



het Clavecimbel

tijdschrift van de *Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland*

Jaargang 8 - nummer 1 - mei 2001

Colofon

"Het Clavecimbel" Tijdschrift voor vrienden van de SCGN, Jaargang 8, nr. 1, mei 2001
Verschijnt twee keer per jaar, in mei en november

Redactieadres:	
Redactie:	Robert Blackstone Thérèse de Goede Paul Weeren
Vaste medewerkers:	Kya Hengstmangers Meindert de Heer Anne Faulborn Gerrit ten Haaken Fons van der Linden
Lay-out:	
Advertentietarieven op aanvraag:	
Bestuur SCGN:	wrmd. voorzitter secretaris
	Fons van der Linden, Beek Tilman Gey
	penningmeester
	Henk van Zonneveld, Hilversum Siebe Henstra, Amsterdam Thérèse de Goede, Bergen Carolien Eijkelboom, Groningen Pieter Dirksen, Wadenhoijen Bob van Asperen Ton Koopman Gustav Leonhardt
Comité van aanbeveling:	

De SCGN (Stichting Nederlands Clavecimbel Genootschap) is opgericht in 1993. Doel van het Genootschap is het bevorderen van de groei en bloei van het clavecimbelleven in Nederland en eventueel daarbuiten. Professionele clavecinisten, amateurclavecinisten, bouwers en belangstellenden kunnen Vriend worden van het Genootschap door minimaal f 35,- per jaar bij te dragen op gironummer 325334 ten name van SCGN
Administratie: H.M.Bos

Inhoud

<i>Van de waarnemend voorzitter</i>	3	<i>Per cimbalo et organo</i>	15
<i>Van de Redactie</i>	3	<i>Met hart en ziel</i>	21
<i>Haarlemse Clavecimbeldag 2001</i>	4	<i>De Bron</i>	22
<i>Overige SCGN-activiteiten in 2001</i>	5	<i>Clavecimbel en Elektronica</i>	24
<i>Nieuwe Website</i>	6	<i>Nieuw werk voor amateurclavecinisten</i>	25
<i>Interview met Jacques Ogg</i>	8	<i>Nieuwe Muziek uitgaven</i>	25
<i>Eine kleine Nachtmusik</i>	9	<i>François Couperin le Grand, CD bespreking</i>	27
<i>Interview met Nina van Daal</i>	10	<i>Concertagenda</i>	28
<i>Interview met Gerrit en Henk Klop</i>	11		
<i>Het clavecimbel als Huisgenoot</i>	14	<i>Advertenties</i>	29 en verder

Van de waarnemend voorzitter

Fons van der Linden

Tot voor kort woonde er een luitist in mijn dorp: Mijndert, bekend tot ver in de omtrek. Tot voor kort, want hij is nu net weg. Na 37 jaar op de muziek-school lesgegeven te hebben, kon hij eruit, mocht hij eruit. En voor Mijndert betekende dat: spoorsslags naar Frankrijk, het land van zijn dromen. Hij kan zich zijn oude dag hier in Nederland niet voorstellen.

Niet alles kon mee naar Frankrijk. Veel spullen moesten worden achtergelaten, weggegooid of weggegeven. Zo heeft hij mij een groot aantal muziekboeken overgedaan, en nog drie grote kartonnen dozen met nog meer boeken, klappers, kopietjes, artikelen, plaatjes en knipsels. Echt geordend is al die informatie niet; veel losse blaadjes, eindeloos veel kopieën van (deels slecht leesbare) bladmuziek, artikelen over van alles en nog wat. Over luitspel, luiten en clavecimbels, inclusief het grensgebied ertussen, over tabulatuur, over componisten, over concerten die hij gegeven heeft, over methodiek, over improviseren, intavolaties en diminuties en ga zo maar door. Ik kan nu maanden vooruit.

Ik heb al één kleine ontdekking gedaan: 15 kleine boekjes uit de jaren 70 en 80: "The English Harp-

sichord Magazine" staat erop. Een tijdschrift! Het eerste nummer is van oktober 1973, price 50 p staat erbij. Een paar nummers verder prijkt Ton Koopman op de voorkant, met baard en wilde haren. Zálíg ouderwetse foto. Misschien vind ik wel iets dat het vertalen waard is.

Over tot de orde van de dag. De excursie naar Brussel op 17 februari mag geslaagd genoemd worden, vooral dankzij de uitstekende rondleiding van mevr. A. Wouters van het MIM. Wel waren er erg veel aanmeldingen, er komt om die reden nog een vervolgdag. Er is bestuurlijk nieuws: mijn vriend en medeoprichter Paul Weeren is definitief aftredend als secretaris. Wij hebben hem uiteraard bedankt voor zoveel jaren bestuurswerk, hetgeen hij steeds op voortreffelijke wijze gedaan heeft. Hij blijft lid van de club en ook zijn vaste CD-rubriek in het blad zal hij gewoon voortzetten. Inmiddels is er een opvolger voor het secretariaat gevonden in de persoon van Tilman Gey. Hij zal, afgezien van een enkele kleine taak, ná de Haarlemse Clavecimbeldag beginnen; tot aan de zomervakantie geldt dan als inwerkperiode.

Van de Redactie

Robert Blackstone

Beste lezer, hier ligt weer een nummer voor U zoals U dat mocht verwachten. Misschien wat weinig verrassingen, althans weinig *grote* verrassingen, maar wel natuurlijk kwaliteit. En de gebruikelijke verscheidenheid. Zo'n beetje alles komt aan bod: interview met clavecinist, interview met bouwer, artikel over componist, Frescobaldi ditmaal. Verder de vaste rubrieken als de CD-recensie, nieuwe uitgaven voor clavecimbel, hedendaagse muziek voor clavecimbel. Ook De Bron is toch weer present. Mary Sayre, die deze rubriek de afgelopen jaren met veel fantasie verzorgde, wordt hierin opgevolgd door Thérèse de Goede. Who the heck is Thérèse de Goede, behalve redacteur van dit blad? Wel, in dit verband is het vooral belangrijk dat zij zich als claveciniste concentreert op de studie van historische bronnen over uitvoeringspraktijk en muziektheoretische en basso continuo tractaten uit de 17de en 18de eeuw. Onder andere hierover doceert zij aan het Sweelinck Conservatorium Amsterdam. Het doel is uiteraard de interpretatie van barokmuziek en de praktijk van het continuospel meer op deze bronnen te baseren, wat vaak grote verrassingen oplevert.

Dan vindt U als gewoonlijk koele informatie, o.a. over de Haarlemse Clavecimbeldag en onze website. Verder het wat diverterender spul, bespiegelingen en verzuchtingen, Wanda's column, het gedicht, kortom, the works. Waarom schrijf ik dit als u het ook hiernaast, in de inhoudsopgave, kunt lezen? Misschien om U er nog eens van te doordringen hoe veelzijdig dit blad eigenlijk is. En wat U zou missen als de redactie zou besluiten de volgende keer eens iets buitenissigs te doen.

Haarlemse Clavecimbeldag 2001

Fons van der Linden

Zoals U al hebt kunnen lezen, wordt de achtste editie van de 'Haarlemse Clavecimbeldagen' in een afgeslankte, ééndaagse formule onder de naam 'Haarlemse Clavecimbeldag 2001' gehouden op zaterdag 26 mei in de Doopsgezinde Kerk te Haarlem.

Nadat de stichting Haarlemse Clavecimbeldagen formeel werd opgeheven, heeft de SCGN zich bereid verklaard de organisatie van de Dag op zich te nemen. Een speciale werkgroep werd in het leven geroepen. De studiedag, traditioneel op de vrijdag, kwam in de nieuwe opzet te vervallen; de reguliere SCGN-studiedagen door het jaar kunnen als vervanging hiervoor gezien worden. Gebleven is het concours, de tentoonstelling en het slotconcert; gebleven zijn ook juryvoorzitter Kya Hengstmangers en presentator Dirk de Vreede.

Gebleven zijn ook de doelstellingen van de oude HCD. Wij lezen daar onder meer:

"Als mensen enthousiasme delen met anderen, stimuleert dat de inzet om idealen te realiseren. En heel concreet ontmoeten clavecinisten elkaar, wat via uitwisseling van ervaring en samenwerking veelbelovend kan zijn voor de toekomst. Juist dat was de bedoeling van de initiatiefnemers."

En even verderop:

"Aan een breed publiek kan worden getoond hoe aantrekkelijk juist het clavecimbel is voor musiceren op elk niveau."

Evenals in voorgaande jaren is gekozen voor een thema. Het thema voor 2001 is: Grounds en ostinati. Het thema is aanwezig in het programma van het slotconcert en in de repertoirekeuze voor het concours. Op de instrumentententoonstelling speelt het een rol bij de deeltentoonstelling 'kleine Vlamingen' waaraan een aantal bouwers meewerken.

Deze instrumenten worden wel veel besproken, maar relatief weinig bespeeld; akkoordenschema's met variaties, zoals de Folia, Passamezzo, Gamba, Romanesca, Ruggiero etc. klinken er doorgaans goed op.

Thema's van vroegere edities waren: het clavecimbel in samenspel (oude, hedendaagse en lichte muziek in ongebruikelijke combinaties), improvisatie en improviseren als leeractiviteit, dans en dansvormen, polyfonie/for two to play, Fantasie in de breedste zin van het woord.

Het concours voor amateurs vindt plaats vanaf 10.00 uur. Amateurclavecinisten uit Nederland en België laten zich van hun beste kant horen in drie verschillende leeftijds- en niveaugroepen. Eveneens vanaf 10.00 uur exposeren een tiental clavecimbelbouwers hun instrumenten, die op vaste tijden worden bepeeld door Tineke Steenbrink en Guillermino Bracchetta. Natuurlijk kan eenieder ook zelf achter de toetsen kruipen, zeker tijdens de zg. stilteminuten, die bij de entree te koop zijn. Op deze tijden, voor een luttel bedrag verkrijgbaar in pakketjes van vijf minuten, is het echt stil, en kan er echt vergeleken worden tussen verschillende instrumenten, zonder dat anderen erdoorheen spelen op de achtergrond. Wij zijn benieuwd of het experiment slaagt en of het zal lukken om werkelijk even stil te zijn.

Het afsluitend concert begint om 20.00 uur. Het wordt verzorgd door Jaap ter Linden, viola da gamba en Richard Egarr, clavecimbel. Hierna volgt de bekendmaking van de uitslag van het concours en de uitreiking van de juryrapporten.

Wij hopen dat de Dag in een prettige en collegiale sfeer zal verlopen, en het onderlinge contact weer even leerzaam en inspirerend zal zijn als bij de voorgaande keren.

KOMT ALLEN!!!

De werkgroep Haarlemse Clavecimbeldag heet U van harte welkom.

