



het Clavecimbel

tijdschrift van de

Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland SCGN

Jaargang 18 – nummer 1 – mei 2011

Colofon "het Clavecimbel" Tijdschrift voor vrienden van de SCGN, Jaargang 18 nr.1. mei 2011
Verschijnt twee keer per jaar, in mei en november

Redactieadres: De Gast 61, 9801 AC Zuidhorn
Redactiecoördinator: mw.Roel Siegers, Zuidhorn e-mail: roelsiegers@planet.nl
Vaste medewerkers: Paul Weeren, Geldrop
Kees Rosenhart, Haarlem
Lay-out: Hans van Krevelen, Groenekan/Utrecht
Advertenties: Fons van der Linden, Molenberg 17, 6191 KL 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.
Marco Meijdam (secretaris), Utrecht
Daan Hallewas (penningmeester), Delft
Marion Boshuizen, Lelystad
Pieter Dirksen, Culemborg

Comité van aanbeveling: Bob van Asperen
Ton Koopmann
Gustav Leonhardt



Inhoud	pagina
Van de Voorzitter, Carolien Eijkelboom	3
Redactioneel: Even voorstellen, Roel Siegers	3
informatie over de cover, Berto Steendam	4
oproep van de Penningmeester	5
Gesignaleerd: wereldpremière, Hans van Krevelen	5
S.C.G.N.Lachrimae-dag (een studiedag), Cécile Bogaerts	5
Impressie van de Vlaamse Klavecimbeldag in Mechelen 2011, Cécile Bogaerts	8
Retoriek bij Scarlatti, Gerard van Reenen	11
Uitgaven voor Clavecimbel, Editie Achter de Schouwburg	19
17 ^e -eeuwse Franse Clavecimbels, Jérôme Brodin's Masters-Research, Hans van Krevelen	20
CD bespreking: Sweelinck, Works for harpsichord, Paul Weeren	24
kleine advertenties	25
overige advertenties	25
Muziekbijlage: William Byrd, Piper's Galliard, ed.Pieter Dirksen / Hans van Krevelen (zie p.7).....	3 pp.

Illustratie omslag voorzijde: Clavecimbel Cornelis Bom, opus 163, collectie Berto Steendam
Illustraties omslag achterkant: idem, details.

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 € 25,- per jaar bij te dragen op gironummer 325334 ten name van SCGN, Delft. (voor betaling vanuit het buitenland: BIC: INGB NL2A IBAN: NL66 INGB 0000 3253 34)
Advertentietarieven per 1-1-2009: € 50,- per ¼ pagina; € 75,- per ½ pagina; € 100,- per hele pagina.

Van de Voorzitter

maart 2010

In mei 2006 trad Hans Hansson aan als eindredacteur en ik schreef toen:

"We hebben je nog niet zo lang geleden "gevonden" ik heb er alle vertrouwen in dat 'het Clavecimbel' ook onder jouw redacteurschap een zeer lezenswaardig blad blijft."

Nu, precies vijf jaar later, is hij gestopt met zijn redacteursschap. Wat hij nalaat is een veel verder ontwikkeld blad. Als PR-man in hart en nieren was hij altijd alert op interessante foto's, artikeltjes en mogelijke, maar niet direct voor de hand liggende verbanden. In die zin heeft hij ons, bestuurs- en redactieleden, de ogen verder geopend. Vriendelijk en geduldig en, als je ziet wat er in vijf jaar is gebeurd, ook wel heel doelgericht heeft hij leiding gegeven zonder over leiding te willen horen. 'Ik weet van letters, niet van noten' was zijn adagium. Maar daar wist hij dan wel zo veel van dat zijn stempel onmiskenbaar was.

Wij koesteren wat bereikt is en bouwen daar graag op verder.

Heel veel dank voor alles, Hans.

Dat verder bouwen gaat Roel Siegers doen. Boven verwachting snel hebben we in haar een nieuwe redacteur gevonden. Als enthousiast pianodocent, amateurclavecinist, kamermuzikspeler en concertorganisator was ze al een trouwe lezer van het Clavecimbel en had dus wel enig idee waarvoor ze werd gevraagd. Bovendien heeft ze kennis van literatuur, schrijven, uitgeven. Wat wilden we nog meer? Na de nodige toevoeging van allerlei specifieke informatie door bestuur en redactie en een paar nachties slapen heeft ze toegezegd. Geweldig! Roel, hartelijk welkom! We hopen op een vruchtbare samenwerking. Na de voorbereiding van dit eerste nummer kan ik nu al zeggen dat het er alle schijn van heeft dat dit uitstekend zal lukken.

Zo soepel ging deze redactie-wissel, dat dat ons als bestuur heel weinig extra tijd heeft gekost. Wij waren daar erg blij mee, want wij vinden studiedagen organiseren leuker, kunnen we ook beter. Juist voor dat soort zaken zitten wij tenslotte in het bestuur.

De 'Tranendag' in maart j.l., met als centraal thema verschillende zettingen van 'Flow my tears', was een succes. Een verslag hiervan leest u in dit nummer.

In het najaar volgt een studiedag met een geheel ander, maar even specifiek onderwerp, namelijk Louis Couperin. Aan het voorname firmament van de Franse 17^e eeuwse clavecinisten met ook sterren als D'Anglebert en Chambonnières is Louis Couperin tegelijkertijd Venus en Mars. Zijn muziek is ondanks de diepgang en de briljante originaliteit soms eenvoudig wat betreft de noten en dat maakt hem zeer geschikt voor een studiedag. Als inleider, docent en speler is daarvoor Jacques Ogg aangetrokken (zie het interview

met hem in de vorige nummer). Ogg speelt solo, in ensembleverband en met zijn Amerikaanse orkest, vele stijlen, van vroege barok tot late rococo. Het is sterk aan zijn interpretaties dat de stijlen desondanks zo verschillend blijven. Om dat te bereiken worden die dan ook technisch verschillend aangepakt, in ieder geval waar het het clavecimbel betreft. Het belooft zodoende door de combinatie van onderwerp en leiding een intensieve en inspirerende dag te worden.

Dan nog een correctie bij het *in memoriam* van Annelie de Man. Thora Johansen en Anne Faulborn zijn vooral, zoals vele andere spelers en componisten, door haar geheel unieke kennis en kunde geïnspireerd. Daarmee is de invloed van haar en zeker ook de hoogachting voor haar wereldwijd.

Onze excuses voor het feit dat het artikel onzorgvuldig in het blad is gekomen.

Ik hoop dat u plezier heeft bij het lezen, dat het u aanspoort naar concerten te komen en natuurlijk naar de studiedag.

uw voorzitter,
Carolien Eijkelboom

Gegevens van de studiedag op een rijtje
Datum en tijd: za. 8 oktober 2011, 10u. koffie, 10.30u.
aanvang – ca. 17u. einde, borrel na
Plaats: Utrecht, Lutherse Kerk
Onderwerp: Louis Couperin
Inleiding, openbare lessen en concert(je): Jacques Ogg
Toegang €30
Inschrijving via de site.
Lunch zelf meenemen, koffie en thee aanwezig.
Heeft u vragen over bijvoorbeeld repertoire, u kunt het bestuur altijd bereiken via de site/contact of rechtstreeks via clavecimbel@hotmail.com

MEDEDELINGEN

Reincken Festival

Het Reincken Festival oude muziek Deventer, 27 en 28 mei 2011, heeft als thema: Hanze en Bourgondië, en viert haar eerste lustrum op 27 en 28 mei 2011.

In voorgaande afleveringen heeft het festival veel aandacht besteed aan muziek uit de gouden tijden van Holland. Ondanks kredietcrisis en afnemende subsidiëring van podiumkunsten zal ook in 2011 het Reincken Festival gewijd worden aan gouden tijden, maar ditmaal vroegere, tussen 1350 en 1500. Deze periode was ook een gouden tijd, niet voor Holland, maar wel voor Bourgondië, Vlaanderen en de IJsselstreek. Grote delen van Nederland vielen onder het gezag van de Bourgondiërs, vooral gefinancierd door de welvaart van Vlaanderen, voornamelijk Brugge en Gent. De IJsselstreek floreerde vooral door haar betrokkenheid en deelname aan de Hanze.

Op het programma staat bijvoorbeeld een avond aan het Bourgondische hof. Uit de rijke erfenis van Brugge maakt men kennis met het Gruuthuuse liedboek.

Het Reincken Festival 2011 ziet er iets anders uit dan in voorgaande jaren, het duurt twee in plaats van drie dagen en vanwege de Deventer kermis zijn er geen concerten op de donderdag. Maar dat gaat zeker niet ten koste van de kwaliteit. Er is dit jaar geen Masterclass. Daardoor is er meer gelegenheid voor het jonge aanstormende talent om zich te laten horen. Nieuw is het open jeugdpodium en het optreden van top amateur ensembles. Op vier locaties zijn voor de vrijdag en zaterdag fringe concerten voorzien. De stadsbeiaardier Roel Smit zal op beide dagen aan het festival meewerken. Hij zal spelen op het onlangs gerestaureerde Hemony carillon van de Lebuinuskkerk.

Omdat het dit jaar een lustrum is, vindt op de zaterdag een bijzonder slotconcert plaats: niet alleen luisteren naar muziek van het "Ensemble Fortuna en Folia" maar ook genieten van Renaissance dans met de mogelijkheid zelf mee te doen. Het programma neemt ons mee naar het Bourgondische hof. Het avondconcert op de vrijdag is van ingetogen aard: Cappella Pratensis zingt o.a. requiemmissen van Johannes Ockeghem en Pierre de la Rue in de Broederenkerk. Naast de twee genoemde concerten vinden nog een

aantal kleine concerten plaats. Kortom: het zijn twee dagen met prachtige muziek die u niet mag missen.

Kaarten voor het festival en verdere informatie zijn verkrijgbaar via de website www.reinckenfestival.nl en daar vindt u tevens het volledige programma.

Nog een lustrum, een dubbellustrum!

Vanaf 2002 vinden er in Dronten allerlei muzikale activiteiten plaats in de maand augustus.

Dit jaar bestaat de Apollo Zomeracademie 10 jaar en het is dus een beetje feest van 14 tot 21 augustus! In zo'n week maken de deelnemers intensief kennis met kamermuziek: de thuis voorbereide stukken worden besproken en vervolmaakt, er zijn individuele lessen en de inspirerende omgeving leidt tot vele muzikale contacten.

Het muzikale accent ligt op kamermuziek uit de barok en de klassieke periode. Verder zijn er lezingen, films, (docenten)concerten en aan het eind van de week vinden de presentaties plaats. Aanmelden kan tot 15 mei.

Verdere informatie: www.apollo-ensemble.nl

Carolien Eijkelboom

redactioneel

Even voorstellen

Enige tijd geleden vroeg de redactie van het tijdschrift *het Clavecimbel* me Hans Hansson op te volgen, die vijf jaar lang enthousiast stukken schreef.

Bij het samenstellen van het mei-nummer dacht ik vrijwel onmiddellijk aan een bezoek, dat ik jaren geleden aan Berto Steendam bracht.

Ik was namelijk op zoek naar vervanging van mijn oude Klop-clavecimbel en droomde van een instrument met twee manualen.

Om ergens te beginnen, belde ik met Cornelis Bom, die in het noorden was komen wonen. Hij had het razend druk, had allerlei opdrachten uit het buitenland en ik zou lang moeten wachten. Om kennis te maken met zijn instrumenten raadde hij me aan eens een bezoek te brengen aan iemand, die kort tevoren een exemplaar van hem in zijn bezit had: een dorpsgenoot!

Aan dat bezoek en aan dat instrument bewaar ik goede herinneringen en ik belde nu aan met het tijdschrift in de hand: zijn clavecimbel siert voor- en achterkant van dit mei-nummer. Bovendien was hij zo vriendelijk een informatief stukje te schrijven en dat vindt u elders in het blad.

Uiteindelijk vond ik mijn gedroomde instrument dankzij het speuren van Carolien Eijkelboom: een derdehands Klinkhamer uit 1973.

Roel Ekkers-Siegers

Informatie over voor- en achterkant van de cover:

Clavecimbelbouwer Cornelis Bom te Nieuwolda vervaardigde in het najaar van 2000 zijn 163-ste instrument. Zijn werkplaats was toen nog gevestigd in Schoonhoven.

Het clavecimbel werd gebouwd in opdracht van Berto Steendam te Zuidhorn.

Het instrument heeft twee manualen. Op het ondermanuaal vinden we een 8- en een 4 voets snarenkoor en een luitregister. Het bovenmanuaal heeft een 8 voets koor. De klavieromvang loopt van FF tot f'''. Beide manualen kunnen gekoppeld worden. Door het zijwaarts verschuiven van de manualen kan gekozen worden voor a'392, a'415 en a'440. Het gebruik van de oude franse kamerton (a'392) geeft dit instrument een warme sonore klank.

Cornelis Bom maakte het clavecimbel op geheel ambachtelijke wijze naar 18^e eeuwse Vlaamse voorbeelden. Hij liet zich hierbij met name inspireren door de beroemde bouwer Johann Daniël Dulcken. De diverse houtsoorten en andere materialen koos hij met veel zorg. De constructie, afwerking en beschildering werden geheel volgens zijn kennis en ervaring met historische principes en wetmatigheden vervaardigd.

Decorateur/restaurateur Cornelis Verboom te Delft verzorgde de decoraties van de kast en de klep. Dat mag een kunstwerk op zich genoemd worden. Zijn inspiratie ligt in oude ontwerpen, die hij vervolgens gaat inpassen in de vlakken die het clavecimbel biedt. Daarbij weet hij met oude vormen en werkmethoden een spannend ontwerp te creëren. Prachtig om tijdens een concert naar te kijken.

Koosje Kiesebrink te Bunnik decoreerde de zangbodem, passend bij het karakter van het clavecimbel en de overige decoratieve elementen.

Van het instrument bestaan verscheidene opnames. Het is één van de instrumenten die Pieter-Jan Belder gebruikte in zijn integrale Scarlatti opname.

Berto Steendam

Gesignaleerd: wereldpremière

Van de 'Suite à deux Clavecins' in c-mineur, HWV 446, van Georg Friedrich Händel (1685-1759) is alleen de eerste clavecimbelpartij overgeleverd. Meer nog, het is mogelijk dat Händel nooit een tweede clavecimbelpartij heeft genoteerd maar steeds een 'contre-partie' improviseerde bij een uitvoering. Op zich dus een heel avontuurlijk gegeven dat ook ruimte laat voor verschillende versies en interpretaties. Eerder hebben Thurston Dart (Oxford U.P., 1950) en Donald Burrows (Edition Breitkopf 8691) al een reconstructie van de tweede clavecimbelpartij gepubliceerd, maar daarmee blijft uiteraard de vrijheid open om, naar goede en oude gewoonte uit de barok, al spelend en improviserend een nieuwe tweede clavecimbelpartij te ontwikkelen. Deze suite,

S.C.G.N. Lachrimae-dag (een studiedag)

Verslag van Cécile Bogaerts

Lutherse Kerk, Utrecht 26 maart 2011

Na een voorspoedige treinreis kwam ik net op tijd bij de Lutherse Kerk in Utrecht aan voor een aantrekkelijke studiedag. Persoonlijk houd ik er erg van dat componisten een – in een bepaalde periode – bekende melodie gebruiken om er andere composities van te maken.

