



het Clavecimbel

tijdschrift van de
Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland

Jaargang 14 – nummer 1 – mei 2007

Verschijnt twee keer per jaar, in mei en november

Redactieadres: Garvelinkkampweg 14, 7261 CH Ruurlo, tel. 0573 - 454159
 Redactiecoördinator: Hans Hansson, Ruurlo e-mail: hans.hansson@pr-tekst.nl
 Vaste medewerkers: Paul Weeren, Geldrop
 Kees Rosenhart, Haarlem
 Lay-out: Hans van Krevelen, Utrecht
 Advertenties: Fons van der Linden, Bruijloftsteeg 2, 6191 JE Beek, tel. 046 - 4370917
 Website: Sybolt de Jong (webmaster): www.scgn.org
 Bestuur SCGN: Carolien Eijkelboom (voorzitter), Groningen
 Fons van der Linden (vice-voorzitter), Beek (L)
 Pauline Schenck (secretaris), Huissen
 Daan Hallewas (penningmeester), Delft
 Pieter Dirksen, Wadenhoijen

Comité van aanbeveling: Bob van Asperen
 Ton Koopman
 Gustav Leonhardt

Inhoud	pagina
Van de Voorzitter, door Carolien Eijkelboom	3
HCD: 11 ^e Haarlemse Clavecimbel Dagen, <i>het clavecimbel in Italië</i> , door Fons van der Linden	3
"Clavecimbel heer en meester van alle instrumenten", de HCD-lezing van Armando Carideo, door Carolien Eijkelboom	4
Frescobaldi's toelichting bij zijn Libro Primo di Toccate, 1637, door Mary Sayre	7
Pachelbeldag Sint Maarten 2006, Tiel, door Truus Pinkster & Carolien Eijkelboom	10
Werk van Louis Couperin in Duitse bronnen en een anonieme courante, door Bob van Asperen	12
met Muziekbijlage	21
Peter Roovers: "Van ruw hout iets maken dat een universum kan openen", interview door Hans Hansson	22
Een webmaster uit eigen gelederen filosofeert, gesprek met Sybolt de Jong, Hans Hansson ...	24
Juweeltjes op clavecimbels, oproep van de Redactie	25
"Moeilijk mooi te spelen op clavecimbel", Buxtehude in drie uitvoeringen, CD - bespreking door Paul Weeren	26
Gesignaleerd	28
Ingezonden	29
Kleine advertenties	30

Omslagillustratie Voorkant: poster met tekening van Willemen voor de uitvoering van La Serva Padrona.
 Achterop: poster van de Haarlemse Clavecimbel Dagen 2007.

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. (voor betaling vanuit het buitenland: BIC: PSTB NL21 IBAN: NL18 PSTB 0000 3253 34)
 Advertentietarieven per 1-1-2003: € 40,- per ¼ pagina; € 60,- per ½ pagina; € 80,- per hele pagina.

Van de Voorzitter

Veel staat nu natuurlijk in het teken van de Haarlemse Clavecimbeldagen op 18 en 19 mei. Het moet een groots gebeuren worden en behalve een interessante, aantrekkelijke programmering heb je daar publiek voor nodig. We stellen dan ook alles in het werk om de PR tot een goed geoliede machine te maken: richtbaarheid naar buiten, in Haarlem en omgeving, maar ook veel naar binnen, onder al die vrienden van de SCGN. Dat is al gebeurd via het toezenden van de mooie folder, maar het gaat grotendeels via dit blad.

We werden verblijd met een groot artikel van Bob van Asperen over werk van Couperin in Duitse bronnen. Die leveren eens een andere invalshoek dan de meer bekende Franse. Een gedegen en ook nog geïllustreerde bijdrage.

Dit keer verschijnt in Het Clavecimbel een extra artikel als voorbereiding op die lezing waarvan waarschijnlijk over de spreker weinig bekend is. We zijn als bestuur trots dat het gelukt is voor de tweede Haarlems Clavecimbeldag zo interessante informatie van de beide lezingen te koppelen aan twee zo mooie en bijzondere recitals. Verder in dit blad geven een paar interviews met vakmensen, die op geheel verschillende wijze een rol spelen in het 'clavecimbelleven', inzicht in drijfveren, standpunten en soms ook behoeftes. De recensie over nieuw uitgekomen CD's is, als altijd, kundig, eerlijk en aangenaam te lezen. Dit is slechts een greep uit wat dit nummer weer biedt.

Hieruit blijkt dat niet alles in het teken van de Haarlemse Clavecimbeldagen staat. Zo ook werd ik op een van de lezingen over Natuurkunde in Muziek in Groningen via een "ver van m'n bed staande" grafische weergave geconfronteerd met het zeldzaam subtiel spel van Gustav Leonhardt. Dat op een clavecimbel behalve de aanslag (dus het begin van een toon) juist ook het moment van laten opkomen van de toets (dus het einde van een toon) essentieel is, daar ben ik van overtuigd, dat is bijna een stokpaardje van mij te noemen. Veel gebruik van overlegato, dat maakt de klank, dat laat het instrument zingen, geeft dynamiek. Daarin is hij voor mij de onbetwiste grootmeester. Nu werd lang niet alles zichtbaar (je zou het heus niet na kunnen doen), maar het wierp mij even helemaal terug naar de basis van het clavecimbelspel. Back to basics! En dat is van tijd tot tijd zo verhelderend.

Natuurlijk beraden wij, het bestuur van de SCGN, ons ook al over volgende activiteiten. Ideeën in overvloed, maar nog niet concreet genoeg om hier mee te delen. Wij willen u niet blij maken met dode mussen. Liever lokken we u met een levende paradijsvogel. Kortom, na de Haarlemse Clavecimbeldagen kunt u weer een nieuwsbrief verwachten met een interessante agenda.

Ik wens u nú veel plezier bij het lezen van dit nummer en straks nog meer plezier op de Haarlemse Clavecimbeldagen.

Carolien Eijkelboom

HCD = 11^e Haarlemse Clavecimbeldagen 2007

Dit jaar, op vrijdag 18 en zaterdag 19 mei vinden weer de bekende Haarlemse Clavecimbeldagen plaats. Het is inmiddels de elfde editie van deze tweejaarlijkse happening. In 2005 was het na lange tijd weer eens iets tweedaags, tengevolge van het feit dat het toen de tiende editie was (jubileumeditie) en dat beviel eigenlijk zó goed, dat we die lijn nu maar even vasthouden. Overbodig te zeggen, dat U weer van harte welkom bent!

Het clavecimbel in Italië

Het thema is "het clavecimbel in Italië" en Italiaanse clavecimbelmuziek loopt daarom als een rode draad door het minifestival heen. In het amateurconcours op de vrijdag wordt van de deelnemers Italiaans repertoire verlangd; het Kennemer Jeugdorkest speelt Vivaldi en Sammartini, er is een tentoonstelling van Italiaanse clavecimbels en virginalen, en 's avonds zowaar een echte Italiaanse operavoorstelling.

Ook op de zaterdag (studiedag) zijn alle concerten, masterclasses en lezingen gerelateerd aan het thema. Om 12.00 uur begint er een masterclass (voor

gevorderde leerlingen) over Italiaanse clavecimbelmuziek, door Kris Verhelst en Pieter Dirksen, die later op de dag ook elk een Italiaans Concert verzorgen.

Armando Carideo uit Rome vertelt ons over nieuw ontdekte clavecimbelmuziek, met name van Trabaci, en hij doet dat in het Duits. De onbekende Giovanni Maria Trabaci (ca. 1580-1647) gaf zijn 'Composizioni per Organo e Cembalo' uit in 1603 in Napels. Vóór het slotconcert door Pieter Dirksen is er dan nog een lezing door Thérèse de Goede getiteld: "Vroeg Italiaans continuo en improvisatie", mét gespeelde voorbeelden. Het valt te verwachten dat er op de studiedag een tweedeling in het repertoire gemaakt wordt tussen de 17^e eeuw (rond Frescobaldi) veelal in middentoonstemming, en de 18^e eeuw (rond Scarlatti), in 'n barokstemming.

Eerder vertoond: andere locatie!

Het is al eens vertoond, maar toch: in afwijking van een eerder bericht in dit blad zijn de twee definitieve locaties te Haarlem de Lutherse Kerk (Witte

Herenstraat 22) en de Remonstrantse Kerk (Wilhelminastraat 22).

De Doopsgezinde Kerk, waar we jarenlang te gast geweest zijn, is niet meer beschikbaar voor activiteiten. Daarom vinden de meeste activiteiten nu plaats in de Lutherse kerk. De tentoonstelling is echter in de Remonstrantse Kerk. Exponerende bouwers zijn Ton Amir, Herwil van Gelder, Onno Peper, Sander Ruys, Dick Verwolf, en Broer de Witte.

La Serva Padrona

Als klap op de vuurpijl wordt op vrijdagavond om 20.30 uur eveneens in de Remonstrantse Kerk de komische opera "La Serva Padrona, ofwel de Promotie" van Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) opgevoerd. Hierin vinden de in dit genre gebruikelijke gedaanteverwisselingen en misverstanden plaats. Het is een korte, maar krachtige, zeer geestige compositie. Regisseur Wim Tommassen heeft de plaats van handeling verplaatst naar een faculteit geneeskunde in

het begin van de vorige eeuw. Het is het verhaal van de geleerde professor, die gewend is zijn buitenlandse studenten hoogstpersoonlijk te begeleiden, maar hevig van slag raakt na kennismaking met een aankomende studente, die óók nog bij hem wil promoveren.

Opvallend in deze uitvoering is de toegankelijkheid voor jong en oud. Geënceneerd, met recitatieven in het Nederlands en geen al te lange zit, zal hij zorgen voor groot vermaak.

Barokspecialisten Carolien Eijkelboom en Paulien Kostense

verzorgen respectievelijk de productie en de muzikale leiding. Het belooft een voorstelling van hoge kwaliteit te worden.

Rolverdeling:

Michelle Mallinger

(mezzo-sopraan)

– de promovenda

(la serva)

Wiebe Pier Cnossen

(bas/bariton)

– professor

(il padrone)

Gerry van der Laan (mime)

– diens assistent

Fons van der Linden

LA SERVA PADRONA OFWEL de promotie...!



Komisch Intermezzo van
Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

MICHELLE MALLINGER ~ MEZZOSOPRAAN / WIEBE PIER CNOSSEN ~ BAS-BARITON

GERRY VAN DER LAAN (O.V.) ~ MIME / ORKEST DILETTO MUSICALE

REGIE EN ENSCENERING ~ WIM TOMMASSEN / MUZIKALE LEIDING ~ PAULIEN KOSTENSE

VRIJDAG 18 MEI – 20.30 u.

REMONSTRANTSE KERK TE HAARLEM

INGANG ORANJEKADE 1

TOEGANG: €15,- (KINDEREN TOT 12 JR. GRATIS)

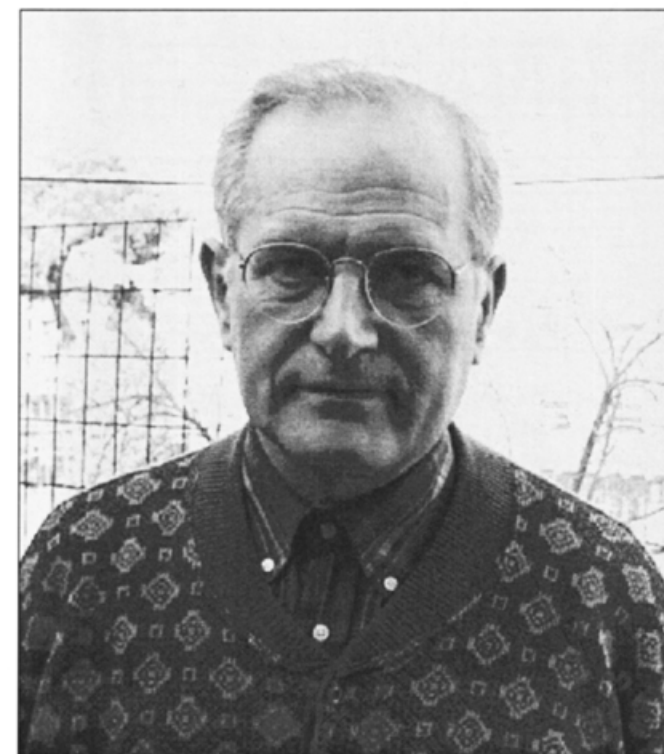


Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland | 026-3256365 of mail@paulineschenck.nl | www.scgn.org

Carideo ontdekte nieuwe Italiaanse muziek tussen renaissance en barok "Clavecimbel heer en meester van alle instrumenten"

door Carolien Eijkelboom

De Haarlemse Clavecimbeldagen besteden ruim aandacht aan de Italiaanse klaviermuziek uit de periode tussen renaissance en barok. Het is een buitenkans dat Armando Carideo naar de studiedag op 19 mei komt. Zowel hij als zijn komst zijn de moeite waard.



Armando Carideo zelf

Zijn staat van dienst is indrukwekkend. Als musicus én als musicoloog doet hij veel en op hoog niveau. Als organist is hij de vaste bespeler van het historische orgel aan de S.M. di Trastevere in Rome en geeft hij ook elders, over de hele wereld, concerten op historische orgels. Verder doceert hij aan de Smarano Organ Academy.

Als musicoloog richtte hij het 'Istituto dell'organo storico in Italia' op, een instituut dat in zeer korte tijd van groot gewicht werd, en doceert hij aan de universiteit van Rome in 'de geschiedenis van de muziekinstrumenten'.

Bij zijn uitgeversactiviteiten voegt de eerste discipline ongetwijfeld veel toe aan de tweede. De consument merkt het als een uitgave wordt verzorgd door iemand die zelf ook speelt. (Zo staan er te vaak niet te grijpen intervallen genoteerd, zonder dat erbij staat waarom, of hoe dat op te lossen. De speler krijgt dan de indruk dat de uitgever zich van dit probleem geheel niet bewust was. In door Carideo uitgegeven muziek zal dat niet voorkomen.

Lezing

En zo zijn we aangeland bij de lezing die hij gaat verzorgen. Die gaat namelijk inderdaad over de muziek

die hij uitgeeft. Deze veelzijdige man verzorgt de laatste jaren vooral muziek uit de tijd rondom 1600 in Italië. Zijn eigen instituut geeft de serie TASTATA uit, zeer fraai van bladspiegel en veel (voor mij) onbekende muziek, b.v. ricercares van Palestrina. De delen hiervan worden behalve door hem ook o.a. door Liuwe Tamminga, de in Bologna wonende Nederlandse organist, verzorgd. (Overigens is door diens toedoen ook veel voor twee orgels of toetsinstrumenten gepubliceerd.)

Carideo werkt rechtstreeks uit de bronnen en daarom woont hij altijd een deel van het jaar in Berlijn of in Londen. Het werken met oude muziek(hand)schriften vormt een van zijn specialisaties. Zo'n schrift zegt vaak veel over de gewenste uitvoering, maar alleen voor wie het lezen kan. En dat kan uiterst moeilijk zijn. Zo staat Frescobaldi genoteerd op veel-lijnige balken waardoor er soms twee sleutels in één balk staan. In Napels, waar o.a. Giovanni Maria Trabaci (1575-1647) werkte, bestond de gewoonte om op vier of meer balken te noteren. Van hem heeft hij trouwens alles uitgegeven. Het lijkt een partituur voor verschillende strijk- of blaasinstrumenten en dat is inderdaad één van de mogelijkheden, maar het is weldegelijk ook, misschien zelfs vooral bedoeld voor één klavierinstrument. Het voorbeeld dat hij stuurde is erg duidelijk.