Overige SCGN-activiteiten in 2001

Henk van Zonneveld

2e Excursie naar het Muziek-Instrumenten-Museum (MIM) in Brussel op zaterdag 23 juni

10.30 uur: Ontvangst met koffie (voor rekening SCGN) in het restaurant op de 6e etage.

11.00-12.30 uur: Rondleiding door Mia Awouters, wetenschappelijk medewerkster met aansluitend bespeeling van het Couchet-clavecimbel uit 1646 door Thérèse de Goede.

12.30-13.30 uur: Lunch (voor eigen rekening).

Vanaf 13.30 uur: bezoek aan het restauratie-atelier in kleinere groepen.

Het museum is geopend van 10.00 tot 17.00 uur en kan verder op eigen gelegenheid, evt. met hoofdtelefoon, bezocht worden.

Adres: Hofberg 2, 1000 Brussel, tel 0032-2-5450130

De kosten per deelnemer zijn f 25,- voor de gehele dag.

U kunt zich alleen aanmelden door dit bedrag [tijdig!] over te maken op giro 325334 tnv SCGN, Hilversum. Vervolgens krijgt u de bevestiging en routebeschrijving thuisgestuurd of krijgt u de betaling teruggestort indien de groep te groot wordt.

Dagcursus klein onderhoud in de werkplaats van Kees Bom te Schoonhoven op zaterdag 20 oktober

Maximaal 10 deelnemers!

10.00-16.00 uur.

U dient zelf een lunchpakket mee te nemen.

De kosten per deelnemer zijn f 60,- voor de gehele dag.

U kunt zich alleen aanmelden door dit bedrag [tijdig!] over te maken op giro 325334 tnv SCGN, Hilversum. Vervolgens krijgt u de bevestiging en routebeschrijving thuisgestuurd of krijgt u de betaling teruggestort indien de groep te groot wordt.

3e excursie naar het Muziek-Instrumenten-Museum (MIM) in Brussel op zaterdag 6 oktober

Idem als 2e excursie

De kosten per deelnemer zijn f 25,- voor de gehele dag.

U kunt zich alleen aanmelden door dit bedrag [tijdig!] over te maken op giro 325334 tnv SCGN, Hilversum. Vervolgens krijgt u de bevestiging en routebeschrijving thuisgestuurd of krijgt u de betaling teruggestort indien de groep te groot wordt.

Studiedag Obligaat Clavecimbel in de Doopsgezinde kerk te Utrecht op zaterdag 3 november

Actieve deelnemers kunnen zich aanmelden als 'alleenstaande' clavecimbelspeler of als duo/trio met eigen medespelers. Na uw aanmelding dient u contact op te nemen met het secretariaat [Tilman Gey, Jacob van Lennepstraat 111, 1053 HR Amsterdam, E-mail: 114267.2422@compuserve.com] over de te spelen werken, zodat wij de benodigde musici kunnen engageren.

10.30 uur: Ontvangst met koffie.

11.00-16.00 uur: Workshops/openbare lessen met diverse combinaties van clavecimbel, viool, traverso, gamba.

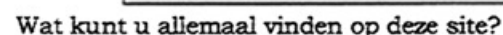
U dient zelf een lunchpakket mee te nemen.

De kosten per deelnemer zijn f 25,- voor de gehele dag [medespelers: vrij entree].

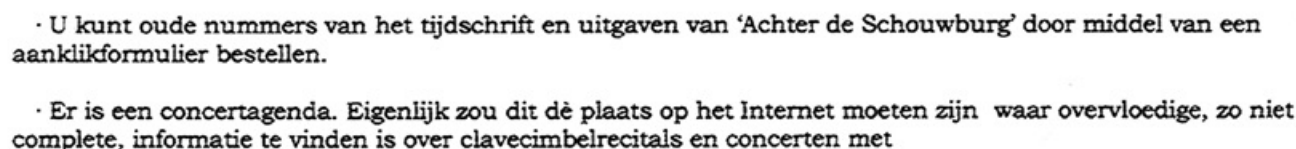
U kunt zich alleen aanmelden door dit bedrag [vóór 20 september!] over te maken op giro 325334 tnv SCGN, Hilversum. Vervolgens krijgt u de bevestiging en routebeschrijving thuisgestuurd.

De aanmeldingsprocedure voor onze activiteiten komt wellicht wat streng over, maar op deze manier hopen wij problemen te voorkomen. Daar waar beperkingen gelden voor het aantal deelnemers worden de aanmeldingen gehonoreerd naar volgorde van binnenkomst op onze girorekening.

Het Clavecimbel Genootschap heeft sinds kort een eigen website! U kunt deze bereiken op <http://ourworld.compuserve.nl/clavecimbel> of, iets langzamer maar makkelijk te onthouden: <http://go.to/clavecimbel>.

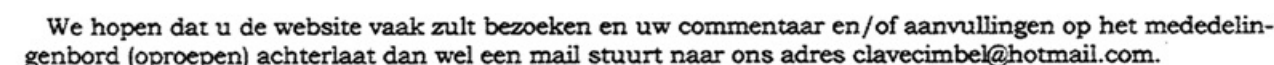


- Adressen van het genootschap
- Hoe u zich kunt aanmelden
- Activiteiten die komen en verslag van activiteiten die al geweest zijn. Zo kunt u een aantal foto's bekijken van de excursie naar Brussel



Verder is er een gastenboek waar u in kunt schrijven en een mededelingenbord waar u oproepen kunt doen zoals: "wie heeft mijn stem sleutel gevonden op het strand van Scheveningen"

Er zijn twee zogenaamde "Navigatie-menu's" te weten het bovenste waaruit weer uitklapmenu's tevoorschijn komen ...



Studenten moeten alle hoeken van de authentieke kamer hebben gezien

Jacques Ogg, Toonkunstenaar

tekst: Kya Hengstmangers

Jacques Ogg is als musicus al ongeveer 30 jaar actief. We kennen hem als clavecinist, continuospeler, docent, fortepianist en we weten van zijn internationale carrière, die alleen al blijkt uit zijn indrukwekkende discografie. De helft van het jaar is hij werkzaam in het buitenland, van Den Haag tot Tokio, bij wijze van spreken. 'Het begon rond 1980. Elke vijf weken ging ik een week lang lesgeven in Madrid. Aan huis bij iemand gaf ik privé-les aan clavecinisten en studenten uit heel Spanje. Nu studeren er weer leerlingen van die mensen bij mij in Den Haag, uit Sevilla en Barcelona. Ik heb muzikaal dus kleinkinderen!' Intussen zijn de grenzen de laatste tien jaar ook verlegd naar landen als Portugal, Brazilië, Duitsland, Macedonië, Japan, en naar steden als Krakow, Praag, Budapest en Petersburg. 'De masterclasses in Oost Europa gaan geweldig goed. Essentieel voor het slagen van de cursus is de houding van de plaatselijke professoren en docenten. Ook mensen van de oude school kunnen open staan voor nieuwheid.'

Alle bronnen lezen en kennen vindt Ogg belangrijk. 'Onderzoekt alle dingen en behoudt het goede, ja, ja! Dat geldt ook voor ons, in ons kleine vakgebied. Door te selectief brongebruik kan je makkelijk je eigen gelijkje krijgen, zelfs voor extreme of rare opvattingen. De generatie Leonhardt/Harnoncourt is zeer consequent bezig gegaan en zij deden dit in eerste instantie, terecht denk ik, compromisloos. Ook heel moedig. Deze ontwikkeling was overigens allang aan de gang. Hier is een mooi voorbeeld: een stokoude uitgave van Breitkopf, met werken van Weckmann, Reinken en Böhm uit de serie van Buchmayer, *Aus historischen Klavierkonzerten*. We vinden zoiets meestal niks, maar kijk eens wat er in staat:

- Het voorwoord, waar werkelijk niets aan mankeert!
- De stukken, vreselijk, vol met uitgeschreven ornamenten, met dynamische- en articulatieketens. Zelfs met aanwijzingen voor pedaalgebruik, voor piano dus.

- En dan komt het: de *Notentext nach dem handschriftlichen Sammelbände des Andreas Bach*, in heel kleine nootjes. Een notentekst die praktisch niet verschilt van onze moderne Urtext-uitgaven.

Fundamenteel ga ik uit van de oude bronnen, ik blijf lezen. Wat niet betekent dat je de expressie ondergeschikt maakt aan de schrift. Je moet de wetenschap gebruiken om het verhaal met nog

Musici van de eenentwintigste eeuw zoals Jacques Ogg zorgen net als de SCGN voor een mooie website. Gewapend met alles wat er staat op www.jogg.org reed ik naar Amsterdam. Het hoge huis, letterlijk kamerbreed, heeft wel veel kamers, maar vooral veel verdiepingen. Nieuwsgierig vraag ik meteen waar al die negen instrumenten staan, want dat is stapelen volgens mij. In de studeerruimte beneden staan twee clavecimbel, een kistorgel en een fortepiano. De rest van de collectie is uitgeleend aan leerlingen. Die boffen dus. 'Of dat lastig is? Nee hoor, als ik ze nodig heb leen ik ze gewoon terug.'

meer kracht over te brengen. Mijn studenten moeten dan ook alle hoeken van de authentieke kamer gezien hebben.'

Het woord authentiek is gevallen. In het Tijdschrift Oude Muziek wordt de vraag gesteld of authentiek achterhaald is. 'Ik denk van niet. Je moet jezelf niet wijsmaken dat een orkest met moderne instrumenten en de manier van bespelen ervan hetzelfde klinkt als een barok-orkest zoals het Orkest van de Achttiende Eeuw. Je blijft verschillen horen. Is dat erg? Niks is

erg! Het kan zeer goed klinken. Je kunt met een saxofoonkwartet prachtig Bachfuga's spelen, maar je kunt niet zeggen dat het 't zelfde klinkt als op clavecimbel. Mijn eigen smaak dicteert mij om dichterbij de bron te blijven. Je vraagt je altijd af: wat is de zin. Spelen met oude vingerzettingen is op zich niet zaligmakend. Maar als het de expressie verhoogt zou je wel gek zijn om het niet te gebruiken. En als het niet zo is, zou je gek zijn om het wel te doen. Je moet alle kanten bekijken, niet te snel conclusies trekken en vooral de souplesse hebben om toe te geven dat iets ook anders zou kunnen. Het belangrijkste is de overtuigingskracht waarmee je een muzikaal verhaal vertelt. Ik ben een Toonkunstenaar.'

