositie, want hij verandert en manipuleert de cantus firmus van zijn leerling op dusdanige wijze dat het vrijwel helemaal in een imitatief weefsel verdwijnt.¹⁴

Galliarde van Gibbons en Scheidemann

Bulls "continentale" Galliarde d7 werd op zijn beurt door zowel Orlando Gibbons als Heinrich Scheidemann geparodieerd, en allebei eveneens in een galliarde in dezelfde toonsoort. Gibbons gebruikt de cantus firmus van Bull in zijn "Lynar"-Galliarde bijna net zo kritisch als Byrd dat deed ten opzichte van Morley's pavane: Gibbons gebruikt alleen de Bulls tweede helft en wijzigt diens "ouderwetse" volstemmige zetting in een transparant driestemmig geheel. Gibbons ageert ook tegen de traditie door deze techniek in de tweede in plaats van in de gebruikelijk derde en laatste strofe toe te passen. Verschillende andere details van de "Lynar"-Galliarde zijn eveneens aan Bulls Gaillard d7 ontleend. Scheidemann nam daarentegen Bulls cantus firmus in zijn geheel over, en plaatste die in de traditionele derde sectie; bovendien baseerde hij de eerste twee secties op motieven uit de analoge gedeelten van Bulls galliarde. Scheidemann nam niet alleen het model van drie strofes met uitgeschreven en geornamenteerde herhalingen (AA'BB'CC') over, maar voegde er bovendien een complete "variatio" aan toe (A''A'''B''B'''C''C'''), wat opnieuw duidelijk aan Bull refereert (Bull gebruikte deze vorm regelmatig en heeft het naar alle waarschijnlijkheid bedacht). Het is echter waarschijnlijk dat Scheidemann ook met Gibbons' galliarde vertrouwd was, want er zijn ook duidelijke

echos van diens figuratiemotieven in Scheidemanns stuk te vinden.¹⁵ De "Lynar"-Galliard van Gibbons vertoont een opvallend verschil met diens overige galliarden: het volledig ontbreken van zestienden. De vijf overige galliarden bevatten zestienden (vier daarvan een overvloed) en daarmee ook een duidelijke tendens om de puls van de driedelige maat te verlangzamen – iets wat typisch is voor de jongere generatie virginalisten en ook zichtbaar in de galliarden van Bull en Thomas Tomkins (1572-1656). Dit zou er op kunnen wijzen dat de "Lynar"-Galliard Gibbons' oudste essay in het genre vormt, en daarmee in directe navolging van Byrd. Een dergelijke vroege datering lijkt echter in tegenspraak met de transparante textuur van het stuk: de onversierde strofes zijn in principe driestemmig, de versierde herhalingen in hoofdzaak zelfs maar tweestemmig. Bovendien vertoont de figuratie in deze gevarieerde strofes een grote motivische eenheid omdat het op slechts een paar patronen is gebaseerd. Het is dus waarschijnlijk dat dit stuk niet vroeger maar later dan de overige galliarden

gecomponeerd is; het vormt wellicht het laatste voorbeeld van dit genre dat Gibbons schreef. Een tussenliggend stadium wordt ingenomen door de Galliard in d (MB 20/21; zie ook de Muziekbijlage). Het beperkt zich lange tijd tot figuratie in achtsten totdat, heel verrassend, op het laatste moment zestienden-beweging wordt geïntroduceerd, in de tweede helft van de herhaling van de laatste strofe. Dit creëert het effect van een coda in "uptempo". Het is zeker geen toeval dat juist deze galliarde eveneens in Lynar A2 aangetroffen wordt, waar het direct voor de "Lynar"-Galliard staat. Bovendien staan deze twee composities in dezelfde modus en vertonen verwantschap in hun motivisch materiaal (vergelijk vooral de tweede strofen van beide stukken). Ze zijn aldus waarschijnlijk in dezelfde periode ontstaan. Deze tendens naar een "gerationaliseerde" vorm van een idiomatische schrijfwijze voor het clavecimbel, met een doorzichtiger en qua motiviek "economischer" textuur, is nog verder ontwikkeld in Scheidemanns Galliarde met Variatio, en in een passage lijkt hij zich bovendien te baseren op Gibbons' "Lynar"-Galliard (Voorbeeld 4).

Gibbons:



Scheidemann:



Voorbeeld 4

(a) Gibbons, "Lynar"-Galliard, maat 31-32

(b) Scheidemann, Galliard in d, maat 81-82

Afb. hieronder: Het begin van de "Lynar"-Galliard (Lynar A2, p.52)



Scheidemann was in april/mei van het jaar 1613 met zekerheid in de Nederlanden, want zijn studieverblijf bij Sweelinck duurde van 1611 tot November 1614, en hij kan dus Gibbons hebben ontmoet. Wellicht kunnen we Gibbons' "Lynar"-Galliard, die kennelijk nog na de *Lord of Salisbury Galliard* ontstond, als een soort reactie op Bulls Galliard d7 zien. Dit herinnert ons aan een andere theorie van Dart, namelijk dat het laatstgenoemde stuk identiek is aan de *Galliard Charlotte de la Haye* die genoemd wordt in de zogenaamde Pepusch index van Bulls muziek. De Charlotte waaraan in de titel wordt gerefereerd was een kleindochter van Willem de Zwijger en in 1613 in Den Haag woonachtig. Een uitwisseling van muziek kan dus inderdaad in april 1613 in Den Haag of Amsterdam hebben plaatsgevonden. Hierbij was wellicht ook een kleine verzameling met Engelse stukken betrokken welke op Bull teruggevoerd kan worden en rond 1620 door een leerling van Sweelinck in Lynar A1 werd overgeschreven (ik heb deze verzameling een paar jaar geleden onder de titel "The Lynar Virginal Book" uitgegeven¹⁶). Onder dit dozijn stukken bevindt zich ook een vroege versie van Gibbons' *The Queenes Command* (MB 20/28), die aldus ouder moet zijn als de definitieve versie van de *Parthenia* uit 1612/13. Deze vroege versie vinden we uitsluitend in Lynar A1.

Datering

Ik zou willen besluiten met enkele gedachten over de datering of Gibbons' klaviermuziek – iets wat tot dusverre voor zover ik weet nog niet geprobeerd is. Naar mijn mening bevatten de bovenstaande overwegingen daarvoor een belangrijke sleutel. Voordat ik daarop terugkom is het noodzakelijk een blik te werpen op de drie belangrijkste bronnen voor de clavecimbelmuziek Gibbons, te weten het Cosyn Virginal Book, het Fitzwilliam Virginal Book en, uiteraard, *Parthenia*. De qua hoeveelheid stukken belangrijkste bron, het Cosyn Virginal Book, bevat een met 1620 gedateerde index en de betreffende stukken werden blijkbaar in de daaraan voorafgaande jaren gecopieerd. Aldus bestaat voor niet minder dan 23 stukken van Gibbons een *terminus ante quem* van 1620. Cosyn is ons bovendien zeer behulpzaam door geen stukken uit de *Parthenia* op te nemen.