Het eerste lijkt een canzone, genoteerd op zes balken. Alle mogelijke sleutels worden gebruikt en hoe je dat met twee handen speelt, over die twee handen verdeelt, moet je zelf maar zien. Sommigen beweren dat de componisten dat deden omdat zo hun contrapuntisch kunnen veel zichtbaarder zou zijn. En dat is wel waar, alleen ik zou dat zo nooit kunnen spelen. Ik neem aan dat Carideo het in zijn uitgave (die ik nog niet heb gezien) in twee balken heeft genoteerd en, inderdaad, dan moet je beter kijken wat er contrapuntisch allemaal gebeurt.

Gagliarda

Het tweede stuk is een gagliarda, een ontzettend populaire muziek- én dansvorm in die tijd. Trabaci schrijft er een ingewikkeld herhalingschema bij (wat er volgens mij op duidt dat er echt op gedanst werd) en zegt dat wanneer je het met z'n vijven op gamba's of met een groep violen (kennelijk de hele familie en kennelijk ook vijf) wil spelen, er achter in het boek een vijfde stem staat, die de overige vier "helemaal niet verpest". Ongetwijfeld blijft de bas dan dezelfde, de quinta vox wordt meestal tussen de 3^e en de 4^e gevoegd.

99

Ogni vna di queste Gagliarde se ritornerà due volte dal principio infino al primo Segno. Et dopo-
poi finite se replicarà da questo segno. Et tutte quelle Gagliarde, che si suonare à 4. stanno
beniui an come stanno adesso. Ma volendo sonare à Cinque con le Viole, o Concerto di Vio-
lini, la Quinta parte di tutte queste Gagliarde à 4. stà nella fine del presente Libro, già che è par-
te aggiunta dopo, senza guastare le Quattro parte.

Gagliarda Prima à 4. detto il Galluccio.

**DI GIO. MARIA
TRABACI**
MAESTRO DELLA REAL CAPPELLA
DI SUA MAESTA CAT'OLICA IN NAPOLI.
Il Secondo Libro de Ricercate, & altri varij
Capricci.
Con Cento Venti Sopra l'Organo, & l'Organo per rispondere in
tutti i Diuini Offitij, & a ogni altra forte d'occasione.
Con due Tante, una di tutta l'Opera, & l'altra de i pezzi
de' delle cose più notabili.

IN NAPOLI.
Nella Stamparia di Gio: Giacomo Carlino. 1615.

De f-sleutel ligt hier trouwens door de 3^e lijn, dus de bas gaat minder laag.

Afgelopen zomer heb ik in het Oude Muziek festival bovengenoemde Liuwe Tamminga iets vroegere canzones solo op orgel horen spelen, canzones voor vier stemmen (meestal gespeeld op violen, of, veel, op blokfluiten of op verschillende koperinstrumenten) van componisten als Giovanni Gabrieli. Het was voor mij, die behalve clavecinist ook blokfluitist is en dit soort muziek erg vaak met een consort heeft gespeeld, een echte verrassing. Het klinkt fantastisch, maar het stelt hoge eisen. Dat het fraaie, heldere contrapunt duidelijk hoorbaar wordt gemaakt is essentieel. Op clavecimbel belooft dat nog meer, want, Trabaci zegt het zelf: "Il Cimbalo è Signor di tutti l'istromenti del mondo" (Het clavecimbel is heer en meester van alle muziekinstrumenten ter wereld)

(Carolien Eijkelboom)

Frescobaldi's Libro Primo di Toccate, Partite [&c.], Roma 1637

Een vertaling die voor zichzelf spreekt
door Mary Sayre¹²

Vanwege de actualiteit van het thema van de Haarlemse Clavecimbeldagen (Italië) plaatsen we dit artikel uit 1996/97, nr2, opnieuw in een iets andere opbouw; redactie.

Al LETTORE

Havendo io conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con Affetti cantabili e con diversità di passi, mi è paruto di mostrarme altrettanto favorevole, quanto affettionato con queste mie deboli fatiche, presentandole in istampa con gli infrascritti avvertimenti; protestando ch'io preferisco il merito altrui, et osservo il valor di ciascheduno. Et gradiscasi l'affetto, con cui l'espongo allo studioso, e cortese lettore.

i. Primieramente: che non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta, come veggiamo usarsi nei Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etandio in aria, secondo i loro affetti, o senso delle parole.

2. Nelle toccate ho havuta consideratione non solo che siano copiose di passi diversi et di affetti, ma che

Aan de lezer

Omdat ik gemerkt heb hoezeer het tegenwoordig geaccepteerd is om met 'affetti cantabili' en met van elkaar los staande secties¹ te spelen heb ik besloten om deze nederige werken van mij uit te geven, omdat deze mij aan het hart liggen en ik laat ze nu drukken samen met de onderstaande adviezen; waarbij ik de verdiensten van anderen respecteer en de waarde van iedereen blijf zien. En moge de intentie bevallen, waarmee ik het werk presenteer aan de leergierige en hoffelijke (ontwikkelde) lezer.

1. Ten eerste: deze manier van spelen is niet ondergeschikt aan de slag (metrum) zoals we het ook bij de moderne madrigalen² zien, die, hoe moeilijk ze ook mogen zijn, makkelijker worden door de [vrijheid van de] slag, doordat men deze soms smachtend, soms snel neemt en hem soms in de lucht laat hangen volgens het affect van het madrigaal of de betekenis van de tekst.

2. In de toccata's heb ik ervoor gezorgd dat er veel verschillende secties en affecten³ in voorkomen en dat

anche si possa ciascuno di essi passi sonar separato l'uno dall'altro onde il sonatore senza obbligo di finirle tutte potrà terminarle ovunque più li sarà gusto.

3. Li cominciamenti delle toccate sieno fatte adagio, et arpeggiando: è così nelle ligature, o vero durezza, come anche nel mezzo del opera si batteranno insieme, per non lasciar voto l'istromento; il qual battimento ripiglierassi à beneplacito di chi suona

4. Nell'ultima nota così de trilli, come di passaggi di salto, ò di grado, si dee fermare ancorche detta nota sia croma, o biscroma, o dissimile alla seguente; perche tal posamento schiverà il confonder l'un passaggio con l'altro.

5. Le cadenze benche sieno scritte veloce conviene sostenerle assai; e nello accostarsi il concluder de passaggi ò cadenze si anderà sostenendo il tempo più adagio. Il separare e concluder de passi sara quando troverassi la consonanza insieme d'ambidue le mani scritta di minime.

6. Quando si trovera un trillo della man destra ovvero sinistra, e che nello stesso tempo passeggiara l'altra mano non si deve compartire à nota per nota, ma solo cercar che fl trillo sia veloce, et il passaggio sia portato men velocemente et affettuoso; altrimenti farebbe confusione.

7. Trovandosi alcun passo di crome, e di semicrome insieme a tutte due le mani, portar si dee non troppo veloce: e quella che fara le semicrome dovrà farle alquanto puntate, cioe non la prima, ma la seconda sia col punto; è così tutte l'une nò, e l'altra sì.

8. Avanti che si facciano li passi doppi con amendue le mani di semicrome doverassi fermar alla nota precedente, ancorche sia nera: poi risolutamente si fara il passaggio, per tanto più fare apparire l'agilità della mano.

9. Nelle Partite quando si troveranno passaggi, et affetti sarà bene di pigliare il tempo largo; il che osserrarassi anche nelle toccate. L'altre non passaggiate si potranno sonare alquanto allegre di battuta, rimettendosi al buon gusto e fino giudizio del sonatore il guidar il tempo, nel qual consiste lo spirito, e la perfettione di questa maniera, e stile di sonare.

[10] Li Passachagli si potranno separatamente sonare, conforme à chi più piacerà, con agiustare il tempo dell'una è altra parte cossi delle Ciaccone.

deze secties allemaal los van elkaar gespeeld kunnen worden, zodat de speler niet verplicht is het stuk af te maken, maar kan stoppen wanneer het hem bevalt⁴.

3. Het begin van de toccata's wordt adagio en arpeggiërend gespeeld; en net zo [d.w.z. arpeggiërend] worden bij overgebonden noten de tonen [van het dissonerende akkoord] tegelijk aangeslagen⁵, ook in het verloop van het stuk⁶, om het instrument niet leeg⁷ te laten; deze [arpeggiërende] aanslag kan herhaald worden naar believen van de speler⁸.

4. Op de laatste noot van zowel trillers als loopjes met sprongen of met stapsgewijze beweging moet men blijven staan, ook al is deze noot een achtste of een zestiende of anders [van notenwaarde?] dan de daaropvolgende noot; want zo een rustpunt voorkomt verwarring tussen het ene loopje en het andere.

5. Het is gebruikelijk de kadensen, hoewel ze snel geschreven zijn, ietwat breder te spelen; en als men het einde van een loopje of een kadens nadert gaat men het tempo iets meer adagio nemen. Het scheiden en het afsluiten van de secties is dan op zijn plaats wanneer beide handen samen een consonant ter waarde van een minima [= halve noot] spelen.

6. Wanneer er een triller is in de rechter- of linkerhand terwijl de andere hand tegelijkertijd loopjes speelt moet men niet noot tegen noot spelen maar gewoon zorgen dat de triller snel is en het loopje iets langzamer en expressief, anders zou er verwarring ontstaan.

7. Als er een sectie is met achtsten en zestienden tegelijk in de twee handen⁹, moet men niet te snel spelen; en de hand die de zestienden speelt moet deze een beetje gepunteerd spelen en wel zodanig dat niet de eerste maar de tweede een punt heeft; en zo voort, de ene niet en de andere wel¹⁰.

8. Voordat men *passi doppi* [loopjes in twee handen tegelijk] speelt met zestienden in beide handen moet men op de daaraan voorafgaande noot even stilstaan, ook als deze zwart [= kort] is; vervolgens speelt men de loopjes heel resoluut om de virtuositeit van de hand meer tot zijn recht te laten komen.

9. In de variaties (*partite*)¹¹ waarin loopjes en expressieve passages voorkomen zou het goed zijn om het tempo iets breder te nemen; dit geldt ook voor de toccata's. De andere variaties zonder diminuties kunnen qua slag (puls) iets meer allegro gespeeld worden, waarbij de goede smaak en het verfijnde oordeel van de speler het tempo mogen bepalen, waarin de geest en de perfectie van deze speelwijze en stijl bestaat.

10. De *passacagli* kunnen apart gespeeld worden, afhankelijk van wat de speler beter bevalt, waarbij het tempo van het ene of het andere deel aangepast wordt, net als in de *ciaccone*.



noten:

¹. Volgens mij bedoelt hij hiermee dat het in Frescobaldi's tijd gebruikelijk was geworden dat in een toccata vrije passages en canzona-achtige passages elkaar afwisselden, terwijl de 'ouderwetse' toccata één lang diminutiestuk was.

². Hier worden de ritmisch vrije, recitatief-achtige solomadrigalen van die tijd bedoeld. Dat zijn dramatische toonzettingen van gedichten van bijvoorbeeld Petrarca.

³. Bijvoorbeeld dramatische loopjes en expressieve harmonieën.

⁴. Dit is vooral belangrijk voor organisten: als bijvoorbeeld de communie iets langer of korter duurt, speelt men meer of minder secties van het stuk.

⁵. De overbindingshoog kan dus genegeerd worden.

⁶. Niet alleen aan het begin van de toccata's.

⁷. Met 'instrument' wordt hier het clavecimbel bedoeld, waar lange tonen hun klank kunnen verliezen voordat zij dissonant worden in een volgend akkoord. Op het orgel waar de klank net zo lang doorgaat als je de toets ingedrukt houdt is deze regel uiteraard niet van toepassing.

⁸. De informatie die in deze paragraaf gegeven wordt is helaas niet duidelijk. In de eerste oplage van hetzelfde boek van Frescobaldi's toccata's (1614/15) staat in het (veel beknoptere) voorwoord: "I principii delle toccate sian fatte adagio, et s'arpeggino le botte ferme." D.w.z.: "Het begin van de toccatas speelt men adagio en met een stevige [= duidelijke] aanslag".

De informatie hierover in het voorwoord van de tweede oplage lijkt al erg op de versie van de boven in de tekst weergegeven derde oplage.

Een ander interessant voorwoord is echter dat van de "Intavolatura di Cembalo et Organo" (1650) van Scipione Giovanni, die kennelijk vertrouwd was met Frescobaldi's aanwijzingen over het begin van toccata's. Hij schrijft: "Gl'incominciamenti delle toccate si faranno adagio, arpeggiando con ordine, senza confusione, battando le parti separate l'una dall'altra, ma in modo d'unita armonia per non levare la vaghezza al passo, avvertendo ancora di non lasciar mai l'istromento voto."

D.w.z.: "Het begin van de toccata's speelt men adagio en op een duidelijke manier arpeggiërend, zonder verwarring, waarbij men de stemmen los van elkaar [= na elkaar] speelt, maar op een manier dat de eenheid van de harmonie bewaard blijft, zodat men de passage niet haar schoonheid ontnemt en bovendien voorkomt dat het instrument ooit leeg blijft."¹².

⁹. Bedoeld zijn hier vermoedelijk de vele passages in Frescobaldi's toccata's waar één hand zestienden speelt en de andere achtsten.

¹⁰. Dit betekent dat er in de zestienden een licht lombardisch gepunteerd ritme ontstaat.

¹¹. *Partite* = variatiewerken aan het einde van het boek.

¹². Met dank aan Gustav Leonhardt voor zijn adviezen mbt nr. 3 en voor de informatie over Scipione Giovanni.



Pachelbeldag Sint Maarten 2006, in de Caeciliakapel te Tiel

Vijfentwintig deelnemers, zes actieve spelers en twee gedreven docenten, Fons van der Linden en Pieter Dirksen, in een niet al te warme Caeciliakapel in Tiel. Dat waren de ingrediënten voor de Pachelbeldag op 11 november 2006.



De meesten hadden nog nooit iets van Pachelbel gespeeld, op de van oorsprong organisten na. Maar ieder greep deze dag aan als gelegenheid om meer over en van Pachelbel te horen.

Thüringen

Driehonderd jaar geleden overleed Johann Pachelbel. Hij werd geboren in 1653 in Neurenberg, destijds in cultureel opzicht een Europees centrum. Zijn eerste betrekking vindt hij bij de Weense St. Stephansdom. In 1677 duikt hij op in Thüringen, aan het hof van Eisenach (8 jaar dus voor Bach daar geboren werd). Vervolgens wordt hij een paar jaar later in Erfurt, daar in de buurt, organist aan de hoofdkerk. Hier sticht hij een orgelschool, die tot diep in de 18e eeuw herkenbaar bleef als Pachelbeltraditie.

In 1690 krijgt Pachelbel in Stuttgart een nieuwe betrekking. Maar dichterbij komend oorlogsgeweld noopt hem om terug te gaan naar Thüringen. Hij wordt

organist in Gotha. In de laatste jaren van zijn leven, vanaf 1695, is Pachelbel organist in zijn geboortestad aan de St. Sebalduskerk.

Invloed

Pachelbel heeft grote invloed gehad, maar zijn muziek zelf behoort niet tot de allerhoogste categorie. Door die invloed klinken veel elementen in zijn composities heel gewoon en vertrouwd, maar pas door de inleiding van Pieter Dirksen realiseren we ons dat we dat allemaal kennen van latere componisten, van Bach vooral, maar ook van Telemann, van Händel. Bij Pachelbel was dat nieuw. En dan begrijp je waarom er een Pachelbel-school was, waarom dat zo belangrijk was.