In hetzelfde nummer van het Tijdschrift Oude Muziek noemt de countertenor Andreas Scholl de historische richting in de authentieke uitvoering van oude muziek 'vegetarisch'. Jacques Ogg is het er niet mee eens. 'Volgens mij hebben zeer warmbloedige musici zich met Oude Muziek beziggehouden, bronnen bestuderend ten dienste van de uitdrukking van de muziek. Wij moeten niet vegetarisch zijn, maar vooral omnivoor: lekker goed verteren, liefst een glas wijn erbij. Natuurlijk, er zijn oude, wat onderkoelde opnames in de handel, van voor het digitale tijdperk toen snijden nog niet zo makkelijk was. Er zijn ook nieuwigheden te pas en te onpas toegepast: we kennen allemaal het zeeziekerubato en het Hema-inégale. En de arpeggio-demonen hebben ons ook overweldigd. Maar de échte groten, zoals Leonhardt, spelen nooit iets tweemaal hetzelfde, er is altijd leven. 't Is wel eens streng, maar nooit plat, nooit dood. Het is zoals met beeldende kunst: een ets, een gouache en een aquarel zijn werelden van verschil, met hun eigen techniek en uitdrukking. Je moet goed weten wanneer je wát toepast. Je mag alleen niet op elk concert een wetenschappelijke dissertatie afleveren.'



Op het ogenblik houdt Ogg zich erg bezig met het overgangsgedebied van clavecimbel en fortepiano. 'Er is zoveel gebeurd in die tijd van 1725 tot 1775.' Hij demonstreert zijn fortepiano naar Gottfried Silberman uit 1746/49. Het is een instrument met hand stops voor de damping en een pantalon-register waarbij ivoren strips tegen de snaren liggen. 'Dit instrument heeft al zoveel dynamische nuances. En alleen al over het dempen ben ik nog lang niet uitgedacht. C.Ph.E.Bach schrijft dat het opheffen van de damping (op moderne piano: spelen met pedaal voortdurend ingedrukt) het mooiste is bij fantasieën. We moeten de esthetiek van de damping veel beter bekijken. Na de Steinway is ons dat allemaal vreemd geworden. Ik droom ook nog van een Cristofori-piano, waarbij de damping helemaal niet is op te heffen, het tegenovergestelde dus. Ook over dynamiek valt nog veel te zeggen. De fortepiano is daarvoor uitgevonden, maar mijn franse clavecimbel heeft een peau-de-buffle-register waarmee ook dynamische verschillen te maken zijn. Ik zou tussen haakjes op dit instrument wel pedalen willen hebben en dan de registers onder het spelen een voor een erbij in schakelen. En het is te gemakkelijk om te roepen: ja, dat is Sperrhake.'

Tot slot leg ik Jacques Ogg een mooie uitspraak, weer van Andreas Scholl, voor: Als je alleen voor de muziek leeft ontbreekt je privé-leven. En daarmee de stof van waaruit je muziek kunt maken. 'Daar ben ik het van harte mee eens, je leven moet

compleet zijn. Muziek is voor mij het belangrijkste wat er is, maar ik zou niet kunnen zonder contacten met anderen. Sociale contacten met vrienden, familie, leerlingen uit de hele wereld, maken deel uit van mijn leven én werk. Ik hou van samenspelen, het reageren op mensen. Als je samen iets maakt, ben je elkaar ook tot steun. Met Wilbert Hazelzet speel ik al 30 jaar samen. Zet een kamerscherm tussen ons neer, dan nog kunnen we gelijk inzetten. Waar houdt werk op? Waar begint leven? Het heeft allemaal met elkaar te maken. Het grote nadeel van mijn reizende leven is dat ik steeds mijn vrienden moet 'inhalen'. Eigenlijk wil ik een groot huis, een kasteelboerderij in Limburg. Niet meer panisch de deur afsluiten, niet meer altijd de fiets tussen de instrumenten en de boekenkast. Rust en ruimte, groen om me heen. En een tuin met kippen.'

EINE KLEINE NACHTMUSIK

Terwijl hij onder den vleugel sliep alsof geen morgen hem meer riep, begonnen zacht op 't wit en zwart van 't doodstil glanzend mechaniek de snelle maten van het lied dat in zichzelf verdronken sliep, dat in zichzelf verzonken zag naar wie het riep met klare, jubelende kracht.

Haastig en diep gelukkig schiep Mozart zijn kleine nachtmuziek.

Gerrit Achterberg

Muziek is het belangrijkste middel om grote klappen in het leven te kunnen verdragen

Nina van Daal, een gedreven twijfelaar

Tekst: Kya Hengstmangers

In het stille laantje in Bloemen-daal gaat de voordeur al open als ik aankom bij het knusse huis. In de deuropening wacht ze me op: Nina van Daal, 80 jaar oud, verrassend jong van uitstraling. In de studeer-kamer staat het grote franse clavecimbel, beige met goud, een fraai gedecoreerd zangblad. Het staat er niet alleen mooi bij maar klinkt ook schitterend. Het instrument, uit 1978, is goed gestemd en perfect onderhouden; het wordt ken-nelijk regelmatig bespeeld. Op de lessenaar de Partita's van Bach die 'weer eens worden opgehaald'. Ik ben hier om met een bijzondere vrouw te praten over de rol van muziek en van dit instrument in haar al lange leven.

Nina: 'Alleen mijn vader zong in een koor, verder maakte niemand muziek in mijn familie. Toen ik ongeveer acht jaar was kreeg ik pianoles, tot ik op de middelbare school vond dat er geen tijd meer was. Dat kan ik me nu niet meer voorstellen. Ik hield van muziek maar de piano beviel me niet, met al die door elkaar klinkende klanken. Na de oorlog deed ik aan ballet, meer om de muziek dan om de beweging. Toch ging ik weer pianospelen omdat ik dacht dat de piano, die er nu eenmaal stond, voor mij de enige weg naar muziek was. Ik hield van zingen bij de piano, voor mezelf of voor de kinderen. Verder speelde ik met een goede violist de sonates van Mozart. Dat was prettig, vooral omdat hij zo goed viool speelde. Hoewel ik een druk leven had was ik eigenlijk altijd bezig met muziek, maar om de een of andere reden was er nooit een goede relatie met die piano. Mijn kinderen kregen blokfluitles, zoals het in die tijd bij de opvoeding hoorde. Voor twee van de drie is muziek belangrijk geworden. De jongste speelt dwarsfluit en de middelste heeft geloof ik drie trekharmonica's.'

Precies op het goede moment kwam het clavecim-bel in Nina's leven, onverwacht als een (prettige) donderslag bij heldere hemel. 'Vrienden van ons hadden een clavecimbel gekocht en we mochten komen kijken, ze waren er erg trots op. Het was wat mij betreft meteen bekeken, ik was helemaal verkocht. Eindelijk was mijn probleem met de piano opgelost, ik wist wat ik wilde. Ik had geen notie waar ik aan begon en ik had ook geen geduld om me te oriënteren op dit gebied. Op naar Bender in Amsterdam. En zo kocht ik in 1974 een klein fabrieksclavecimbel, uit voorraad leverbaar en, zoals later bleek, in barokstemming NB. Ik ging gemoti-veerd aan de slag en deed maar wat. Zo ontdekte

Zeker meer dan tien jaar lang was Nina een prettige, zeer gemo-tiveerde clavecimbeleerling. Vijftien jaar hebben we elkaar niet meer gezien. Een probleem met kapotte snaren was de aanleiding voor onze afspraak.

Veel lezers van dit blad zijn amateur-clavecinisten. Zij allen hebben een verhaal, voor een ieder heeft het clavecimbel en de muziek een speci-ale betekenis in het leven. Dit is een van die verhalen.

ik dat er gestemd moest worden, maar hoe? En dat de toonhoogte niet klopte bij het samenspelen met mijn dochter op de dwarsfluit, wat nu? Enfin, na een stemcursus van Gerrit Klop en clavecimbelles-sen bij Kya begreep ik al spoedig het verschil tussen mijn fabrieks-instrumentje en een goed gebouwd clavecimbel. Ik werd een gedreven mens, hoewel dat absoluut niet in me zit, want ik ben een aartstwij-felaar. De clavecimbelklank ont-roerde me, de snaren die zo 'enkelvoudig' klinken. Het aanra-

ken van de toetsen, het voelen van de snaren was een ware sensatie voor me. Het móest gewoon, ik wist het zeker. En dat is de éérste en enige keer geweest in mijn leven dat ik iets zó zeker wist. Elke barrière nam ik gewoon, ook die naar het nieuwe clavecimbel, waar ik helaas nog twee jaar op moest wachten.'

Nina is een exact mens. Ze gaf op latere leeftijd enkele jaren wiskundeles, tot ze zichzelf te oud en de kinderen te jong vond. Ze is altijd geïnteresseerd in hoe iets in elkaar zit. 'Daaraan ben ik verslaafd. Maar als ik het door heb vind ik het niet meer leuk. Met muziek is dat gelukkig anders. Het analyseren is fantastisch en verveelt ook niet. Steeds zijn er weer nieuwe dingen die je opvallen, die je eerst over het hoofd zag.'

Ook de computer kent weinig geheimen voor Nina. Sinds kort besteedt ze daar veel tijd aan, alleen al om het e-mailcontact met haar dochter in Maleisië. Alle mogelijkheden krijgt ze vast en zeker onder de knie. 'Ik wil niet wegzakken in het verleden, bijblijven is belangrijk als je ouder wordt'.

Het nieuwe clavecimbel werd gebouwd door Joop Klinkhamer. 'Samen met mijn man ging ik naar hem toe en we vergaapten ons aan de mooie instru-menten daar. Maar wat te kiezen als je nog zo weinig weet? Drie dingen wist ik wel: het instrument moest mooi klinken, geschikt zijn voor Bach en de franse muziek die ik graag speelde, en het moest transponeerbaar zijn in verband met het samenspe-len. Met Joop's adviserende hulp kwamen we op deze uit en ik ben er nog steeds gelukkig mee. Toen het in huis kwam was ik 58 jaar. Het clavecimbel is nu bijna 23 jaar oud.'

Nina houdt niet alleen van barokmuziek, ook naar latere muziek, inclusief hedendaagse, luistert ze graag. Ze koos dus niet voor clavecimbel om het specifieke repertoire zoals meestal het geval is,

maar puur om de schoonheid van het instrument zelf. Dat ze daarin niet de enige in de familie is blijkt uit een dagboekfragment uit 1978. We vinden een passage over haar kleindochter, nu kunstenares, die als peuter al blijkt gaf van een gevoelig kunste-naarszieltje: 'Merel heeft me toevertrouwd dat ze het nieuwe grote clavecimbel mooi vindt. Het is grappig dat ze geen aanstalten maakt om mee te spelen als ik speel. Vroeger was de eerste reactie: op nogal hardhandige wijze meetimmeren zo gauw ze hoorde dat ik speelde. Nu komt ze de kamer binnen en staat heel stil te luisteren. Tijden later onder het afwassen zegt ze ineens: ik vind de muziek mooi,

die grótel!'