Vandaag zou ik mij kunnen verheugen op dit fenomeen: **Flow my tears**, een lied van John Dowland (1563-1626). (zie ook *illustratie ondaraan* p.23)

De ontvangst met koffie/thee en koekjes was prima. De tekst van het lied werd uitgedeeld, evenals het programma van deze dag. Pieter Dirksen stemde het virginaal ondanks het feit, dat het al aanwezige publiek gewoon door bleef praten! Er waren ca. 25 mensen inclusief bestuursleden.

Oproep van de penningmeester

Contributie 2011

Een flink aantal van u heeft de contributie voor 2011 alweer voldaan. Hartelijk dank daarvoor. Willen degenen die de contributie nog niet hebben overgemaakt dat spoedig doen?

De contributie bedraagt € 25, over te schrijven op rekening 325334 ten name van Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland te Delft.

Hartelijk dank alvast,

Daan Hallewas, Penningmeester S.C.G.N.

waarbij de eerste clavecimbelpartij door G. Fr. Händel in dialoog treedt met een nieuwe versie van de tweede clavecimbelpartij door Jan Devlieger, kent zijn **wereldpremière op 28 mei 2011 om 20:00 u. in de Dorpskerk De Glind, Postweg 78, 3794 MN De Glind**, in de concertreeks van de **Stichting Oude Muziek Barneveld** (www.oudemuziekbarneveld.nl) uitgevoerd door **Les Clavecins-Réunis** met **Jan Devlieger** (www.jandevlieger.be) en **Guy Penson**.

De muziek is uitgegeven door Musica Repartita, Utrecht, catalogusprijs € 11,50 en zal aldaar na afloop van dit concert te koop zijn voor de speciale prijs van € 10,=

Hans van Krevelen

vaker en langer naar Engeland terug dan netjes zou zijn. Uiteindelijk leidde dit gedrag tot ontslag.

Terug in Engeland hield hij zich vooral bezig met zijn werken te publiceren. In Denemarken had hij het een en ander gecomponeerd, m.n. veel luitstukken die als zeer vernieuwend werden ervaren.

Aan het eind van de 16^e eeuw publiceerde hij zijn eerste 'Book of Ayres' voor zangstem en luit.

In 1600 publiceerde hij zijn tweede 'Book of Ayres'.

In deze publicaties valt op dat de luitpartij door Dowland zeer precies is uitgewerkt, vol polyfonie.

Het tweede boek bevat Flow my Tears, eveneens met een perfect uitgewerkte luitpartij.

Overigens is er een luitversie van deze Pavane gevonden die ouder moet zijn dan dit lied.

Hoe kwam hij aan de tekst? De tekst is namelijk – erg 'toevallig' – zeer toepasselijk. Waarschijnlijk heeft Dowland zelf de zang/tekst samen met de begeleiding gecomponeerd.

In die tijd (rond 1600) ontstond het 'Madrigalisme'. Dit wil zeggen dat in Madrigalen vaak één woord in de noten, in de muziek, werd uitgedrukt. Zo ook in Flow my Tears.

Caroline neemt het hele lied met ons door. Allemaal hebben wij dit op papier toegestuurd gekregen. Ze behandelt belangrijke woorden die muzikaal aandacht krijgen, ritme in zangstem en in luitpartij, syncopen om woorden kracht bij te zetten, harmonieën, ritmische aspecten van tekst, melodie en begeleiding, de bas en de middenstemmen.

De luitpartij is een zogenaamde obligate partij, ik zou zelfs zeggen een belangrijke aanvullende partij.

De luit stuurt a.h.w. de noten van de zangstem aan, maakt verbinding tussen bas en melodie, neemt de tekst in noten vooruit – o.a. een dalende lijn onder 'let me mourne' –, syncopen in woordaccenten maar ook syncopen in de luit in de bovenstem en soms als imitatie van de zangstem of er (polyfoon) tegenin.

Het lied bestaat uit drie even lange delen met herhalingen in het eerste en tweede deel.

Hierin valt op dat elk deel met een lange noot eindigt over twee maten, die worden opgevuld door de luit.

Dit is typisch een kwaliteit van de luit.

Onder het woord 'Hark' gebeurt nagenoeg niets in de begeleiding, ofwel het klinkt als: 'luister even'.

Het woord 'Happie' krijgt de hoogste noot van het lied. Het is boeiend om dit dramatisch inhoudelijk trieste lied gezamenlijk te bekijken.

We kunnen er meteen live naar luisteren want Valeria Mignaco (sopraan) zingt Flow my Tears met begeleiding van Pieter Dirksen op virginaal. Pieter geeft een fraai voorspel en samen laten zij dit lied horen met alles erin wat Caroline zo duidelijk heeft besproken. Heel verhelderend.

Pieter geeft een aanvulling en vertelt dat het lied bijna twee keer zo snel wordt gezongen als de verschillende klavecimbelversies worden gespeeld. Dit heeft te maken met de versieringen en omspelings van de melodienoten. Hij vertelt dat er vandaag vooral op het

virginaal gespeeld wordt vanwege de Middentoonstemming'. Een luit en een viola da gamba spelen nooit in middentoon en dus hebben wij, klavecinisten, dit voordeel. Deze stemming geeft extra 'spanning' en versterkt daardoor de zeggingskracht van woorden.

Er is een versie voor Gambaconsort (vijfstemmig) van Dowland met hierin meer variatie, met name ook in de verschillende stemmen.

Er is een redelijk aantal versies van de zogenaamde virginalisten: Sweelinck, Byrd, Farnaby, Scheidemann, Schildt en een uit het Tisdale's Virginal Book. Het paste helemaal in de geest van die tijd.

De klavierzettingen werden steeds uitbundiger. Byrd bijvoorbeeld, wilde nog weleens aanpassingen maken in de muziek van anderen, maar Dowland nam hij heel serieus en heel precies. Wel met meer omspelings en meer stemmen (en dus ook meer noten). Sweelinck daarentegen heeft een in pure vorm en tot de essentie teruggebrachte pavane gecomponeerd. De titel is 'Pavane Lachrymae'

Sommige componisten hebben de melodie veranderd en/of de harmonieën en/of de toonsoort.

Bijzonder is ook dat in de 'Valerius Gedenckklank' een versie van het lied te vinden is met een Nederlandse tekst waarbij de baslijn op de bladzijde ernaast staat.

De lessen die om 12:00 uur begonnen, werden gegeven door Caroline en Pieter. Er stond een virginaal met kort octaaf naar Couchet en een eenklaviers klavecimbel naar Ruckers (1648) met twee maal achtvoet.

Pieter begon met te zeggen, dat er in de uitgave die de meeste spelers gebruiken, 'fouten' zitten. In de nieuwste uitgave (Complete Keyboard Works IV, ed. Pieter Dirksen, Wiesbaden; Breitkopf & Härtel 2005, nr. 11) is alles verbeterd. Sommige spelers kunnen dit onmiddellijk verbeteren in het spelen.

Er zijn vier spelers die voor deze Pavane in a klein hebben gekozen en elk van hen krijgt les in een deel ervan (Sweelinck heeft het stuk in drie delen gecomponeerd met elk deel een 'Colorite' zetting, inclusief het derde deel).

Caroline en Pieter wisselden elkaar af als docent en (gelukkig) waren zij het af en toe roerend met elkaar oneens. Dit had een goede uitwerking op de spelers als ook op de toehoorders. Het geeft aan dat je deze muziek op verschillende goede manieren kunt spelen, het is maar net van welk gezichtspunt je zo'n stuk bekijkt en benadert en wat je als speler belangrijk vindt. Je kunt bijzondere aandacht geven aan: de melodie, het ritme, de harmonieën, de polyfonie enz. Er is niet één 'juiste' manier van spelen. Belangrijk is in ieder geval: klank maken.

Er werd in de lessen aandacht besteed aan: articulatie; de melodie blijven volgen (het helpt om de tekst in gedachten mee te volgen); het beginakkoord even horen klinken en dan pas verder spelen, genieten van de samenklank en even 'tot inkeer komen'; wanneer links en rechts na elkaar hetzelfde ritme hebben zo precies mogelijk in beide handen hetzelfde doen; in de

vingerzetting helpt het, zeker te weten dat je articuleert, door de noot die je loslaat en de volgende noot die je speelt met dezelfde vinger te spelen; laat opvallende ritmes (zoals syncopen) ook horen als opvallend; maak geen ritenuto in de voorlaatste maat en speel door.

Alle spelers deden hun best om al deze details onmiddellijk in praktijk te brengen; sommigen konden dit meteen en anderen hadden iets meer tijd nodig om het in hun spel te integreren. Ik vind het altijd weer moedig dat mensen dit willen ondergaan met toehoorders en kenners erbij. Ook de toehoorder kan zo het geleerde thuis toepassen.

Overigens was er één speler die met een 'oude' vingerzetting speelde. Caroline had daar een mooie reactie op: "slierten met een sprankeling" (de reeksen zestiende noten).

Na deze Pavane van Sweelinck was het de beurt aan de Pavane van Scheidemann in d klein. Staat er onder de titel bij Sweelinck 'Colorirt', bij Scheidemann staat er onder de titel 'nach J. Dowland. Er zijn 2 spelers.

In deze versie is veel minder de melodie terug te vinden en hij is veel minder vocaal gedacht. Toch is het raadzaam om de melodie wel te volgen in gedachten om goed te fraseren en te ademen. Deze versie heeft ook meer energie en meer speelsheid dan de ingetogenheid van Sweelinck (het stuk is ook van een latere datum). Dus: niet 'moeilijk' doen, meer doorspelen en het laten stromen, strak en gelijkmatig spelen maar ook 'uitpakken' en uitbundig zijn.

De laatste speler speelde de Pavane Lachrymae in d klein uit het 'Tisdale Virginal Book' die wij hadden ontvangen, met op de achterzijde de verschillende componisten die een Pavane Lachrymae geschreven hebben.

Deze versie is zonder uitgewerkte herhalingen. Dit stuk behoort niet te langzaam gespeeld te worden, omdat de achtste noten de kleinste notenwaarden hebben. In de andere twee versies komen zestiende noten voor.

Nog een leuk detail is, dat hier de hoogste noot een a'' is (Hark) en in die tijd was deze 'a' de laatste toets op het instrument.

Mijn complimenten aan Caroline en Pieter die goed, objectief, spelers in hun waarde latend, geconcentreerd hebben lesgegeven.

Het was een goede, leerzame en gezellige dag. Ik denk dat er toch een heleboel klavecimbelspelers spijt zullen hebben dat ze er niet bij zijn geweest.

Rest mij nog één ding: De man die de hele dag voor koffie/thee/drank, koekjes en een knabbeltje heeft gezorgd verdient een heel groot compliment. Het is bijzonder dat hij steeds, in doodse stilte, zonder ook maar één moment te storen, de gebruikte kopjes en dergelijke om te ruilen voor schone kopjes. Alles werd ook weer heel goed aangevuld. Ik zag hem wel maar ik hoorde hem niet.

Cécile Bogaerts

Precies om 16.00 uur begon het miniconcert, dat door ons duo Valeria Mignaco en Pieter Dirksen werd gegeven, onder de titel 'John Dowland, Songs & Keyboard Settings'. Het duurde nog geen drie kwartier. Telkens na een luitlied van Dowland volgde een klavecimbelversie van hetzelfde lied. Zo hoorden wij 'If my complaints' gevolgd door een versie van William Byrd daarop (genaamd 'Piper's Galliard') *, daarna het onvolprezen 'Flow my tears', gevolgd door de Pavana Lachrymae van Melchior Schildt, en vervolgens 'Can she excuse', plus het gelijknamige stuk van William Randall. Aansluitend daarop een bijzonder treurige Pavana in g van Orlando Gibbons, om heel wat luchtiger te besluiten met Dowlands 'Fine knacks for ladies'.

Het leek wel of Pieter Dirksen steeds een intro bij elk lied improviséerde, waarna Valerio Mignaco met smaak kon inzetten om de verschillende strofes van het lied te vertolken. De treurige teksten van de 'complaints' en de 'tears' misten hun uitwerking niet. Hierbij nog één keer de beroemde eerste strofe:

Flow, my tears, fall from your springs!
Exhilde for ever, let me mourne;
Where night's black bird hir sad infamy sings,
There let mee live forlorne. (etc.)

De 'Lachrymae' van Melchior Schildt was tijdens de workshops nog niet aan bod geweest. Hier was vooral het virtueuze slot interessant. Verder waren er natuurlijk veel diminuties, op zichzelf niet expressief, alhoewel: een enkele keer wel. Maar geplaatst op een boeiend (in dit geval: treurig) akkoordenschema werken die diminuties goed, zeker in afwisseling met korte polyfone gedeeltes.

Luitliederen worden gewoonlijk op de luit begeleid. In plaats daarvan was er ditmaal een virginaal. Dit rechthoekige instrument produceert een geluid, dat eerder rond is, warm aandoet en tegelijkertijd een beetje hol klinkt. Als alternatief voor de luit niet slecht, al is het wel even wennen. Een nadeel vormen de bijgeluiden van het mechaniek, vooral bij het loslaten van de toets. De toon is sterker dan bij de luit, wat een iets andere balans met de zang tot gevolg heeft.

Het meeste indruk maakte toch de Pavana van Orlando Gibbons, hoewel strikt genomen geen Lachrymae. Het zware begin ademde de sfeer van A sad paven for these distracted times, van Thomas Tomkins, en verderop was er een zweempje van een Tombeau van Louis Couperin te horen, vanwege zo'n dissonante as. De middentoonstemming maakt majeure-drieklanken méér majeur, en, in dit geval, mineurdrieklanken méér mineur. Het was echt een tranendal.

* De Piper's Galliard van William Byrd is de muziekbijlage bij dit nummer.

Impressie van de Vlaamse Klavecimbeldag in Mechelen 19 maart 2011

Met een al lekker warm schijnende zon vertrok ik vroeg in de ochtend naar Mechelen voor de Vlaamse Klavecimbeldag.