In zijn korte informatieve inleiding schoot Pieter Dirksen verder al direct een bres in de opvatting dat Pachelbel bijna uitsluitend voor orgel geschreven zou hebben. Hij brak een lans voor de opvatting dat ook zeventiende-eeuwse componisten een duidelijk

onderscheid maakten tussen clavecimbel- en orgelwerken. Dat een compositie niet voor clavecimbel bedoeld is wanneer pedaal gevraagd wordt, is duidelijk. Maar wanneer iets niet voor orgel is, of liever, bij uitstek wél voor clavecimbel, is dat minder duidelijk aanwijsbaar.

Duidelijk is het wel, althans voor het muzikale gehoor: *'Ga niet uit van de overeenkomst tussen de beide instrumenten, namelijk de bespeling middels toetsen, maar ga uit van het verschil, namelijk een blaas-tegenover een tokkelinstrument. De style brisée, afkomstig van de luitmuziek, kan niet op een orgel gerealiseerd worden en ook een bepaalde brilte is alleen eigen aan het clavecimbel, het tokkelinstrument. Wij clavecinisten hebben vele specifieke mogelijkheden. Gebruik die mogelijkheden dan ook.'*

In één van de openbare lessen liet hij overtuigend horen (op het orgel!) dat de Aria's met variaties absoluut geen orgelmuziek zijn maar integendeel zeer clavecinistisch geschreven.

Lessen

En dan de openbare lessen, zes, verdeeld over de ochtend en de middag. 's Ochtends horen we de eerste twee variaties van de Aria Quarta en de Fantasia in d. 's Middags de Aria Sexta (Sebaldina, naar de St. Sebalduskerk!), de Allemande uit de suite in e en de overige variaties (3 tm.6) van de Aria Quarta.

De Aria's staan allemaal in het *Hexachordum Apollinis*, een bundel die al tijdens Pachelbels leven gedrukt is. (Overigens: tijdens zijn leven zijn er drie bundels muziek in druk verschenen, een teken dat Pachelbel in zeer hoog aanzien stond.)

De beide docenten wisselden elkaar af en vulden elkaar aan. Soms ook was er een verschil van opvatting, wat leidde tot een boeiende gedachtenwisseling.

Registratie niet nodig

Verschillende van de spelers hadden hun stuk voorbereid op een tweemanualig clavecimbel en met gebruik van verschillende registers. Direct werd ons echter duidelijk gemaakt dat Pachelbel zijn variatiereeksen prachtig verdeeld heeft over het complete klavier: heel laag, laag, midden, hoog. *'Hij heeft eigenlijk registraties al ingecomponeerd: hoog versus laag, dik tegenover dun, polyfoon versus homofoon etc. Vaak binnen één variatie, zelfs binnen één zin.'*

Daarom hebben deze, en ook zijn andere composities, geen registratie nodig, één achtvoet is genoeg, als er maar genoeg klank wordt gemaakt (door de speler,

uiteraard). En we meenden werkelijk soms een verandering in registratie te horen die er echt niet was: de klank was veranderd, daar had Pachelbel voor gezorgd.

'Maak overigens als speler ook gebruik van het bepalen van die veranderingen in textuur of harmonie om je concentratie vast te houden. Breng ijkpunten aan.'

Anders dan menigeen dacht, zijn de aria's geen bestaande thema's of aria's maar door Pachelbel zelf gecomponeerde thema's.

Nuttige opmerkingen

Een paar belangrijke opmerkingen bij de lessen: Pachelbel wisselt per variatie en dikwijls ook in één variatie per groepje maten (2 of 4) verschillende muzikale vormen af. Hij maakt afwisselend gebruik van vormelementen van de trionsonate, vioolstemmen in een vraag- en antwoordspel, de rechterhand die de basfunctie van de linker overneemt, waarbij de bas vaak meer virtuose passages krijgt, afwisseling in gebruik van heel laag, laag, midden en hoog en nog andere vormen van afwisseling (virtuose passages bv.).

En tot slot de belangrijke opmerking voor alle aria's met variaties: speel de Aria als da capo. Zonder dat is het onaf. Vergelijk met de Goldbergvariaties, waar dat ook staat. In moderne drukken staat de Aria dan vaak opnieuw afgedrukt. Bach noteerde alleen maar: Aria da capo. Het was een alom bekend en goed gebruik om dat zo te doen.

Als afsluiting kregen we, als een geschenk, een concert van de beide docenten: Pachelbel op orgel en clavecimbel (éénmanualig Vlaams en een Italiaan met één achtvoet), met nadruk op het laatste. Een fraai evenwichtig programma. Klankrijk, elegant, ernstig, vrolijk, subtiel en virtuoos gespeeld en daardoor zeer overtuigend, ieder op de hem eigen wijze.

Een lang applaus en dank in woorden volgden. Voldaan en geïnspireerd waren we.

De leerling onder de schrijvers van dit verslag heeft deze dag ertoe gebracht om nog wat langer Pachelbel te spelen, vooral in gang gezet door de uitspraak: als je Pachelbel in de vingers hebt, letterlijk, en dat duurt niet zó lang, dan heb je nog heel veel muzikale arbeid te doen omdat je vele keuzes moet maken.

En dat is precies wat het zo bevredigend en uitdagend maakt.

door Truus Pinkster en Carolien Eijkelboom,
Feerwerd en Groningen, 12 november 2006



Werk van Louis Couperin in Duitse bronnen en een anonyme courante

door Bob van Asperen



In een Duitse orgeltabulatuur in de bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium te Brussel, handschrift 26.374, bevinden zich twee suitedelen van Louis Couperin (c.1626-1661), die tot nog toe in Couperin-studies onvermeld zijn gebleven: diens Allemande *l'Amiable* Nr. 101¹ en Sarabande 109, allebei in a kl.t.

Louis Couperins oeuvre behoort tot het belangrijkste ooit voor het *clavecin* geschreven terwijl hij vrijwel zeker als schepper van het genre der *prelude non mesuré* beschouwd mag

worden. Hij vertaalde daarbij het realisme der Italiaanse *durezza stravaganza* van Giovanni de Macque in de Franse tinten der mild-bitter-zoete *belles dissonances*, zoals ze door Le Gallois speciaal in verband met Couperin zo geroemd worden.² Hiermee werd hij de vervolmaker van hetgeen bij zijn ontdekker en mentor Chambonnières reeds geëtableerd was, de nobele *Art de toucher le clavecin* waarbij het *couler des touches* vooropstaat, naast het devies (om met Louis' neef François Couperin le-Grand te spreken): *il faut se rendre très délicat en clavier*.

Couperins werk is voornamelijk overgeleverd in Franse bronnen, de handschriften "Bauyn", "Parville", en "Oldham"³ en een tiental andere manuscripten die waarschijnlijk vooral in of rond Parijs zijn ontstaan. De eerste twee bronnen bestrijken het leeuwendeel van het overgeleverde clavecimbelrepertoire: zij gaan kennelijk allebei op één afschrift terug - waarschijnlijk niet een autograaf⁴ - en vullen elkaar geregeld wederzijds aan waar één van de schrijvers bij deze titanenarbeid begrijpelijkerwijze (!) een steek liet vallen.⁵

¹ De gevolgde nummering van Louis Couperins werken is die in diens (in pincipe volledige) *Pièces de Clavecin*, ed. D. Moroney, Monaco, 1984/85; ook het daar gevolgde maatnummeringssysteem is hier aangehouden. Van de *Allemande l'Amiable* zijn thans (met "Brussel") vijf bronnen bekend.

² Dat van de Italianen in de eerste plaats werk van de "Vlaamse Italiaan" Jean de Macque - geboortig uit Valenciennes - als voorbeeld diende, moge blijken uit de *durezza* in Couperins repertoire (voorkomend in het "Oldham" manuscript - zie onder -, zij het onder de naam *Frescobaldi*) die geheel de Macques geest ademt. Het onuitgegeven werk, m.i. geschreven voor het *cembalo cromatico* maakt deel uit van volume 2 der *Louis Couperin* -CD- Edition (zie onder). Betreffende Jean Le Gallois, zie van deze auteur: *Lettre ... à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, Paris, 1680, p. 74; facsimile Genève 1994, p. 74.

³ Bauyn Manuscript: Bibliothèque nationale de France, Paris, Rés. Vm7 674 en 675, facsimile, Genève, 1977; Parville Manuscript: Jean Gray Hargrove Music Library, University of California, Berkeley MS 778; "Oldham" Manuscript: een zich in engels privé bezit bevindende bron van voornamelijk orgelwerken van L. Couperin. Composities die uitsluitend in deze laatste bron voorkomen zijn hieronder met (O) gemerkt.

⁴ Zie Alan Curtis, "Musique classique Française à Berkeley", *Revue de musicologie*, LVI, 1970, p. 123-137.

⁵ Of de soms overvloedige versieringen in "Parville" een toevoeging vertegenwoordigen, of dat daarentegen de "Bauyn"-copiïst deze juist systematisch weglief, is een kwestie die niet zonder meer beantwoord kan worden. De 70 (!) orgelwerken vertonen in het gezaghebbende "Oldham" handschrift, door de eigenaar als autograaf geclaimd, niet één ornament; in de sobere

Het aantal Duitse bronnen voor composities van deze Franse componist is daarentegen vrijwel nihil. Te oordelen naar het in de Brusselse tabulatuur opgetekende repertoire - naast nog enkele claviercomposities van de Franse componisten "Hardel" (een leerling van Chambonnières) en LeBegue en van J.J. Froberger is vooral Agostino Steffani overvloedig vertegenwoordigd - onstond dit handschrift waarschijnlijk ca. 1690 in het gebied Braunschweig / Lüneburg.⁶ Curieus is uiteraard de vorm waarin deze werken hier zijn overgeleverd, noteerden de *clavecinistes* immers hun *pièces* uitsluitend in notenschrift. Hoewel deze tabulatuurversies niet in aanmerking komen voor het predicaat "hoofdbron", is niettemin de verbreiding van Couperins werk in deze noordelijke streken opvallend.

Op deze plaats zij ook de aanwezigheid van enkele van zijn composities in het zgn "Babel" handschrift vermeld, dat dankzij het aan het licht komen van andere afschriften van de schrijver Charles Babel, thans gelocaliseerd kan worden als stammend uit Hannover ca. 1689.⁷ Deze bron bevat overigens ook werk van de Franse componisten D'Anglebert, Chambonnières, Hardel, LaBarre en LeBegue.

Een van de mogelijke wijzen waarop deze *pièces de clavecin* hun weg konden vinden naar Noord- en Midden-Duitsland, moge ons geschilderd worden door Charles Babels levensgang: als waarschijnlijk uit Frankrijk/Elzas afkomstig musicus - hij was fagottist - verbleef hij 1689 aan het hof te Hannover waar hij onder meer operatranscripties naar Lully vervaardigde, zoals dat veel in Duitsland en de Nederlanden werd gedaan.⁸ Hierna werkte hij waarschijnlijk aan het hof van Willem III in Den Haag om zich tegen 1700 in London te vestigen. Later zou hij nog een pensioen ontvangen als hofmusicus van "de Prins van Denemarken"! Zijn zoon, William Babell - die dus zijn naam verengelse - , zou later bekendheid verwerven door zijn clavecimbel-arrangementen van aria's uit G.F. Händels opera's.

Courante "Brussel"

Om terug te keren tot de Brusselse tabulatuur: ingebed tussen de twee genoemde dansen van Louis Couperin, en gepresenteerd als betreft het mogelijk een gesloten cyclus in a kl.t., bevindt zich hier, als derde compositie van het handschrift, een anonyme "Corrente" die ons niet uit andere bronnen bekend is.⁹ Het suitedeel blijkt bij nader inzien een compositie van op zijn minst bekwaame hand, waarin verschillende stilistische overeenkomsten zijn aan te wijzen met de componist door wiens werk het omgeven is.

De danscompositie volgt hier als "Courante" in transcriptie (p.21) en tevens als facsimile van de tabulatuur (p.19).

In de eerste plaats is een melodische overeenkomst van de aanhef (maat 1) met die van Couperins Courante 104 te herkennen, waarna weliswaar elke gelijkenis ophoudt. Daarnaast vallen echter meer algemene karakteristieken van deze componist op, vooral uit diens courantes. (Het is overigens vooral die complexe driedelige dansvorm, favoriet bij Lodewijk de XIV, welke onder Couperins handen door hun schier onuitputtelijke verscheidenheid onze bewondering afdwingt.) Zo ontwaren we zijn geliefde wijde accoordligging waarin vallende harpeggios met even kunstige als energieke tegenbeweging beantwoord worden (maat 4-5). Hier dient zich haast het epitheton *flamboyant* aan, ware het vuur niet

notatie van de clavecimbelpreludes in "Bauyn" en "Parville" lijkt in pincipe de versie van het eigen exemplaar van de componist door te klinken, waar ornamentiek uiteraard overbodig was.

⁶ Datering en plaats van ontstaan van de bron volgens T. Synofzik, "Eine unbeachtete Quelle zur Claviermusik des 17. Jahrhunderts aus der Sammlung Wagener", in *Revue Belge de musicologie*, LIII, 1999, p. 54-112; de *Allemand* en *Saraband* zijn daar de tweede en derde compositie. De tabulatuur bevat afschriften (van secundair belang) van Suite III, IV, V, delen uit Suite XXIII en Gigue XII van Froberger en werd in de eerste plaats door mij geconsulteerd ten behoeve van het bronnenonderzoek voor de CD opname van diens volledige werk. Een in deze tabulatuur opgetekende *Sarabande Froberger* ("FbWV 640") en een anonyme Suite in g kl.t. ("FbWV 641") hebben naar mijn mening niets met Froberger uitstaande. SF.

⁷ British Library, London, MS Add. 39569; facsimile ed B. Gustafson, New York/London 1987. De aanvulling op de datering in B. Gustafson/D. Fuller *A Catalogue of French Harpsichord Music 1699-1780*, Oxford, 1990, p. 355. Dat Babel toegang had tot zeldzame werken blijkt uit enkele treffende overeenkomsten met het repertoire uit "Bauyn" en "Parville": een anonyme tripla-bewerking van Frobergers Gigue VII en Luigi Rossi's *Passacaille*.

⁸ Voorbeelden van Lully-transcripties in de Noordelijke Nederlanden zijn te vinden in het Gresse handschrift (Leiden?, tweede helft 17^e eeuw) en het Clavierboek van Anna Maria van Eijl (Arnhem, 1671-1675); resp. Monumenta Musica Neerlandica III (ed. A. Curtis, Amsterdam, 1961) en II (ed. F. Noske, Amsterdam, 1959).