Nu, na zoveel jaren, speelt Nina nog steeds samen met verschillende mensen. Voor haar is het van grote betekenis zo lang mogelijk te blijven musice-ren, om relaties met mensen te hebben die ze zelf kiest. 'Ik geniet van het samenspelen met vrienden en het is een hulpmiddel in de sociale contacten met mensen die dezelfde waarden hebben. Ik speel voor mijn ontspanning. Ik geniet ook van het beter kunnen begrijpen hoe Bach's muziek in elkaar zit. Maar muziek is vooral het belangrijkste middel om de grote klappen in het leven te kunnen verdragen. Ik zou het niet kunnen missen.'

Interview met Gerrit en Henk Klop

Robert Blackstone

Gerrit Klop vertelt dat hij al in 1951, als jongen van zestien jaar, begonnen is met het bouwen van een orgel. Thuis had de familie een har-monium waar ook Gerrit op speelde, maar de klank beviel hem niet zo goed en hij verlangde naar een echt pijporgel. Gerrits vader, scheepsbou-wer van beroep, was daar heel duide-lijk over: jongen, als jij een orgel wil hebben dan maak je er maar een. Geheel conform de familietraditie: een ambachtelijk milieu waarin je, als je iets nodig hebt, het zelf bouwt. In zijn jeugdige overmoed begon de jonge Gerrit dus aan de bouw van een orgel. Hij ging gedegen te werk, verzamelde alle informatie die hij kon vinden door snuffelen in biblio-theken en praten met orgelbouwers. En daarna: gewoon doen! Na vier a vijf jaar was het instrument voltooid. En het moet ook nog best aardig geklonken hebben maar het was toch blijkbaar niet alle opzichten een com-pleet succes. Die eerste ambities waren ook wel erg hoog geweest: een tweeklaviers orgel is nu niet direct iets voor beginners. Leerzaam was het echter wel.

Het was niet Gerrits bedoeling om van deze activiteit zijn vak te maken. In feite sloeg hij een geheel andere richting in, namelijk chemi-sche technologie. Als chemisch tech-noloog heeft hij een aantal jaren gewerkt, onder meer bij Ketjen in Amsterdam en bij AKZO. In deze banen moest hij nogal veel reizen. Dat betekent lange avonden alleen in hotelkamers, wat tamelijk vervelend kan zijn. Hij kreeg grote behoefte aan een muziekinstrument dat hij op deze reizen mee zou kunnen nemen. In het Rijksmu-seum zag hij een clavichord. Hoewel hij niet meteen

Begin dit jaar vierden Gerrit en Henk Klop het 35 jarige jubileum van hun werkplaats voor clavecimbel- en orgel-bouw. Het onofficiële begin van Gerrit Klops activiteiten als cla-vecimbelbouwer dateert echter al van 1960, wat hem veruit de eerste Nederlandse professio-nale clavecimbelbouwer maakt. Maar hoe begon het en wan-neer precies? Een mooie aan-leiding voor een gesprek met Gerrit en Henk Klop.



begreep wat voor instrument dat was, was het hem wel duidelijk dat het klein, dus vermoedelijk licht, en dus op zijn reizen meeneembaar was. Hij kreeg toestemming het een en ander aan het instrument te meten en bouwde er vervolgens een, een instru-ment dat hem op vele reizen heeft vergezeld. Dit instrument had wel een nadeel: het woog toch nog 20 kg en dat betekende bij vlieguren bijna altijd overgewicht betalen. Dus een lichter clavichord gemaakt. En vervol-gens nog een en weer een, enzovoort. Daarna vroeg een kennis hem een spinet te bouwen. Wederom: overal musea bezocht, op alle dienstreizen waar maar even tijd overbleef, overal getekend en gemeten (dat kon in die tijd nog: museumconservatoren waren niet te beroerd om alles te tonen en te laten opmeten, ook de instrumenten in de depots,) en het spinet kwam er. Nog steeds had Gerrit Klop in die tijd niet het idee hier zijn beroep van te maken. Het was Gustav Leonhardt, met wie hij in 1962 in contact kwam, die hem heeft geïnspireerd, misschien zelfs wel overgehaald, clavecimbelbou-wer te worden. Ook toen werd de overstap nog niet volledig gemaakt. Maar er deed zich wel een buiten-kans voor. AKZO had namelijk juist in die tijd een chemisch technologi-sche functie vacant die geen fulltime medewerker vereiste. Gerrit meldde zich voor die functie, tot verbazing van niet weinigen van zijn col-lega's, en werd zo ook nog eens een van de eerste deeltijdwerkers in Nederland. Dit heeft hij drie jaar gedaan. Toen maakte hij, eindelijk, de overstap. Wat was er op clavecimbelgebied omstreeks 1960? Men zou kunnen zeggen dat het tijdperk

van de fabrieksclovecimbel afiep en dat van de instrumentenbouw op historische grondslag in zijn beginfase was. In Europa waren al enkele ambachtelijke bouwers actief en bekend, zoals Skowronek, Schütze, Goble en Goff, in de Verenigde Staten Hubbard en Dowd. Dat was het eigenlijk wel zo'n beetje. In Nederland zullen er ongetwijfeld ook toen wel mensen zijn geweest die een instrument zelf hebben gebouwd want de belangstelling voor oude muziek groeide. Maar wie een goed instrument wilde kopen moest een bouwer in het buitenland zien te vinden. Een gat in de markt dus, waar Gerrit op het juiste moment ingestapt is. De vraag naar clavecimbels was zo groot en groeide zo sterk dat er die eerste jaren voor orgelbouw, waar het eigenlijk allemaal mee was begonnen, geen tijd meer was. Het was ook al spoedig niet meer mogelijk om alle opdrachten geheel alleen uit te voeren. Assistenten werden in dienst genomen en opgeleid en dank zij enig geluk konden ervaren meubelmakers worden aangetrokken en geschoold in de muziekinstrumentenbouw. De vestigingsplaats, Garderen, was in menig opzicht ook zeer gunstig. Weliswaar voor toekomstige afnemers tamelijk afgelegen, niet alleen ver van culturele centra als Amsterdam en Den Haag, maar ook ver van Schiphol en van belangrijke spoorwegstations, maar met wel genoeg ruimte voor het opzetten van een ruime en zeer overzichtelijke werkplaats. Ook een prima plaats voor het vinden van de goede, ambachtelijk ingestelde, werkers, zonder wie "de werkplaats voor clavecimbel- en orgelbouw" niet gemakkelijk 35 jaar lang zo'n succes zou zijn geweest.

In deze werkplaats zijn de afgelopen jaren veel instrumenten ontstaan, van de bescheiden en terecht zeer populaire spinetten tot de grote twee manualige Franse clavecimbels, prestigieus gedecoreerd en rustend op onderstellen in de stijl van de grote Franse meubelmakerstradities van de late zeventiende en vroege achttiende eeuw. En naast de spinetten en clavecimbels, zowel Vlaamse als Franse als Italiaanse, die de hoofdmoot van de productie vormden, zijn er ook verscheidene clavichorden, enkele clavecytheria, muselaars en zelfs fortepiano's gebouwd.

En uiteraard orgels. Serieus begonnen in 1978, maar alweer eigenlijk bij toeval. Hoe dat ging? Ach, men is lid van een koor, er is zo nu en dan een continuo orgel nodig, dat wordt dan gehuurd wat relatief kostbaar is. Iemand vraagt dan: Gerrit, kun jij niet eens een orgel bouwen? En zo geschiedt. Een frisse aanpak, los van de officiële orgelbouwerstrategie. Gerrit Klop verzamelt wel veel informatie maar gaat bij niemand in de leer. Hij pakt het probleem op zijn eigen wijze aan, tot grote verbazing en achterdocht van zijn collega's orgelbouwers. En alweer met groot succes. Zo zelfs dat op dit moment de activiteiten in de orgelbouw van dezelfde omvang zijn als die in de clavecimbelbouw. Het gaat om, alweer, een grote reeks instrumenten, variërend van bescheiden kistorgels met drie stemmen (veel gevraagd), tot volwassen kerkorgels. Alle pijpwerk wordt in hout uitgevoerd. Door de geheel andere opbouw van een orgel, vergeleken met een clavecimbel, lijkt er op het eerste gezicht een grote verscheidenheid aan instrumenten gebouwd te worden, een grotere verscheidenheid in elk geval dan bij de clavecimbels, waar de meeste instrumenten behoren

tot een betrekkelijk kleine reeks "standaard typen".

Ik vraag Gerrit Klop of het eigenlijk een voor de hand liggende combinatie is, orgelbouw en clavecimbelbouw? Natuurlijk, het zijn beide toetsinstrumenten en het zijn beide overwegend houten instrumenten maar houdt daar de overeenkomst niet zo ongeveer mee op? Gerrit Klop legt uit dat er via de continuospelers wel een tamelijk natuurlijke verbindingslijn tussen beide instrumenten is. Zo is hij tenslotte ook met de orgelbouw begonnen. Trouwens, in de 17de en 18de eeuw waren de klavierspelers (en vele componisten) bijna altijd zowel clavecinist als organist, dus toen was het een vertrouwde combinatie. (Pas in de 19de eeuw begonnen er specialisaties op te treden: pianisten en organisten waren waarschijnlijk merendeels niet meer all round klavierspelers. En ook nu vormen de traditionele kerkorganisten een categorie apart.) Er zijn ook wel historische voorbeelden van bouwers die beide vakken combineerden: Silbermann, Vater, Antegnati. Niettemin treft men in de huidige instrumentenbouw deze combinatie niet zoveel aan en dat is ook wel te begrijpen: het bouwen van een orgel is toch wel iets heel anders dan het bouwen van een clavecimbel en het is niet zo vanzelfsprekend dat



één bouwer in beide vakken de hoogste toppen van de perfectie bereikt.