De zes stukken uit deze publicatie, die alle met zekerheid voor 1613 gedateerd kunnen worden, omvatten enkele van Gibbons' meest rijpste werken – met name de *Lord of Salisbury Pavan & Galliard* (MB 20/18-19), alsmede de grandioze *Fantasia in foure parts* (MB 20/12), maar ook de *Prelude in G* (MB 20/2), die getuige de stortvloed aan bronnen een vaststaand gegeven werd in de opleiding van iedere Engelse klavierspeler tot ver in de achttiende eeuw. De reden voor de populariteit van deze prelude is niet moeilijk aan te wijzen: de figuratie is gebaseerd op slechts enkele en veelvuldig herhaalde motiefjes, dezelfde rationalisering die we reeds aantreffen in de "Lynar"-Galliard uit (?) 1613. De *terminus ante quem* van 1613 voor al deze meesterlijke composities suggereert dat de andere stukken in

dezelfde genres – fantasia, pavane en galliarde, dus de belangrijkste in Gibbons' oeuvre – in hoofdzaak of misschien zelfs allemaal vroeger zijn. De vier bewaardgebleven clavecimbelpavanes zijn alle geïnspireerd op John Dowlands *Lachrymae* cyclus van pavanes voor consort, die in 1605 verschenen. Waarschijnlijk schreef Gibbons deze pavanes niet lang na het verschijnen van deze baanbrekende publicatie – een navolging welke culmineerde in de de magnifieke *Lord of Salisbury Pavan* van 1612 uit *Parthenia*.

Eenzelfde beeld vertonen de variatiewerken van Orlando Gibbons. Drie van zijn vier "Mask"-zettingen staan in directe verbinding met de masques die als onderdeel van de trouwfeestiviteiten van februari 1613 werden opgevoerd: *The fairest nymph*, *Lincoln's inn Mask* en de *Temple Mask* (MB 20/43-45). Hoogstwaarschijnlijk ontstonden deze bewerkingen in directe aansluiting op deze uitvoeringen, toen deze melodien actueel waren. Deze modieuze, luchtige bewerkingen zijn duidelijk later dan de twee veel uitgebreidere variatiereeksen, *The woods so wilde* en *The Hunt's up* (MB 20/29 en 30) die qua stijl en virtuositeit direct aan de muziek van John Bull aanknopen. Bull was in de jaren voor 1613 de directe collega van Gibbons in de Chapel Royal. Met name *The woods so wilde* lijkt een gedetailleerde demonstratie van Gibbons' kunnen op het clavecimbel en kan als een virtuoze navolging van William Byrds versie uit 1590 gezien worden – op dezelfde wijze als Bulls *Walsingham*-varianties zich tot Byrds varianties op dezelfde melodie uit ca.1590 verhouden.

Een fragmentarische versie van Gibbons' *The woods so wilde* vinden we in de derde contemporaine bron, het Fitzwilliam Virginal Book. Het is al meer onderzoekers opgevallen dat Gibbons slecht vertegenwoordigd is in deze anders toch zo centrale bron voor de virginalistenschool. Afgezien van een afschrift van de *Lord of Salisbury Pavan* aan het uiterste einde van het manuscript (nr. 292) bevat het van Gibbons alleen nog deze onvolledige versie van *The woods so wilde*. Zijn positie niet ver van het begin van de bron (nr. 40) suggereert een vroege datering, wellicht zelfs niet later dan omstreeks 1607.¹⁷ Dit bevestigt de indruk dat *The woods so wilde* van ruim voor de *Parthenia*-periode stamt en inderdaad een jeugdwerk vormt, in directe navolging van Byrd. De onder andere in Lynar A2 opgetekende tegenhanger van deze variaties, de al net zo uitgebreide reeks *The Hunt's up*, lijkt in zijn archaische schrijfwijze – zie met name de sterk lineaire "Tudor" schrijfwijze die door Bull zo vaak gebruikt werd – zo mogelijk nog ouder.

Kort voor de verschijning van de *Parthenia* in de winter van 1612/13 publiceerde Gibbons zijn enige wereldlijke vocale verzameling, de *First set of madrigals en mottets* van 1612; het gaat hierbij in hoofdzaak om lied-achtige composities. Er zijn maar heel weinig overige wereldlijke liederen van hem in handschrift bewaard, wat suggereert dat wellicht alles op dit gebied voor 1612 gecomponeerd werd. Zijn enige na 1613

dateerbare composities betreft geestelijke muziek en werken voor consort: een aantal anthems met data van 1611 tot 1622, zijn bijdragen aan George Wither's *The hymns en songs of de Church* van 1623 en de negen driestemmige fantasieën voor gamba-consort uit 1620. Alles wijst erop dat Gibbons zich in het eerste deel van zijn carrière – in principe zijn eerste tien jaar in Londen, van 1603 tot 1613 – op wereldlijke muziek concentreerde, en deze periode omvatte kennelijk ook de meeste clavecimbelmuziek; het is in zijn virtuositeit duidelijk "wereldlijker" dan de geconcentreerde, motet-achtige polyfonie van de gamba-fantasieën. In deze jaren vestigde hij vooral een reputatie als speler van toetsinstrumenten, waarschijnlijk in een soort van rivaliteit met zijn directe collega in de de Chapel Royal, de beroemde virtuoos John Bull. Na zijn dertigste levensjaar lijkt hij zich veelmeer op op kerkmuziek te hebben toegelegd, en het is in dit opzicht zeker geen toeval dat Bull juist op dit keerpunt Engeland verliet (hij ontvluchtte Engeland vanwege een zedenschandaal later in dat cruciale jaar 1613).

De datering van de grote meerderheid van Gibbons' klaviermuziek voor 1613 zou ook de kloof tussen de stukken in de "grote" virginalisten-traditie en het modernere "kleingoed" in de vorm van almans, corantos en preludes kunnen verklaren. De eerste, met afstand belangrijkste groep werd aldus gecomponeerd toen Gibbons in de twintig was, terwijl de veel kleinere groep van korte dansen en preludes (die bovendien wellicht niet allemaal authentiek zijn) uit het latere deel van zijn leven stamt. Dit chronologische onderscheid werd met enkele decennia vertraging nog eens overgedaan door Heinrich Scheidemann. Scheidemann schreef een aantal belangrijke clavecimbelstukken in de Engels-Nederlandse traditie – waaronder de op Gibbons geïnspireerde Galliarde in d – in de jaren ca.1620-ca.1630, terwijl hij in de jaren na 1650 aan de mode van korte almandes en courantes bijdroeg (inclusief, zoals we gezien hebben, een arrangement naar Gibbons). Het lijkt er al met al sterk op dat Gibbons – net zoals Scheidemann – het componeren van ambitieuze, virtuoze clavecimbelmuziek die qua status vergelijkbaar was met vocale en instrumentale polyfonie op een relatief vroeg moment in zijn carrière heeft opgegeven, en dit moment wordt gesymboliseerd door het koninklijke huwelijk van 1613.