De ontvangst door Ludmilla Tschakalova, Bart Wuilmus en Bart Jacobs - de organisatoren van deze dag - in het 'Cultuurcentrum Mechelen' was prima. Dit Cultuurcentrum is een perfecte, mooie locatie onder de toren van de St. Romboutskathedraal. Alles was goed voorbereid, er was een goede wegwijzing naar alle activiteiten en ook de kaartverkoop liep gesmeerd m.n. door de twee 'Barten'. In de grootste ruimte was de **Expositie** van clavecimbel en partituren. Hier stonden prachtige, nieuwe clavecimbel in allerlei kleuren met interessante beschilderingen of ornamenten en aanverwante instrumenten. Er was ook een heel klein instrument, een 'spinettino', met iets meer dan drie octaven met een stevige klank en met een groter volume dan je zou verwachten. Het was een genot om naar alle instrumenten te kijken en te luisteren, ze te bespelen en/of een praatje te maken met de bouwers.

In deze ruimte sprak Ludmilla een openingswoord. Ze verontschuldigde zich over het iets te laat beginnen. (Belgisch kwartiertje?) De ongeveer zestig aanwezigen gaven er zwijgzaam blijk van dit niet erg te vinden.

Vervolgens liepen we met z'n allen naar een andere ruimte, waar Sigrid t'Hooft zich al had voorbereid op de **Workshops Dans**. De drie Workshops die zij ging leiden, liepen in elkaar over. Allereerst was er een lezing over de evolutie van de dansmuziek in de clavecimbelliteratuur. Ze vertelde er enthousiast, helder en leuk over.

Allereerst over de verschillende dansvormen; hierin zijn de volgende, eenvoudige, indelingen te maken: binair - ternair (twee- en driedelige maatsoorten), langzaam - snel, maar ook stappen en springen (ontstaan vanuit Pavane en Gaillarde).

Uiteraard zijn vorm, ritme en harmonie ook belangrijk. Misschien helaas voor ons clavecinisten, maar meerstemmige muziek is beter geschikt om dansen te begeleiden dan d.m.v. clavecimbel solo. Gelukkig was er een afbeelding bij van de binnenkant van een clavecimbeldeksel met daarop musici en dansers, waaruit blijkt dat het clavecimbel wel werd gebruikt als basso continuo instrument.

Meerstemmige muziek is er al met viool en luit, of een fluitspelende trommelaar met een violist. Er zijn veel combinaties mogelijk.

Sigrid gebruikte zeer fraaie afbeeldingen uit oude bronnen. Het blijkt namelijk dat in de Barok, vooral ten tijde van Lodewijk XIV (hij is verantwoordelijk voor het klassiek ballet), niet alleen muziekpartituren zeer secuur kunnen zijn, maar ook de danspartituren.

Zowel been- en armbewegingen in de dans, evenals 'de weg' van dansen (waar dansen we naartoe) werden in die tijd visueel gemaakt op verschillende manieren in zogenaamde 'Dansboekjes':



De noten verticaal genoteerd met daarnaast de danspassen beschreven.

Zeer precieze beschrijvingen van 'de weg' (naar voor, achter, draaien enz.).

Luittabulatuur en melodie en daarbij een apart genoteerde beschrijving van de passen.

'Mannetjes' die alle passen uitbeelden.

De noten horizontaal met daaronder figuren met bepaalde tekens, zowel voor de bewegingen als voor 'de weg' van dansen.

Complete danspartituren, een 'L'art d'écrire la Dance'

De beenbewegingen exact omgezet naar armbewegingen.

Greensleeves in noten met de dansweg, zowel binair als ternair.

Er zijn vijf ritmische families: lichte dansen in tweedelige maatsoorten, lichte dansen in driedelige maatsoorten, langzame driedelige dansen, Sicilienne-achtige dansen, Chaconnes en Passacaglia's vooral voor in het theater en de opera.

Een instrumentale danssuite zoals wij musici die kennen en spelen en waarin de volgorde wordt aangegeven, is niet hetzelfde als een toenmalige suite van dansen in de balzaal. Na de instrumentale prelude gaan de dansen van langzaam naar snel: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue.

Een bal kende een andere volgorde: de openingsdans bestond uit een reeks courantes of menuetten, gevolgd door contradansen in verschillende ritmes.



Op oude tekeningen en schilderijen is het opvallend dat er géén bladmuziek te zien is.

Het was de gewoonte dat de musici alles uit het hoofd speelden. Er was visueel contact met de dansers - de violist was vaak de dansmeester - en allen reageerden op elkaar. Het waren altijd mannen die de dans bepaalden en ook met wie er gedanst werd. Tegenwoordig lijkt het er meer op dat de man de vrouw mag begeleiden en bij sprongen haar op mag vangen!

De tweede en derde Workshop liepen naadloos in elkaar over, d.w.z., dat Sigrid, m.b.v. elektronisch weergegeven meerstemmige muziek (Cd's dus) als begeleiding, een aantal dansen zelf danste en een Menuet en een Courante aanleerde aan de aanwezige liefhebbers.

Daarna waren er drie leerlingen die een dans speelden op clavecimbel. Zij werden ondersteund door Ludmilla die af en toe de linker- of rechterhand voor haar rekening nam om vooral de cadans erin te houden.

Er werd een Allemande van L. Couperin gespeeld, een Sarabande van Froberger en een Courante van Froberger (niet echt geschikt als dansmuziek).

De muziek werd door Sigrid bevoeld en beluisterd of er op gedanst zou kunnen worden. Zo liet ze ook zien dat je als danser door de muziek wordt meegevoerd en al improviserend tot een dans komt. Maar dan dient de musicus toch echt wel in zijn spel aan enkele voorwaarden te voldoen.

Zo is er 'leren voelen dat bij het te spelen stuk een lichamelijke beweging hoort'. Het muzikale moet zo zijn, dat het fysieke past. Een leuk voorbeeld: musici maken bij een grote sprong in de muziek de tonen iets langer. Dat is voor de danser die springt echt onmogelijk. De zwaartekracht laat de danser weer snel naar de grond komen!

Zeer belangrijk is 'de puls', het maatgevoel of de cadans in de muziek, deze moet echt goed voelbaar zijn en liefst ook meteen van het begin af aan. Vaak helpt het ons om vanuit de bas te spelen, evenals de tellen

duidelijk spelen, als de danser daar een pas op heeft. Dit principe geldt helemaal als het stuk een 'optijd' (opmaat) heeft, ook wel 'le mouvement' genoemd.

Voor een Courante heeft veel opmaten. Het helpt al om de opmaat kort te spelen, zodat de eerste tel strak en stevig

klinkt. Niet 'militair' maar met gevoel en cadans.

Zo ook, nauwelijks vertragingen vlak voor herhalingen of aan het einde van het stuk.

Een Allemande (ontstaan vanuit de Pavane) is een redelijk rustige dans, waarbij je het beeld voor je kunt zien van wandelende dansers in een mooi paleispark, op paden in allerlei richtingen - 'lanen lopen' - en af en toe staan ze even stil om iets tegen elkaar te zeggen. Een danser hoeft in een Allemande niet zoveel te denken aan welke passen er gemaakt dienen te worden. Dit in tegenstelling tot in een Sarabande. In de Barok was de Sarabande vaak sneller, met een puls van drie, waarvan de tweede tel een nadruk heeft.

De Sarabande heeft in de dans langzame en snellere bewegingen, verrassingen - plotselinge veranderingen in de beweging - en vooral emoties. De puls geeft wel ruimte om van alles te doen. Dit kost wel wat meer denken voor de danser.

De Courante is een beetje speciaal. Zoals al genoemd o.a. door de 'optijd', maar ook door de afwisseling in twee- en driedeligheid. Je kunt niet alleen op de bas spelen, maar ook de bovenstem heeft dansnoten.

Ook komt het voor dat de linker- en rechterhand verschillend spelen, de een in tweeën en de ander in drieën.

Dit heeft te maken met de dansfiguur en met het aantal dansers. Zo komt het voor dat de mannen twee passen dansen en de vrouwen dansen er, tegelijkertijd, drie omheen. Sigrid refereerde even aan de 'spelletjes' waarbij de linkerhand iets anders doet dan de rechterhand. Ons allen wel bekend in het kader van de 'onafhankelijkheid der handen' toch?

Om 13:00 uur waren de boeiende Workshops Dans afgerond.

Tussendoor heb ik nog wat rond gelopen en o.a. een leuk tafereel gezien van ca. 8 jongens en meisjes van 6 tot 10 jaar in het Kinderatelier. Zij leerden hun eigen dans o.l.v. Johan Goessens.

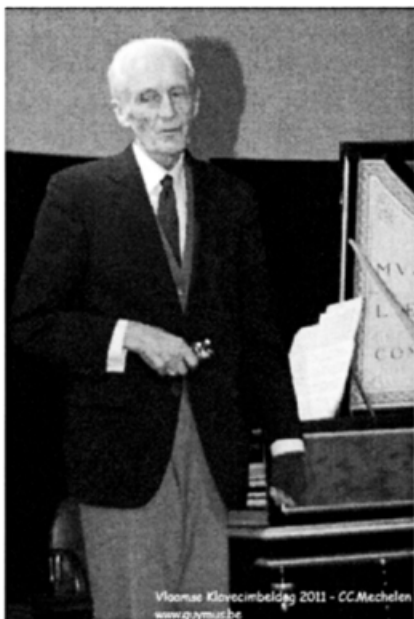
Er was ook een workshop voor de kinderen om een 'klein snaarinstrumentje' te bouwen, gegeven door Jef Van Boven en Staf Van Looy. Ikzelf ben daar niet geweest maar een instrumentje heb ik wel gezien: een plankje in de vorm van een citer, met kammen, stempenn erin en snaren erop.

Om 14:00 uur begon het **Concours**.

Er stonden 2 clavecimbel klaar, die steeds werden bijgestemd door Ben van Nespén.

Een tweemanualig clavecimbel naar Ioannes Couchet, Antwerpen ca. 1650, grand ravalement ca. 1700, gebouwd door Andreas Kilström (8'8'4'' - 18° eeuwse stemming - GG tot e''').





Een eenmanualig Italiaans klavecimbel naar A. Gregori, ca. 1700, gebouwd door Matthias Griewisch (8'8" – middentoonstemming – geen kort octaaf C tot c''').
Categorie A (8 – 15 jr.) had 8 deelnemers.
Categorie B (16+) had 6 deelnemers.
Er was een spreekstalmeester en 3 juryleden, t.w. Frédéric Haas (B), Menno van Delft (NL) als voorzitter en Anne Galowitch (L).

Naast de prijzen (1^e, 2^e, en 3^e prijs) was er ook een publieksprijs. Iedere toehoorder mocht in elke categorie een winnaar aankruisen. Misschien hebben ze wel 100 briefjes moeten nakijken, zoveel publiek was er.

Er werd in beide categorieën goed gespeeld, met flair en stoerheid, bescheiden, onbevangen, met gevoel, trefzeker, rustig, stijlbewust, met af en toe een juweeltje, goede voorbereiding, ingetogen, snelle tempi, mooie versieringen en arpeggio's, goed gekozen stukken en veel afwisseling daarin. En natuurlijk hebben we speciaal op de Courantes gelet. Er werd enthousiast geapplaudiseerd! De jury zal het lastig gehad hebben!

Een aardige anekdote is, dat Menno even zijn verantwoordelijkheid als voorzitter nam om de viervoet bij te stemmen. Juist in een stuk als 'La Marche des Scytes' van Royer was de niet gestemde viervoet een aanslag op ons gehoor. Het publiek vond dit prima en wachtte redelijk stil tot Menno klaar was en het concours ging vrolijk verder.

Om ca. 16:30 uur was het afgelopen.

Meteen daarna kwam Gustav Leonhardt al binnen om te stemmen en in te spelen.

Het Concert begon om 18:30 uur.

Er waren wederom rond de honderd mensen. Het programma paste heel goed bij het thema van de dag.

Het waren Dansen, Suites, Grounds, een Passacaglia en een Chaconne, van tien verschillende componisten.

Iedereen was onder de indruk van zijn spel, men luisterde geboeid.

G. Frescobaldi, Vijf Galliarides
W. Byrd, La Vierge 91
O. Gribbons, Pavan 16

H. Dumont, Allemanda gravis (1657)
G. Leroux, Suite in F gr. t.; 1705 (Prelude, Allemande,
Corrente, Menuet, Chaconne)
H. Purcell, Suite in D gr. t. (Prelude, Almand, Hornpipe)
"Three Grounds, in d kl. t. en e kl. t.
M. Weckmann, Suite in d kl. t. (Allemande, Corrente,
Sarabande, Gigue)
C. Rittex, Allemande op de dood van Karel XI van Zweden (1691)

J. Krieger, Passacaglia in d kl. t.
G. Böhm, Chaconne in G gr. t.

Gustav Leonhardt



Het klinkt allemaal zo makkelijk, vitaal, muzikaal, om jaloers op te zijn.

Leonhardt had zijn programma met de hand geschreven en dat is ook zo afgedrukt! Dit wordt vast een collectorsitem.

Om ca. 20:00 uur was de Proclamatie.

De directeur van het Conservatorium van Mechelen, de heer Jan De Mayr, deelde de prijzen uit.

Categorie A: 1^e Prijs en Publieksprijs Maria Kamei. 2^e Prijs Andreas Bouckaert. 3^e Prijs Nando Roelants.

Categorie B: 1^e Prijs en Publieksprijs Beniamino Paganini. 2^e Prijs Janna Herzig (zij was de enige buitenlandse). 3^e Prijs Brigitte Hermans.

Jammer dat er geen Nederlandse deelnemers waren. Misschien over 2 jaar wel?

De doelstelling van deze dag was om alle leeftijden en alle niveaus samen te brengen.

Volgens mij is dat prachtig gelukt.

Het is echt een geweldige klavecimbeldag geworden.

Cécile Bogaerts

(met dank voor de foto's aan Bart Wuilmus en
www.vlaamseklavecimbelvereniging.be (HvK))

Retoriek bij Scarlatti

door Gerard van Reenen

Inleiding

Muziek waarop ik nooit uitgekeken, of liever gezegd uitgespeeld, raak, is de muziek van Scarlatti. Zijn 555 sonates hebben een heel eigen idioom. Als je een paar maten van deze muziek hoort, herken je het direct.... Dat is Scarlatti! Dat geldt trouwens ook voor die andere grootheid van wie ik nooit genoeg kan krijgen: Bach! Het afgelopen jaar heb ik me intensief met Scarlatti beziggehouden. Ik heb niet alleen een groot deel van zijn sonates gestudeerd en bestudeerd, maar ook goed geluisterd naar vertolkingen van anderen, zowel clavecinisten als pianisten. Wat me tijdens dat luisteren opviel was, dat de opvattingen van zowel de clavecinisten als de pianisten over het algemeen vrijwel identiek zijn (hoewel wij allen, amateurs zowel als beroeps, clavecinist genoemd worden, heb ik het hier uitsluitend over de beroepsclavecinisten en dan ook nog alleen zij die concerten geven en/of cd's maken). Goed.... de ene pianist legt ergens een ander accentje dan de ander en de ene clavecinist maakt ergens een ritenutootje, dat de ander niet maakt. Je zou echter verwachten dat de clavecinisten deze muziek heel anders spelen dan de pianisten vanwege hun grotere affiniteit met barokmuziek. Maar nee hoor, clavecinisten en pianisten zijn het over Scarlatti eigenlijk behoorlijk eens. OK... een klavecimbel klinkt anders dan een piano en dat hoor je natuurlijk, maar dat zou niet het enige verschil mogen zijn. Het gekke is dat er tussen de oude garde en de jongere generatie ook nauwelijks verschil is te horen. Er is blijkbaar maar één visie op Scarlatti en die is: zijn muziek moet vooral snel en virtuoos gespeeld worden en heel briljant, als een harlekijn, als een jongleur¹).