Terug naar de clavecimbelbouw. Wat zijn voor Gerrit Klop de belangrijke punten, waarin vooral streeft hij naar excellentie? In volgorde van belangrijkheid zijn dat: klankschoonheid, kwaliteit van het toucher, duurzaamheid. Uitgangspunt zijn en blijven de historische clavecimbels. Die vormen het ideaal, qua klank, dat nagestreefd wordt. Ondertussen wordt erkend dat de klant zijn eigen specifieke wensen ten aanzien van de klank kan hebben. Dit hoort tot de moeilijkste opgaven voor een bouwer: het vertalen van een klankvoorstelling - iets waar eigenlijk geen goede taal voor bestaat - en bovendien de klankvoorstelling van een andere persoon, in een concreet bouwswel van hout en snaren dat die klank moet kunnen voortbrengen. Meestal lukt dat toch heel goed. Door zijn grote ervaring weet Gerrit Klop, en inmiddels ook zijn zoon Henk Klop, hoe hij een bepaalde klank kan bereiken, al blijft het uiteindelijk resultaat, zeg de laatste 10% van de klank, altijd tot op zekere hoogte een verrassing. De klank van een clavecimbel wordt voor het allergrootste deel bepaald door het ontwerp, bijvoorbeeld de mensuur, de beribbing van het zangblad, de plaats van de kam en dat soort zaken. De materialen,

uitgezonderd die voor het zangblad en de snaren, zijn relatief onbelangrijk. Dat wil zeggen, de materiaaleigenschappen zijn belangrijk, zoals de sterkte, de dichtheid, de flexibiliteit, de inwendige demping, niet zozeer de materiaalsoort. Dus als je voor de kast een relatief zware en dichte houtsoort gebruikt kan of moet je een wat geringere dikte toepassen. In historische clavecimbels worden ook vele verschillende materialen aangetroffen, al naar gelang iets plaatselijk beschikbaar was of niet. Zo bouwde men immers in Italië clavecimbelkasten van cypresen hout, in Frankrijk niet zelden van notenhout, in Engeland vaak van eikenhout, in de Lage Landen van populieren. Wel belangrijk is de kwaliteit van het hout zelf. Geen twee stukken hout zijn precies hetzelfde. Hout verandert op den duur. Is de kwaliteit van het tegenwoordige zangbladhout, zeg fichte, nog wel even goed als drie eeuwen geleden? En populierenhout, heeft dat nog wel dezelfde eigenschappen als vroeger? Niemand die het precies weet. Maar na vele jaren ervaring als clavecimbelbouwer weet je wel hoe je met een bepaald materiaal, bijvoorbeeld een stammetje hout met een bepaalde structuur en bepaalde eigenschappen, moet werken om je doel te bereiken. Hetzelfde geldt voor de snaren. Vader en zoon Klop gebruiken een reeks snaarmaterialen, waarmee in combinatie met het materiaal van de kast de door de klant gewenste klank kan worden bereikt. Geschikt snarenmateriaal, daar was in de zestiger jaren helemaal niet makkelijk aan te komen. Gerrit Klop vertelt hoe hij na veel zoeken een draadfabrikant in Duitsland gevonden had die inderdaad metaaldraad volgens zijn specificatie in allerlei draaddiktes kon leveren. Hoeveel, wilde de fabrikant weten. Hoeveel kilo, dacht Klop. Hoeveel vrachtautoladingen, bedoelde de fabrikant. Jammer, dat ging dus niet door. Er bleek gelukkig in de buurt ook nog een kleinschalige, gespecialiseerde draadtrekkerij te zijn die het gewenste snaarmateriaal ook kon leveren, in voor een clavecimbelbouwer passende hoeveelheden. Niettemin, die voorraad, vele jaren geleden gekocht, is nog steeds niet op.

Het klankkarakter van het instrument is, zoals gezegd, voor Gerrit Klop altijd het belangrijkste geweest en daarom heeft hij zich altijd aan de bouw- en constructieprincipes van zijn historische voorbeelden gehouden. Compromissen zijn echter toch niet altijd geheel te vermijden. Dat geldt vooral voor de technische kant. Zo heeft Klop enkele nieuwe constructies bedacht die er op gericht zijn het instrument stabiel te maken. Een voorbeeld hiervan is een verbeterde ophanging van het klavier, die voorkomt dat bij schommelingen in vochtigheid het instrument weer opnieuw gereguleerd moet worden omdat dempers het weer eens niet doen.

Dan het toucher, uiteraard zeer belangrijk. Een instrument moet lekker spelen, sterker nog, het moet voor deze bepaalde klant lekker spelen. Ook wat dat betreft lopen de wensen nogal eens uiteen. Dat betekent dat ook hier niet rigoreus wordt vastgehouden aan een historisch ontwerp. Wil een klant,

een heel licht toucher dan wordt het balanspunt van de toets verder naar achteren gelegd. Een prachtige klinkend clavecimbel waarop door een stug toucher eigenlijk niet mooi te spelen is, dat kan niet de bedoeling zijn.

En zo komen we op het derde belangrijke punt: de duurzaamheid. In de filosofie van Gerrit Klop is dit een zeer belangrijk punt. Want ook hier geldt: een clavecinist wil spelen en niet elke dag of elke week zijn instrument hoeven te reguleren. Het clavecimbel dat de werkplaats van Klop verlaat hoeft in geen jaren meer geïntoneerd en gereguleerd te worden. (en dit beslist niet door plastic dokjes of andere barbarismen) Niet alleen prettig voor de klant maar ook heel efficiënt voor de bouwer: er is weinig nazorg nodig. Omdat de schommelingen in luchtvochtigheid nu veel groter zijn dan vroeger (door onze verwarmingssystemen) moet op details in de constructie worden afgeweken van de historische voorbeelden. Dit mag uiteraard niet ten koste gaan van de klank, maar gelukkig hoeft dat ook niet. Maar er is ook geen enkel excuus om niet naar stabiliteit te streven onder het motto: "Ik kopieer de authentieke klank."

Er komt trouwens überhaupt zelden een instrument terug, niet alleen niet voor onderhoud en reparatie, maar ook nauwelijks omdat mensen iets anders willen. Heel wat mensen die zijn begonnen met een simpel spinet, stappen later over op een groter clavecimbel maar houden toch dat spinet in ere, bijvoorbeeld omdat het zo makkelijk in de auto past, of geven het aan hun kinderen, of wat dan ook, maar terug gaat het zelden.

En het uiterlijk? De klant krijgt wat hij wil en waarvoor hij bereid is te betalen: een instrument met een eenvoudig, ongedecoreerd uiterlijk, of een instrument met beschilderd zangblad en met kastdecoratie, een beschilderd deksel, een bijzonder onderstel, het kan allemaal.

Op dit moment zijn de activiteiten op het gebied van clavecimbelbouw en orgelbouw ongeveer even groot. Het is enigszins cyclisch: er zijn tijden dat er alleen orgels worden gebouwd en dan weer is de grote vraag naar clavecimbels. Veel wordt geëxporteerd, circa 70% van de instrumenten. Klop clavecimbels en orgels zijn te vinden in alle werelddelen.

We hebben gezien hoe Gerrit Klop in dit vak terechtgekomen is, hoe zijn zoon Henk in het vak terechtgekomen is lijkt nauwelijks een vraag. Toch is hier zeker ook toeval in het spel geweest: Henk Klop is van de vijf kinderen van Gerrit de enige met grote belangstelling voor de muziekinstrumentenbouw. Maar het hadden er natuurlijk net zo goed meer dan één kunnen zijn of zelfs niemand van de vijf. En in dat laatste geval was de werkplaats vermoedelijk nu zolangzamerhand in vreemde handen overgegaan, want Gerrit beschouwt zichzelf inmiddels als half gepensioneerd. Hij kan het natuurlijk nooit helemaal laten, werkt daarom nog halve dagen mee, maar hij gunt zich nu toch ook tijd voor andere dingen.

Het clavecimbel als Huisgenoot

Henk van Zonneveld

In dit artikel wil ik ons favoriete muziekinstrument benaderen alsof we te maken hebben met een levend wezen. In zekere zin is dat ook zo, omdat het clavecimbel grotendeels vervaardigd is van hout. Dat was ooit min of meer levende materie en het is nu nog steeds onderhevig aan kleine veranderingen door wisselingen in temperatuur en luchtvochtigheid, afhankelijk van weertype en seizoen. Deze 'technische' benadering laat ik verder rusten; het gaat me nu meer om de 'persoonlijkheid' die we in het clavecimbel kunnen zien.

Om enkele typen van 'clavecimbelpersoonlijkheden' te kunnen omschrijven is een vergelijking met echte personen uit het dagelijks leven een handig hulpmiddel. Situaties waarbij iemand op een bepaalde manier verantwoordelijk is voor een huisgenoot, kunnen als model dienen voor deze beschouwing.

De misschien meest voorkomende situatie is de relatie tussen werkgever en bediende.

De Bewoner van een flinke villa heeft iemand in dienst voor het noodzakelijke werk in en om het huis. Deze Bediende is geschikt voor zijn taak, doet zijn werk naar behoren, krijgt daarvoor goed betaald en heeft niets te klagen. Wanneer hij wordt aangesproken is dat steeds bij zijn achternaam; tegenover anderen spreekt men het liefst over de Klusjesman of soms de Butler. Na verloop van een aantal jaren wordt de betrekking opgezegd, meestal vanwege het bereiken van een bepaalde leeftijd van de Werknemer. Met een 'gouden handdruk' wordt deze uitgezwaaid en niet lang daarna sluit de Bewoner een arbeidsovereenkomst met een aanzienlijk jonger Persoon.

Velen van ons hebben zo'n clavecimbel. Je kunt er goed op spelen, er zijn geen mankementen en het instrument gaat hopelijk nog wat jaartjes mee. Daarna zijn we van plan een ander instrument te kopen, als het financieel haalbaar is iets groter, maar dat is natuurlijk afhankelijk van de opbrengst van het 'oudje'. Als er mooi op gespeeld wordt, is dat meestal de verdienste van een getalenteerde speler. Een beginnende clavecimbspeler heeft er wat moeite mee.

De volgende relatie uit het dagelijks leven is in onze maatschappij helaas niet zo zeldzaam:

De Bewoner uit het vorige voorbeeld heeft een Gezinslid dat niet zo gezond is. Toen de ziekte net ontdekt werd viel het nog wel een beetje mee, maar na enige tijd werd de Patiënt bedlegerig, de dokter moet nu vrij geregeld langskomen en de laatste jaren

is er dagelijks verplegend personeel in huis aanwezig. Bezoekers van de villa worden altijd direct op de hoogte gebracht van de situatie, die eigenlijk uitzichtloos is. Een vervolg zoals met de Werknemer uit het eerste voorbeeld is vanzelfsprekend banaal. Een Gezinslid ruil je niet in voor iemand anders. Hier speelt de emotionele binding een belangrijke rol. De huidige Patiënt heeft zijn hele leven in de villa doorgebracht, men heeft lief en leed met elkaar gedeeld enz.

Heeft u zo'n clavecimbel, dan is er reden tot droefheid. Uw instrument is een bron van zorg. Meestal mankeert er iets aan. Komt er iemand op bezoek die eens wil proberen hoe een clavecimbel nu eigenlijk speelt, dan moet u eerst vertellen wat er zoal nog aan gedaan moet worden, variërend van "het moet wel gestemd worden" tot "het mechaniek moet ik eens laten bijstellen". Het is duidelijk dat zo'n clavecimbel geen bron van vreugde is voor zijn bezitter. Erme voor de dag komen is enigszins gênant, uitnodigen tot spelen doet het niet en de te maken kosten voor noodzakelijke reparaties nopen u tot gedachtespinsels over eventuele verkoop via een dubieuze advertentie in een bekend tijdschrift. Voordat het echter zover kan komen, wordt u er door uw partner aan herinnerd dat dit toch uw eerste instrument is, zeg maar een jeugdliefde. Die doe je toch niet zomaar weg???