Muziekbijlage: Orlando Gibbons – Twee Galliardes
Transcriptie naar het handschrift Berlijn, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. MS Lynar A2, p.50-53

Het gaat hierbij om een diplomatische transcriptie met slechts de volgende hoogst noodzakelijke ingrepen:

- Modernisering van de sleutels; wel blijft de originele verdeling bovenste balk = rechterhand, onderste balk = linkerhand gehandhaafd.
- Voortekens gelden voor de hele maat.

c. Wijzigingen:

Galljardo 1, m.5 LH: eerste noot achtste [vgl. m.13] – m.8 bas: eerste noot zonder punt [vgl. m.25 en 42] – m.27 sopraan: eerste noot halve [vgl. m.18] – m.33 sopraan: eerste noot kwart – m.48 bas: 8^e en 12^e noot *b⁰* (zonder molteken).

Galljardo 2, m.9 linkerhand: *a⁰* hele noot – m.27 alt: eerste *f¹* ontbreekt [vgl. m.18] – m.29 alt: eerste *g¹* ontbreekt [vgl. m.20] – m.37 sopraan: eerste noot achtste – m.43 alt: laatste noot *g¹* (zonder kruisteken) [vgl. m.35]

© Pieter Dirksen, 2006

Met dank aan Robert Blackstone voor het zetten van de notenvoorbeelden en de muziekbijlage.

Noten

1. *Parthenia* (1613), ed. Thurston Dart, Londen²1962, p.41.
2. Thurston Dart, "Two English Musicians at Heidelberg in 1613", in *Musical Times* 111 (1970), p.29-32. Voor algemene biografische informatie over Gibbons, zie John Harley, *Orlando Gibbons and the Gibbons Family of Musicians*, Aldershot 1999.
3. Werner Breig, "Die Lübbenauer Tabulaturen Lynar A1 und A2", in *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968), p.96-117 en 223-236.
4. Zie Jan Pieterszoon Sweelinck: *Clavierwerke I-IV*, ed. Pieter Dirksen & Harald Vogel, Wiesbaden 2004-2006.
5. Zie Pieter Dirksen *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck: Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997, *passim*.
6. *Orlando Gibbons: Keyboard Music*, ed. Gerald Hendrie (Musica Britannica 20), Londen²1967.
7. Ruth van Baak Griffioen, *Jacob van Eyck's Der Fluyten Lust-Hof*, Utrecht 1991, p.220-224.
8. Emanuel Adriaenssen, *Pratum musicum ... editio nova priori locu pletior*, Antwerpen 1600; Dirksen, *The Keyboard Music of Sweelinck*, p.255-264; Walker Cunningham, *The Keyboard Music of John Bull*, Ann Arbor 1984, p.204-205.
9. Zie mijn studie "Frescobaldi and the Netherlands" (publicatie in voorbereiding: 2007 of 2008).
10. Zie *Keyboard Music: 'The Voigtländer-tableture'*, ed. Henrik Glahn (Music in Denmark at the Time of Christian IV, vol. 3), Kopenhagen 1988.
11. *Heinrich Scheidemann: Harpsichord Music*, Wiesbaden 2000.
12. Zie mijn artikel "Perspectives on John Bull's Keyboard Music after 1613", in *XVIIe, XIXe, XXIe siècle: Bruxelles, carrefour européen de l'orgue*, ed. Jean Ferrard, Brussel 2002, p.31-39.
13. *Thomas Morley: Keyboard Works*, ed. Thurston Dart, Londen 1959, nr.1; *Giles Farnaby: Keyboard Muziek*, ed. Richard Marlow (Musica Britannica 24), Londen 1965, nr.17; voor de pavane van Inglott, zie *Elizabethan Keyboard Music*, ed. Alan Brown (Musica Britannica 55), Londen 1989, nr.8.
14. Zie Oliver Neighbour, *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*, Londen 1978, p.206-209.
15. Meer hierover in mijn monografie *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music*, Aldershot 2007.
16. *The 'Lynar' Virginal Book* (Early Keyboard Music 42), Londen 2002.
17. Zie David Smith, "Zeven oplossingen voor zeven problemen: het Fitzwilliam Virginal Book", in *het Clavecimbel* 11/2 (november 2004), p. 7-12.

Bladmuziek van Paganelli en Dumont

Dit artikel kwam tot stand naar aanleiding van de volgende uitgaven:

- Giuseppe Antonio Paganelli (1710-ca. 1763). *Amusement for the Fair Sex, or Six Sonatines, for the Harpsichord*. Cornetto-Verlag, Stuttgart 2005. CP388 ISMN-M50100-359-4 (ca. € 9,-)
- Henry Du Mont. *PIECES ORIGINALES POUR LE CLAVIER*. Editions du Centre de Musique Baroque de Versailles. Versailles 1997. Ed. Jean Duron. (ca. € 12,-)

Uitgeverij Cornetto te Stuttgart blijkt een uitgeverij zonder pretenties die ons tegen een prettige prijs van redelijk goede uitgaven voorziet; o.a. aardig wat klaviermuziek uit de 2^e helft van de 18^e eeuw. Met name clavichordspelers zullen daar erg blij mee zijn, maar ook voor clavecinisten is er het nodige te beleven. Anders dan we gewend zijn van 'degelijker' uitgeverijen wordt er in de uitgaven van Cornetto buiten de notentekst nauwelijks informatie verstrekt.¹ In deze uitgave bijvoorbeeld zegt de uitgever in 51 woorden iets over Paganelli; dan volgt de inhoudsopgave en tenslotte een mededeling van 22 woorden over de gebruikte bron. Alles past op één A4-tje. Dat wil ik hier een beetje goed maken.

Giuseppe Antonio Paganelli werd in 1710 geboren te Padua. Hij was als componist en clavecinist vooral werkzaam in de wereld van de opera. Waarschijnlijk zorgde dat ervoor dat hij, zoals zoveel musici uit zijn tijd, een nogal reizend bestaan had: Venetië, Augsburg, Bayreuth, München, Madrid.

De bovengenoemde bundel bestaat uit zes sonatines. De eerste vijf sonatines zijn driedelig: twee zogenaamde hoekdelen en een middendeel. De laatste sonatine bestaat uit slechts twee delen. Het is gebruikelijk bij sonates en sonatines dat de hoekdelen in eenzelfde toonsoort staan en dat de componist voor het middendeel een andere toonsoort kiest. Dat is in deze bundel alleen het geval in de vijfde sonatine (Bes-g-Bes) waar te nemen en met een beetje goede wil ook in de vierde sonatine (d-D-d). Voor de overige sonatines geldt dat alle delen in eenzelfde toonsoort zijn geschreven: sonatine 1 geheel in D, sonatine 2 geheel in G, sonatine 3 geheel in F en sonatine 6 geheel in A. Op een enkel fragmentje na zijn alle stukken tweestemmig. De stijl kan men 'galant' noemen.