Zoektocht

Ik beperk me even tot de "snelle" sonates, ongeveer vanaf allegretto tot aan prestissimo en alles wat daar tussenin zit. Juist die "snelle" sonates zijn erg in trek bij de spelers en hun publiek. Tijdens mijn "Scarlatti-zoektocht" kwam één vraag steeds maar weer naar boven: doen we deze grote componist niet schromelijk tekort door deze eenzijdige visie op zijn muziek? ²) Lange tijd keek men eveneens met een eenzijdige blik naar componisten als Haydn en Mozart: lekker luchtige, vrolijke muziek zonder pretenties. En wat te denken van de juist tegenovergestelde ideeën die men vroeger had over Beethoven en zijn muziek.... muziek, gecomponeerd tijdens stormen en hevige onweersbuien. Maar we gaan weer terug naar Scarlatti en zijn "snelle" sonates.

Uitgaven

Hoe is dat toch gekomen, die eenzijdige kijk op Scarlatti? De muziek van Scarlatti is eigenlijk nooit weggeweest ³). Zijn naam is door het spelend publiek nooit vergeten. Dat kan men van Bach niet zeggen, om zijn naam weer bekend te maken bij het publiek was

een Bach-renaissance nodig. Voor Scarlatti hoefde dat niet. Al tijdens zijn leven verschenen sonates van hem in druk, waarvan de 30 Essercizi (1738), de 42 "Suites de Pieces" (sonates) uit 1739, de herdruk hiervan in Engeland (Forty two Suits of Lessons) ook uit 1739, verzorgd door Thomas Roseingrave en de uitgave van Boivin van 12 sonates uit 1742 (Pieces choisies pour le clavecin ou l'orgue) de bekendste zijn. Na deze uitgaven volgden aan de lopende band nieuwe, uitmondend in de grote uitgave van Czerny in 1839 "Sämtliche Werke für das Piano-Forte von Dominic Scarlatti" ⁴). Die was natuurlijk helemaal in de stijl zoals hij ook de klavierwerken van Bach had uitgegeven, met veel dynamische tekens en voordrachtstekens, maar vooral.... met metronoom-aanduidingen, die, zoals we gewend zijn van Czerny, heel snelle tempi aangeven. Maar we zijn met hem dan ook middenin het tijdperk van het virtuozenom aangeland. De eerste "complete" uitgave met bijna alle sonates van Scarlatti verscheen in 1906 in Milaan, verzorgd door Alessandro Longo. In de 60er jaren van de vorige eeuw is Ralph Kirkpatrick begonnen met zijn uitstekend verzorgde facsimile-uitgave van alle 555 sonates ⁵).

Door de vroege uitgaven werden de Scarlatti-sonates al gauw bekend bij het spelend publiek. Vanaf ongeveer 1740 werden de sonates van Scarlatti geliefde stukken bij de klavecimbel-, orgel- en piano-forte-spelende dilettanten. Deze dilettanten uit de barok en vroeg-klassieke tijd konden deze stukken toen nog spelen; ze waren niet te moeilijk voor hen. Men gaf aan het woord "allegro" nog de betekenis die het toen had: opgewekt, vrolijk. Het was een tempo-aanduiding, maar meer nog een karakter-aanduiding. Voor snel gebruikte men toen het woord "presto".

Keerpunt

De Franse Revolutie bracht een geweldige ommekeer teweeg op politiek, sociaal, maatschappelijk en ook cultureel gebied. Door het opkomend individualisme opende het de weg naar het virtuozenom.

Toen dit vanaf ong. 1800 de kop ging opsteken, stonden vooral virtuoze stukken op de programma's van de rondreizende pianovirtuozen. Ook sonates van Scarlatti werden door hen veel en graag gespeeld. Muziek uit de barok en klassieke tijd werd steeds sneller gespeeld. Mensen die Mozart nog hadden horen spelen klaagden 20 jaar na zijn dood al dat zijn stukken nu veel sneller worden gespeeld dan hij het zelf ooit had gedaan. Vooral met snel en virtuoos spel en spel waarbij de handen moeten kruisen, konden de virtuozen veel bijval oogsten. De sonates van Scarlatti leenden zich daar uitstekend voor. Scarlatti's sonates kregen dus al gauw het predikaat "acrobatiek". Dat ze eventueel ook nog muzikale inhoud zouden kunnen hebben? Nee, dat zag men toen allang niet meer. De sonates van Scarlatti waren toen al geworden tot weliswaar spectaculaire,

maar muzikaal inhoudloze niemendalletjes. Dat is eigenlijk zo gebleven tot op de dag van vandaag. De concertpianisten van de 20^e en 21^e eeuw spelen graag zo'n lekker snel en sprankelkend Scarlatti-sonatetje als toegift. De concorderende clavecinisten van nu kijken wat serieuzer naar Scarlatti en geven zijn sonates een betere plaats in hun concertprogramma's, maar hun visie op de componist is niet anders dan die van de pianisten.

Vanaf het uitkomen van de volledige editie van Kirckpatrick ging men toch wat serieuzer met Scarlatti om. Er verschenen LP's en CD's met uitsluitend Scarlatti-sonates. Ja, zelfs integrale opnamen. Maar, nogmaals, de kijk op Scarlatti bleef dezelfde: zijn "snelle" sonates moesten vooral snel en virtuoos gespeeld worden. Scarlatti was en bleef de "Snelle Sprankelende Scarlatti".

Duivelskunstenaar

Een belangrijke bijdrage aan het etiket, dat op Scarlatti is geplakt, leverde Burney in zijn boek "A General History of Music" (zie de editie van Frank Mercer, New York, 1935), waarin hij verhaalt van een huisconcert in Venetië in het jaar 1705, waarin Thomas Roseingrave stukken op het clavecimbel speelt, terwijl in een hoek van de kamer een jonge man staat, gekleed in het zwart en met een zwarte pruik op. Na een cantate neemt deze jonge man plaats achter het clavecimbel. Roseingrave hoort daarna clavecimbelspel, dat hij nog nooit eerder had gehoord, perfect van uitvoering. Het leek wel of er tientallen duivels tegelijk achter het clavecimbel zaten te spelen. Dit voorval vertelt Roseingrave in deze bewoordingen 40 jaar daarna aan Burney die het nog weer 20 jaar later, maar dan in zijn eigen bewoordingen, optekent in zijn "A General History of Music". Mogen we iets dat iemand 40 jaar na een voorval vertelt aan iemand, die dat 20 jaar daarna in een boek schrijft (vast en zeker met de nodige overdrijvingen) nog wel een betrouwbare bron noemen? Of mogen we het met het woord legende betitelen? Is het niet toevallig dat de verhalen over de duivelskunstenaar Paganini eveneens gaan over een in het zwart geklede man met lang zwart haar. Een duivelskunstenaar moet blijkbaar in het zwart gekleed gaan. De combinatie duivel en zwart is niet toevallig. (Er is nog een legende over een jonge man, in het zwart gekleed, die met zijn degen overal zijn initiaal "Z" in kraste, maar die was geen duivel).

Tempo-aanduidingen bij Scarlatti

Hiervoor zei ik al, dat ik onder "snelle" sonates versta: alle sonates met aanduidingen vanaf allegretto tot aan prestissimo. Scarlatti was zeer zorgvuldig met het noteren van zijn tempovoorschriften. Hij gebruikt hiervoor zeer veel verschillende aanduidingen. Vanaf allegretto volgt hier een kleine opsomming, oplopend in tempo. Er zijn 10 sonates met de aanduiding allegretto, 4 met andante allegro, 305 met allegro, 3 met con spirito, 21 met vivo of allegro vivo, 2 met allegro non molto, 9 met allegro assai of allegro molto, 2 met non

presto, 17 met allegrissimo, 40 met presto, 4 met prestissimo en 1 met presto, quanto sia possibile ⁶).

Ik durf de stelling aan dat ALLE clavecinisten en pianisten van tegenwoordig de sonates met al deze verschillende aanduidingen snel tot zeer snel spelen. De verschillen zijn maar klein ⁷). Ze spelen de allegretto's even snel als de allegro's, soms een fractie minder snel, of liever gezegd iets minder "zeer snel". Datzelfde geldt voor de allegro's en de presto's. Deze worden eveneens door ALLE spelers ongeveer even snel gespeeld. Verschil tussen allegrissimo en prestissimo maken ze nauwelijks. De sonate met de aanduiding "zo snel mogelijk" wordt niet sneller gespeeld dan de sonates met de aanduidingen allegrissimo, presto en prestissimo. Hieruit zouden we kunnen afleiden, dat ze deze ook "zo snel mogelijk" spelen. Ik heb heel sterk de indruk dat de spelers allemaal aan hun maximum zitten wat het tempo betreft als er boven het stuk allegrissimo, presto of prestissimo staat. Als je hen zou vragen om hetzelfde stuk nog eens te spelen, maar dan in een tempo, waarbij de metronoom 4 à 5 streepjes sneller wordt gezet, zouden ze dat naar mijn stellige overtuiging niet kunnen. Toch mag je dat wel verwachten, immers, Scarlatti maakt onderscheid tussen "heel snel" en "zo snel mogelijk".

Opvallend is dat Scarlatti een viertal sonates de aanduiding geeft: andante allegro. Mogen we hieruit afleiden dat andante en allegro bij Scarlatti dicht bij elkaar liggen? Als dat zo is, dan spelen ALLE spelers van nu de andantes te langzaam en de allegro's te snel. Maar liefst 305 sonates dragen het opschrift allegro. Bedoelt Scarlatti hiermee vrolijk of opgewekt, de letterlijke betekenis van dit woord, of wil hij hiermee aangeven dat we het juiste tempo moeten nemen (het tempo giusto), het tempo dat past bij het karakter van het stuk? ALLE spelers vatten de aanduiding allegro op als louter snel of zeer snel en geven het woord allegro dus dezelfde betekenis als presto of prestissimo (presto is letterlijk snel, prestissimo zeer snel). Maar 40 sonates kregen het voorschrift "presto", niet veel in vergelijking met de 305 allegro-sonates. Er zijn slechts weinig sonates waarvan Scarlatti wil dat ze zeer snel, prestissimo (slechts 4) of zo snel mogelijk (slechts 1) gespeeld moeten worden. Scarlatti is misschien de enige componist in de barok die deze aanduidingen gebruikt. Dat was ongetwijfeld ook een belangrijke bijdrage aan de beeldvorming over Scarlatti: de componist die acrobatische stukken heeft geschreven. En, zoals ik al zei, door deze beeldvorming spelen alle concorderende en cd's makende clavecinisten alle sonates vanaf allegretto maar gewoonweg snel.

Ik heb het nog niet gehad over de sonates zonder tempo-aanduiding, dat zijn er 21. De spelers nemen aan dat Scarlatti deze ook snel gespeeld wil hebben en dat doen ze dan ook.

Maria Barbara

Scarlatti schreef zijn sonates voor zijn enige leerling Maria Barbara, echtgenote van de Spaanse kroonprins, later koningin van Spanje ⁸). Zij was vast en zeker een

heel goede amateur musicienne, maar zou ze de voor haar geschreven stukken even snel gespeeld hebben als onze huidige generatie clavecinisten en pianisten dat doen? Zij was echter ongetwijfeld door haar leermeester herhaaldelijk gewezen op de retoriek in de muziek, ook in de 555 voor haar geschreven sonates. Retoriek en muziek waren immers in de barok zeer nauw met elkaar verweven?

Retoriek

Rhetorica of retoriek is de leer van de welsprekendheid. In de barok werd van componisten en musici verwacht dat ze zich grondig in de retoriek hadden verdiept. Zonder deze verdieping kon je niet goed componeren en niet goed spelen. Een paar citaten, vrij vertaald: Mersenne schrijft in zijn "Harmonie Universelle" (1637) dat musici eigenlijk redenaars zijn. De componisten moeten stukken schrijven alsof het oraties zijn en de spelers moeten deze stukken als zodanig spelen. Kirchner schrijft in zijn in Rome verschenen boek "Musurgia rhetorica" (1650) dat er een nauw verband moet zijn tussen muziek en rhetorica. Dezelfde wetten die in de rhetorica gelden, moeten ook toegepast worden in de muziek. Heinichen benadrukt in "Der General-Bass in der Composition" dat muziekstukken geschreven moeten worden naar analogie van een redevoering. En tenslotte zegt Mattheson in zijn "Der vollkommene Capellmeister" (1739) dat al de regels die gelden in de rhetorica ook gelden voor de muziek ⁹). In het verlengde van de rhetorica ligt de affectenleer. Het woord "leer" klinkt in onze moderne oren nogal gewichtig, misschien zelfs betuttelend. Wij houden niet zo van dat woord. Het doet ons teveel denken aan gedachten en ideeën, die ons opgedrongen worden. Maar in de barok waren ze nog niet zo ver. Het individualisme in de cultuur, dus ook bij musici, moest nog beginnen. In het kort komt het hierop neer: net zoals in de rhetorica woorden en zinnen een bepaalde gevoelswaarde bezitten, hebben ook in de muziek bepaalde motieven of wendingen hun eigen specifieke gevoelswaarde. En het is aan de musicus deze verschillende gevoelswaarden goed aan te voelen, zodat hij ze kan overdragen op de toehoorders.

Weer een paar citaten: Johann Neidhardt schrijft in zijn in 1706 verschenen boek "Beste und leichteste Temperatur des Monichordi": Het doel van muziek is alle gevoelens uit te drukken door de tonen en het ritme, zoals de beste redenaar dat doet met zijn woorden. Het sterkst drukt Mattheson zich uit in zijn "Der vollkommene Capellmeister" (1739), wanneer hij schrijft, dat alles dat tot klinken komt in de muziek zonder duidelijke gevoelens (duidelijke en verstaanbare affecten) beschouwd kan worden als niets, zulke muziek doet niets en betekent niets ¹⁰).

Over de affectenleer en de retorische figuren kan ik een heel artikel schrijven. Wie weet, in een volgende editie van "Het Clavecimbel".

Hieronder staan enkele retorische figuren die in de sonates van Scarlatti regelmatig voorkomen.