Gelukkig zijn er ook heel plezierige relaties:

De Bewoner van de villa is gehuwd met Andrea R. [de achternaam mogen we vanwege haar privacy niet vermelden]. Ondanks haar gevorderde leeftijd ziet ze er levenslustig uit. Wie haar spreekt, komt onder de indruk van haar hartelijkheid en haar gevoel voor humor. De Bewoner spreekt altijd met grote waardering over haar en zorgt dat het haar aan niets ontbreekt. Samen hebben ze al menig jubileum gevierd en de toekomst zien ze met vertrouwen tegemoet.

Heeft u zo'n clavecimbel, dan bent u een gelukkig mens. Wanneer u achter de toetsen plaatsneemt is het altijd feest. Zeker, er moet wel eens wat bijgestemd worden en u verwijdt ook regelmatig het stof tussen stempennen en snaren. U zorgt dat het niet op de tocht staat en houdt bij vriezende weer de luchtvochtigheid in de gaten. Maar als er iemand op bezoek komt, dan hoeft u zich niet te 'verontschuldigen'. U kunt uw gasten met een gerust hart even alleen laten met uw clavecimbel, want u weet wat er in hen omgaat nadat ze ermee hebben kennisgemaakt. Mooi spelen schijnt op dit instrument helemaal niet zo moeilijk te zijn. Vaak heeft dit clavecimbel van zijn eigenaar een naam gekregen...

Per cimbalo et organo

Over Frescobaldi en zijn klaviermuziek

Pieter Dirksen

Girolamo Frescobaldi werd in 1583 te Ferrara geboren. Deze stad vormde in de zestiende eeuw een bolwerk van de Nederlandse polyfone school, onder beschermheerschap van het geslacht Este. Bepalend voor zijn opleiding waren twee inheemse musici, Luzzasco Luzzaschi en Ercole Pasquini; de eerste noemde hij steeds nadrukkelijk als zijn leermeester, terwijl de bewaard gebleven klaviermuziek van de laatste al heel duidelijk vooruitloopt op die van Frescobaldi. Kort na 1600 vestigde hij zich te Rome, de stad die zijn verdere leven zou bepalen. Hij maakte in de pausstad een bliksemcarrière. Na een paar jaar afhankelijk te zijn geweest van enkele beschermheren, met een van wie hij een aantal maanden in de Zuidelijke Nederlanden verbleef (1607), werd hij al in 1608 benoemd tot organist van de Sint Pieter - als opvolger van Pasquini. Afgezien van een zestal jaren die hij als organist aan het hof van de Medici's te Florence doorbracht (1628-1634) bleef hij tot aan zijn dood in 1643 op deze prestigieuze post.



Afbeelding 1. Girolamo Frescobaldi (tekening door Claude Mellan, c1620; École des Beaux-Arts, Parijs)

Italië is van oudsher een land van muzikale specialisten. Eerder als regel dan als uitzondering beperkten Italiaanse musici zich tot het componeren van vocale dan wel instrumentale muziek. Claudio Monteverdi is hiervan een duidelijk voorbeeld: hij wijdde zich geheel en al aan de vocale muziek en heeft voorzover bekend nooit een zelfstandig instrumentaal werk gecomponeerd. De belangrijkste Italiaanse tijdgenoot van Monteverdi die zich op de instrumentale muziek concentreerde was Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Hoewel de instrumentale muziek van die tijd qua omvang en direct effect nog geen antwoord klaar had op spectaculaire nieuwe genres zoals de opera, het concertante madrigaal of de concertante kerkmuziek, wist het toch een geheel eigen plaats te veroveren en nieuwe vormen van expressie te scheppen.

Er zijn verschillende ooggetuige verslagen bewaard gebleven waarin de schrijvers zich lovend uitlaten over Frescobaldi's virtuoze klavierspel en improvisatiekunst. Hij schijnt daarentegen niet bijzonder geletterd en sociaal vaardig geweest te zijn. Zijn vocale muziek suggereert dat hij niet bijzonder veel raad wist met teksten. Het lijkt erop dat de componist van de nood een deugd heeft gemaakt en zich om die reden op de instrumentale muziek heeft geconcentreerd.

De wijze waarop zijn klaviermuziek is overgeleverd, laat duidelijk zien dat Frescobaldi tot de 'moderne' geschiedenis

behoort. Zijn oeuvre is namelijk bijna helemaal gedocumenteerd in een reeks verzorgde drukken (1608-1637) die het grootste gedeelte van zijn professionele leven beslaan. Ze geven een duidelijk beeld van een zich gestaag ontwikkelend componist. Zo gewoon als dit was bij vocale componisten - denk maar aan tijdgenoten als Monteverdi, Grandi of Schütz - zo ongewoon was dit bij instrumentale componisten. We moeten tot de achttiende eeuw wachten tot we weer een vergelijkbaar gedrukt klavieropus aantreffen (bijvoorbeeld bij François Couperin, en dan pas weer veel later iemand als Ludwig van Beethoven). Frescobaldi maakte daarbij dankbaar gebruik van het belangrijke wapen dat de Italiaanse barokke stijl in geheel Europa in korte tijd tot norm wist te verheffen: het hoge niveau van de muziekdrukunst in zijn land. Frescobaldi wist via dit kanaal een op zijn terrein ongeëvenaarde invloed uit te oefenen. Het maakte hem tot de meest invloedrijke klaviercomponist uit de Barok.

De toegankelijkheid van zijn werk had tot gevolg dat al in een zeer vroeg stadium van de herontdekking van oude meesters de schijnwerpers op Frescobaldi werden gericht (August Wilhelm Ambros in 1878, Franz Xaver Haberl in 1889). Omdat Frescobaldi toen als een geïsoleerd fenomeen werd beschouwd, concludeerde men dat Frescobaldi een groot en gedurfd vernieuwer was geweest. Onder tussen is natuurlijk veel meer bekend geworden over de context van dit oeuvre, en we weten nu dat alle bedoelde 'nieuwe' elementen - zoals de rapsodische stijl, de chromatiek, het gedurfd dissonantgebruik en de instrumentale virtuositeit - al bij zijn directe voorgangers te vinden zijn. Evenals bij Mon-

teverdi bestaat de kracht van Frescobaldi's muziek niet zozeer uit het bedenken van nieuwigheden, als wel uit het 'temmen' van al deze innovaties en het dienstbaar maken daarvan aan een 'klassiek' te noemen manier van componeren. Beide musici konden daarbij putten uit een overvloed aan contemporaine Italiaanse stromingen en stijlen en werkten deze in hun rijkgeschakeerde oeuvre.

Proloog

Vroeger nam men aan dat Frescobaldi's verblijf in de Zuidelijke Nederlanden een belangrijke invloed heeft gehad op zijn klavierstijl. In dat verband werden componisten genoemd als Peter Philips, Pieter Cornet en ook Jan Pieterszoon Sweelinck. Tegenwoordig denkt men daar heel anders over. Hoewel een generatie ouder dan Frescobaldi is er reden om aan te nemen dat Cornet en Sweelinck zich rond 1608 nog niet als klaviercomponisten hadden geprofileerd. Bovendien kon Frescobaldi voortbouwen op verschillende Italiaanse tradities, met name de Venetiaanse, de Napolitaanse en de Ferrarese school. Vooral de laatste moet belangrijk zijn geweest voor Frescobaldi's ontwikkeling, maar helaas zijn slechts weinig werken van de betrokken organisten (Luzzaschi, Milleville en Ercole Pasquini) bewaard gebleven.

Tijdens zijn verblijf in Vlaanderen debuteerde Frescobaldi met een bundel madrigalen die bij Phalèse in Antwerpen gedrukt werd (1607/1608). Het zijn kundig geschreven werken, maar ze kunnen niet wedijveren met de overvloed aan meesterwerken van madrigaalspecialisten zoals Marenzio, Gesualdo, De Wert of Monteverdi - en dit geldt ook voor de latere vocale muziek van Frescobaldi. Zijn werkelijke gezellenstuk leverde hij eigenlijk pas met een bundel met twaalf fantasias voor toetsinstrument, die een jaar later te Milaan verscheen: *Il primo libro delle fantasie a quattro*. Het zijn contrapuntisch uiterst doorwrochte stukken, waarbij een tot vier thema's imitatief worden verwerkt. Frescobaldi streefde ernaar de thema's zoveel mogelijk in de structuur te gebruiken en te combineren. Het resultaat is intellectueel getint en nogal moeilijk toegankelijk voor zowel de speler als de toehoorder - zeker in vergelijking met zijn latere muziek.

Frescobaldi had verschillende bedoelingen met zijn fantasias. De laatste tijd is er wat meer bekend geworden over de Ferrarese klavierschool van de late zestiende eeuw. Veel meer dan bijvoorbeeld de Venetiaanse school neigde men hier naar een strikt contrapuntische klavierstijl. Wat lag voor de 27-jarige Frescobaldi meer voor de hand dan om als meesterproef een verzameling stukken in die traditie te publiceren, als een soort eerbetoon aan zijn achtergrond? In het verlengde daarvan ligt zijn keuze voor de titel *fantasia*. Het idee *fantasia* komt voort uit het zestiende-eeuwse Humanisme en staat in verband met het hoogste wat een kunstenaar als individu kon bereiken, waarvoor hij zoveel mogelijk vrijheid moest nemen. In de muziek werd dit concept vertaald naar een van de tekst bevrijd, kunstig soort van meerstemmigheid. Daarbij werd niet alleen de vorm waarin dit gebeurde geheel aan de componist overgelaten, het werd van hem zelfs verwacht, dat hij met iets geheel eigens voor de dag

kwam. Frescobaldi's fantasia's kunnen als de meest radicale uitleg van dit Humanistische *fantasia*-idee gezien worden: het aspect 'imitatief contrapunt' is op de spits gedreven ten koste van meer afwisseling in ritme en harmonie, terwijl de vorm geheel en al het uitvloeisel is van de meerstemmigheid.

Het is symbolisch voor de overgang van een 'oude' naar een 'nieuwe' tijd dat Frescobaldi na deze publicatie alweer afstand nam van de fantasia (dit ondanks de aanduiding *Primo libro* op de titelpagina). De vroegbarokke periode, waarvan hijzelf een van de belangrijkste vormgevers was, streefde naar duidelijk afgebakende genres, waarin de sterk toegenomen individuele expressie in toom diende te worden gehouden door tamelijk streng gedefinieerde vormen. Voor een concept als de *fantasia*, waarin niet de inhoud maar juist de vorm helemaal aan de componist was overgelaten, was binnen deze nieuwe esthetiek geen plaats. Met de publicatie van de unieke fantasias bracht Frescobaldi een 'historische' dimensie aan in zijn werk: het vormt een eerbetoon aan en tevens een soort van afscheid van de Renaissance.