William Newman schrijft in *The Sonata in the Classic Era*² het volgende over de bundel *Amusement*: (blz. 184) "Giuseppe Antonio Paganelli (1710 to at least 1762)". (blz. 186.) "The keyboard sonatas are better known today (insofar as Paganelli is remembered at all), although they make up only the last fifth of the total of about sixty extant sonatas. Among the keyboard sonatas is the set by Paganelli most often cited, *Divertissement de le beau sexe ou six sonatines* (1757).³ Ten, or more than half, of the seventeen short movements in these "sonatines" he took almost without change from his *XXX Ariae pro organo et cembalo*, which had appeared the previous year."

Natuurlijk heb ik meteen de stukken uit de editie van Cornetto vergeleken met die uit de *XXX Ariae*⁴. Dit lijstje is daarvan het resultaat:

XXX. ARIÆ
PRO ORGANO ET CEMBALO.
Non solum in Templis, sed etiam in Muficis publicis,
& privatis speciatim
SUB ELEVATIONE
producendæ,
Styloque tam gravi quam suavi elaboratæ.
Authore
D. Josepho Antonio Paganelli,
Regis Hispaniarum ac Indiarum Camere Mufices Direttore.
AUGUSTÆ-FINDELICORUM.
Imprimis JOANNIS JACOBI LOTTERII Heredit. MDCCCLV.

Concordanties van *Amusement* en *XXX Ariae*.

Sonatina 1.

- Deel 1: Aria XVIII kleine secunde lager.
- Deel 3: Aria XVII grote secunde lager.

Sonatina 2.

- Deel 1: Aria VII kleine terts lager.
- Deel 2: Aria II

Sonatina 3.

- Deel 1: Aria XIX
- Deel 2: Aria XX

Sonatina 4.

- Deel 1: Aria XXVII
- Deel 2: Aria XV

Sonatina 5.

- Deel 1: Aria XII grote secunde lager
- Deel 3: Aria VI tweede deel, na herhalingsteken, herschreven.

Sonatina 6

- Geen concordantie gevonden.

Naar onze begrippen is de uitkomst van bovenstaande wellicht pikant te noemen, maar we moeten dan wel bedenken dat het in de 17^e en 18^e eeuw heel gebruikelijk was om (delen uit) eigen werk in andere context opnieuw te gebruiken. Er moest in dienst van kerk en hof zeer veel nieuw werk geleverd worden en dat vaak op zeer korte termijn, wekelijks bijvoorbeeld. Er waren dan ook componisten die nog een stap verder gingen en, naar we mogen aannemen zonder daar toestemming voor te vragen, dankbaar gebruik maakten van het werk van collega's.⁵

Meer diepgang – een begrip uit de scheepsbouw ter eigen invulling⁶ – heeft naar mijn smaak de muziek van Henry Dumont.⁷ Van de *Pièces Originales*, elf in totaal, uitgegeven door het Centre de Musique Baroque de Versailles, komen er acht uit het beroemde manuscript Bauyn.⁸ De herkomst van de resterende drie stukken wordt verantwoord in de inhoudsopgave.

De schrijfwijze in deze stukken is hier en daar imitatorisch maar verder qua stemmenaantal en stemvoering vrij. In deze bundel vinden we negen allemandes, één courante en één pavane. Van de allemandes worden er twee in de titel aangeduid met 'grave'. Ik ben zo vrij daaruit te concluderen dat de andere allemandes minder 'grave' kunnen worden gespeeld.

Een van de allemandes is blijkbaar ook elders⁹ te vinden als *Allamanda gravis à 4. viol.* Twee allemandes verwijzen in de titel naar meervoudig gebruik: *pour l'Orgue ou le Clavecin*, & 3. *Viol(l)es si l'on veut*.¹⁰

Het werk voor toetsinstrumenten van Henry Dumont werd al eens eerder in de serie *L'Organiste Liturgique* uitgegeven door Bonfils.¹¹ De notentekst in die uitgave is op zich heel goed, maar de hele uitgave wordt ontsierd door allerlei aanwijzingen voor orgel en harmonium: voorstellen op gebied van registratie en manuaalgebruik. De uitgave van Bonfils bevat 17 stukken; zes meer dus dan de uitgave van het Centre de Musique Baroque de Versailles: twee Allemandes uit een manuscript uit München en vier Préludes (de nummers 3, 7, 10 en 14) uit de *Pièces des Mélanges*¹², in 1657 uitgegeven door Robert Ballard. Deze préludes zijn tweestemmig en dienen te worden gespeeld alsof het allemandes waren. Op verzoek van Ballard heeft Dumont er een tweede bovenstem aan toegevoegd zodat er trio's ontstaan voor twee bovenstemmen en basso continuo.¹³

Ook bij Dumont zien we weer dat het heel normaal was om eigen werk in een andere situatie, al of niet aangepast, opnieuw te gebruiken.



Henry Dumont
Henry Dumont

Tenslotte een enkele biografische notitie. Henry Dumont werd in 1610 geboren te Villers l'Évêque nabij Luik. Vanaf 1663 tot aan zijn dood was hij kapelmeester aan de Chapelle Royale, een aanstelling die hij met drie collega's deelde. Hij droeg de eretitel "Compositeur de musique de la Chapelle". Daarvoor was hij vanaf ca. 1632 als organist en clavecinist in dienst bij de Hertog van Anjou en vanaf 1652 daarnaast ook als organist van de Saint-Paul te Parijs. Vanaf 1660 was hij privé-clavecinist van de echtgenote van

Lodewijk XIV, koningin Marie-Thérèse van Spanje. Voor ons is het ook aardig om te weten dat hij en zijn broer Lambert vanaf 1621 koorknaap waren in de Onze Lieve Vrouwekerk te Maastricht.

Kees Rosenhart. Haarlem, september 2006.

P. S.
Henry Dumont: Allemande in d, maat 12.
Duron blz. 8, Bonfils blz. 17.



¹ Bij die 'degelijker' uitgaven is de kans aanwezig dat op 50 bladzijden notentekst 20 bladzijden zijn gereserveerd voor zaken als inhoudsopgave, voorwoord, kritisch commentaar en fragmenten in facsimile, 40% dus van het eventueel aan te schaffen drukwerk. Dat is, vind ik in heel wat gevallen, weer het andere uiterste.

² William S. Newman. *The Sonata in the Classic Era*. The University of North Carolina Press, 1963.

³ Merk op dat de titel hier in het Frans gesteld is.

⁴ Giuseppe Antonio Paganelli. *XXX. ARIAE PRO ORGANO ET CEMBALO*. Editions Minkoff. Genève 1986.