Gevoelens in de muziek

Deze gevoelens kunnen eigenlijk alle gevoelens zijn, die een mens maar kan hebben, zoals vreugde, blijdschap, verdriet, angst, maar ook liefde, haat, twijfel, of religieuze gevoelens, zoals gevoel voor het verhevene en het diepzinnige. Bij de sonates van Scarlatti zouden we, behalve aan deze ook aan de volgende gevoelens kunnen denken: hartstocht, vuur, warmte, felheid, verbetering en pathos. Scarlatti heeft ons in zijn sonates ook veel speelvreugde geschonken en dat is eveneens een affect. Scarlatti heeft aan 14 sonates de titel "minuet" gegeven. Deze dans was zeer populair aan het Spaanse hof. Tijdens het spelen van een menuet roept dit de sfeer op van een aristocratische balzaal en dat is weer een ander gevoel. Ook zijn er stukken met een feestelijk of martiaal karakter. Om nog even op het menuet terug te komen, ik denk dat vrij veel stukken in driekwarts- of drieachtstemaat eveneens menuetten of passe-pieds, de snellere vorm van het menuet zijn en dus ook als zodanig gespeeld zouden moeten worden, met drie tellen per maat, en niet in enen, zoals de meeste concorderende spelers doen. Zij maken er dan een scherzo van. Dat is de latere snelle vorm van het menuet, die toen echter nog niet in zwang was, zeker in Spanje niet.

De sonates van Scarlatti zijn heel divers. Er zijn eenvoudige menuetten onder die met één affect gespeeld kunnen worden, namelijk als een gracieuze hofdans om de sfeer van de aristocratische balzaal op te roepen. Maar er zijn ook meer gecompliceerde stukken onder, waarbij de thematiek wisselend is. Hierbij moet ieder thema of fragment met zijn eigen gevoelswaarde gespeeld worden. Hierin is Scarlatti dus al een stap verder gegaan dan de meeste andere barokcomponisten die in een stuk één affect laten voortduren, zoals bijvoorbeeld in de delen van suites, concerten, preludes en fuga's. In de baroktoccata's wisselt de stemming eveneens voortdurend en vragen dus van de speler snel van stemming te kunnen wisselen. Frescobaldi eist dit nadrukkelijk in het voorwoord bij zijn toccata's ¹¹). Toch zijn de sonates van Scarlatti geen capricieuze toccata's, zoals bij Frescobaldi en zijn volgelingen, maar echte sonates. Ze zijn te beschouwen als de voorlopers van de klassieke sonates, zoals die gecomponeerd zijn door Johann Christian Bach, Haydn en Mozart.

Op kleinere schaal, de schaal van de motieven, vinden we in de sonates van Scarlatti voortdurend grillige wendingen. Hier komt het "sprekend spelen" het duidelijkst om de hoek kijken. Als we bij deze motiefwisselingen te snel over te toetsen voortrazen, begrijpt de toehoorder het verhaal achter de noten in het geheel niet.

Sprekend spel

Wat zijn de middelen die we kunnen gebruiken om tot sprekend spelen te komen? In de eerste plaats, net zoals bij het gewone spreken: duidelijk articuleren. Dus niet teveel legato spelen, niet alles aan elkaar plakken. Bij Scarlatti vinden we nauwelijks articulatie-tokens, zoals

boogjes en puntjes. We zullen deze dus zelf met onze goede smaak en ons inzicht in de barokpraktijk moeten aanbrengen. Een paar voorbeelden: bij een groepje van drie noten hebben we, als we alleen boogjes en puntjes gebruiken al vier verschillende articulatie mogelijkheden. En bij groepjes van vier noten al acht (zie voorbeelden).



4 manieren om groepjes van drie noten te articuleren



8 manieren om groepjes van vier noten te articuleren

Maar tussen staccato en legato liggen nog talloze andere manieren om een noot zijn lengte te geven: denk aan b.v. *legatissimo* (overlegato), *portato*, *non legato*, *marcato*, enz. En dan is er ook nog *staccatissimo*. Als we al deze articulaties toepassen en met elkaar combineren krijgen we legio mogelijkheden. We moeten echter in een stuk niet steeds dezelfde articulatie gebruiken. Ons devies moet zijn: streven naar zoveel mogelijk variatie. De lengte van de noot die genoteerd staat, is maar zelden de te spelen lengte van die noot. Dus ook hier geldt: zoveel mogelijk variatie aanbrengen in de lengte van de noten. En voorzover dat op het clavecimbel mogelijk is: ook van het kleuren van de toon. Ons toetsenbord is ons palet, onze vingers zijn de penselen. Een toon die benadrukt moet worden heel even uitstellen en af en toe lichte vertragingen en versnellingen toepassen. We noemen dit “met een goede timing” spelen. Metronomisch spel is bij het sprekend spelen uit den boze. Agogische accenten zijn onontbeerlijk bij het sprekend spelen. Pianisten gebruiken deze niet of nauwelijks, omdat zij werken met dynamische accenten. De ritmische en metrische verschuivingen, zoals syncopen en hemiolen, die bij Scarlatti veelvuldig voorkomen, mogen we niet veronachtzamen, maar moeten we juist zoveel mogelijk uitbuiten. Akkoorden breken in velerlei gradaties van zeer snel tot langzaam, of ze juist niet breken maar sec aanslaan. Bij herhalingen van motieven: de herhaling iets anders spelen dan de eerste keer, soms nadrukkelijker, soms juist milder. We doen dit bij het gewone spreken ook. Als we twee of drie keer hetzelfde zeggen, zeggen we het de tweede of derde keer ook een beetje anders. We kunnen ook de tweede of derde keer een paar versieringen toevoegen of een paar tussennoten.

Rusten en fermates

Heel belangrijk: bij rusten met een fermate voldoende tijd nemen. Deze fermates komen bij Scarlatti veelvuldig voor, veel meer dan bij welke andere barokcomponist ook. Bijna altijd vindt er na de fermate een wisseling van affect plaats. Op de cd's van onze

fameuze clavecinisten hoor je deze rusten nauwelijks. Ze houden ze niet of veel te kort. Naar mijn idee durven ze deze rust en niet voldoende tijd te geven. Ze zijn bang dat de stroom, of liever gezegd de snelheid, uit het stuk gaat. Het wachten van de speler bewerkstelligt bij de luisteraar een gevoel van verwachting: wat gaat er komen? Een goede verteller doet precies hetzelfde.

Saai spelen

Al deze middelen om tot sprekend spel te komen, zijn samen te vatten in de slogan: “niet saai spelen”. Vaak wordt door spelers (amateurs zowel als beroeps)

gedacht dat saaiheid is te voorkomen door sneller te spelen. Maar sneller spelen werkt meestal averechts, omdat we dan niet voldoende tijd meer hebben voor alle bovengenoemde speelmannieren. We moeten, als we bang zijn saai te spelen, eerst proberen nog spannender het verhaal van Scarlatti te vertellen, door middel van de genoemde speelmannieren, desnoods door ze te overdrijven. Meestal is het zo, dat wat je als speler als overdrijving ervaart, niet als zodanig aankomt bij de luisteraars. Nee, sneller spelen werkt juist vervlakking in de hand, althans voor het publiek. Dat geldt immers ook voor verhalen vertellen: hoe sneller je een verhaal vertelt, des te minder spannend het voor de luisteraars wordt. Het enige affect dat bij te snel spel nog bij de luisteraars overblijft, is bewondering voor de vingervlugheid en techniek van de speler, maar ze kunnen dan niet meer in het verhaal gaan zitten en er in meegaan. Een vergelijking: sensationeel en spannend is: in een koets rijden over hobbelige keien met de paarden in galop. Saai is: in een gestroomlijnde, comfortabele auto rijden op een geasfalteerde snelweg.

Herhalingen

De sonates van Scarlatti bestaan op een enkele uitzondering na uit een A- en een B-gedeelte, die elk herhaald worden. Het is meer dan wenselijk deze herhalingen anders te spelen dan de eerste keer, eventueel met een lichte variant van het affect. Op meerdere cd's hoor je dat de speler het A- en het B-gedeelte slechts één keer heeft gespeeld. De geluidstechnicus zet ze dan gewoon twee keer precies hetzelfde achter elkaar. Je kunt dat horen als je nauwgezet luistert. Ik weet uit ervaring dat het onmogelijk is een gedeelte volkomen exact te herhalen, net zo min als het voor een spreker mogelijk is om een gedeelte uit een speech op precies dezelfde manier uit te spreken. Maar hiervoor heb ik al gezegd dat dat juist niet de bedoeling is. Daarom: als clavecinist er in toe stemmen de herhaling als een kloon achter het gespeelde A- en B-gedeelte te laten plaatsen is een gemiste kans wat betreft het sprekend spelen.

Akoestiek

Over de ruimte waarin gespeeld wordt, heb ik het nog niet gehad. Een goede redenaar zal zich, wat zijn spreekstijl en spreektempo betreft, direct aanpassen aan de ruimte en de daar geldende akoestische omstandigheden. De retorische regels eisen dat van hem. (Ik ga uiteraard uit van een niet versterkte redenaar). Maar diezelfde regels eisen hetzelfde van de musici tijdens hun spel. Ze spelen immers voor publiek dat graag wil horen wat de componist via de vertolker te vertellen heeft. Ze hebben als spelers toch ook de taak om de gevoelens die de componist, ja ook Scarlatti, in zijn muziek heeft gelegd, op de luisteraars over te brengen? Ik geef toe, in een ruimte met veel galm is dat erg moeilijk, zo niet onmogelijk, maar daar hoort een clavecimbelrecital eigenlijk niet thuis. Het clavecimbel is nou eenmaal een huisinstrument.

Maar zelfs in een kamer moeten de virtuozen zich realiseren, dat de toehoorders op enige meters afstand van hen zitten en hun spel anders horen dan de toehoorders, tenzij ze alleen voor zichzelf spelen natuurlijk. Bij het opnemen moeten ze zich terdege bewust zijn dat de microfoons eigenlijk de oren van de luisteraars zijn. Zij staan meestal zodanig opgesteld alsof de luisteraars met hun hoofden in het clavecimbel hangen. Alleen als je de muziek met de koptelefoon beluistert, hoor je met de oren van de microfoons. Als je via boxen op meer dan ongeveer 7 meter afstand naar muziek luistert die opgenomen is met de microfoons vlak bij het instrument, gaat die afstand al een rol spelen bij de verstaanbaarheid van de muziek. Kunstmatige galm toevoegen aan de opgenomen muziek is weer een heel ander verhaal. Dat komt het sprekend spel meestal niet ten goede en al helemaal niet bij presto's en prestissimo's. Toch wordt door de geluidstechnici en cd-producenten bij veel clavecimbel-cd's galm toegevoegd, waarschijnlijk omdat ze bang zijn dat het instrument anders te droog klinkt en dat deze droge klank door de luisteraars niet op prijs wordt gesteld. Maar nogmaals: galm verdoezelt de duidelijkheid en daarmee het sprekend spel.

Over opgenomen muziek versus live muziek en de akoestische consequenties die hieraan verbonden zijn zou ik eveneens een heel artikel kunnen schrijven. Dat gaat de omvang van dit artikel ver te boven. Laat ik volstaan met een laatste opmerking hierover. Een redenaar die een redevoering heeft gehouden voor de radiomicrofoon en diezelfde redevoering wil uitspreken in een akoestische ruimte waar toehoorders aanwezig zijn en waar geen geluidsversterking mogelijk is, zal dat op die plaats heel anders moeten doen dan voor de radio. De meeste concertgevers doen dat niet of nauwelijks: zij spelen in een ruimte met galm de muziek precies zo snel als ze het thuis ingestudeerd hebben. Hun motorische geheugen is niet flexibel genoeg. Hun vingers kunnen niet meer langzamer gaan dan ze thuis gewend zijn. Ik spreek hier uit eigen ervaring. Het is heel moeilijk, bijna onmogelijk, om een stuk dat je in een snel tempo hebt ingestudeerd later langzamer te spelen. Het lijkt net alsof je van de

snelweg met een snelheid van 120 km. p/u af moet, en terecht komt op een weg waar je maar 60 km. p/u mag. Ik moet hier de hand in eigen boezem steken, omdat ik ook wel eens te snel speel voor het bevattingsvermogen van mijn publiek.

De Oude Muziek Beweging

In de 70er en 80er jaren was er een groeiend aantal musici en muziekliefhebbers dat zich ging interesseren voor de uitvoeringspraktijk van de vroegere muziek. Men schafte zich een historisch instrument aan of een kopie daarvan, men ging de bronnen bestuderen en speelde uit urtextuitgaven. Op vrijwel alle conservatoria werd een afdeling Oude Muziek gesticht en er werden specialisten aangesteld als hoofdvakdocent. Er veranderde veel. Men schudde de laatste resten romantiek van zich af. Er had een ware revolutie plaatsgevonden in de muziekwereld. Maar toch....

De hoofdvakdocenten droegen onbewust en ongewild een erfenis met zich mee. Een erfenis, ontstaan in het begin van de 19^e eeuw, het tijdperk van het virtuozenendom. Dit virtuozenendom begon toen, maar heeft zich allengs verder ontwikkeld. De mensheid leeft immers met de onuitwisbare visie van eeuwigdurende vooruitgang? We moeten altijd beter zijn dan onze voorgangers. In muzikaal: we moeten steeds perfectter en steeds sneller spelen. Stilstand is achteruitgang.

In de beginjaren van de Oude Muziekbeweging was er veel kritiek vanuit de gevestigde muziekwereld. Barokmusici zouden niet voldoende techniek in huis hebben en de instrumenten deugden niet. Dat lieten de barokspecialisten niet op zich zitten. Zij zouden tonen dat ze net zo goed kunnen spelen als de niet-authentiekelingen. Clavecinisten gingen de muziek van Bach, Händel en Scarlatti minstens zo snel uitvoeren als de pianisten. Wat betreft de tempi die ze bij deze componisten hanteerden, imiteerden ze domweg die van de pianisten. Op die manier wilden ze tonen dat de eerder genoemde kritiek totaal ongegrond was en zo namen ze onbewust en ongewild de erfenis van het virtuozenendom uit de 19^e eeuw over.

De Oude Muziek Beweging heeft zich niet voldoende gerealiseerd, dat men in de barok en klassieke tijd helemaal niet zo snel gespeeld heeft. Amateurs en professionals vormden gezamenlijk één muziekwereld. De muziek werd uitgegeven “für Kenner und Liebhaber”. Op de intekenlijsten van nieuwe muziekitgaven stonden voor zeker 75% namen van amateurs. Zij speelden dus uit de boeken, die toen uitgebracht werden, ook die van Scarlatti.