⁹ Het werk is in het handschrift genoteerd op p. 8-11 en is compositie nr. 3 van de collectie. De vroegste dateerbare claviersuites (Froberger 1649) kenden uitsluitend de sequens Allemande-Courante-Sarabande, vrijwel zeker in navolging van de Franse luitisten.

getemperd door Franse *douceur*. Daarnaast zien we het gebruik van eensgezind opgaande parallelle tertsen boven een gelijkblijvende - tenorale - bas (maat 15-17) en worden we getroffen door “zijn” aanstekelijke “naslaande” branle-achtige syncopes (maat 3). Ook de specifiek Couperiniaanse *coulé sur une tierce* – de drietonige *schleiffer* die de componist graag met “vingerpedaal” polyfoon uitschrijft, hetzij stijgend hetzij dalend – is hier te vinden (maat 6 in de bas-tenor).¹⁰ Daarnaast zijn qua harmonisch verloop de maten 1-4 direct vergelijkbaar met die van Courante 103 (eveneens in a kl.t.) en de *petite reprise* die het werk besluit vertoont vrijwel hetzelfde melos als dat van de Sarabande 109 van deze “suite”.¹¹ Geraffineerd spel met maat en metra kennen we van Couperin eveneens goed: op onvoorspelbare wijze wisselen 3/2 en 6/4 maat elkaar af - in de eerste situatie het ritmisch houvast soms zwevend, *ambigu* vermijdend – waardoor een fantasievolle assymetrie in zinsbouw ontstaat. Ook verrassen de syncoperende accenten op de tweede tel der 6/4 passages waarbij mannelijk en vrouwelijk eindigende motieven alterneren. De van chromatische elementen doortrokken stijl tenslotte – zie het dalend chromatisch tetrachord in de maten 3 – 5I en de daarin voorkomende “dubbele” chromatiek, het laatste eveneens in de maten 14-15 – laat zich goed met het Franse 17^e eeuwse idioom vergelijken.

Anderzijds zijn er ook momenten die in mindere mate het ons bekende beeld van de Franse meester bevestigen. Zo is de terugkeer naar de grondtoon in maat 7-8 waarna toch nog “ternauwernood” C groot bereikt wordt, wellicht minder gelukkig, evenals de “quasi” of echte octaafparallelle in respectievelijk de maten 7-8 (twee keer) en 15-16.¹² Een verschijnsel als de als kwartnoot genoteerde opmaat hoeft ons echter niet te verbazen: deze is eveneens te vinden in de Courantes 85 en 86 beide in G gr.t., nr. 105 *La Mignonne*¹³ (in a kl.t.) en 133 (in “Oldham”), alles werk dat mogelijk tot Couperins vroege uitingen gerekend kan worden: het zou een “oud” trekje van de componist kunnen betreffen, althans qua notatie.¹⁴ Indien we hier inderdaad met een vroege Louis Couperin van doen hebben – en de flankerende delen in de bron lijken dit te bevestigen - zou dat het experiment van de wel erg boude stijgende verminderde quart in maat 10 kunnen verklaren. De componist kan zich in dat geval aan Frobergers Courante uit diens eerste Suite (1649) gespiegeld hebben waar precies dezelfde progressie te vinden is, en wel op een vergelijkbare plaats, direct na aanvang van het tweede deel. Hoe dit ook zij, in “andere” (“latere”) werken zal Couperin zich ver van dergelijke stappen houden. Dat vooral Frobergers toccatakunst Couperins grote interesse had, daarvan getuigt niet alleen de grootse driedelige *prelude à l'imitation de Mr. Froberger* nr. 6 in a kl.t. – met de citaten naar diens Toccata I, eveneens uit 1649, en *Plainte faite à Londres* uit Suite XXX (waarschijnlijk 1651-1652) - maar ook een dozijn citaten in andere preludes. Opvallend is, dat deze vrijwel uitsluitend ontleend zijn aan ditzelfde *opus*, Frobergers *Libro Secondo*.

¹⁰ Slechts enkele voorbeelden van deze technieken bij Couperin mogen hier voldoende zijn: de wijde- accoordligging-met-tegenbeweging-manier – bijvoorbeeld tweemaal achtereën - is te vinden in de Courantes nr. 40 maten 5 en 17, nr. 41 maten 9-10 (in dit geval zelfs met nauwe melodische verwantschap) en nr. 91 maten 8 en 10. De “opgaande parallelle tertsen” – een trek die hij zeker van Chambonnières kende - : de Courantes nr. 41 maat 14, nr. 106 maat 12, nr. 116 maat 13 etc. Betreffende de Branle-achtige syncopes vgl. de Courantes 31 maten 2 en 12, nr 106 maten 8 en 16 en vooral nr. 116 maat 2. Voorbeelden van de karakteristieke *coulé sur une tierce* zijn o.a. in Prelude 1 in het fugato te vinden, waar de stijgende en dalende vorm zelfs direct na elkaar optreden (maat 29-30).

¹¹ Een van de 17^e eeuwse vermeldingen van de term “suite”, mogelijk in de ons bekende betekenis, is te vinden in een brief van Constantijn Huygens aan componist Henry Du Mont uit 1655, waar wordt vermeld: “*ie vous ay fait copier toute la suite de ceste mesme Alemande*”. Dat Couperins preludes en danscomposities – in de bronnen zonder nadere aanduiding per toonsoort gerangschikt - tot “suites” werden samengevoegd is alleen al duidelijk door het voorkomen van varianten van de reeksen Prelude-Allemande(s)-Courante(s)-Sarabande(s)- Gigue-Chaconne/Passacaille respectievelijk in a kl.t. in “Oldham en c kl. t., d kl.t., e kl.t. en g kl.t. in “Parville”, waar de preludes niet van de dansen gescheiden zijn, zoals in “Bauyn”. In verscheidene gevallen is hier een duidelijke melodische en harmonische verwantschap evident, als relict van de oude variatiesuite, zoals bijv. in de nrs. 36 en 43. In Duitstalige gebieden wordt het woord “Suite” overigens voor het eerst aangetroffen in een uitgave van D. Becker, te Hamburg gedrukt in 1674, waarschijnlijk ingegeven door een langere algemene bekendheid in de praktijk van deze Franse term. In het geval van Froberger onderscheiden de sinds de vroegste uitgaven (Amsterdam [1698], Roger) als “Suites” bekendstaande composities zich van diens “Partite”, waarmee Froberger – net als Frescobaldi - steeds *variatioes* aanduidt.

¹² Octaafparallelle *an sich* kennen we reeds van Couperin: zie bijv. Chaconne 55 in d, een van zijn meest grootse partituren, in maat 55 alwaar deze zelfs door bas en alt worden uitgevoerd.

¹³ De kwartnoot opmaat niet in de moderne editie, wel echter in alle drie de bronnen.

¹⁴ Chambonnières bezigde deze opmaat-vorm daarentegen vaker en mogelijk ook langer, onder meer in zijn *Courante de Madame* (13), mogelijk voor het huwelijk met Philippe d'Orléans, 1661.

Nog een Frobergeriaans element in *Courante “Brussel”* is de slotformule in maat 9 – door zo vele navolgers (Reinken, Purcell et. al.) van diens nieuwe en aantrekkelijke gebroken clavierstijl overgenomen - die Couperin nooit (“meer”) zou gebruiken. Aanvankelijk opvallend als minder gebruikelijk is tevens de passage in maat 17-18 waar een dalende tritonus Gis-C in de bas optreedt: dezelfde progressie kan men echter aantreffen in de Sarabande die deze suite afsluit (maat 3-4).

Overige suitedelen

De belangrijkste overige suitedelen in dezelfde toonsoort a kl.t. bevinden zich, naast de genoemde Brusselse tabulatuur, “Oldham”, “Bauyn” en “Parville” nog in de handschriften “Sainte Geneviève¹⁵” en “Geoffroy”¹⁶.

Tabel.

Bronnen voor suitedelen in a kl.t. van Louis Couperin en Courante “Brussel”

Alleen het voorkomen van significante variëteit lezingen is vermeld

suite in a kl.t.	“Bauyn”	“Parville”	“Oldham”	“Sainte Geneviève”	“Geoffroy”	“Brussel”
Prélude 6 <i>à l'imitation de Mr. Froberger</i>	x “inzet”	x titel				
Allemande 101 <i>L'Amiable</i>	x	x	Allemande 132 (x) vroege vorm?	x titel varianten	x varianten	x varianten
La Piémontoise 102	x unicum					
Courante 105 <i>La Mignonne</i>	x	x titel		x titel		
Courante 133 (O [1])			x unicum			
Courante 134 (O [2])			x unicum			
Courante “Brussel”						x unicum
Sarabande 109	x	x	x varianten/ verbeteringen			x varianten

Couperins Courante 133, de eerste in de “Oldham”-Suite¹⁷ opent met een dalende quartsprong als opmaat hetgeen bij deze componist als een grote zeldzaamheid geldt. Dit fenomeen, gepaard aan het vermoedelijk als “vroeg” te bestempelen gebruik van de kwartnoot (zie boven), versterkt ons vermoeden, dat het ook hier om een werk gaat uit een eerdere scheppingsperiode. De in dezelfde bron hierop volgende “Autre Courante Couperin” (nr. 134) frappeert door de ongebruikelijke fanfare-achtige opmaat: driemaal e” in gepunkteerd ritme. In de hele Couperin-canon is geen pendant van zulk een overmoedige aanhef te vinden, wel echter bij *maître* Chambonnières (diens Courante 78), waarbij ons wederom het vermoeden bekruipt dat we hier met een jeugdig (authentiek) werk van doen hebben. (*Courante “Brussel”* laat

¹⁵ Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms 2356, c1690? Het handschrift, dat slechts 20 folio's omvat, biedt uit onze suite in a kl.t. alleen de “beminlijke” *Allemande L'Amiable* – de naam uitsluitend in deze bron!- en de *Courante La Mignonne*.

¹⁶ Een Frans handschrift - Bibliothèque nationale de France, Paris, Rés. 476 - met voornamelijk orgelwerken dat ooit in verband is gebracht met J.N. Geoffroy, maar dat eerder van de hand van een anonieme leerling van G.G. Nivers stamt. De versie van *L'Amiable* is belangwekkend van wege het voorkomen van anticiperende *port-de-voix* en *inégalité*. De bron getuigt daarmee van speelmannieren die echter bij Couperin (vrijwel) nooit voorkomen. Overigens disqualificeert de text zich door de talloze inferieure varianten, die zeker op een vreemde hand terug te voeren zijn. Moderne editie als *Livre d'Orgue attribué à J.N. Geoffroy*, ed. Bonfils, Parijs.

¹⁷ De incipits van deze en de haar volgende Courante in de niet gepubliceerde bron zijn toegankelijk in B. Gustafson/D. Fuller 1990 (zie boven), waar zij respectievelijk als nrs. 107 en 108 zijn geïnventariseerd.

opvallenderwijs met deze figuur het tweede deel openen!). Verderop in deze “seconde” Courante lijkt de componist overigens expliciet zijn leermeester te citeren, en wel met een kenmerkende passage uit diens *Courante Iris* (nr. 8), die in niet minder dan 13 (!) versies is overgeleverd (waaronder overigens die van “Oldham” zelf) waaruit haar grote populariteit moge blijken.

In de aanstekelijke *Piémontoise* weerklinken branle-ritmes gecombineerd met gewaagde organum-techniek (maten 10-11) benevens chromatiek, zoals de onvoorbereide overmatige quint in maat 5 en niet minder dan drie “exotische” *querstanden* (in de maten 15, 25 en 29). De driftige accoordherhalingen waarmee het werk opent vinden we, naast andere overeenkomsten, eveneens – als navolging? – in een *Brusque* van Mr. Bura l'aisné in “Sainte Geneviève”: wellicht betreft het hier Claude Burette, *musicien du Roi*, die volgens Le Gallois net als Couperin en Hardel leerling van Chambonnières was.

Portretgalerij

Of nu binnen al deze stukken in dezelfde toonsoort melodische of harmonische verbindingen bestaan en of zij dus mogelijk feitelijk “en suite” werden geconcipieerd zal nooit onomstotelijk aan te tonen zijn. Enerzijds komen we in composities in bepaalde toonsoorten geregeld *sowieso* verwante wendingen tegen, anderzijds vereisen de karaktertegenstellingen tussen de elkaar opvolgende gelijknamige dansen (St Evremond vermeldt “une suite de Courantes”¹⁸) uiteraard verschillende patronen die een dergelijke reconstructie bemoeilijken.

Het lijkt er op, dat de voor Couperin uitzonderlijke reeks hommages aan de *amiable* en *mignonne* personages en *La Piémontoise* (dame of heer) een portretgalerij vormden met zijn mogelijke vriend *good Froberger* – zoals Constantijn Huygens hem noemde – voorop. Of de identiteit der andere geportretteerden ooit te achterhalen zal zijn?

Te denken is hier allereerst aan de wekelijks tweemaal samenkommende Parijse *assemblée des honnestes curieux* van Chambonnières, gevestigd in de rue Mauconseil bij de St. Eustache (waar in 1655 ook de geniale *mathématicien* Christiaan Huygens, Constantijns zoon, tot de toehoorders behoorde), of anders aan de kring rond Charles Blancrocher¹⁹, de hooggeprezen amateur luitist van vorstelijke bloede, die mogelijk in diens royale woning aan de rue des Petits-Champs naast de *Jardin Royal* salon hield: de niet onomstreden zangeres van Italiaanse *arie* Madame de St-Thomas en haar echtgenoot, secretaris van Savoye (Piëmont!), de kleurrijke marquis de Termes, “sponsor” van Froberger en wellicht ook Couperin, onder meer bekend staand als losbol, valsemunter en atheïst, de luitisten Denis Gautier, François Dufault...

Ondanks de genoemde moeilijkheden bij het vaststellen van concrete verbanden binnen Couperins reeks composities in a kl.t., volgen hier enkele vergelijkbare passages.

Zo zou men erop kunnen wijzen dat de openingsfrase van de “nieuwe” courante “Brussel” (tot tegen het einde van maat 4) hetzelfde baspatroon kent als de inleidende maten van de “Oldham”-Allemande 132²⁰ – welk werkje wellicht als “blauwdruk” van *L'Amiable* beschouwd mag worden –, terwijl haar slotfrase (vanaf maat 16III) vergeleken kan worden met die van zowel *L'Amiable* als haar mogelijke voorgangster. Dat in het bijzonder de melodiële lijn van de *petite reprise* dezelfde is als die in Sarabande 109, die in de Brusselse tabulatuur op haar volgt, is hierboven al vastgesteld.

Treffend is bovendien de overeenkomst tussen het eerste deel van de *Prelude à l'imitation de Mr. Froberger* en *L'Amiable* die in wezen met dezelfde harmonische progressie openen, hetgeen in

¹⁸ De Franse schrijver Saint-Evremond (1610-1703), die in Nederland in ballingschap verbleef, vermeldt in een brief, in 1670 geschreven vanuit Den Haag, hoe hij ooit Chambonnières “une suite de Courantes” hoorde spelen “dont j'étais ravi”. Ik dank mijn collega Olivier Baumont, docent aan het CNSM te Parijs, die mij op deze correspondentie attent maakte.

¹⁹ Het bestaan van een dergelijke kring wordt onder meer gesuggereerd door de diverse lamenti op Blancrochers dood en het bijschrift bij Frobergers *Tombeau*.

²⁰ Zie Louis Couperin *Pièces de Clavecin* [selectie], ed. A. Curtis, Parijs, 1970 waar van deze “onuitgegeven” suite toch, als *surplus*, de Allemande 132 (O) – bij Curtis nr. 14 – en Sarabande 109 (O) – Curtis 5 – zijn opgenomen. Hier zijn verschillende der toevoegingen te vinden, die in het handschrift overigens niet zonder nadere bestudering zijn te onderscheiden (zie ook hier onder bij “Sarabande”). Voor vergelijkbare passages met *L'Amiable*, haar mogelijke “opvolgster”, zie in Allemande 132 (O) de aanhef in alle stemmen tot en met maat 2III, maat 4, benevens de tussenliggende baslijn. Ook in de maten 6-8 lijkt de bas gehandhaafd, terwijl mogelijk de daarboven “aanvankelijk” eenvormig doorgevoerde punktering in *L'Amiable* werden “bijgesteld”. Ook de basvoering in de slotfrase van beide composities (*L'Amiable* vanaf maat 17II) verloopt conform.

laatsgenoemde tot in maat 6 is waar te nemen. Ook sluiten beide werken op vergelijkbare wijze af: hun bassen bewegen zich volgens het patroon (A)-B-c-d-e-A en hun bovenstem kent de traag neergaande melodie (f') e"-d"-c"-b'-a', welk melos overigens ook het materiaal voor de volgende “*fantaisie*” (*changement de mouvement*) lijkt te leveren. (Het cantabele thema van dit fugato vertoont overigens grote gelijkenis met het *Kyrie Orbis Factor*.²¹) Men mag er dus wel van uitgaan dat tenminste *Prelude* en *L'Amiable* bijeenhoren.