⁵ De overigens zeer gewaardeerde Georg Friedrich Händel had daar ook een handje van. Uit de *Componimenti* van Gottlieb Muffat gebruikte hij bijvoorbeeld 17 stukken van de ca. 60. Tekenend is dan ook het feit dat de *Componimenti* van Muffat als onderdeel van de complete Händeluitgave werd uitgegeven; deel V. De herdruk ervan heb ik in de kast staan. Het titelblad luidt als volgt: "Supplements: containing sources to Handel's Works. V. *Componimenti Musicali per il Cembalo* by Gottlieb Muffat. Edited by Friedrich Chrysander. Leipzig: Printed for the Handel Society. 1894". Lotgenoten van Muffat: Allesandro Stradella (supplement III), Giovanni Carlo Maria Clari (supplement IV) en Reinhard Keiser (supplement VI).

⁶ Meer diepgang. Voor mijzelf sprekend wil dat zeggen dat ik met deze muziek langer en intenser bezig kan zijn, er langer en intenser van kan genieten.

⁷ Beide schrijfwijzen komen voor: Du Mont en Dumont.

⁸ Het manuscript Bauyn bestaat uit drie delen. Het eerste deel (63 bladzijden) bevat clavecimbelstukken van Jacques Champion de Chambonnières. Het tweede deel (75 bladzijden) bevat werken van Louis Couperin. Het manuscript Bauyn is tot op heden de belangrijkste bron voor de clavecimbelmuziek van Louis Couperin. Het derde deel (63 bladzijden) bevat werken van diverse componisten onder wie Frescobaldi, Froberger, Hardel, Labarre, Richard en Henry Dumont.

De Chambonnières werd in 1923 door Brunold en Tessier compleet uitgegeven bij Sénart: daarin *Les Pièces de*

Clavecin I & II, Parijs 1670 en vanaf bladzijde 54 ook de *Pièces inédites*, d.w.z. de stukken uit het manuscript Bauyn. Deze laatste uitgave was lange tijd uitverkocht maar is intussen weer beschikbaar in een herdruk. Ook is er een nieuwe uitgave van de complete Chambonnières in voorbereiding. *Les Pièces de Clavecin I & II*, Parijs 1670 zijn in recentere uitgaven beschikbaar: facsimile en moderne druk.

Het werk van Louis Couperin is in meerdere moderne edities verkrijgbaar.

Stukken uit het derde deel van het manuscript Bauyn zijn her en der opgenomen in complete edities (Froberger, Frescobaldi) of in verzamelbundels. Men raadplege daarvoor bijvoorbeeld de zeer informatieve website van Muziekhandel Saul B. Groen, opgezet en regelmatig bijgewerkt door Meindert de Heer.

Mozart en Haydn op clavecimbel

CD-recensie

Haydn op clavecimbel is voor ons clavecinisten niet bepaald een nieuw idee en dat Haydn's vroege sonates en divertimenti voor het clavecimbel geschreven zijn, is algemeen aanvaard. Bij Mozart ligt dat echter anders. In zijn boek "Mozarts Claviermusik" beschrijft clavecinist en musicoloog Siegbert Rampe het complete oeuvre van Mozart voor toetsinstrument solo en vierhandig. Naast gedetailleerde informatie over de stukken geeft hij ook uitgebreid informatie over de uitvoeringspraktijk en de beschikbare toetsinstrumenten in Mozarts tijd.

Toetsinstrumenten

Dat deze toetsinstrumenten niet alleen fortepiano's zijn, maar ook clavecimbel en clavichord is natuurlijk logisch. Volgens Rampe blijkt uit reisbrieven, daterend van voor 1773, dat er geen enkele directe aanwijzing is, dat Mozart op andere toetsinstrumenten als clavecimbel, clavichord of orgel speelde. Er zijn alleen indirecte aanwijzingen dat hij tafelpiano's en evt. andere fortepiano's tegengekomen is op zijn reizen. Verder is er documentatie over een clavecimbel, besteld door Leopold Mozart bij Christian Ernst Friederici (1709-1780), dat eigendom van Wolfgang Amadeus Mozart bleef tot op zijn minst zijn verhuizing naar Wenen in 1781.

Rampe concludeert ook uit inventarissen van het hof van Salzburg, dat Mozart tot 1777, mogelijk zelfs tot 1781, in Salzburg alleen op clavecimbel en clavichord concerten speelde, misschien ook op een tafelpiano, maar nog niet op een fortepiano van het Duitse of Weense type, zoals dat tegenwoordig vaak gebruikt wordt voor de uitvoering van Mozart's klavierwerken. Rampe ziet in dit alles sterke aanwijzingen, dat een groot deel van het klavierwerk van Mozart met net zoveel recht op clavecimbel

⁹ H. Dumont. *Cantica Sacra ... cum vocibus tum instrumentis modulata ...*

¹⁰ "naar believen voor orgel of clavecimbel, & drie strijkinstrumenten."

¹¹ Henri Dumont. *L'ŒUVRE POUR CLAVIER Pour Orgue sans Pédale ou Harmonium*. Editions musicales de la Schola Cantorum. Parijs 1956. Ed. Jean Bonfils.

¹² *Meslanges à II, III, IV & V parties avec la Basse-continue contenant plusieurs chansons, motets, magnificats, Préludes et allemandes pour orgue et pour les violes. Paris 1657, R. Ballard.*

¹³ Uitgever Bonfils denkt aan een uitvoering als trio op orgel: twee manualen en pedaal. Op moderne orgels zou dat mogelijk zijn. Maar het is de vraag of dat ook mogelijk was op de Franse orgels uit de 17^e en 18^e eeuw. De pedaalpartij wordt bovendien wel erg virtuoos.

gespeeld kan worden als op de fortepiano van het Walter- of Stein-type. Als gevolg van deze redenering neemt hij bij MDG een serie cd's op met het complete klavierwerk van Mozart, gespeeld op clavecimbel, clavichord en fortepiano.

Opnames

Zo heeft de, eveneens Duitse, claveciniste Christine Schornsheim alle klavierwerken van Haydn opgenomen, ook op clavecimbel, clavichord en fortepiano. Deze in totaal 14 cd's zitten in één box. Haydn schrijft in 1784 pas voor het eerst fortepiano als alternatief voor clavecimbel op een partituur: het betreft hier een pianotrio. In 1789 koopt Haydn een fortepiano van Schanz. Van dan af aan is de vermelding op de partituur alleen nog maar fortepiano. Alle werken, die van daarvoor dateren kunnen dus met recht op clavecimbel gespeeld worden.

Tot zo ver de informatie op papier, nu naar wat de instrumenten zelf ons te vertellen hebben. En de instrumentalisten...

Rampe

Om ook te beginnen met Siegbert Rampe, voor deze recensie beperk ik me tot deel 2 van de serie. Op deze cd de



Fantasie KV 370 in d, de Sonate in D KV 576, Sonate in A KV 12, drie korte stukjes uit het London Notebook (KV 15), de sonate in F KV 332 en de sonate in Bes, KV 570. De eerste drie van deze stukken speelt hij op clavecimbel (Nikolaus Damm naar Silbermann 1749), de sonate in Bes op fortepiano (Nikolaus Damm naar Johann Adreas Stein 1788), de Londonse stukjes en sonate KV 332 op clavichord (Dietrich Hein naar Christian Ernst Friederici).