Eerste en tweede 'acte'

Na deze retrospectieve 'proloog' begon Frescobaldi in 1615 aan het uit vijf 'actes' bestaande hoofdgedeelte van zijn klavierpublicaties. De eerste twee 'actes' werden in dat jaar tegelijkertijd gepubliceerd en vormen het programma van zijn nieuwe klavierstijl. Ze kunnen gezien worden als Frescobaldi's antwoord op de vocale *prima* en *secunda prattica*,



Afbeelding 2. Een pagina uit 'Recercari, et canzoni' (Rome, 1615)

oftewel de scheiding van stijlen. De *prima prattica*, waarbij de nadruk ligt op traditioneel contrapunt, is gerealiseerd in de *Recercari, et canzoni franzese fatte sopra diverse obblighi in partitura*. Met name in de tien *ricercare*'s zien we een streven naar een 'pure' Palestrina-stijl: de beweging verloopt in kwarten en halven, het dissonantgebruik volgt streng de regels van voorbereiding en oplossing, en figuratie en secties in driedelige maatsoorten zijn vermeden. Dit laatste punt vormt een wezenlijk verschil tussen het *ricercare* en de fantasia; bovendien is het contrapunt van de *Ricercari* veel meer ontspannen en transparanter. In Frescobaldi's *Ricercari* is in feite de stijl tot genre geworden en ze vormen daarmee de bekroning van een vorm die al tientallen jaren lang centraal stond in de Italiaanse klaviermuziek. De vijf *canzona*'s bouwen eveneens voort op inheemse tradities. Hoewel eveneens streng meerstemmig en conservatief van inslag, zijn ze met hun kortere notenwaarden, repeterende noten en contrasterende secties als vorm duidelijk afgebakend van de *Ricercari*'s.

Een instrumentaal antwoord op de *secunda prattica* vinden we in de eveneens in 1615 verschenen *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*: twaalf *toccata*'s, vier variatiewerken op traditionele harmonische schema's (de *Romanesca*, de *Ruggiero*, de *La Monicha* en de *Folia*) en vier Correnti. Deze nieuwe manier van componeren werd in hoofdzaak geassocieerd met een vocale stijl (het madrigaal, de monodie) waarin de tekst met behulp van een tamelijk vrij dissonantgebruik en sterk gevarieerde melodie en ritmiek (*affetti*) op de voet werd gevolgd. Omdat in de instrumentale muziek het verband met de tekst per definitie ontbreekt, moest daarvoor iets vervangends gevonden worden. Dit vond Frescobaldi



Afbeelding 3. De eerste pagina uit 'Toccate e partite ... libro primo' (Rome, 1615)

in het enorme potentieel van het toetsinstrument om deze vrijheden radicaal naar het virtuoze toe verder te ontwikkelen. Het contrapuntische element vormt nog steeds de basis, maar het wordt heel vrij gehanteerd. Frescobaldi hield zijn instrumentale interpretatie van de *secunda prattica* anno 1615 bijna helemaal vrij van imitatie en breekt daarmee bewust met zijn voorbeelden. Zijn *toccata*'s zijn geschreven in een 'vrije' stijl, waarin muzikale contrasten op onnavolgbare wijze met puur muzikale middelen word bereikt. Een centrale rol daarin speelt het idiomatische passagewerk, waarin de componist iedere vorm van schematiek weet te vermijden. De figuratie is steeds expressief, waarbij een prachtige balans gevonden is tussen recitatiefachtige declamatie en virtuoos passagewerk. Melodisch zijn kortere en langere notenwaarden in Frescobaldi's klavierstijl volkomen met elkaar geïntegreerd. Dat Frescobaldi zelf heel goed wist wat voor een expressieve instrumentale taal hij hier bereikt had blijkt uit het beroemde voorwoord, waarin waardevolle en gedetailleerde aanwijzingen voor de interpretatie worden gegeven.

Om het fundamentele verschil in stijl tussen de beide collecties uit 1615 te benadrukken maakt Frescobaldi gebruik van twee verschillende manieren van noteren. De *Ricercari* en *canzona*'s in *partitura* (vier systemen), de *toccata*'s en *partita*'s in *intavolatura* (twee systemen) - zie Afbeelding 2 en 3. De werken in partituur zijn qua instrument 'neutraal' en Frescobaldi onthield zich van een nadere indicatie; hoewel in eerste instantie voor toetsinstrument (orgel of clavecimbel) bedoeld, kan deze muziek ook heel goed door een instrumentaal consort uitgevoerd worden (een optie die blijkbaar nog niet 'ontdekt' is). De *Toccate e partite* daarentegen zijn voor clavecimbel geschreven; dit wordt op de titelpagina nadrukkelijk vermeld. Deze scheiding hield Frescobaldi ook in zijn overige publicaties nauwkeurig in de gaten. Later completeerde hij dit palet nog met werken die uitsluitend voor orgel gedacht zijn. Men is tegenwoordig geneigd de meeste zeventiende-eeuwse klaviermuziek zonder pedaal als muziek te zien waarbij de componist de keuze tussen orgel of clavecimbel helemaal aan de speler overliet. Op de keper beschouwd blijkt hiervan weinig te kloppen. De meeste componisten - dus niet alleen de Fransen, maar ook figuren als Bull, Sweelinck, Froberger, Scheidemann of Buxtehude - maakten een duidelijk onderscheid tussen beide toetsinstrumenten. Ook in Frescobaldi's muziek speelt de idiomatische scheiding tussen een clavecimbelstijl, een orgelstijl en een 'neutrale' manier van componeren een centrale rol. Daarbij ligt de voorkeur van Frescobaldi kennelijk bij het clavecimbel. Dat dit instrument zijn werkelijke fort was bewijzen ook uitspraken van zijn tijdgenoten. Zo schreef een van hen dat Frescobaldi 'een nieuwe manier van spelen heeft uitgevonden, in het bijzonder op het clavecimbel'.

Derde en vierde 'acte'

Met de *Recercari, et canzoni* en de *Toccate e partite*, legde Frescobaldi het 'klassieke' fundament voor zijn klavierstijl. Het is typerend voor zijn dynamische persoonlijkheid dat hij zich in zijn volgende boeken niet herhaalt maar naar nieuwe wegen blijft

zoeken, waarbij hij de strikte scheiding van stijlen uit 1615 eigenlijk alweer ter discussie stelt. Twee omvangrijke publicaties uit de twintiger jaren van de zeventiende eeuw laten dat duidelijk zien. Aan de ene kant winnen de stukken aan individualiteit en worden bepaalde genrenormen aangetast, aan de andere kant introduceert Frescobaldi een nieuwe vorm die op originele wijze verschillende elementen combineert.

Met het laatste wordt de bundel uit 1624 bedoeld, *Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura* (jammer genoeg is een *secondo libro* nooit verschenen), dat een dozijn capriccio's bevat. Frescobaldi creëerde zijn eigen concept van het capriccio als een soort 'Barokke' vervanging van de 'Renaissance'-fantasia. Opnieuw ligt het accent op uiterst ingenieus contrapunt, maar met heel nieuwe accenten. In plaats van abstracte thema's kiest Frescobaldi een reeds bestaand thema of een bepaald compositorisch gegeven als uitgangspunt. Dit idee, zoals het hexachord-thema, een Vlaams wijze of de koekoekroep, wordt in een reeks sterk met elkaar contrasterende, afgeronde secties verwerkt - een procédé dat sterk doet denken aan een variatiereeks (om dit te benadrukken voegt Frescobaldi in de eerste druk daadwerkelijk een variatiecyclus toe). Bovendien wordt een aantal secties in vrije toccata-stijl afgerond.

Frescobaldi's klaviermuziek bereikt zijn hoogtepunt in het in 1627 gepubliceerde *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, corrent et altre partite d'intavolatura de cimbalo et organo*. De inhoud sluit aan bij die van het eerste boek uit 1615, maar is veel gevarieerder van samenstelling. Bovendien is de inhoud niet meer alleen voor clavecimbel gedacht maar zijn ook een aantal orgelwerken opgenomen, en daarmee vormt dit boek

vormt een belangrijk mijlpaal in het 'idiomatiseren' van klaviermuziek in clavecimbel- en orgelmuziek. Hand in hand daarmee gaat een nieuw soort vrijheid waarmee Frescobaldi de genres interpreteerde. Typerend daarvoor is de integratie in het tweede boek van zes canzones die een fraaie synthese tussen de levendige maar strikt polyfone stijl van de canzona's uit 1615 en de toccatastijl laten zien. Daarmee winnen ze aan individualiteit. Dit is nog veel sterker het geval bij de twaalf toccata's. Zo zijn (korte) imitatieve gedeelten niet langer taboe en brengt de componist een scheiding aan tussen toccata's voor orgel en voor clavecimbel. Die voor clavecimbel volgen in grote lijnen de toccata's uit 1615; alles is echter geprofileerder en de secties zijn contrasterender aangelegd. Het hoogtepunt wordt hier gevormd door de negende toccata, waarin allerlei ritmische en speeltechnische problemen centraal staan. In vier orgeltoccatas creëert Frescobaldi twee nieuwe genres. De *toccata da sonarsi alla levatione* - waarin het gebruik van dissonanten en onverwachte harmonieën tot mystieke hoogten gevoerd wordt -, en de toccata met lange liggende tonen voor het pedaal. Een bewust anachronisme wordt gevormd door de twaalfde toccata, een intavolatie in toccatastijl van het madrigaal *Anceditimi pur* van Jacobus Arcadelt, waarmee Frescobaldi ongetwijfeld de positie van de toccata als instrumentale tegenspelers van het madrigaal wilde benadrukken.

De rest van het boek bevat een aantal Hymnen en Magnificat-versetten voor orgel en een reeks dansen en variatiewerken voor clavecimbel. Het meest karakteristieke stuk van de laatstgenoemde groep is de *Aria detta la frescobalda*, een kleine, bescheiden reeks variaties op een eigen thema, waarin de verfijnde melodie en vrije klavierstijl van de componist bijzonder goed tot hun recht komen. Met dit 'zelfportret' lijkt het alsof Frescobaldi uitein-

delijk meer waarde hechtte aan de poëtische dan aan de virtuoze, ingenieuze kant van zijn muziek.

Vijfde 'acte'

Het monumentale, virtuoze *Secondo libro di toccate* vormde de voorlopige afsluiting van Frescobaldi's reeks van publicaties voor toetsinstrumenten. Hierna keerde hij zich een tijdlang van de klaviermuziek af en ging hij op zoek naar nieuwe vormen van expressie. Het belangrijkste resultaat daarvan is een uitgebreide reeks canzona's voor een tot vier melodie-instrumenten en continuo. Dat hij zich in ensemble-compositie duidelijk minder zeker voelde dan in klaviermuziek blijkt uit het feit dat Frescobaldi de eerste druk (1628) tweemaal reviseerde (1628 en 1634), waarbij telkens een aantal stukken werd vervangen of herschreven. Heel opvallend is het ontbreken iedere vorm van instrumentale virtuositeit, die juist in de vroegste drukken met vioolmuziek uit die tijd (van onder andere Buonamente, Castello en Farina) zo sterk naar voren treedt. Frescobaldi's canzona's zijn in dit opzicht bescheiden van karakter; ze bevatten echter veel overtuigende voorbeelden van zijn melodische vindingrijkheid. Die vinden we ook in twee in 1630 verschenen vocale bundels *Arie musicali* (voor een tot drie stemmen en continuo).