De Allemande *L'Amiable* lijkt een stuk waarin Couperin meermalen revisies heeft doorgevoerd, gezien het karakter van de varianten die in vijf bronnen zijn overgeleverd. Ook bij de als drieluik opgebouwde *Prelude* is een dergelijk gefaseerd ontstaan te vermoeden: het fugato kent in “Bauyn” een aan het eind toegevoegde frase die door verwijstekens moet worden ingevoegd (maten 48-54 bij Moroney, in de facsimile editie te herkennen). Evident is dat het hier een – unieke (!) – latere uitbreiding betreft en geen omissie van de “Bauyn”-copiïst: immers, de aansluitingen verlopen in beide gevallen naadloos, zowel met als zonder “inzet”.

De *Sarabande* kent in “Oldham”, naast enkele unieke speelaanwijzingen als *point cela* en *point* (waarschijnlijk duidend op het sneller uitvoeren van “de noten na de punt”) en zelfs *animez* (“*più mosso*”; maat 5), ook verscheidene in de text toegevoegde varianten. Een enkele maal is zo een toevoeging in de marge genoteerd met de vermelding “*po[ur] les doubles passages de la basse de la 4me mesure*” wat, daar de bas in die maat achtstenoten heeft, wellicht aanduidt dat de diminutie bij de herhaling deze maat vervangt. Deze varianten belopen soms zelfs drie (!) “lagen”, zodat in zijn algemeenheid niet vastgesteld kan worden of het hier varianten betreft, toe te passen bij een herhaling, of een wezenlijke “latere staat”. Zonder deze vraag objectief te kunnen beantwoorden, komt ons hier Le Gallois voor de geest, wanneer hij de loftrompet steekt over zijn held Chambonnières: “*toutes les fois qu'il jouoit une piece il y meloit de nouvelles beautés par des ports de voix, des passages, & des agréments differens, avec des doubles cadences. Enfin il les diversifioit tellement par toutes ces beautés différentes qu'il y faisoit toujours trouver de nouvelles graces. Et c'est ce qui a fait que chacun se l'est proposé à imiter comme un parfait modele*.”²²

Bij al deze overwegingen rest de vraag, of we met deze opgedoken *Courante* “Brussel” een nieuw, tot nu toe onbekend werk van Couperin mogen begroeten. Het zijn aan de ene kant genoemde stijlkenmerken en de “Frobergerismen”, aan de andere kant haar kwaliteit die boven een stijllimitatie door een Couperinbewonderaar lijkt uit te stijgen, die hier een voordracht rechtvaardigen tot opname in het Couperin corpus.

Het is niet uitgesloten, dat genoemde delen in de “Oldham”- en “Brussel”-suites moeten worden gezien als prototypes of voorlopers van die in de andere, “definitieve” clavecimbelhandschriften “Bauyn” en “Parville”.²³

²¹ Vgl. Frescobaldi's *Kyrie della Domenica*, in *Fiori Musicali* (Rome, 1635) ed. Pidoux, Kassel 1953, p. 4-5.

²² Le Gallois, p. 70.

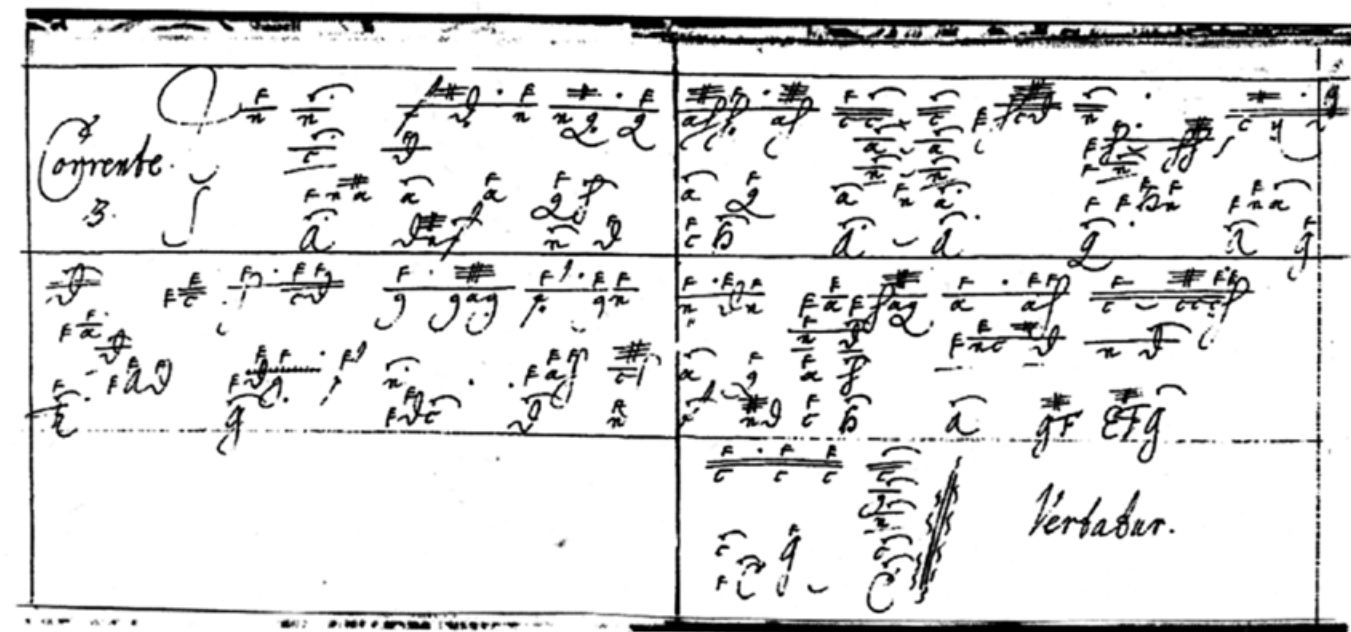
²³ Louis Couperins Suite in a kl.t., Allemande 132 (O) - Courante 133 (O) - Courante 134 (O) - “Courante Brussel” - Sarabande 109/C5 (de laatste onder gebruikmaking van alle bronnen) maakt deel uit van onze CD opname *Louis Couperin Edition*, het volledige clavecimbel werk van Louis Couperin op historische instrumenten, volume 1 bij AEOLUS (AE-10094). Genoemde *Duressse de Frescobaldi* zal op volume 2 vertegenwoordigd zijn. De *Prelude à l'imitation de Mr. Froberger*, *L'Amiable*, *La Piémontoise*, *La Mignonne* en wederom de Sarabande (dit keer in pricpe naar “Oldham”) zullen in volume 3 verschijnen.



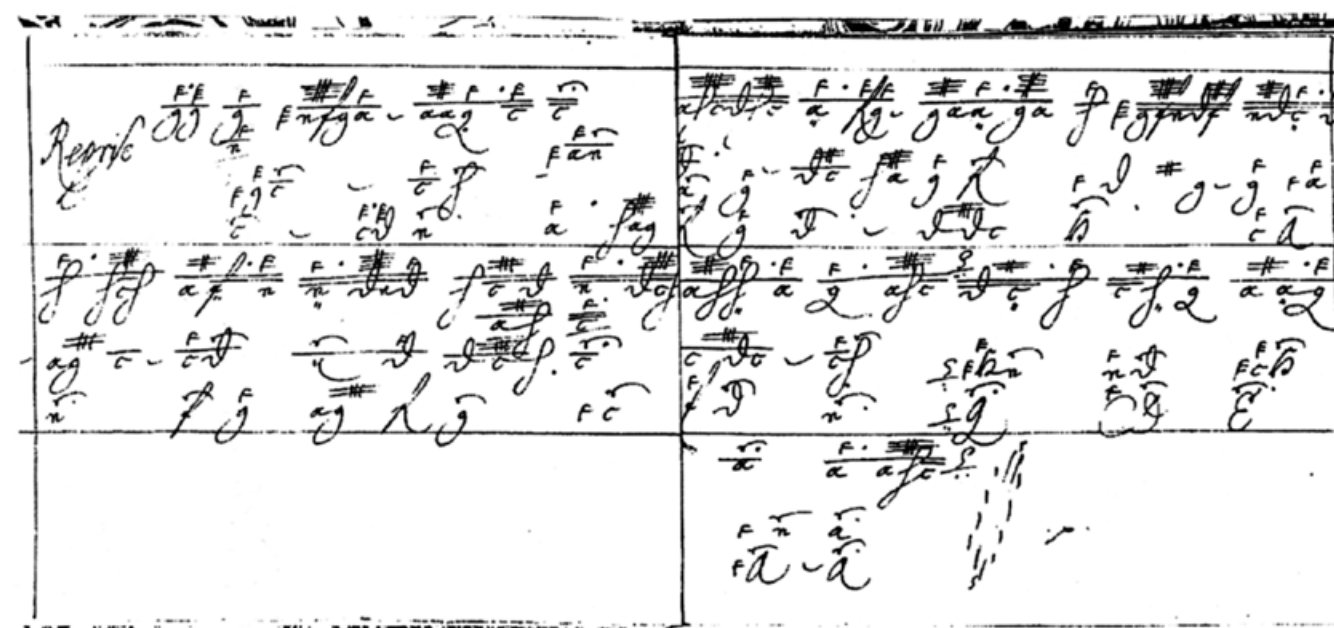


Mijn dank gaat uit naar de heer J. Eeckeloo, bibliothekaris van de Bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium te Brussel, de heer Chris Smeenk en degenen die mij het genoegen deden hun kritische observaties betreffende *Courante "Brussel"* met mij te delen: Gustav Leonhardt, Léon Berbèn, Diez Eichler, en mijn (oud-) leerlingen aan het Conservatorium van Amsterdam: Andrea Chezzi en Alessandro Pianu.

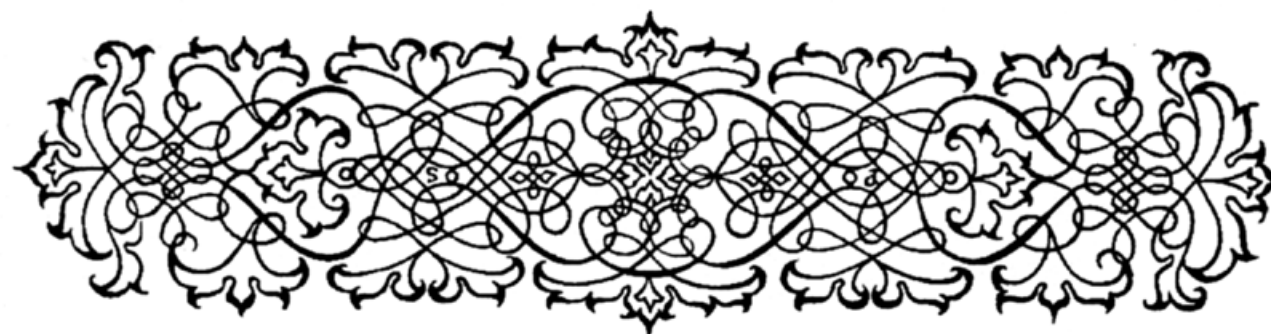
Deze plaatjes van het Claviorganum van een anonieme Franse bouwer, rond 1630, zijn ontleend aan "Historische Tasteninstrumente" van Andreas Beermann – waarvoor onze dank!



(tabulatuur Brussel, p.8-9)



(tabulatuur Brussel, p.10-11)



De accidenties zijn weergegeven overeenkomstig de manier die in de 17^e eeuw in notenschrift gebruikelijk was, d.w.z. – behoudens toonherhalingen – slechts voor één noot geldend. Daar echter het lettersysteem van de gebruikte tabulatuur, waar “haaltjes” voor verhogingen staan (es als dis etc.), *alle* toonhoogten ondubbelzinnig weergeeft, zijn hier in plaats van de gebruikelijke moderne (door typografie onderscheiden) herinneringstekens alle accidenties op eendere wijze weergegeven. (De editor van transcripties van 17^e eeuwse klaviermuziek ziet zich overigens voor de vraag gesteld of niet tóch in enkele gevallen een langere geldigheidsduur bedoeld zou kunnen zijn, een problematiek die zich – wil men niet in een wespennest geraken – het best laat oplossen door het oude systeem in principe te handhaven.)

Het enige in deze “Franse” suite voorkomende ornamentteken, de universele schuine “=”, karakteristiek voor Duitse orgeltabulaturen, is hier met het bekende Franse “w”-teken weergegeven en zal als korte triller – afhankelijk van de auteur al of niet met de bovennoot beginnend – of een enkele keer als mordent gedacht zijn (maten 6 en 14).

De maatsoort, in de tabulatuur “3”, is daar kennelijk – zoals steeds in courantes in Duitse orgeltabulaturen – als 3/4 maat gedacht zoals de horizontale “octaaf-lijnen” door hun duur suggereren. Een transcriptie in de (“grote”) maatsoort 3/2 van de oude Franse courante, welke ook in de autografen van Froberger gebezigd wordt, lijkt echter gerechtvaardigd: het origineel bevat overigens een even aantal (“kleine”) maten. Bijkomend voordeel is hierbij, dat de voor een courante karakteristieke tweevoudige slotaccorden binnen één maat komen te liggen, wat een logischer – lichter – nevenaccent ten gevolge heeft.

Een vluchtigheid in de notatie van de bron treft men bij de slotmaat aan, die als het ware een combinatie (met gedeeltelijke overlapping) van onze *prima* en *seconda volta* voorstelt. (Slotmaten werden in dit repertoire merkwaardigerwijs niet zelden onvolledig genoteerd, zo leren ons zelfs de zo zorgvuldige afschriften “Bauyn” en “Parville”: de uitwerking van een passende cadensformule werd kennelijk vaak aan de uitvoerder overgelaten!) De bedoeling van de klaarblijkelijk als kortschrift gedachte notatie in “Brussel” is echter in zoverre ondubbelzinnig, dat, *wanneer* men de *petite reprise* wil maken, de doorgangsnoten aan het *begin* van de slotmaat ingezet moeten worden.

Of deze *petite reprise* alleen bij de *laatste* keer als (versierde?) na-gedachte “aangehangen” moet worden of – zoals in Frobergers autografen verschillende malen voorkomt – *beide* keren, is niet uit de notatie op te maken. Bij Couperin heerst hierover slechts een enkele maal onduidelijkheid (Sarabande 47, waar een custos aan het eind van het werk de aansluiting met de *petite reprise* suggereert), waarbij de mogelijkheid niet is uit te sluiten, dat de *petite reprise* de (*grande*) *reprise* wel eens zou kunnen vervangen.

Wat de harmonie betreft, blijft overigens de mogelijkheid open dat het “slotaccoord” dat aan de *petite reprise* voorafgaat *eerst* nog mineur is, zoals bij Couperin enkele malen te vinden (*La Mignonne*!) en daarnaast ook, dat *beide* keren in mineur geindigd wordt, om dan na de *petite reprise* pas het “verlossende” majeur te brengen, zoals in Courante 64 – tenzij hier toch een schrijffout in het spel is...