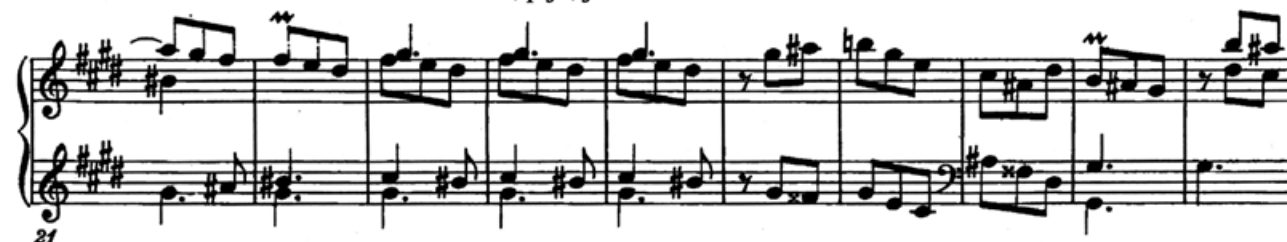
Tegenwoordig durven de amateurs heel veel muziek uit de barok en klassieke periode niet eens op hun lessenaar te zetten, bevreesd als ze zijn die muziek toch niet te kunnen spelen. Zouden de amateurs van nu minder begaafd zijn dan vroeger? Ik geloof er niets van!

Na de Franse Revolutie is er een kloof ontstaan tussen amateurs en beroeps en die is alleen maar groter geworden.

Ook de grammofoonplaat en de cd zijn hier debet aan.



K.263, Sonate in e, Andante ♩ mt.59-63. Retorische figuur: „Passus duriusculus”, meerdere chromatische schreden achter elkaar. Betekenis: droefheid, pijn, ja zelfs de dood



K.264, Sonate in E, vivo, mt.33-36 en 41-44. Retorische figuur: „Anaphora”, d.i. meermaals herhaalde figuur. Betekenis: benadrukking van het gezegde/gespeelde.

Concinerende beroepsmusici spelen dermate snel en perfect (omdat de platenindustrie dat vraagt), dat hun niveau al lang niet meer gehaald kan worden door de amateurs.

Conclusie

Zoals uit mijn onderzoek blijkt, spelen alle spelers (in dit artikel bedoel ik hiermee de concinerende en cd's makende clavecinisten en pianisten) de sonates van Scarlatti vanaf allegretto tot prestissimo snel tot zeer snel, eigenlijk te snel. Te snel om retorisch, oftewel sprekend te spelen. Hun spel is louter motoriek, vingervlugheid, virtuositeit en technisch kunnen

showen, natuurlijk een mooie demonstratie van hun ego, maar de diepere lagen van de sonates van Scarlatti, die er volgens mij zeker zijn, worden daardoor niet aangeboord, ze spelen er gewoonweg overheen. Zij zullen hun spel echter met gegevens uit de bronnen proberen te rechtvaardigen, maar die gegevens zijn zeer schaars. Ik zou als musicoloog uit die schaarse gegevens over Scarlatti geen definitieve conclusies over de tempi van zijn sonates willen trekken. Ik zou zelfs liever van een legende rondom Scarlatti willen spreken dan van betrouwbare gegevens over zijn leven en al helemaal niet over hoe zijn muziek gespeeld moet worden. Zoals het met legendes gaat.... ze ontstaan pas



K.492, Sonate in D, presto. Retorische figuur: „Tirata”, op- en neergaande toonladders in snel tempo. Betekenis: werpen, het flitsen van de degen, zelfs bliksemschichten.



K.544, Sonate in Bes, Andante ♩ , mt.32. Retorische figuur: „Aposiopesis”, generale pauze. Stilstand van onbestemde duur.¹³⁾

na de dood van de betreffende persoon.

De amateurs onder ons worden door de manier waarop onze concertgevers spelen, afgeschrikt om Scarlatti op de lessenaar te zetten. En dan te bedenken dat Scarlatti zijn prachtige, originele stukken, juist schreef voor een amateur: Maria Barbara, koningin van Spanje.

Hoe nu verder?

Tegen de amateurs zou ik willen zeggen: laat u niet frustreren door de virtuozen onder de clavecinisten. Zij spelen virtuoos omdat ze daarmee veel bijval, applaus en bewondering oogsten. Zij worden echter, als ze Scarlatti spelen, louter bewonderd om hun technisch kunnen en dat streelt hun ego. Zich dienstbaar opstellen naar het publiek doen ze niet. En het publiek echt laten genieten van de diepere inhoud van de muziek kunnen

ze niet.

Zet dus gerust Scarlatti op de lessenaar. Dat deed Maria Barbara ook. Ook zij had geen tijd om minstens vier uren per dag clavecimbel te studeren, bezet als ze was met allerhande plichtplegingen en staatszaken. Als u een goede amateur bent, zit u a.h.w. naast Maria Barbara en bent u met uw spel misschien nog wel dichter bij Scarlatti dan de virtuozen.

Zeg nooit: dat stuk hoort zo snel, want zo spelen de virtuozen het op de cd ook. Wees zelfbewust, en zeg: zij weten het eigenlijk ook niet, al doen ze wel alsof. Gebruik een urtextuitgave. Hierin staan nauwelijks articulatie tekens. Om tot sprekend spel te komen, zult u deze er zelf tijdens de studie bij moeten zetten. Gebruik hiervoor uw fantasie. Het kan op velerlei manieren. Het mag best anders klinken dan welk voorbeeld dan ook.

Tegen mijn vakbroeders ¹²⁾, de concorderende clavecinisten, zeg ik: weet je wel zeker dat je goed zit met je kijk op Scarlatti? Is het niet zo dat je je domweg hebt gevoegd in de algemene visie op deze grote componist? Besef je wel dat jij Scarlatti speelt zoals alle pianisten dat vroeger deden en nu nog steeds doen?

Probeer je voor te stellen hoe je spel overkomt bij het publiek, vooral in een ruimte die nogal akoestisch is. Kunnen de mensen die op de achterste rijen zitten jouw verhaal nog wel volgen? Jij hebt het stuk ingestudeerd en kent iedere wending en ieder loopje. Het publiek hoort het stuk misschien voor het eerst. Probeer flexibel te zijn in je tempokeuze van één en hetzelfde stuk: op de cd mag het sneller dan in een kerk. (Achter Scarlatti in een kerk zet ik overigens een vraagteken.) Als het concert dan toch in een kerk plaatsvindt, bedenk dan dat de galm veel van je zorgvuldig ingestudeerde articulaties verdoezelt. Het publiek hoort ze niet en hoort dus ook niet dat je retorisch (sprekend) speelt. Neem rusten met een fermate bij Scarlatti extra lang, langer dan je gevoel je zegt, dat verhoogt de spanning. Jij denkt tijdens een concert veel sneller dan je publiek. Probeer je dienstbaar op te stellen naar je publiek. Het concert is er niet om jouw kunnen te tonen, maar om de luisteraars iets heel moois te geven. Het concert is er niet voor jou, maar voor je publiek. De mensen in de zaal of in de kerk moeten naar huis gaan met het voldane gevoel, dat ze een mooi muzikaal verhaal hebben gehoord, dat ze innerlijk geraakt zijn en er geestelijk rijker door zijn geworden. Ikzelf vind het compliment "wat heb ik genoten van je spel" veel fijner dan "wat ben jij een goede clavecinist zeg! Indrukwekkend wat jij allemaal kunt op dat instrument!"

Ik wil er tenslotte aan toevoegen, dat deze aanwijzingen en aanbevelingen ook gelden voor mijzelf. Wij zouden als clavecinisten, ja, eigenlijk als alle oude muziek spelers, een revolutie moeten ontketen in de muziekwereld en niet meer klakkeloos achter de moderne musici aanhollen en zeker niet bang zijn uitgemaakt te worden voor mensen, die eigenlijk niet goed kunnen spelen. Ons publiek zal ons er dankbaar voor zijn.

Noten.

¹⁾ Men kan tegenwoordig gebruik maken van YouTube. Daarop staan talloze vertolkingen van Scarlatti-sonates, zowel van clavecinisten als pianisten, vanaf Wanda Landowska en Rafaël Puyana tot heden en vanaf Horowitz en Rubinstein, eveneens tot heden. Men hoeft nu dus niet meer een hoeveelheid kostbare platen en cd's aan te schaffen om zo'n onderzoek uit te voeren. Ik zou de lezers willen adviseren zelf ook eens zo'n onderzoekje te doen. Van een aantal bekende sonates zijn meerdere interpretaties te horen op YouTube door zowel clavecinisten als pianisten. Vergelijk de tempi van één sonate eens met elkaar. U zult tot de conclusie komen dat er heel weinig verschil is in de tempo-opvatting van de diverse spelers. Hier volgen een aantal sonates die meermalen op YouTube

staan, soms wel 10 interpretaties van dezelfde sonate: K 27 (L 449), K 35 (L 386), K 87 (L 32), K 300 (L 92), K 301 (L 493), K 380 (23), K 429 (132), K 456 (491) en K 491 (L 164).

²⁾ Zie R. Kirckpatrick "Domenico Scarlatti", Princeton University Press 1953, p. 281.

³⁾ Zie Wouter van Oorschot e.a. "Domenico Scarlatti", Tirade Amsterdam 1985, p. 73. 4).

⁴⁾ Zie Kirckpatrick, pp. 401 vv.

⁵⁾ Idem p. 412

⁶⁾ In de barok waren de aanduidingen zoals o.a. vivo, con spirito, allegro, vivace nog niet louter tempo-aanduidingen, maar zij gaven bovendien het karakter (het affect) aan waarin het stuk gespeeld diende te worden. Zo betekent de door Scarlatti meest gebruikte aanduiding "allegro" letterlijk vrolijk, opgeruimd, opgewekt; "vivace" betekent levendig, opgewekt; "con spirito" met geestdrift en levendigheid; "vivo" levendig. Scarlatti gebruikt ook toevoegingen, zoals in K 278 "con velocità" met vlugheid; of K 114 "con spirito e presto" met geestdrift en snel; of K. 526 "allegro comodo" opgewekt en met gemak; en K. 505 "allegro non presto" opgewekt maar niet snel (!). Pas vanaf het einde van de 18^e eeuw kregen al deze aanduidingen geleidelijk de betekenis van louter tempo-aanduidingen. Maar tegelijkertijd verdween langzamerhand de betekenis van de retorica en de affecten in de muziek.

⁷⁾ Ik noem liever geen namen. De lezer kan dit zelf verifiëren door naar zijn of haar eigen grammofoonplaten en/of cd's te luisteren, of zelf een klein onderzoekje te doen via YouTube.

⁸⁾ Zie "The New Grove", Londen 1980, p. 569

⁹⁾ Idem pp. 793 vv.

¹⁰⁾ Idem, artikel over "Rhetorica"

¹¹⁾ Zie "Frescobaldi", Opera Omnia, preface.

¹²⁾ Ik zie mezelf zowel als clavecinist, musicoloog als amateur (misschien dat laatste wel het meest, maar dan in de betekenis van "liefhebber").

¹³⁾ De muziekvoorbeelden zijn genomen uit de bundel: Scarlatti, Sixty Sonatas Volume II, ed. Ralph Kirkpatrick, Schirmer 42917, New York 1953.

Literatuur

1. R. Kirckpatrick "Domenico Scarlatti", Princeton University Press 1953
2. "The New Grove" ed. 1980, artikel over Scarlatti
3. Idem, artikel over "Rhetoric"
4. Wouter van Oorschot e.a. "Domenico Scarlatti", Tirade Amsterdam 1985
5. J.J. Quantz, "Versuch einer Anleitung die Flöte traversiere zu spielen" Berlijn 1752, par. 7 (H.P. Schmitz, ED. Kassel/Basel 1953, p. 102
6. Muziek is "le langage du cœur". Zie J.J. Rousseau, Dictionnaire de musique, Parijs 1786, o.m. de artikelen «Expression», «Musique» en «Opera»
7. R. Sruton, The Aesthetics of Music, Oxford 1997
8. A. Newcomb, in S.P. Scher (ed.) "Music and Text", Cambridge University Press, 1992

Voor mijn geliefde en toegewijde Meester Domenico Scarlatti

Vol weemoed
sta ik hier
bij uw graf.
Herinneringen aan u
aan uw beeldend en sprekend spel
komen op in mijn bevende geest
in mijn traag kloppend hart
waarin ik koester dat innerlijk vuur
die warme gloed
die u mij gaf
in de schoonste stukken die ik ken
Salut! lieve meester, rust zacht.

Maria Barbara

Gerard van Reenen studeerde aan de conservatoria te Utrecht, Zwolle, Den Haag en Amsterdam en behaalde eindexamen's voor orgel, piano, clavecimbel en forte-piano. Verder speelt hij clavichord, harmonium, hoorn en cornet, maar voor deze instrumenten is hij autodidact. Aan de Universiteit Utrecht is hij afgestudeerd als musicoloog. Zijn afstudeerproject ging over de overgang van clavecimbel naar forte-piano.

Het wordt zeer op prijs gesteld als u reageert op dit artikel. Reacties kunt u sturen naar de redactie van "Het Clavecimbel" of naar Gerard van Reenen, Bernhardlaan 9, 9781 EC Bedum. Email: femke55@online.nl

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.Teleman: Partia & Overture Burlesque uit 'Der getreue Musik-Meister', Hamburg 1728	€ 4,00
1595 Bernardo Pasquini: 16 stukken voor clavecimbel	€ 4,00
1695 Martino Pesenti: 8 Correnti alla Francese per sonar nel Clavicembalo, Venetie 1635	€ 3,50
1997 Klavieretudes uit de 19 ^{de} eeuw, geschikt gemaakt coor Clavecimbel, deel 1	€ 6,50
2097 Klavieretudes uit de 19 ^{de} eeuw, geschikt gemaakt coor Clavecimbel, deel 2	€ 6,50

Deze uitgaven kunt U schriftelijk of telefonisch bestellen bij: Fons van der Linden, Molenberg 17, 6191 KL 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

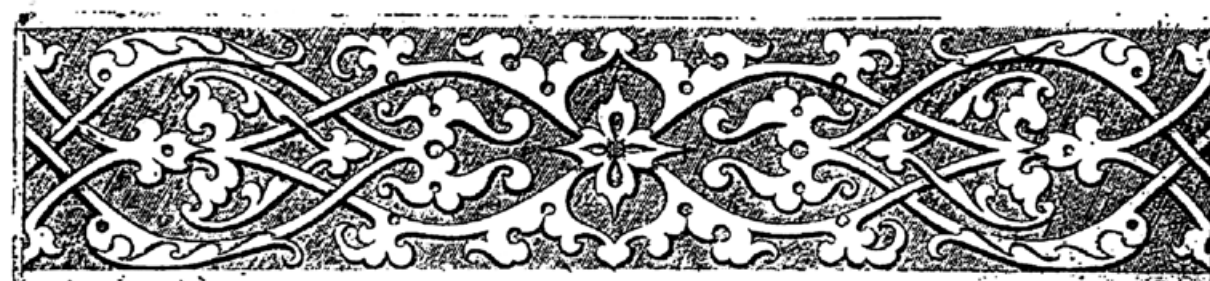
(voor betaling vanuit het buitenland: BIC: INGB NL2A IBAN: NL66 INGB 0000 3253 34)

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 inkoopprijs aanhouden.