Uit zijn spelen blijkt dat hij zich meer thuis voelt op het clavecimbel dan op clavichord en fortepiano. Naast sommige lelijke dynamische uitschieters is zijn spel dynamisch erg vlak op deze twee laatste instrumenten. Op clavecimbel bedient hij zich van een groot (soms wellicht te groot?) rubato, gearpeggieerde akkoorden en versieringen. Daardoor is hij het meest expressief op het clavecimbel. Een minpunt is de stemming van het instrument: de eerste twee tracks zijn ronduit vals. Verder blijft in passages waar het instrument gekoppeld is bij sommige tonen de tweede 8' hangen, waardoor sommige tonen maar één van de twee snaren laten horen, ook dit is storend. Het is mij ook een raadsel waarom voor een dergelijk inferieur instrument gekozen wordt, als je juist wilt verdedigen dat Mozart ook op clavecimbel kan. Aan zijn manier van spelen ligt het niet...



Schornsheim

Bij Christine Schornsheim ligt dit enigszins anders. Ik kende haar tot nu toe als duet-partner van Andreas Staier en ook als duo zijn zij op deze cd's te horen. In dat geval blijf ik bij mijn mening: als duo spelen ze interessant, vol retoriek, met natuurlijk rubato en articulatie. Als Schornsheim alleen speelt, valt ze me wat al deze punten betreft een beetje tegen. Met name de eerste 3 cd's, welke zij op een clavecimbel van William Dowd/Reinhard von Nagel uit 1776 speelt. Dit instrument mist een duidelijke kern in de toon, en ook de aanspraak is niet echt duidelijk. Schornsheim

kan hier niet echt mee uit de voeten, het geheel is wat vlakjes en braaf.

Dat wordt direct beter als ze op een Kirckman-clavecimbel uit 1777 speelt. Ze klinkt hier muzikaal veel overtuigender. Evenals Rampe is zij geen pianiste en dat merk je zodra ze naar de fortepiano gaat. De klank is soms ronduit lomp en ook ontbreken de dynamische fijne nuances, waar de fortepiano zo geliefd om was. Ook de typische humor van Haydn ontbreekt.

Alle klavierwerken

Wat ik wel een groot voordeel vind van deze box is, dat we alle klavierwerken van Haydn bij elkaar op cd hebben, waarbij de precieze keuze voor welk instrument bij welke sonate past wellicht niet volgens ieders mening is, maar wel globaal weergeeft wat in Haydn's tijd ook de keuze zou kunnen zijn geweest. Schornsheim speelt interessant genoeg om een overzicht van deze werken te geven en evolutie in stijl tijdens Haydn's leven te laten horen. Maar niet interessant genoeg om meer dan twee stukken achter elkaar te willen horen...

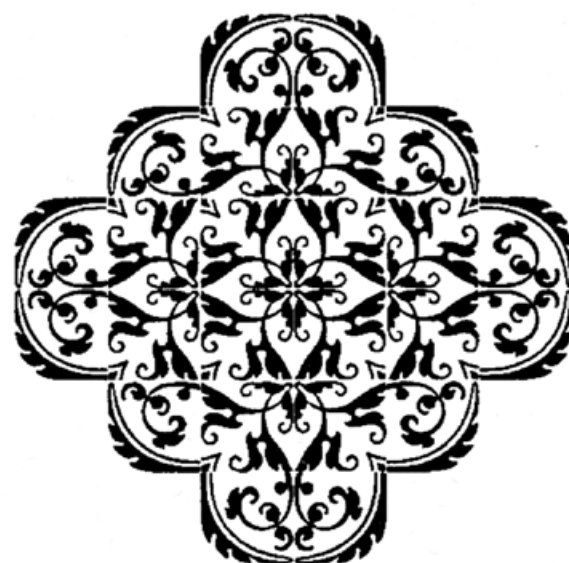
Informatie over boek en cd's:

Siegbert Rampe: Mozarts Claviermusik, Klangwelt und Aufführungspraxis, Bärenreiter ISBN 3-7618-1180-2

Wolfgang Amadeus Mozart: Complete clavieer works, vol 2, Siegbert Rampe, MDG 341 1302-2

Joseph Haydn: Die Klaviersonaten, Gesamtaufnahme, Christine Schornsheim (met Andreas Staier voor de 4-mains stukken), Capriccio 49 404.

Paul Weeren.



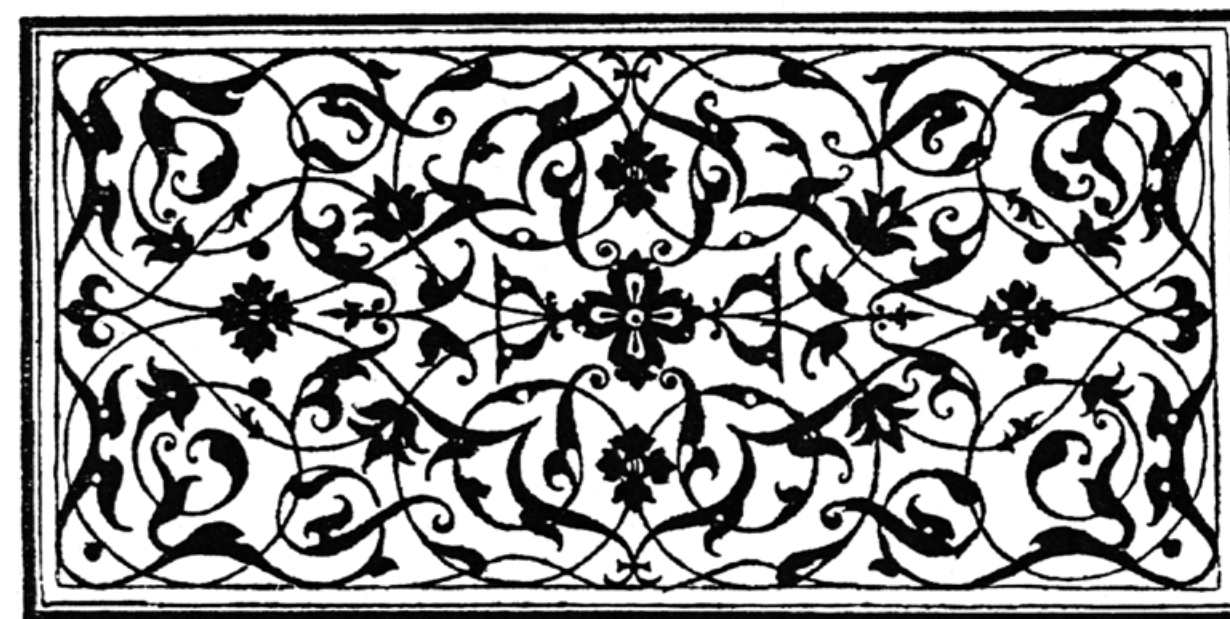
Clavecimbelspelers melden concerten: Wanneer speelt Wie Waar?