Voor de definitieve afsluiting van mineur composities bezigt Couperin echter veelal de *tièrce de Picardie*; (of de “sfeervolle” afsluitende open quint – hoogst zelden voorkomend, en dan nog alleen in sommige bronnen – door Couperin inderdaad zo bedoeld was of op een copieerfout teruggaat, is niet met zekerheid te zeggen).

Afgezien van het eerder gemelde en van enkele wenselijke rusten, die stilzwijgend werden aangevuld, zijn editoriale toevoegingen door middel van rechte haakjes kenbaargemaakt. Het opschrift *Corrente* werd, gezien de Franse context, gestandaardiseerd tot *Courente*.

De eerste sopraantoon van maat 13 – oorspronkelijk b' – werd geëmmendeerd tot g'.

Bob van Asperen 2007

Corrente [Courante] "Brussel"

[Louis Couperin (?)]
ed. Bob van Asperen



Peter Roovers: "Van ruw hout iets maken dat een universum kan openen"

Interview met de clavecimbelbouwer Peter Roovers.

Aan de rand van de Groninger binnenstad leidt een steil stoeptrapje rechtstreeks naar de werkplaats van Peter Roovers. Hij is één van onze vaste adverteerders en krijgt nu redactionele aandacht, mede omdat zijn advertentie al vijf keer spiegelverkeerd in Het Clavecimbel stond afgebeeld. Dat resulteerde in een vraaggesprek met een ambachtelijk clavecimbelbouwer die van ruw hout een instrument bouwt dat een wereld van muziek ten gehore kan brengen.

Tussen honderden, zo niet duizenden grammofoonplaten schenkt Peter Roovers (53) een mok koffie met versgemalen kardemon. "Bij het luisteren naar de gedigitaliseerde muziek van een CD moet je oor de eigenlijk uit nullen en enen opgebouwde muziek weer naar klanken omzetten; daarom word ik van het luisteren naar analoge platen minder moe." Je proeft de waardering voor het oude, vanuit een moderne kritische beschouwing.

Kunstgevoel

Aan de muur hangen werken van zijn in 1997 overleden vader Piet, beeldend kunstenaar. Creativiteit zit dus in de familie. "Ik houd mijn hele leven al van Barokmuziek. Er zijn hier in het noorden veel orgels, die ik gelukkig niet op een stijve manier leerde kennen. Ik wilde wel leren orgel spelen, maar thuis oefenen op een orgel is lastig, dus werd het een clavecimbel. Ik kreeg les op de muziekschool, waar je toen nog clavecimbelles kon krijgen. Op een klein clavecimbel, een Wittmayer, leerde ik spelen. Talent had ik echter niet genoeg. Het motorisch combineren van linker en rechter hand ging moeilijk, evenals het noten lezen. Notenschrift gaf mij geen klankbeeld, een harmonisch gevoel zat er niet in, dus spelen ging niet lekker; ik speelde door uit het hoofd te leren. Ontspannen musiceren was ver te zoeken." De belangstelling en de liefde voor mooie muziek in het algemeen en het clavecimbel in het bijzonder bleef echter.

Veelzijdig

Peter Roovers bleek veelzijdig: hij studeerde kunsthistorie, elektrotechniek en natuurkunde. "Doordat ik echter met snaren en kiertjes te maken had, kwam ik in de werkplaats van een clavecimbelbouwer terecht. Toen dacht ik: dat kan ik ook en misschien nog wel beter!"

Hoewel hij nooit iets aan houtbewerking had gedaan, was Peter natuurlijk wel een technische jongen. Dus bezocht hij náást de studie kunstgeschiedenis een meubelmakeropleiding, op de streekschool op het oude LTSniveau in twee avonden per week. In dat inmiddels ook al verdwenen vak, leerde hij de eerste beginselen van de fijne houtbewerking. "Al die mensen die iets met hout wilden, waren halfgesjeesde academici en we hadden allemaal een praktijkplek nodig, want om het vak onder de knie te krijgen moet je natuurlijk wel in de praktijk werken. Met subsidie van onder andere gemeente en provincie hebben we toen zelf een praktijkwerkplaats opgezet. Daar kregen we praktische begeleiding van twee praktijkbegeleiders. Zo leerden we de ambachtelijk belangrijke basistechniek, en was er tijd voor moeilijke dingen." (zie foto van zijn fraaie zwaluwstaartverbinding, red.)

Hulpje

"Na een jaar of twee, drie kon ik bij die clavecimbelbouwer terecht, waar ik ooit kiertjes en snaren haalde - meehelpen als



hulpje. Dat was Frans Driesens, hier in Groningen, en dat speelde ongeveer in 1985. Een prima stageplek om ervaring op te doen; ik had geen zin om antieke kasten te restaureren. Dat heb ik een jaar of twee gedaan en toen kon ik de werkplaats overnemen, want Driesens hield op met bouwen. Echter niet de firma, alleen de inventaris; dus ik moest een eigen klantenkring opbouwen."

Clavecimbelconjunctuur

"Dit doe ik nu dus een twintig jaar en ik ben tevreden over mijn instrumenten en de klanten ook: het is dus een geslaagd project! Jammer genoeg is de conjunctuur in het 'clavecimbellandschap' gekanteld sinds de jaren '70. Toen waren de clavecimbelles niet áán te slepen! Na de oorlog kwamen er talloze uit Duitse fabrieken, maar in de woelige jaren zeventig had je een verzet tegen de gevestigde concertmuziek. Er groeide het besef dat je met ander instrumentarium oude muziek tot een ander klankbeeld kon brengen. Daarin liep Nederland internationaal voorop. Toen steeg de vraag naar authentieke instrumenten.

Revolutie

Die revolutie was al op een stille manier begonnen: met de revival van het (vaak Duitse) clavecimbel van na de oorlog. Die waren voor historische uitvoering niet optimaal, maar

legden wel de basis voor de uitvoering van de authentieke muziek. Denk aan het festival Oude Muziek in Utrecht. Groningen had ook een actieve kern op dat gebied. Een goed gebouwd clavecimbel gaat driehonderd jaar mee. Dus die uit de jaren '70 gaan nog lang mee. Het nieuwe denken leverde experimenten op; "the modern harpsichord" creëerde een apart wereldje.



Hout

In de huidige sfeer van 'laagconjunctuur' was het onvermijdelijk om er iets bij te doen. Dus werkt Peter Roovers bijvoorbeeld samen met een maquettebouwer om de boel financieel in balans te houden. "En je wilt natuurlijk wél met hout blijven werken!". Dat die collega een wederzijdse kennis is en broer van een bekende bandoneonist is toeval. Dit komt aan het licht als we hardop filosoferen over mogelijkheden om 'ons' instrument te promoten. "Dan moet er een tweede Candy Dulfer opstaan of iemand moet Maxima een traan laten plengen".

Vakmanschap

Peter Roovers vindt niets mooiers dan van een stapel hout een akoestisch mooi resonerend instrument maken, waarop je een wereld kunt oproepen en dat er ook nog mooi uitziet! "Je verzorgt een schakel in het proces van een basisproduct tot iets dat gevoel tot uiting kan brengen. Het clavecimbel moet elke laag van je emotie tot uitdrukking kunnen brengen." "De vraag is, hoe realiseer je dat. Je opgave is dat typen verschillen; je werkt vanuit historisch voorbeelden. Het ligt aan de constructie, aan de vorm. Daar moet je gevoel voor ontwikkelen.

Als je hier of daar een beetje verandert, verandert alles mee. Dat geeft elk instrument zijn eigen karakter. Je hebt te maken met twee eisen: het moet stabiel zijn en goed resoneren. Denk

er aan, dat er 900 kg kracht op het instrument staat! (Vergelijk een viool met 90 kg op 4 snaren.) Dat vraagt dus veel kwaliteit, en dan moet het ook goed resoneren, oftewel klank voortbrengen. Het blijft een fascinerende uitdaging om die eisen te verenigen.

De manier van overdracht bepaalt het karakter. Tussen Italiaans, als meest direct en Frans en Engels ligt een grotere klavieromvang, meer octaven. Dat is eigenlijk een glijdende schaal, met Duitse er op een bepaalde manier tussen. Dat heeft dus alles met de constructie te maken."

Zelf bouwt hij geen serie, maar het liefst unieke instrumenten naar een Delin of een Zell, de Noord Duitse school, waarbij hij dan wel ruwe onderdelen dubbel maakt. Het gebruikte hout is minimaal 10 jaar oud en dat voor de klankbodem zelfs 30. Er bestaan geen twee gelijke instrumenten

Onderhoud

Het meest krijgt Peter opdrachten voor onderhoud. En hij verhuurt instrumenten voor concerten. Dat gaat dan vooral om tweeklaviers, bijvoorbeeld een Christiaan Zell. (zie foto) Ook in de concertprogrammering is minder ruimte voor het clavecimbel dan vroeger. Toen kon je nog een solist programmeren, dat hoef je nu niet meer te doen. Jos van Immerseel had eens zijn eigen vleugel mee - maar er kwamen veel te weinig mensen op af!

Serius?

En tot slot: neemt hij ons nog wel serieus, na deze spiegelbeeldaffaire? Peter lachend: "Ik zie het soms als een teken aan de wand. Als je een digitaal bestand expre (zoals de illustratie) zo zou willen afdrucken, zou ik niet weten hoe dat moest!" In elk geval krijgt Het Clavecimbel een nieuw.

Het probleem zit bij de jeugd; kinderen worden wel gestimuleerd voor de traditionele viool en piano, maar het clavecimbel bungelt achteraan. Je moet van goede huize komen, wil je voor clavecimbel kiezen. Dus je hebt aan de muziekschool minder leerlingen, minder uren en ziedaar: het instrument wordt zelfs verkocht.

Toekomst

Hoe ziet hij de toekomst? "Je merkt dat er aan de onderkant qua jeugd even niks bijkomt. Dat lijkt zorgelijk, maar is niets nieuws natuurlijk. Het clavecimbel is al eerder honderd jaar buiten beeld geweest, maar dreigt nu weer in het stof te zakken. Als we hier de buitenlanders niet hadden, zag het er somber uit op muziekgebied."

door Hans Hansson, Groningen, maart 2006

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
restauratie



Een webmaster uit eigen gelederen filosofeert | vraaggesprek met Sybolt de Jong

Bijzondere combinaties prikkelen en trekken | www.scgn.org

De dag tevoren hadden Sybolt de Jong en zijn broer Euwe nog een optreden verzorgd, waarbij zij Theo Driessen op een kistorgel begeleidden in Borg Niemoord te Leek in het kader van "Liedjes van Ede Staal in kerken en borgen". Vandaag stond in het teken van de website van het Clavecimbelgenootschap. Sybolt (45) is afgestudeerd organist (1982 bij Wim van Beek en Johan Beefink) en clavecinist (1985 bij Jacques Ogg). Anderhalf jaar geleden nam hij de zorg voor de website van Siebe Henstra over. Ook geeft hij les aan het ICO, Centrum voor Kunst en Cultuur te Assen. Hij denkt in bijzondere combinaties.



"Je kunt tegenwoordig niet meer zonder website; een website biedt meer en meer toegevoegde waarde in de berichtgeving van je organisatie." Sybolt vertelt over de nieuwste ontwikkelingen in het virtuele land. Zoals hij in een vorig interview in Het Clavecimbel aangaf, konden belangstellenden en meeleverenden hun vragen en opmerkingen naar de website mailen. Van die interactieve service is hij teruggekomen: "Je was iedere dag met de site bezig en vooral met het weghalen van spam; de serieuze berichten waren in de minderheid". Wie nu een bericht of opmerking heeft, kan hem gewoon mailen; bellen en schrijven kan natuurlijk ook.

Samenwerking blad-site én met 'collegaclubs'

Eén van de doelstellingen van mijn bezoek aan Tolbert (G) was overleg over een nauwere samenwerking tussen website en tijdschrift. Sybolt kan de site dynamisch actueel houden, het blad blijft een meer statische standaard informatiebron voor langere stukken en uiteraard van belang voor degenen, die nog niet op het Internet actief zijn. Beschouwende artikelen lenen zich beter voor een tijdschrift, muziekvoorbeelden kan ik met papier makkelijker boven de toetsen zetten dan een pc of zelfs laptop! Een snel bericht lees ik op Internet, de laatste agendagegevens zijn daar altijd verser, dan in een twee maal per jaar verschijnend tijdschrift. Maar Sybolt biedt op de site wél weer een overzicht van eerder verschenen Clavecimbels. Van de laatste jaargangen komt binnenkort ook de inhoud digitaal beschikbaar. Een mooi voorbeeld van samenwerking is een boodschap in dit nummer. Onze collegaclub, het Clavichord Genootschap viert in het najaar z'n twintig jarig bestaan met een driedaags symposium. Wij besteden daaraan een kort bericht met samenvatting, plus een verwijzing naar hun site, Sybolt kan het ondersteunen op de site en een link maken. Tijdens het

uitwerken van dit gesprek 'rolt' ook een mail binnen van Jan Zwart over een Orgelfestival! Daarmee kunnen we dus hetzelfde doen. Omgekeerd kunnen zij weer onze activiteiten vermelden, in hun bladen en op hun websites!

Naam

De website heeft de naam www.scgn.org. De domeinnaam Clavecimbel was echter nog vrij. Om beide invalshoeken recht te doen, gaat Sybolt nu die domeinnaam claimen en alle informatie op beide sites zetten. Hoe denkt u, de lezer daarover? Waar zou u informatie over het clavecimbel of over onze stichting zoeken, bij scgn of clavecimbel? Maak uw mening kenbaar aan Sybolt de Jong op sydejong@home.nl

Muziek van huis uit

Muziek kent Sybolt van huis uit. Zijn vader was predikant, dus in hun woning stond al snel een harmonium, waarop Sybolt en zijn broers les kregen. Op het conservatorium ontwikkelde hij ook liefde voor het clavecimbel en nu speelt hij op een tweeklaviers, gemaakt door Frans Driessens en beschilderd door Piet Roovers (voorstelling) en zijn vrouw (scorelijnen en roset). Dit clavecimbel is gebouwd naar franco-vlaamse 17^{de} en 18^{de} eeuwse voorbeelden. Welk type clavecimbel heeft zijn voorkeur? "Dat is toch Vlaams, het is vrij universeel; Bach klinkt goed maar het Franse en Italiaanse repertoire ook, al zou je je voor elke stijl natuurlijk wel een apart instrument kunnen wensen."

Ongewone combinaties

Sybolts belangstelling is echter breder en zo treedt hij dus o.a. op met het programma "Liedjes van Ede Staal in kerken en borgen"

"Met dit soort optredens bereik je een breder publiek. En het leuke is dat er mensen op afkomen die nog nooit een orgel gehoord hebben. Dat publiek trekken met bijzondere uitvoeringen zou ook met clavecimbel moeten kunnen. We moeten dan open staan voor ongebruikelijke combinaties, bijvoorbeeld met bandoneon of bayan (Russische concertaccordeon). Ik heb veel met hoboïst Vincent van Ballegooyen gespeeld. Ook wel werken van Piazzolla bijvoorbeeld; dat kan prima met clavecimbel! En ik denk dat er genoeg repertoire is om te arrangeren voor ongebruikelijke combinaties."