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



17^e-eeuwse Franse Clavecimbels, Jérôme Brodin's Masters-Research.

De 17^e-eeuwse Franse clavecimbels vormen een aparte groep in de historie van het clavecimbel, die tot nu toe tamelijk onderbelicht is gebleven. Dit is des te merkwaardiger als men bedenkt dat de Franse clavecimbelmuziek uit die periode juist enorm onder de aandacht is gekomen.

In het kader van de afronding van zijn master-studie clavecimbel aan het Utrechts conservatorium heeft de Franse clavecinist Jérôme Brodin zijn master-scriptie aan dit onderwerp: de 17^e-eeuwse Franse Clavecimbels, gewijd, onder de titel 'Harpsichord making in France during the 17th century' en gaf hij hiervan op 12 januari 2011 een power-point presentatie. De tabellen in de scriptie zijn interessant, maar te omvangrijk om in ons blad te kunnen worden opgenomen.

Aanleiding voor de keuze van dit onderwerp was zijn aanschaf van een clavecimbel, kopie naar dat van Ioannes Ruckers 1624 (Musée Unterlinden, Colmar; niet bespeelbaar), dat in 1701 in Frankrijk een 'petit ravalement' ombouw heeft ondergaan. Jérôme ziet dit clavecimbel als een ideaal instrument voor het uitvoeren van Franse clavecimbelmuziek uit de 17^e en 18^e eeuw. Maar hij begon zich af te vragen of dit voor de 17^e eeuw wel historisch gezien correct is.

De te bestuderen periode is in feite de tweede helft van de 17^e eeuw. In de eerste helft van de 17^e eeuw speelde het clavecimbel in Frankrijk nog maar een bescheiden rol; de luit was toen het belangrijkste muziekinstrument voor componisten en bouwers. Het oudste Franse clavecimbel dat bewaard is gebleven, is van 1648, gebouwd door Jean (II) Denis in Parijs. Alle 17^e eeuwse Franse gedrukte clavecimbelmuziekboeken alsook de belangrijkste manuscripten stammen uit de tweede helft van die eeuw.

Recent is door de Katwijkse clavecinist (en dominee) Dean Anderson in een tweetal artikelen een inventarisatie gemaakt van de nog overgebleven Franse 17^e eeuwse clavecimbels (Anderson 2001/2002). Het gaat om 55 instrumenten, het grootste deel gebouwd in Parijs, verder in Lyon, Toulouse, Carpentras. Van tal van de van naam bekende bouwers is geen enkel instrument bewaard gebleven. Maar de belangrijkste conclusie ten aanzien van de vraag: op welke instrumenten speelden de Franse 17^e eeuwse componisten hun clavecimbelwerken?, is, dat ze op in Frankrijk gebouwde instrumenten speelden en niet op de later zo geliefde en hooggewaardeerde aangepaste 17^e eeuwse Vlaamse clavecimbels, die pas vanaf het begin van de 18^e eeuw beschikbaar kwamen.

De 17^e eeuwse Franse clavecimbelcomponistenschool begint met Jacques Champion de Chambonnières (1601-1672). Hij publiceerde 2 clavecimbelboeken in 1670. Jean-Henri d'Anglebert (1629-1691) publiceerde in 1689 zijn *Pièces de Clavecin*. Nicolas Le Bègue (1631-1702) gaf zijn *Pièces de Clavecin* uit in 1677 en



Clavecimbel LaBrèche c.1680, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart.

1687. Gaspard LeRoux (1660-1707) kwam in 1705 met zijn *Pièces de Clavecin*. Louis Marchand (1669-1732) publiceerde in 1702 en 1703. Van Louis Couperin (1610-1684) zijn er de manuscriptenverzamelingen "Bauyn" (c1690), "Parville" en "Guy Oldham". Van Jean Nicolas Geoffroy (1633-1694) is er een omvangrijk manuscript.

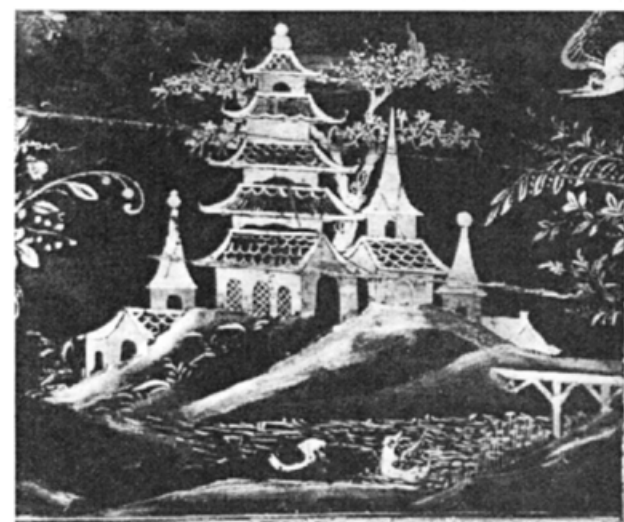
Deze componisten waren bijna allemaal verbonden aan het hof van koning Louis XIV, de Zonnekoning. Buiten deze groep is nog een componist van Duitse afkomst uiterst belangrijk geworden voor de Franse clavecimbelmuziek: Johann Jacob Froberger (1616-1667), die heel Europa heeft bereisd, maar veel in Frankrijk verbleef en uiteindelijk daar zijn laatste jaren heeft gesleten in Montbéliard. Hij heeft een groot aantal "Franse" danssuites gecomponeerd en was andere componisten, ook de Franse, tot voorbeeld. In 1698 publiceerde Etienne Roger in Amsterdam een bundel



Clavecimbel frans Anon.c.1700, Accademia di Francia, Villa Medici, Rome. (met Bob van Asperen)



Clavecimbel Vaudry 1681, Victoria & Albert Museum, London.



detail Vaudry 1681, Chinoiserie.

met suites van Froberger; voor de rest is zijn werk bekend uit manuscripten.

Het tweeklaviers clavecimbel met twee 4½-octaafs toetsenborden (GG/BB-c³) is een Franse vinding geweest. De Vlaamse tweeklaviers clavecimbels uit het laatst van de 16^e en de eerste helft van 17^e eeuw, met name die van de Ruckers-dynastie, hadden transpositieklavieren met een omvang van 4 octaven, wat inhoudt dat het onderklavier de gebruikelijke ligging had, maar het bovenklavier een kwart hoger speelde op dezelfde sets van snaren. Dit diende om met hetzelfde instrument verschillende andere muziekinstrumentengroepen te kunnen begeleiden. Spel op twee klavieren tegelijk is niet mogelijk op zo een transpositie-instrument. Maar op de Franse tweeklaviers-clavecimbels was dat nu juist wel goed mogelijk. De 18^e eeuwse bouwers in Frankrijk pasten vele Vlaamse clavecimbels aan deze Franse eisen aan, door de klavieren uit te breiden naar 4½-octaf en met gelijke ligging; dit wordt 'petit ravalement' genoemd. De kast van het instrument bleef

hierbij onaangetast. Later in de 18^e eeuw kreeg men behoefte aan 5-octaafs instrumenten. Om een oud instrument tot 5-octaafs instrument om te bouwen, moest men de kast vergroten; dit verstaat men onder 'grand ravalement', waarbij het instrument dus ingrijpend veranderd werd. Men heeft geschat dat de Franse clavecimbelbouwers in de 18^e eeuw zowat evenveel oude Vlaamse clavecimbels ombouwden als ze nieuwe instrumenten maakten; grote namen hierin zijn Blanchet, Goujon en Taskin.

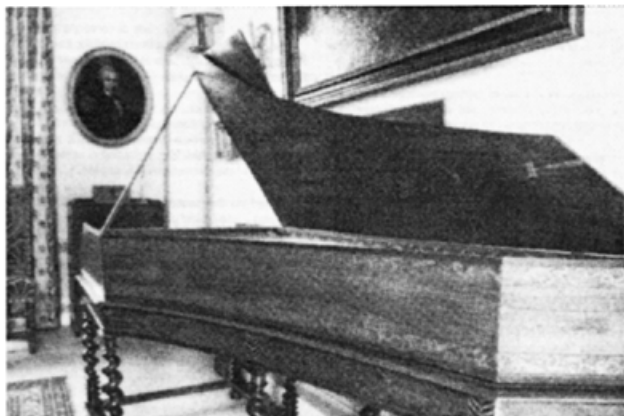
De in de 17^e eeuw in Frankrijk gebouwde clavecimbels vormen een aparte groep, die wel enkele overeenkomsten had met de Vlaamse clavecimbels wat betreft de decoratie van de zangbodems (rozet-randen, strooibloemen, vogels, insecten ed.), maar verder duidelijk te onderscheiden waren. Naast dat er een voorliefde was voor echte tweeklaviers instrumenten, zijn er de volgende kenmerken:

- de registerhandles steken door het 'naambord' (de kastwand vlak boven de klavieren) heen, of zitten op het stemblok, waardoor registerwisseling tijdens het spelen mogelijk is;
- meestal 3 registers: onderklavier met de eerste achtvoets en de viervoets snaren; bovenklavier met de tweede achtvoet; een schuifkoppel met het bovenklavier; bijna nooit een dempluit;
- het 'naambord' reikt meestal niet tot aan het deksel maar is lager dan de andere kastwanden;
- de kast is van buiten dikwijls zeer fraai uitgevoerd, met beschilderingen met guirlandes, vogels, bloemen, vergulding, chinoiserie; het deksel is van binnen dikwijls van een schilderij op doek voorzien; soms echter geheel in naturel hout in marqueterie-inlegwerk, zoals de instrumenten van Tibaut.

Voor in Parijs gold een streng gilde-reglement voor de muziekinstrumentenbouwers. Een bouwer mocht maar één werkplaats hebben en niet meer dan één leerling tegelijk opleiden buiten zijn eigen zoons; hij moest zijn ingekochte materialen ook aan zijn mede-gildeleden ter beschikking stellen. Om lid van het gilde te worden, moest men in Parijs zijn opgeleid, zodat er in de 17^e eeuw weinig buitenlandse instroom was. Eigenlijk ging het vak voornamelijk van vader op zoon over, of bleef het binnen een familiedynastie. Bijkomend gevolg was dat er weinig vernieuwing was; het beleid was protectionistisch.

In Parijs waren er zeker 36 bouwers actief; bewaard gebleven instrumenten zijn die van de dynastie van Denis met Jean (II) Denis als belangrijkste vertegenwoordiger (1648), Pierre (I) (1674, 1691), Louis (1674, 1677); voorts: Claude Jacquet (1652), Michel Richard (1688), Nicolas Dumont (1697, 1704), Vaudry (1681) en Nicolas Blanchet (1693), dus elf instrumenten.

In de Franse provincies waren nog eens zeker 22 bouwers actief, met name in Lyon en Toulouse. Bewaard gebleven instrumenten zijn uit Lyon van Claude DuFour (1674, 1683), Gilbert DesRuisseaux (1679), uit Toulouse van Vincent Tibaut (1679),



Clavecimbel V.Tibaut 1681, coll.Yannick Guilou.

2x1681), uit Carpentras van Claude LaBrèche (c.1680,1699).

De instrumenten zijn over de wereld verspreid geraakt en lang niet allemaal bespeelbaar. De bespeelbare instrumenten zijn:

L.Denis (1658), coll.Ambrogi, St-Germain-en-Laie (cd-opname Jovanka Marville met L.Couperin, Aeon AECD 0751 (2007))

P.Denis (1674), Musée Lorraine, Nancy (cd-opname Anne Robert met G.P.Telemann BNL 112894 (1999))

G.DesRuisseaux (1679), Musée Instrumental, Paris (cd-opname Blandine Rannou met F.Couperin)

C.LaBrèche (c.1680), Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart (cd-opname Bob van Asperen met J.J.Froberger, Aeolus AE-10074S (2004))

Vaudry (1681), Victoria & Albert Museum, London (cd-opname Bob van Asperen met L.Couperin, Aeolus AE-10114 (2008))

Vincent Tibaut (1681), coll.Yannick Gillou, Paris (cd-opname Bibiane Lapointe & Thierry Maeder met G.LeRoux, Arion PV70605 (2006)); Colin Tilney met J-N.Geoffroy en Louis Couperin, EMI 8 26514 2



Vincent Tibaut 1679, MuziekInstrumentenMuseum Brussel



Louis Denis 1658, coll.Ambrogi, St.Germain-en-Laie

(1978/2000); Françoise Lengellé met J.C.de Chambonnières; Pan classics 10170 (2004)).

Anon (c.1700), Villa Medici, Rome (cd-opname Bob van Asperen met J.J.Froberger, Aeolus AE-10064 (2003)).

In onze tijd hebben clavecimbelbouwers nog maar weinig van deze clavecimbeln gecopieerd. Voor het kiezen van een voorbeeld kunnen natuurlijk ook de niet meer bespeelbare instrumenten gekozen worden. Het vaakst nagebouwd zijn instrumenten van Tibaut en Vaudry.

Copie naar Vincent Tibaut door Emile Jobin (cd-opname Gustav Leonhardt met Louis Couperin, Alpha 026 (2002); Céline Frisch met J-H.d'Anglebert, Alpha 074 (2005))

Copie naar Anon.c.1680 door Martin Skowronek (cd-opname Gustav Leonhardt met Louis Couperin, EMI DHM CDM 7 69281 2; ook DHM 74321 32326 2 (1988))

Copie naar Nicolas Dumont 1707 (cd-opname Davitt Moroney met Marc R.N.Couperin (Livre de Tabulature de Clavescin c.1695), hyperion CDA67164 (1999))

Een door Jérôme Brodin en Dean Anderson niet vermeld instrument van Franse origine, dat nu als oudste franse clavecimbel mag gelden, wil ik nog noemen:

Anoniem (c1630), coll.Beurmann, Museum für Kunst & Gewerbe, Hamburg (cd-opname Bob van Asperen met L.Couperin, Aeolus AE-10094 (2006)). (foto)

literatuur:

Anderson, Dean (2001/2002): Extant Harpsichords or rebuilt in France during the seventeenth and eighteenth centuries, an overview and annotated list. Early Keyboard Journal vol.19 (2001),p.69-171 (first part) vol.20 (2002),p.107-195 (second and last part).

Beurmann, Andreas: Historische Tasteninstrumente. München 2000.

Boalch, Donald: Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840. 3rd ed. Edited by Charles Mould. Oxford 1995.

Hubbard, Frank: Three centuries of Harpsichord making. Cambridge USA 1965; 21967.



Claviorganum met Frans Anon. clavecimbel c1630, coll.Beurmann, Museum für Kunst & Gewerbe, Hamburg

James, Philips: Early keyboard instruments, from their beginnings to the year 1820. London 1930.

Kottick, Edward L.: A history of the Harpsichord. Bloomington USA 2003.