Wanneer concerteert welke professionele of amateur clavecimbspeler, wáár, hoe laat en wat kost dat? Plannen moeten soms rijpen. De redactie bedacht een even simpele als praktische methode om de lezers elkaar ter wille te laten zijn. Als iedere speler, amateur en beroeps, even de data van elk optreden doormailt aan de redactie, dan zetten we die in volgorde onder elkaar en heeft iedereen hetzelfde overzicht!

Voorbeeld:

Datum	Optreden van	Locatie	Tijdstip	Prijs
Vrijdag 3 november 2006	Carolien Eijkelboom en Paulien Kostense	Nieuwe Kerk, Groningen	20.15 uur	€15
Zaterdag 4 november 2006	idem	Grote Kerk, Emmen	20.15 uur	€15
Zondag 5 november 2006	idem	Adventskerk, Assen	15.00 uur	€15
Zaterdag 11 november 2006	Les van Pieter Dirksen en Fons van der Linden	Caeciliakapel, Kerkstraat 34, Tiel	11.00 – 17.30	€15 ; lunch zelf meenemen
???	U, geachte lezer?	???	???	???
18 en 19 mei 2007	Haarlemse Clavecimbeldagen	Haarlem		

Geef uw gegevens door aan de redactie. e-mail: HansHanson@PR-Tekst.nl



KLEINE ADVERTENTIES

Italiaans klavecimbel in nieuwe staat,
gebouwd door Christian Fuchs (Bielefeld,
Duitsland) in 2005, naar Ferrini (1750)
Dispositie : 2 x 8'
Klavieromvang : GG - f³
Transpositie 415/440Hz
Lengte 246 cm; Breedte 90 cm
Gewicht 30 kg
Contact via e-mail: bart.jacobs@belgacom.net



Vlaams klavecimbel, 2 klaviers GG-e³, 8-8-4-buff,
transpositie 415-440
Bouwer: Lynette Tsiang (1981);
Revisie: Titus Crijnen (1999)
Vraagprijs 6.800 euro.
Contact: Jane Eston 020-6422134

Uitgaven voor Clavecimbel, Clavichord en andere toetsinstrumenten Editie Achter de Schouwburg

Prijslijst per november 2004.

	Alle prijzen in Euro
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.Telemann: 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 coor Clavecimbel, deel 1	€ 6,50
2097 Klavieretudes uit de 19 ^{de} eeuw, geschikt gemaakt coor 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.0031.46.4370917) 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.

Bovenvermelde prijzen gelden voor de Vrienden van het SCGN. Muziekhandelaren kunnen deze prijzen als netto
inkoopsprijs aanhouden.

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



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

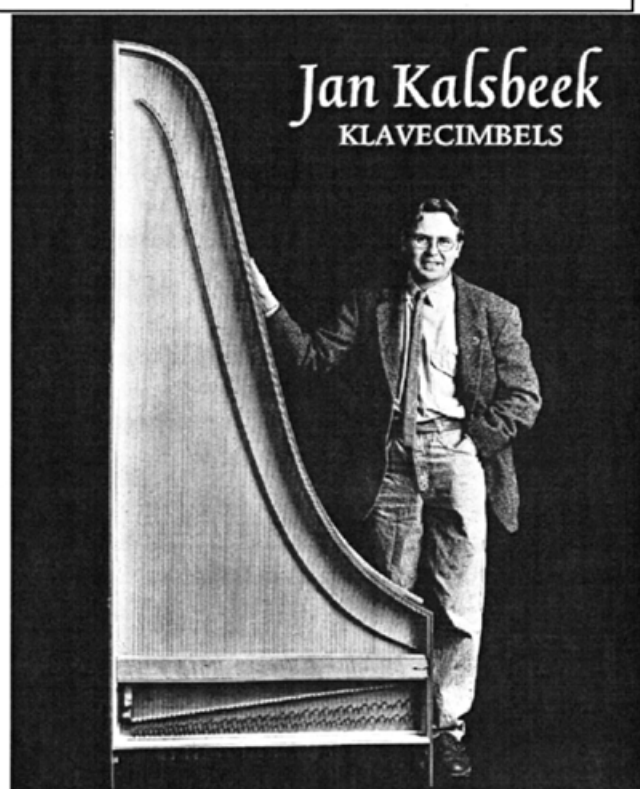


Naast de klavecimbels die ik sinds jaren in opdracht bouw, heb ik nu een service opgezet voor iedereen die klavecimbel speelt.

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



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

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>



Onno Peper

Clavecimbelmaker



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

Twintig jaar ervaring.

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

www.onnopeper.nl
connyonno@zonnet.nl

Ad Koomans Clavecimbel- en Orgelverhuur

Onder de Boompjes 20 E
1621 GG Hoorn
Tel.: 0229 - 217703
Mob.: 06 14514875
www.adkoomans.org

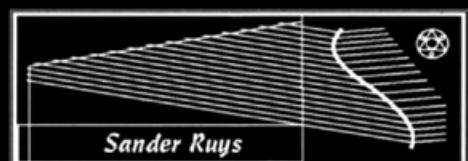
Onderhoud
Transport
Reparatie
Intonatie

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
restaurantie



Clavichordenbouw

Clavecimbel- en fortepianorevisie

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

EARLY MUSIC CATALOGUES

VISIT OUR
WEBSITE

www.saulbgroen.nl

For more than 30 years
we have been known as
specialists in early music.
We send music editions
and books all around the
world.

Hugo van Emmerik

Sinds  1970

Clavecimbelmaker te Heukelum

Gasthuisstraat 13
4161 CA Heukelum
Telefoon: 0345-615371

Website:
<http://clavecimbelmaker.nl>

John Terwal Clavecimbelbouw

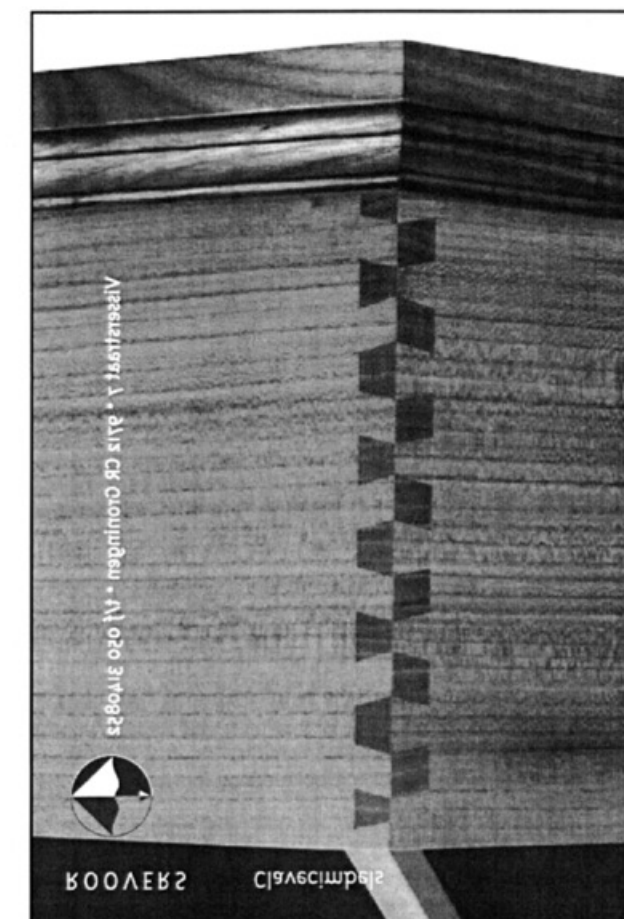
It Jacht 16, Joure
Telefoon werkplaats: 06-10209846, privé 0513 - 416215