Oproep

Eigenlijk is dit een oproep om mee te denken over mogelijke combinaties en andere mogelijkheden om een breder publiek met ons instrumentarium te laten kennismaken. Vindt u, lezer, dit een kans of een zwaktebod? Heeft u interessante ervaringen of ideeën hierover? Schrijf of mail naar sydejong@home.nl of de redactie, hans.hansson@pr-tekst.nl. Verder zou Sybolt voor de site docenten willen oproepen om zich te melden. Op de site kunnen die zich dan per provincie

presenteren. Ook CD-uitgaven die nog te koop zijn kunnen op de site worden genoemd, zolang ze natuurlijk een relatie hebben met een clavecimbel. Meld gegevens voor de concertagenda graag zo tijdig mogelijk; misschien kunnen we ze dan ook nog in Het Clavecimbel vermelden. Samenvattend: meld docenten, CD's en agendapunten.

Idee

Sybolt lanceert nog een idee, namelijk om in de toekomst de concerten voor drie en vier clavecimbels van J.S. Bach uit te voeren met het SCGN-bestuur. "Zoiets zou kunnen in het kader van het festival Oude Muziek in Utrecht of de Haarlemse Clavecimbeldagen!" "Zo kunnen we onze donateurs eens iets toepasselijks aanbieden. Eén van onze doelstellingen is tenslotte: onze horizon verbreden en beter toegankelijk te maken en daar past dit volgens mij wel in".

Activiteiten

Naast zijn werk aan de website, concerner en het lesgeven aan de muziekschool en privé, is Sybolt ook arrangeur. In 2006 is een cd verschenen met een twaalfstal bewerkingen van cantatedelen van J.S. Bach voor orgel vierhandig die hij

samen met zijn broer Euwe uitvoert op het Hinsz-orgel in de Martinikerk te Bolsward. Het tweede deel verschijnt in september a.s. en wordt door Maarten 't Hart gepresenteerd in de Nicolaïkerk te Utrecht. Twee arrangementen zijn inmiddels in druk verschenen. Daarnaast heeft hij zijn medewerking verleend aan diverse cd's en dvd's, vaak inclusief de uiterlijke vormgeving.

Zie Sybolts eigen website www.syboltdejong.nl.

Sybolt is ook nog actief in de concertcommissie in Tolbert. Die spande zich bijvoorbeeld ooit in voor de restauratie van het Petrus van Oeckelenorgel. "Nu sparen we voor een koororgel uit ongeveer 1800. Mijn voorkeur gaat uit naar een Hess. Die past qua periode, stijl, klank en uiterlijk goed bij die locatie". Zijn vrouw Wilma geeft zangles, dus de muziek is rijk vertegenwoordigd in het leven van Sybolt de Jong – onze webmaster!

Hans Hansson, Tolbert, maart 2007

Juweeltjes op Clavecimbels | hernieuwde oproep

Sommige clavecimbels zijn zo mooi bewerkt, dat je gerust over visuele kunstwerken kunt spreken. Heeft u zo'n exemplaar, maak er dan een foto van. De redactie van Het Clavecimbel wil graag dat méér mensen van die kunst kunnen genieten. Wellicht siert uw instrument eens een nummer van Het Clavecimbel.

Ook sommige teksten op clavecimbels zijn bijzonder de moeite waard om gezien te worden. In een vorig nummer gaf de heer Klop daarvan een aantal voorbeel-

den. 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. (Dat hoeven niet persé digitale foto's te zijn; we kunnen ook scannen.) Bij voorbaat dank!

Redactie / Hans Hansson

>> gesignaleerd << Geplukt uit de media:

Muziek volgens je moedertaal

De kenmerkende ritmes van de taal die we spreken, waar we mee opgroeien en die we elke dag om ons heen horen, blijken invloed te hebben op hoe we muziek maken en waarnemen. Dat is de opmerkelijke uitkomst van het promotieonderzoek van muzikwetenschapper Makiko Sadakata.

Taal, daar zit muziek in. Taal heeft melodie, taal heeft ritme, om dat te horen hoeft je geen deskundige te zijn. Ook wie er geen woord van verstaat kan geboeid raken door het zangerige van het Zweeds, of het ritmische staccato van het Japans.

Mij intrigeert de vraag: Welke moedertaal past het beste bij het clavecimbel?

Bron: Kennislink.nl

Hans Hansson, maart 2007.

Is u ook iets opgevallen in krant of tijdschrift, op televisie, radio of Internet? Als dat het clavecimbel op een originele manier belicht, is het altijd welkom op hans.hansson@pr-tekst.nl.



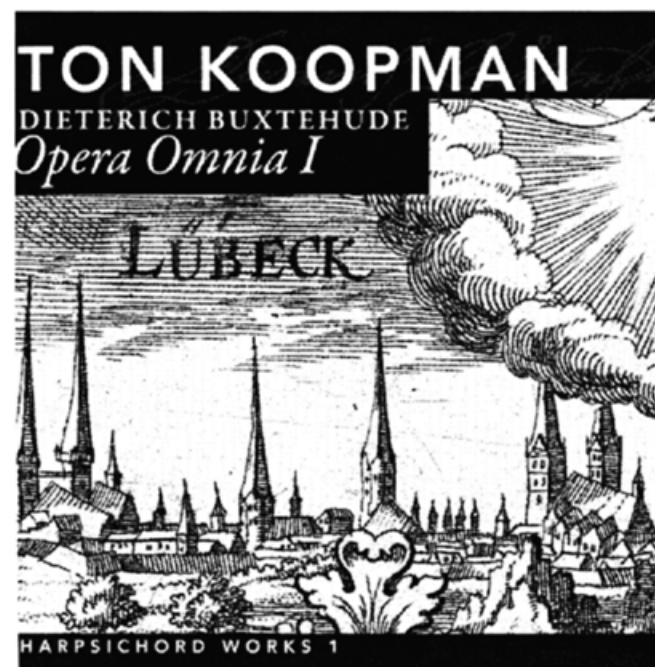
Hans C. Hansson

Bureau PR-Tekst & Trainingen
Garvelinkkampweg 14,
Tel. 0573 - 454 159
www.pr-tekst.nl

Communicatie & Interactie
7261 CH RUURLO
onderweg: 06 - 50 235 432
hans.hansson@pr-tekst.nl

“Moeilijk mooi te spelen op clavecimbel”, Buxtehude in drie uitvoeringen

CD-recensie



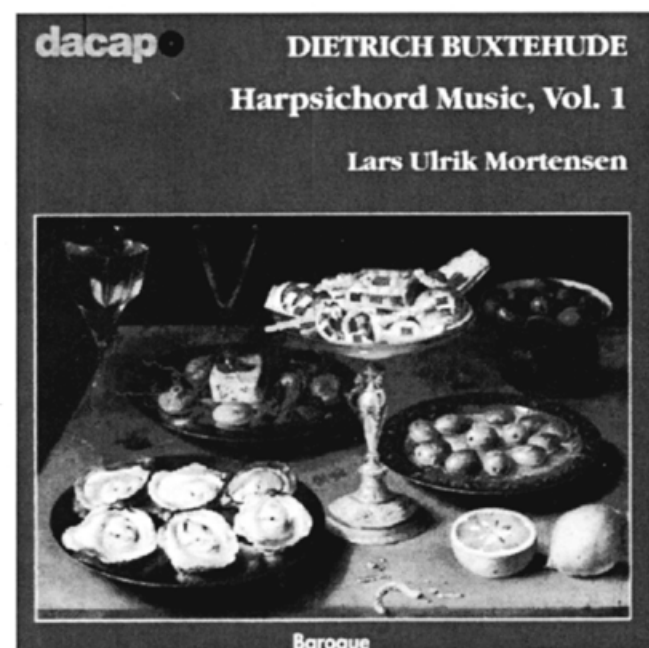
Van Dietrich Buxtehude (ca. 1637-1707) gedenken we dit jaar zijn sterfdag, 300 jaar geleden. In zijn tijd werd Buxtehude absoluut als één van de grootste musici beschouwd, iets wat heden ten dage absoluut niet meer het geval lijkt te zijn. Lang niet al zijn werken zijn toegankelijk, noch als bladmuziek, noch op cd. Om daar verandering in te brengen is Ton Koopman na het afsluiten van zijn Bachcantate-project begonnen om het gehele oeuvre van Buxtehude op te nemen op cd. Een aantal van deze werken zijn nog nooit eerder opgenomen, dus weer iets om naar uit te kijken!

Met name de clavecimbelwerken van Buxtehude worden niet zo vaak gespeeld. Volgens Ton Koopman waarschijnlijk omdat ze minder makkelijk móóí te spelen zijn dan het klaveroeuve van Bach. Bij Buxtehude zou blijken wie goede clavecinisten zijn en wie niet... Hoe dan ook, het clavecimbelwerk van Buxtehude bestaat uit een aantal suites, variatiereksen en een aantal ‘vrije’ werken: toccata’s, praeludia en dergelijke. Veel van deze laatste stukken zijn alleen te vinden in uitgaven van orgelwerken, waar ze als werken voor orgel zonder pedaal opgenomen zijn. In de tijd van Buxtehude was het gebruikelijk om klavierwerken zowel op orgel als op clavichord of clavecimbel te spelen.

Qua stijl vinden we bij Buxtehude invloeden van de Noord-Duitse orgelschool, voornamelijk door de vriendschap van Buxtehude met de Hamburgse componisten Reincken en Theile. Maar ook invloeden van de Zuid-Duitse traditie, een lijn die via Weckmann loopt, die veel muziek van Froberger

meebracht naar het Noorden. Evenals bij Bach leidde die menging van tradities tot een eigen stijl.

We hebben hier drie opnamen van een aantal van de clavecimbelwerken van Buxtehude, met name van Ton Koopman¹, Lars Ulrik Mortensen² en Glen Wilson³. Bij de drie opnamen die we hier vergelijken hebben we ook drie totaal verschillende benaderingen. In de stukken, geschreven in de Stylus Phantasticus (een problematische term, maar hier gebruikt bij gebrek aan beter...), zoals praeludia en toccata’s, is het verschil het grootst. Ton Koopman is Ton Koopman: zijn stijl is direct herkenbaar, voortvarende tempi, veel versieringen en een vrije omgang met ritmiek. In deze stijl is Koopman als een vis in het water en speelt hij retorisch en vrij: een extraverte benadering.



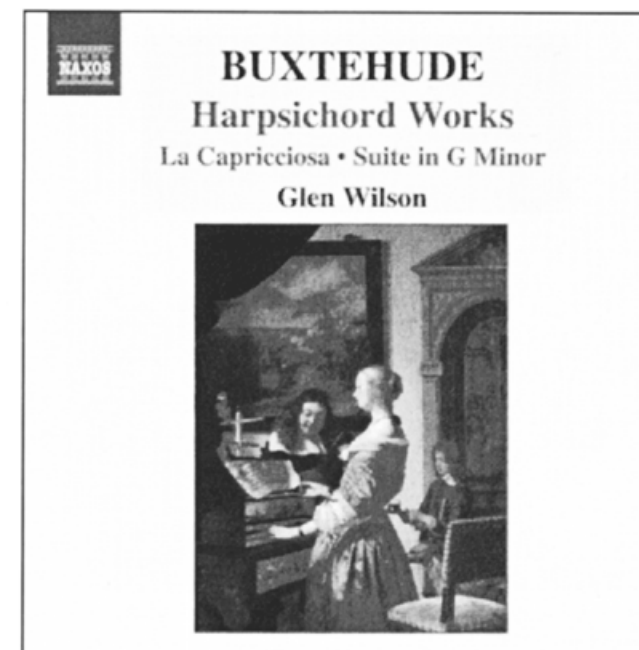
Mortensen en Wilson zijn in deze stijl veel ingetogener. Mortensen blinkt uit in het organiseren van de stukken, bij hem is de opbouw meteen duidelijk. Zijn rubato is voornamelijk binnen de slag, wat heel natuurlijk en flexibel klinkt.

¹ Dietrich Buxtehude: Opera Omnia I, Harpsichord Works 1, Antoine Marchand Records CC72240.

² Dietrich Buxtehude: Harpsichord Music, Vol. 1 (Vol. 2 en 3 zijn ook leverbaar maar worden hier niet besproken), Da Capo 8.224116.

³ Buxtehude: Harpsichord Works, Naxos 8.557413.

Met het rubato van Glen Wilson heb ik het persoonlijk wat moeilijker: dit behelst meer een vrijheid uitgesmeerd over een grote zin, met andere woorden accelerandi en ritenuti. In de fugatische gedeelten van met name in het Praeludium in g, BuxWV 163 en de Toccata in G, BuxWV 162 is het rubato vrijwel afwezig en ook het spelen in hele lange lijnen maakt dat het geheel wat ademloos aandoet en het soms een mechanische indruk maakt.



Zowel op de hier besproken cd’s van Ton Koopman als die van Glen Wilson staat “La Capricciosa”, BuxWV 250. Dit zijn 32 variaties over wat eigenlijk La Bergamasca is. Dit werk was waarschijnlijk bekend bij Bach en heeft ook zijn invloed achter gelaten bij de Goldberg Variaties van Bach (althans volgens het boekje bij de opname van Glen Wilson en volgens John Butt in “Keyboard Music before 1700”⁴). Buxtehude geeft met dit werk een soort van catalogus aan mogelijkheden voor het schrijven van variaties voor een toetsinstrument. Het bevat snelle variaties, langzamere, chromatische en dansante variaties. Ton Koopman speelt ze zeer inventief, elke variatie heeft zijn eigen karakter. Hij speelt inclusief alle herhalingen, wat het geheel bijna 24 minuten laat duren.

Glen Wilson speelt zonder herhalingen en doet er dan zo’n 17 minuten over. De tempi liggen wel wat lager en hij kiest meer voor de samenhang tussen de variaties dan voor het contrast. Soms laat hij ook variaties in elkaar over lopen, wat erg goed werkt.

De suites van Buxtehude zijn Frans georiënteerd, waardoor het mogelijk is dat sommige suites van de Franse componist Nicolas Lebègue in eerste instantie bij het verzamelde werk van Buxtehude terecht zijn

⁴ In Alexander Siblingler (ed.): Keyboard Music Before 1700, Routledge, ISBN 0-415-96891-7

gekomen. Dat is voor Ton Koopman waarschijnlijk aanleiding geweest om het gehele arsenaal aan Franse versieringen in te zetten, inclusief een bij tijd en wijle zeer effectief ingezette inégalité. Het contrast tussen de verschillende dansen komt ook goed uit, en het is dan ook in deze suites dat de kracht van Koopman blijkt. Zeer muzikaal en doorleefd, maar wat ik soms wel mis zijn lange tonen zonder versiering, zodat we even rust krijgen...

Lars Ulrik Mortensen is zeer poëtisch in de suites en maakt van elke dans een karakterstukje. Erg muzikaal met een goed gevoel voor de klank van het prachtige clavecimbel dat hij bespeelt (een kopie naar Ruckers van Thomas Mandrup-Poulsen). Een instrument dat zowel zangerig als doorzichtig klinkt.

De suites van Glen Wilson bevallen mij het minst, weer door de toch wat inflexibele ritmiek. Zorgt dit in de polyfone werken en de variaties voor samenhang, het maakt in de suites dat het nergens echt een dans wordt, en dat de style luthée in de allemandes niet echt tot klinken wil komen.

Als ik zou moeten kiezen, ligt mijn voorkeur afwisselend bij Lars Ulrik Mortensen en Ton Koopman, maar voor wie met een lager budget toch ook Buxtehude voor clavecimbel op cd wil, is de Naxos-uitgave met Glen Wilson een redelijk alternatief. Van Mortensen zijn er nog twee cd’s met werk van Buxtehude om van te genieten en vol spanning wachten we op het tweede deel van de clavecimbelwerken door Ton Koopman...