Samoyault-Verlet, Colombe: Les facteurs de clavecins parisiens. Paris 1966.

J.H.van Krevelen, Utrecht 2011.

voor meer informatie over deze scriptie:

musica.repartita@tele2.nl of
jeromebrodin@gmail.com



DesRuisseaux c.1679, Musée Instrumental, Paris

Jérôme Brodin zal op 16 juni 2011 om 20u.00 zijn master-examenrecital clavecimbel spelen in de Lutherse kerk, Hamburgerstraat 9 in Utrecht. Vrij toegankelijk!

Al om 18u.00 op dezelfde dag speelt Claude Meneux-Poizat haar openbare bachelor-examenrecital clavecimbel, ook in de Lutherse kerk. Kom luisteren!

Stem: Pavane Lachrime met den Bas.

SUPERIUS.

M

Yn Ziele treur! en doet u klach- ten! Wéd' u gedach- ten, Om over luyd, Te

schreyen uyt,, Met smert,, U droe- vig hert! O Godde-lo- se mensch! Hebt ghy nu

al u wensch? Als wanneer,, Ghy u Heer,, Dus helpt voort,, End' so schandig hebt vermoort? Die naer

Godes ware Wet. Toteen Ko- ning was ge-set? Siet eens wat ghy hebt be-dreven,, Ghy

moogt wel be-ven. Boose, loofse, suoo-de fiel! Wat doet nu met u, ar-me fiel?

Illustratie bij het artikel Lachrimae-dag, p.5-7

CD-bespreking door *Paul Weeren* J.P.Sweelinck: Works for harpsichord

Een Sweelinck programma met wisselend succes

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) leefde in een roerige tijd in Nederland, in Amsterdam om precies te zijn. Hij volgde zijn vader al op jonge leeftijd op als organist van de Oude Kerk, vlak nadat zijn vader overleed in 1573. Tijdens zijn leven zag hij de godsdienst in Amsterdam veranderen van katholiek naar calvinistisch. Vanaf 1578 was het niet meer toegestaan om het orgel te bespelen tijdens de diensten. Sweelinck speelde voornamelijk buiten de diensten om in publieke concerten, zowel op orgel als op klavecimbel. Het is niet helemaal met zekerheid vast te stellen welke werken voor orgel geschreven zijn en welke voor klavecimbel. Vast staat dat de meeste werken gespeeld kunnen worden zonder pedaal, zodat vrijwel zijn gehele oeuvre op klavecimbel speelbaar is. Wanneer je dus een programma samenstelt met een keuze uit de werken van Sweelinck, dan is het heel goed denkbaar om ook de religieuze variaties, die waarschijnlijk voor orgel geschreven zijn op klavecimbel te spelen en op te nemen.

Zo'n recital is opgenomen door de Roemeense klaveciniëte Alina Rotaru, met als titel *Fortune my foe*. Zij heeft een keuze gemaakt uit het oeuvre van Sweelinck en speelt dit op een klavecimbel van Fred Bettenhausen naar Ruckers uit 2004. Zij bespeelt het instrument meestal met 8'8", maar een enkele keer met een enkele 8' (zoals in *Ach Gott vom Himmel sieh darein*). Het instrument heeft een volle klank en is in een ruime akoestiek opgenomen, waardoor het optimaal tot zijn recht komt. De klank is prima, alleen is de vraag of dit het juiste instrument is voor Sweelinck. Een iets grondtoniger instrument zou waarschijnlijk passender zijn en ook de viervoet zou eigenlijk aan de klank toegevoegd mogen worden. Met name de combinatie 8'4" zou heel passend kunnen zijn voor Sweelinck. Dit gebeurt nergens op de cd en het is ook niet duidelijk uit het boekje op te maken of het instrument een 4' heeft.

Alina Rotaru is een virtuoos klaveciniëte, die technisch absoluut is opgewassen tegen de moeilijkheden die Sweelinck opwerpt. Ze bewaart een eenheid van tempo gedurende de stukken, ook in de variatiewerken, en houdt dit vol zelfs als de variaties erg snel worden. Hoe bewonderenswaardig dat ook is, toch is het jammer, dat het daardoor meer het karakter van een etude krijgt. De titel van de cd en het bijbehorende boekje wijzen in de richting van een extra aandacht voor de meer klagende en intieme kant van Sweelinck. Naast de titel "*Fortune my foe*" citeert het boekje de teksten van *Fortune my foe*, *Flow my tears* (de Paduana Lachrymae) en *Mein*

junges Leben hat ein End. Als ik na dit gelezen te hebben de bijbehorende stukken op de cd beluister, dan kom ik enigszins bedrogen uit. Ze speelt deze werken gekoppeld en met weinig ritmische flexibiliteit. Ook zijn de tempi enigszins aan de snelle kant, waardoor met name de nadruk ligt op de virtuoze elementen van deze stukken, in plaats van de meer klagende en beschouwende affecten.

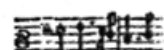
Dat ze wel de mogelijkheid heeft om deze affecten te laten horen, bewijst *Ach Gott vom Himmel sieh darein*. Zij kiest hier voor een rustig tempo en weet de lijn vast te houden binnen de lange noten. Hier speelt ze wel met een enkele achtvoet, wat maakt dat het geheel de intimiteit behoudt. Een beetje meer hiervan in andere stukken zou wat mij betreft wenselijk zijn geweest.

Haar kracht zit meer in de snellere stukken zoals *Ballet del Granduca* en de *Toccata in d*. Daar heeft ze meer flexibiliteit in ritme en bij de laatste speelt ze interessante versieringen. Ook blijkt het gekozen instrument beter te passen bij deze stukken. Instrument en speler weten dan een zekere grandeur te bereiken, die ook voor Sweelinck niet misstaat.

Een ander minpunt is het boekje bij de cd. Het zou mooi geweest zijn, als de auteur van deze tekst het boek van Pieter Dirksen over Sweelinck gelezen had

. In dit boek toont Pieter Dirksen mijns inziens overtuigend aan dat de hier opgenomen *Toccata* (het gaat om *toccata d¹*) door Sweelinck geschreven is en niet door Claudio Merula of Samuel Scheidt zoals het boekje bij de cd suggereert. Ook curieus is het dat in het boekje Sweelinck als Vlaamse componist aangeduid wordt, zowel in de Engelse als in de Franse tekst. Alleen in de Duitse tekst is deze fout gecorrigeerd en wordt Sweelinck een Nederlandse componist genoemd.

Al met al is dit een goed gespeelde cd, met wisselend succes. Het spel van Alina Rotaru mag meer verdieping en introspectie, en misschien was een ander klavecimbel of een andere registratiekeuze bij dit instrument het karakter van de stukken meer ten goede gekomen.



Paul Weeren



KLEINE ADVERTENTIES

Lekker oefen-Spinet te koop

Als redacteur heb je het privilege om gratis een kleine advertentie te mogen plaatsen in *Het Clavecimbel* (– wellicht brengt dat iemand op het idee om zich als medewerker aan te melden?! (-;-)). Daarom meld ik bij het overdragen van het eindredactiestafje aan Roel Ekkers-Siegers, dat mijn Spinet te koop staat. Het is een door wijlen muziekdocent Loek Nelissen uit Amsterdam in de jaren '80 gebouwd instrument, waar ik jarenlang met veel plezier op heb geoefend. Destijds kocht ik het van Kya Hengstmangers, die het had gekocht om een talentvolle en minder draagkrachtige leerlinge toch te laten oefenen (!). Kya omschrijft het als "een goed instrument, een schatje". Nu echter moet hij geïntoneerd worden, dus dat gaat nog af van de vraagprijs van € 2000.



Inlichtingen: Hans Hansson,
0573 454 159 of 06 50 235 432.

Senioren leren lekker spelend leven

Clavecimbelspelers kennen zelf natuurlijk geen depressieve gevoelens, maar wellicht wel mensen in hun omgeving, die zij zelfs met het prachtigste clavecimbelspel niet kunnen opbeuren.



Veel ouderen gaan gebukt onder sombere herinneringen, nare schuldgevoelens of al te droevige gedachten. Zij hebben wellicht baat bij de nieuwe en nu reeds beproefde methoden en technieken van het neurolinguïstisch programmeren, NLP.

Kijk op www.lekkerinjevel-voeljewel.nl
of bel Hans Hansson op 0573 454 159 of 0650 235 432.

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



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

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.

Theo Kerkhove

Decoratie Clavecimbels & Clavichorden



Goeman Borgesiusstraat 97 - NL - 4384 JN - Vlissingen

Tel. +31 (0) 118 460926 GSM 0612125543

e-mail : theo@ac-artwork.eu Site www.ac-artwork.eu

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

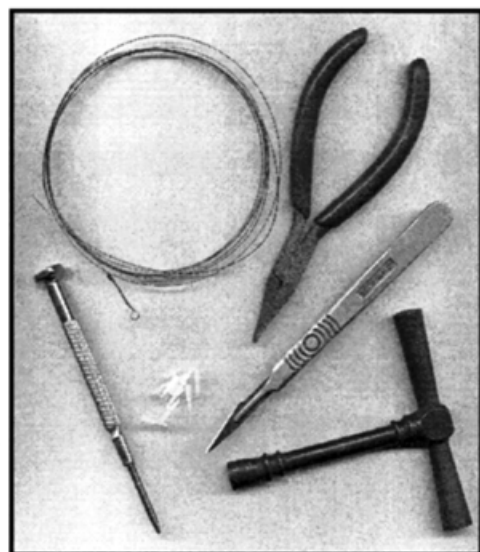
Paleisweg 6 • 3886 LC Garderen • The Netherlands • PHONE +31 (0)577 461 512

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

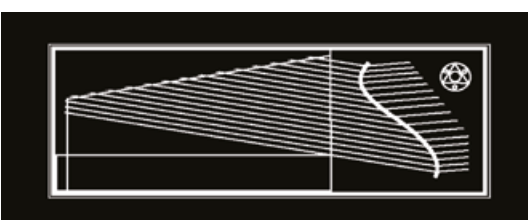


Naast de klavecimbels die ik sinds jaren in opdracht bouw, heb ik nu een service opgezet voor iedereen die klavecimbel speelt.

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



Clavichordenbouw

Clavecimbel- en fortepianorevisie

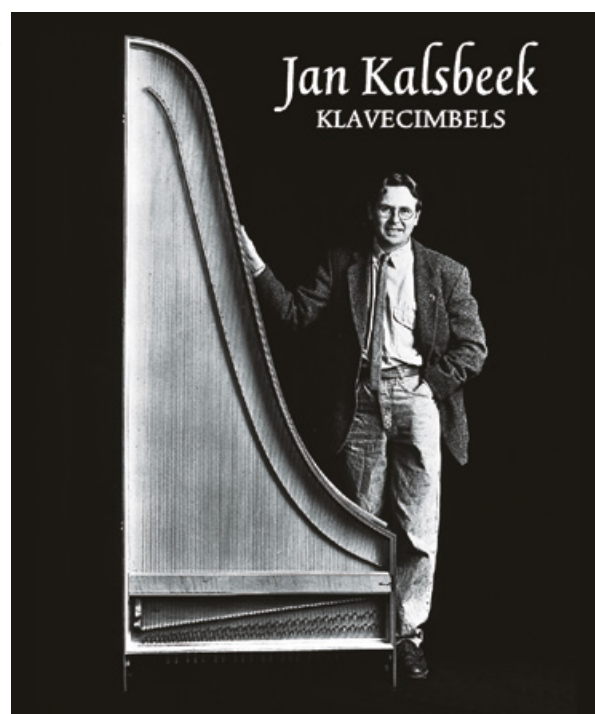
Hovensreed 11, 8808 HB DONGJUM
s.ruys@hetnet.nl
www.sruysclavichorden.nl



J.C. van Rossum
Hoge Maasdijk 8
4281 NG Andel
T.: 0031(0)183-442505
F.: 0031(0)183-448448
M.: 0653388734

E.: jcrossum@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

ONNO PEPER

Clavecimbelsmaker



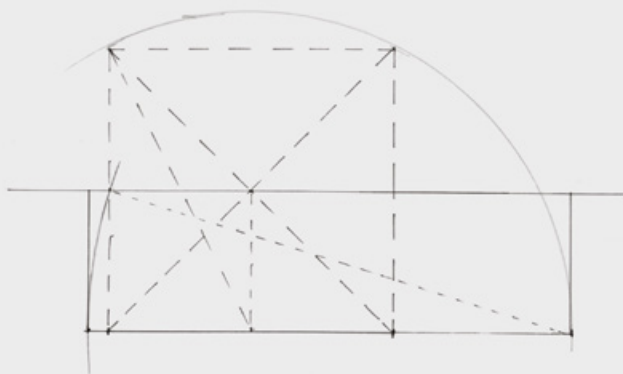
Ruckers - Taskin - Vaudry - Zell - Migliai - Vater - Giusti - e.a.
Nieuwbouw - restauratie - revisie - reparatie - onderhoud met garantie.



Kruisstraat 108 5341 HG OSS
tel. 0031(0)412 623 356
e-mail: info@onnopeper.nl
web-site: www.onnopeper.nl

Broer de Witte

clavichord- & clavecimbelmaker



Kruisstraat 25, 8911 KP Leeuwarden (NL)
www.broerdewitte.nl
info@broerdewitte.nl
00.31.(0)6.15236134

PIECES CHOISIES

pour Le

CLAVECIN.

*Facsimile & Semi-facsimile uitgaven,
op zwaar ongebleekt papier gedrukt.
ca. 250 titels muziek voor
clavecimbel, 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 bouw persoonlijk geschiedt) zijn betrokkenheid niet ten einde. Hoe u een snaar moet opleggen, hoe u moet intoneren en hoe de afregeling van het instrument in zijn werk gaat, dat alles kunt u, desgewenst gedemonstreerd krijgen.

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

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

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

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

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

Paul Nijsten

Klavecimbels



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



Reincken Festival
oude muziek Deventer

thema: Hanze en Bourgondië
27 en 28 mei

informatie en kaartverkoop
www.reinckenfestival.nl
en de Deventerschouwburg,
telefoonnummer 0570 - 68 35 55





Piper's Galliard (If my complaints),
[*John Dowland, set by*] *William Byrd* (1543 – 1623)

ed./corr.: Pieter Dirksen
typeset: Hans van Krevelen

Hoewel de Piper's Galliard niet is opgenomen in de verzamelde werken van William Byrd in de reeks *Musica Britannica*, slechts de beginregel is er in gegeven als N^o103 (MB XXVIII), is het volgens Pieter Dirksen toch echt wel een stuk van Byrd.

Merk op dat maten 18 tot 20 en 27 tot 29 verkort zijn vanwege hemioles.

De lute-song '*If my complaints*' van John Dowland werd in 1597 gepubliceerd in zijn *First Booke of Songs or Ayres*.

(JHvK)

Piper's Galliard
(If my complaints)

[John Dowland, set by] William Byrd

Harpichord