Paul Nijsten Klavecimbels



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



Fred Bettenhausen

Klavecimbels in Haarlem



Kopie naar Donzelague

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

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

Alle Vlaamse en Franse klavecimbels worden, evenals de spinetten, in populierenhout uitgevoerd. Het klankbord is altijd van Fichten. De gebogen zijde wordt uit massief hout gevormd. Hierbij kan worden aangetekend, dat al het hout, bestemd voor de constructie, vele malen geselecteerd en gecontroleerd wordt; in eerste instantie in het land van herkomst, daarna in het eigen atelier zowel tijdens de voorbewerking 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 zwijnenhaar. Op deze manier is bereikt, dat de dok in alle seizoenen probleemloos functioneert. Waar hoogwaardige moderne materialen zijn gebruikt, is dat steeds vanuit de overtuiging, dat ook de bouwers uit vroeger eeuwen hier toe zouden hebben besloten als ze de keus zouden hebben gehad. En ook steeds vanuit de ervaring, dat de originele klank volledig behouden blijft, terwijl de betrouwbaarheid en duurzaamheid vergroot wordt. De gebruikelijke toonhoogte is $a=415$ Hz. De toonhoogte $a=440$ Hz kan zonder problemen worden toegepast. Decoraties in Vlaamse en Franse stijl voor zowel kast als klankbord kunnen door ons worden verzorgd.

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

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

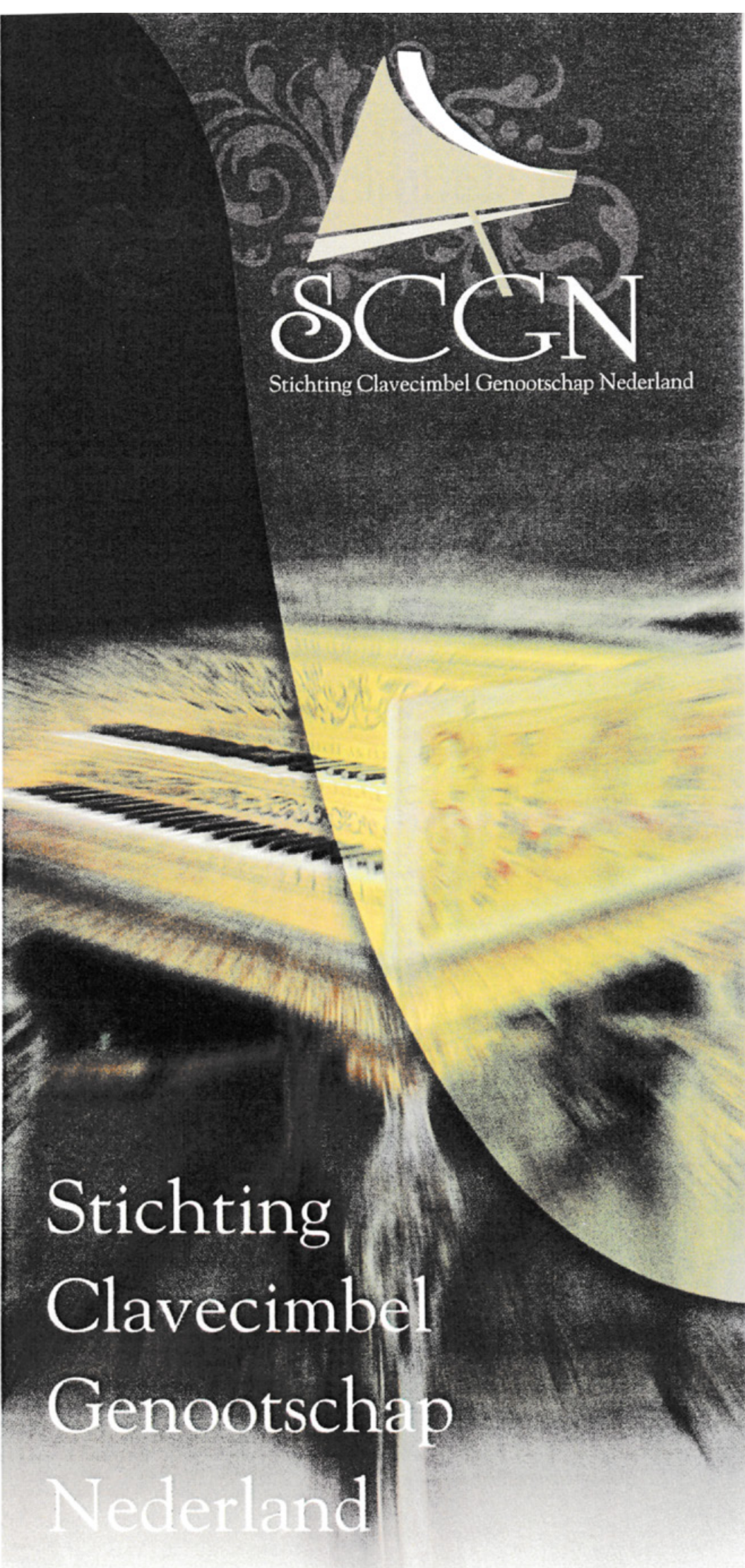
www.fredbettenhausen.com





SCGN

Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland



Stichting
Clavecimbel
Genootschap
Nederland

ORLANDO GIBBONS: TWEE GALLIARDES

Transcriptie naar Lynar A2

© Pieter Dirksen, 2006



[1] Galljardo Orlando Gibbons

Measures 1-23 of the Galljardo by Orlando Gibbons. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure numbers 6, 10, 14, 18, and 23 are indicated at the start of their respective staves.

Measures 27-48 of the Galljardo by Orlando Gibbons. The score continues on a single melodic line on a treble clef staff. The key signature remains one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure numbers 27, 31, 35, 39, 43, and 48 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a final cadence in measure 48.

[2] Galljardo orlando gibbons

Measures 1-24 of the musical score for [2] Galljardo orlando gibbons. The score is written for piano in 3/8 time, featuring a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, and 21 are indicated at the start of their respective systems.

[2] Galljardo orlando gibbons

Measures 25-48 of the musical score for [2] Galljardo orlando gibbons. This section continues the piece, maintaining the 3/8 time signature and one-sharp key signature. The musical notation includes various rhythmic patterns and chordal structures. Measure numbers 26, 30, 34, 38, 43, and 47 are marked at the beginning of their respective systems.