Paul Weeren, maart 2007



>> gesignaleerd <<

Jubileumsymposium 'Het clavichord in de Nederlanden', 28-30 september 2007

Van 28-30 september 2007 vindt in het Bethaniënklooster aan de Barndesteeg 6B in **Amsterdam** een symposium plaats van het 20 jaar bestaande **Nederlands Clavichord Genootschap**.

Clavichorden zijn de enige klavierinstrumenten, waarop de vinger na het aanslaan van toets en snaar de toon een vibrato mee kan geven. Hun geschiedenis is lang en gaat terug tot in de Middeleeuwen.

Programma

Het programma omvat clavichordconcerten, voordrachten en een tentoonstelling met presentaties van allerlei typen clavichorden.

Er komt ook een jubileumboekje uit: 'Korte geschiedenis van het clavichord', geschreven door Koen Vermeij, een van de oprichters van het NCG.

Menno van Delft en Siebe Henstra verzorgen o.a. een solo- en een dubbeloptreden, er zijn lezingen in woord, beeld en geluid en er is een historische stadswandeling! De details staan o.a. op de website www.clavichordgenootschap.nl.



De clavichordspeler, een ets van Jan Corneliszoon Vermeyen (1500-1559)

Het origineel is in het Kupferstichkabinett Staatlichen Museen zu Berlin PK.

>> gesignaleerd <<

Negende "Orgelfestival Holland" in Alkmaar, 22-30 juni 2007

Het negende 'Orgelfestival Holland' vindt plaats van vrijdag 22 tot en met zaterdag 30 juni 2007. Daarin is opgenomen het Internationaal Schnitgerorgelconcours voor jonge organisten. Het festival beweegt zich hoofdzakelijk rond de orgels van de Grote Sint Laurenskerk in Alkmaar, maar ook de orgels van de Alkmaarse Kapelkerk en Lutherse kerk, de Grote Kerk in Beverwijk en de Ter Coulsterkerk in Heiloo worden bij het festival betrokken.



foto van schilderij Johannes Voorhout: Allegorie op de vriendschap tussen Buxtehude (met muziekpapier), J.A. Reinken (clavecimbel) en J.L. Teile (gamba)

Buxtehude-weekend met concerten en lezingen

Nieuw ten opzichte van vorige edities is het openingsweekend waarin één componist centraal staat. Dit jaar is dat Dieterich Buxtehude die 300 jaar geleden overleed. Niet alleen orgelwerken, maar ook kamermuziek en cantates van Buxtehude worden tijdens dit weekend uitgevoerd.

Lezingen zijn er op zondag 24 juni door orgelexpert dr. Cor Edskes en organist/musicoloog dr. Pieter Dirksen. Bijzonder is dat Dirksen bij zijn presentatie een pas herontdekt orgelwerk van Buxtehude in première laat gaan.

Internationaal Schnitger Orgelconcours

Een van de belangrijkste activiteiten is het

Schnitger orgelconcours, waar jonge musici de gelegenheid krijgen om renaissance- en barokmuziek op historische topinstrumenten te vertolken. Ook tijdens dit concours staan orgelwerken van Buxtehude centraal.

Kijk voor het complete programma, aanvangstijden en toegangsprijzen op www.alkmaarorgelstad.nl
U kunt ook bellen met het Festival secretariaat: dhr. Frans Seijdel: 0226-317267.

> ingezonden <

De redactie geeft graag ruimte aan binnengekomen opmerkingen, aanvullingen, suggesties en (andere) discussiestof.

Gustav Leonhardt en de niet-echte klavecimbels

In *Het Clavecimbel* van november 2006 stond een interview met Gustav Leonhardt, dat ons, aanvullend op zijn spel, een kijkje geeft in zijn gedachtegoed en de ontwikkeling ervan in zijn 78-jarig leven. Leonhardt blijkt gegroeid en op oudere leeftijd van veel minder dingen zeker te zijn dan vroeger. Ornamenten en stemmingen noemt hij als voorbeelden.

Maar in andere zaken is hij jonger van geest. Zo heeft Agassi nog nooit wat gedaan, zijn auto's met voorwielaandrijving geen echte auto's en Neuperts en Ammers geen echte klavecimbels. Zijn succes zegt hij te danken te hebben aan zijn speelwijze, niet aan de herontdekking van het klavecimbel naast de piano: "dat nieuwtje was er al gauw af".

Jammer toch dat onze grote klavecinist zo gemakkelijk omgaat met de eerste vijftig jaar van onze vorige eeuw, waarin de pioniers – klavecimbelbouwers en klavecinisten – gezamenlijk een prestatie van formaat hebben geleverd waardoor er een zekere Gustav Leonhardt kon opstaan, bloeien en genieten van zijn succes.

Het weer opnieuw bouwen en bespelen van historische instrumenten is een proces geweest langs dwaalwegen en wegen. Leonhardt, Skowronek en Schütze hebben daarin hun verdiende plaats. Maar jammer is dat Leonhardt met zurige opmerkingen afbreuk blijft doen aan het werk van de grote instrumentenbouwers van het eerste uur als Pleyel en Neupert. En aan dat van volgers al Ammer, Sperrhake en Wittmayer. Hij vergeet dat al deze firma's vele duizenden instrumenten maakten waardoor er een nieuwe traditie kon zijn waarvan 'het nieuwtje af was' toen hij met zijn verfrissende kijk in Nederland zijn carrière kon opbouwen.

Mij overkwam twee jaar geleden het volgende: ik zet mijn gloednieuwe fortepiano neer in de Leidse stadsgehoorzaal. De inspicient kijkt naar het instrument en stelt voorzichtig vast, alsof het om een pijnlijke zaak zou gaan: "o, een *fabrieks*instrument dus?" Hij had gelezen dat er 'Neupert' op stond en wist er dus werkelijk heel wat van!

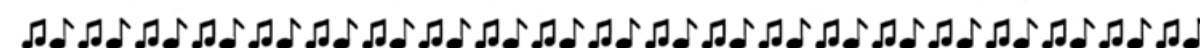
Als enige van al die pioniers bestaat Neupert nog. De firma noemt zich *Werkstatt* en heeft in Bamberg een kleine 20 man in dienst. Men bouwt klavecimbels, klavichorden en pianofortes in alle soorten en maten. En, om bij Leonhardt te blijven, échte en 'geen-échte' klavecimbels. Ze gaan de hele wereld over.

Alleen in Nederland verkoopt Neupert nauwelijks nog iets. Hoe zou dat toch komen?

Frank Venema

Rijswijk ZH

Naschrift redactie: Frank Venema verwijst in zijn begeleidende mail naar de website <http://karlrichtermunich.blogspot.com> met de toevoeging naar beneden scrollen totdat je bij 3 november bent. Een aardige illustratie!



Te koop:
Origineel oud Italiaans clavecimbel, eind 17^e eeuw.
Klavieromvang FF-c3, lengte 246 cm,
gerestaureerd,
ged. nieuwe buitenkast. Vele nieuwe onderdelen,
o.a. klavier, naambord, deksel, onderstel e.a.
Prijs: € 30.000,-
Tel. 078 – 6930050

Te koop:
Italiaans klavecimbel van Louis van Emmerik
(1975) naar een vroeg model.
Goed instrument, mooie klank,
compact en licht van gewicht,
A 415 HZ, geen transpositieklavier,
1 achtvoet, omvang CC-f",
recent opnieuw besnaard en geïntoneerd,
afmetingen 182 * 80 cm. Vraagprijs € 4.250,-
Voor meer informatie tel.nr. 06 - 54 39 13 69.

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 voor Clavecimbel, deel 1	€ 6,50
2097 Klavieretudes uit de 19 ^{de} eeuw, geschikt gemaakt voor Clavecimbel, deel 2	€ 6,50

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

Voor het buitenland (tel.+31.46.4370917) zijn de extra kosten per bestelling hoger: € 3,50 aan verzendkosten
en € 4,- bankkosten; een totaal van € 7,50

(voor betaling vanuit het buitenland: BIC: PSTB NL21 IBAN: NL18 PSTB 0000 3253 34)

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.

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.

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

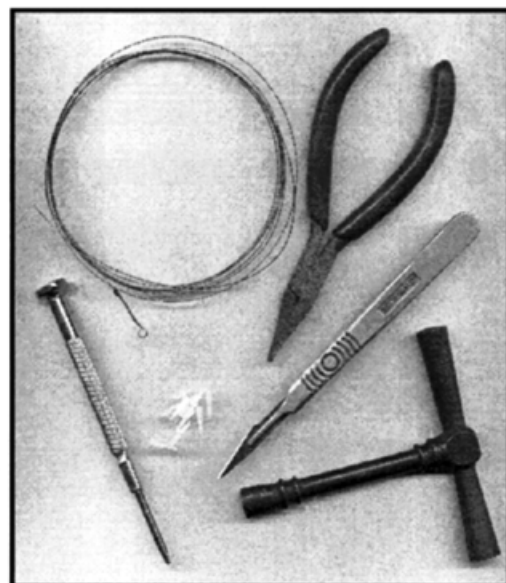
Paleisweg 6 • 3886 LC Garderen • The Netherlands • PHONE +31 (0)577 461 512

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

Onno Peper

Clavecimbelmaker

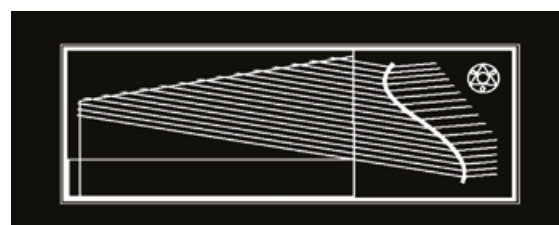


Nieuwbouw van alle typen klavecimbels
Gespecialiseerd in revisie, restauratie, reparatie, onderhoud.

Twintig jaar ervaring.

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

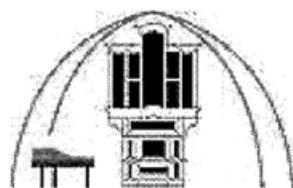
www.onnopeper.nl
connyonno@zonnet.nl



Clavichordenbouw

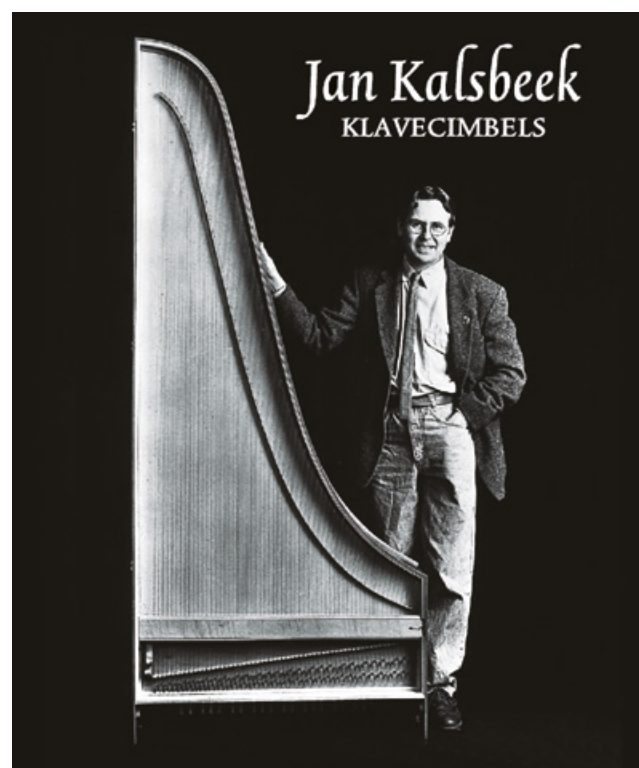
Clavecimbel- en fortepianorevisie

Hovensreed 11, 8808 HB DONGJUM
s.ruys@hetnet.nl
www.sruysclavichorden.nl



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

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



Jan Kalsbeek
KLAVECIMBELS

Bornhovestraat 18 · NL 7201 CX Zutphen Holland
Tel. +31(0)575 5466 75 · Fax +31(0)842 2343 81
e-mail: jan.kalsbeek@planet.nl
internet: www.jankalsbeek.com

Paul Nijsten

Klavecimbels



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

PIECES CHOISIES

pour Le

CLAVECIN.

*Facsimile & Semi-facsimile uitgaven,
op zwaar ongebleekt papier gedrukt.
ca. 250 titels muziek voor
klavecimbel, pianoforte, solo of met
begeleiding, & voor kleine
ensembles, van bekende en onbekende
componisten.*

Informatie:

Drs J.H. van Krevelen
Kon. Wilhelminaweg 433
NL-3737 BD Groenekan
Tel. 0346-218078
Email: musica.repartita@tele2.nl

MUSICA REPARTITA



Fred Bettenhausen

Klavecimbels in Haarlem



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.

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

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

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

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

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

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

Fred Bettenhausen

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

ROOVERS

Clavecimbels



Visserstraat 7
9712 CR Groningen
t/f 050 3140852

HAARLEMSE CLAVECIMBEL DAGEN 2007

VRIJDAG EN ZATERDAG 18 EN 19 MEI 2007

REMONSTRANTSE KERK EN LUTHERSE KERK TE HAARLEM

CLAVECIMBELCONCOURS VOOR AMATEURS / INSTRUMENTENTENTOONSTELLING
LEZINGEN / CONCERTEN / MASTERCLASS

thema: 'HET CLAVECIMBEL IN ITALIE'

TOEGANG: €4,- PER DAG (KINDEREN TOT 12 JR. GRATIS)
VOORSTELLING VRIJDAGAVOND €15,- | BEIDE RECITALS ZATERDAG €7,-

VRIJDAG 18 MEI

REMONSTRANTSE KERK

10.00u. – 16.00u.

- expositie van Italiaanse clavecimbel en virginalen
- demonstratie Fons van der Linden, clavecinist

20.30u.

- La Serva Padrona, ofwel de promotie, komische opera door G.B. Pergolesi, met o.a. Michelle Mallinger (La Serva), Wiebe Pier Cnossen (Il Padrone).

LUTHERSE KERK

10.00u. – 16.00u.

- Concours voor amateurclavecinisten

16.00u. – 17.00u.

- Optreden Kennemer Jeugdkamerorkest
- Aansluitend bekendmaking uitslag concours

TOEGANG: €4,- PER DAG (KINDEREN TOT 12 JR. GRATIS)
VOORSTELLING VRIJDAGAVOND €15,-
BEIDE RECITALS ZATERDAG €7,-

ZATERDAG 19 MEI

LUTHERSE KERK

12.00u. – 14.00u.

- Masterclass Italiaanse clavecimbelmuziek ~ Kris Verhelst en Pieter Dirksen

14.30u. – 15.30u.

- lezing "Nieuw ontdekte oude clavecimbelmuziek" ~ Armando Carideo, uitgeverij Andromeda Editrice, Italië.

16.00u. – 17.00u.

- recital met laat-16e en vroeg-17e eeuwse clavecimbelmuziek ~ Kris Verhelst

17.30u. – 18.30u.

- lezing en demonstratie "vroeg Italiaanse continuo-stijl en improvisatie" ~ Thérèse de Goede

20.00u. (NB!)

- SLOTRECITAL MET LAAT-17E EN 18E EEUWSE CLAVECIMBELMUZIEK ~ PIETER DIRKSEN

TOEGANG: €4,- PER DAG (KINDEREN TOT 12 JR. GRATIS)
VOORSTELLING VRIJDAGAVOND €15,-
BEIDE RECITALS ZATERDAG €7,-