Pas in 1635 keerde Frescobaldi terug naar het klavier met wat later zijn beroemdste publicatie zou worden, de *Fiori musicali*. Speciaal voor het orgel gedachte muziek is in het *Primo libro di toccate* afwezig, terwijl die in het tweede boek in de minderheid is. Blijkbaar om het 'evenwicht' in zijn gepubliceerde klavierwerk als geheel te herstellen, is de *Fiori musicali* bijna helemaal aan uitgesproken orgelmuziek gewijd - genoteerd in de streng-polyfone partitura. De hoofdmoot wordt gevormd door drie reeksen van stukken voor het ordinarium van de Mis. Frescobaldi slaagt er in de meeste genres in het liturgische raamwerk in te passen: de toccata, de canzona, het ricercar, de cantus-firmus bewerking en het capriccio. De stijl is over het algemeen aanmerkelijk geconcentreerder dan in vroegere publicaties. Het is juist deze klassieke terughoudendheid en overzichtelijkheid die het boek zo invloedrijk maakte in de Barokperiode. In kort bestek vond de zeventiende-eeuwse klaviercomponist hier ideale, glasheldere voorbeelden voor zijn kunst.

Epiloog

In 1637 publiceerde Frescobaldi de 'definitieve' versie van zijn beide boeken met toccata's. Omdat we van deze oplage nog steeds opvallend veel exemplaren kennen, moeten er bijzonder veel van gedrukt zijn. Het bevat Frescobaldi's laatste dateerbare composities, die als een *Aggiunta* aan het *Primo libro di toccate* zijn toegevoegd. Men kan dit zien als een poging de twee boeken aan elkaar gewaagder te maken. Zelfs met de *Aggiunta* bevat het eerste boek nog steeds minder stukken dan het tweede; maar we vinden onder de nieuwe stukken, naast een aantal dansen en capriccio's, ook Frescobaldi's meest omvangrijke werk, de *Cento partite sopra pas-sacaglia's* en ciaccona's in diverse toonsoorten die tot een geheel zijn samengevoegd. Het laat Fresco-

baldi's onuitputtelijke inventiviteit en improvisatievermogen horen en vormt daarmee een waardige afsluiting van zijn oeuvre.

Na 1637 verdwijnt het spoor van de componist Frescobaldi in het duister. Hoewel het gepubliceerde werk al indrukwekkend genoeg is moet hij nog veel meer klaviermuziek hebben geschreven. Een document uit die tijd spreekt over 'vele boeken' die Frescobaldi voor toetsinstrument geschreven had, maar die hij vanwege de hoge drukkosten niet kon publiceren. In 1645 verscheen posthuum een bundel met twaalf canzona's die, aan de verschillen in stijl te oordelen, uit verschillende perioden van Frescobaldi's leven moeten stammen. In manuscript bleven verder nog ongeveer zeventig werken met een toeschrijving aan Frescobaldi bewaard. Deze omvangrijke collectie klaviermuziek vormt wellicht het grootste raadsel voor iedereen die zich serieus met Frescobaldi bezighoudt. Hoewel er ongetwijfeld een aantal authentieke stukken bij zijn, voel je je als speler maar zelden zo direct in het betoog betrokken en worden vingers en geest niet op hetzelfde niveau beziggehouden als bij de door de meester zelf gepubliceerde composities. Hiervoor zijn verschillende verklaringen denkbaar. Allereerst was Frescobaldi tegen het eind van zijn leven zo beroemd en gold hij in Italië zo sterk als het prototype van de klaviercomponist, dat het waarschijnlijk is dat een aantal door navolgers geschreven stukken later aan hem werd toegeschreven. Bovendien suggereert de grote zorg waarmee Frescobaldi zijn muziek uitgaaf dat hij zelf de beste stukken moet hebben geselecteerd. Het is begrijpelijk dat de muziekwetenschap tot nog toe met een wijde boog om dit netelige probleem heen is gelopen. Het meest overtuigend zijn nog een aantal toccata's en canzona's die in een manuscript in de Chigi-bibliotheek (Vaticaanstad) bewaard zijn gebleven, waarvan nu vaststaat dat ze door een leerling van Frescobaldi zijn gecopieerd. Maar zelfs deze kunnen zich niet echt meten met de gedrukte werken. Het zijn de vijf publicaties uit 1615, 1624, 1627 en 1635 die Frescobaldi's baanbrekende historische betekenis en zijn positie als een fijnzinnig en veelzijdig componist voor orgel en vooral voor clavecimbel voorgoed hebben vastgelegd.

Uitgaven

Nog steeds verkrijgbaar, maar nu onderhand toch echt wel verouderd, is de editie in vijf banden van de drukken uit 1608-1645 uitgegeven door Pierre Pidoux, *Girolamo Frescobaldi: Orgel- und Klavierwerke* (Kassel: Bärenreiter, 1949-1954). In de serie is men al jaren bezig met een *Opere Complete* van Frescobaldi (Milan: Suvini Zerboni, vanaf 1977): schitterende, gebonden delen, maar wel peperduur; tot nu toe verschenen de fantasia's (uitgegeven door Alda Bellasich), de twee toccata-boeken en de capriccio's (de laatste drie uitgegeven door Étienne Darbellay). Een must voor iedere clavecinist zijn de facsimile-uitgaven van de beide toccata-boeken (Firenze: Studi per edizione scelte): fraaiere noten-gravures zijn nooit meer gemaakt. Voor de organist geldt dit evenzeer voor de facsimile van de *Fiori musicali* bij de Éditions Fuzeau. De onder Frescobaldi's naam bewaardgebleven stukken uit zeventiende-eeuwse handschriften werd in drie delen uitgegeven door Richard Shindle, *Girolamo*



Afbeelding 4. 'Thema' van de 'Aria detta la frescobalda' uit 'Il secondo libro di toccate' (Rome, 1627)

Frescobaldi: Keyboard Compositions Preserved in Manuscripts (Corpus of Early Keyboard Music 30/i-iii); leuk om in te grasduinen, maar erg wisselend van kwaliteit (en volgens mij maar heel weinig echte kandidaten voor een toeschrijving aan de

meester). Dit geldt ook voor de aanvulling daarop, uitgegeven door Andrea Marcon en Armin Gaus onder de titel *Fioretti del Frescobaldi* (Zimmermann ob Rottweil: Edition Gaus, 1994).

Literatuur

Het standaardwerk over Frescobaldi schreef Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983). Een beknopt 'leven en werk' schreef Anthony Newcomb voor de *New Grove*, apart gepubliceerd in *The New Grove Italian Baroque Masters* (London: Macmillan, 1984), pp. 81-133. Onmisbaar zijn ook de niet minder dan 39 artikelen die in twee dikke verzamelbundels gepubliceerd werden naar aanleiding van het Frescobaldi-jaar 1983: *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita: Atti del convegno internazionale di studi* (Ferrara, 9-14 settembre 1983), ed. Sergio Durante e Dinko Fabris (Firenze: L.S. Olschki, 1986), en *Frescobaldi Studies*, ed. Alexander Silbiger (Durham: Duke University Press, 1987). In dezelfde tijd verschenen twee helemaal aan de muziek gewijde Italiaanse studies: Claude Gallico, *Girolamo Frescobaldi: l'affetto, l'ordito, le metamorfosi* (Firenze: Sansoni, 1986), en Loris Azzaroni, *Ai confini della modalità: le Toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi* (Bologna: CLUEB, 1986); bijzonder gedetailleerde analyses van de toccata's zijn ook te vinden in Heribert Klein, *Die Toccate di Girolamo Frescobaldi* (Mainz: Schott, 1989). Een mooi overzichtsartikel, 'Italy', waarin Frescobaldi's muziek in context wordt geplaatst, schreef Robert Judd voor de bundel *Keyboard music before 1700* (ed. Alexander Silbiger; New York: Schirmer Books, 1995), pp. 235-311. Nog steeds lezenswaard is het Frescobaldi-hoofdstuk in Willi Apel's *The History of Keyboard Music to 1700* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1972), pp. 448-482.

Met hart en ziel

Wanda

Als kind speelde ik piano, net als mijn drie zusjes. Het verschil tussen ons vier was dat zij moesten en ik wilde. Ik speelde graag en veel. Ook speelde ik vrij vlot alles uit mijn hoofd, om te kunnen kijken naar mijn handen. Ik genoot vooral van de weerspiegeling ervan in het glanzend zwart.

Al spoedig merkte ik dat de meeste mensen meer bewondering hebben voor dat uit het hoofd spelen dan voor de kwaliteit van het spel zelf. Op verjaardagen moest ik het kunstje altijd vertonen en de zogenaamde tantes en ooms prezen me, helaas na een paar maten al, luidkeels de hemel in, zodat de rest van de voordracht er voor mijn gevoel niet meer toe deed. Ik werd er wel handig van. Bij het vorderen der jaren en van mijn pianospel werd het studeren steeds bewuster en professioneler, maar het plezier om naar die bewegende handen te kijken is nooit helemaal verdwenen.

Intussen was ik er, eerlijk gezegd door schade en schande, achter gekomen dat uit het hoofd spelen op de automatische piloot niet de goede manier was, want het schip strandde wel eens midden in een stuk. Of ik wist ineens niet meer waar ik beginnen moest, omdat ik geen idee had in welke toonsoort het stuk ook al weer stond. Zo ontdekte ik zelf hoe belangrijk het is om iets goed uit je hoofd te leren.

Het is grappig om de uitdrukking 'uit het hoofd leren' in andere talen te bekijken, wij clavecinisten spelen immers ook muziek uit andere taalgebieden. Wat vindt u van 'learning by heart' en van 'apprendre quelque chose par coeur'? Mooi eigenlijk als je het letterlijk vertaalt: niet met je hoofd, maar door je hart leren. Veel muzikaler ook. Maar ja, je hebt er toch je hersens voor nodig en die zitten weer in je hoofd. Verwarrend is het wel, en toch belangrijk om even bij stil te staan.

Dingen uit het hoofd leren, zoals de tafel van twaalf in je hoofd stampen, moet ieder kind. Wat gebeurt er vaak bij overhoren? Het kind kijkt omhoog en zegt uhh voor er een onzeker antwoord komt. In dat geval zit de stof niet echt gebakken en is zeker niet begrepen. Let op dat omhoog kijken, daar komen we op terug.

Bij muziek maken is het, zeker bij het studeren, belangrijk om je hoofd er goed bij te houden. Je moet de muziek goed bekijken, de vorm, de inhoud, en proberen te begrijpen. Je raakt al meer thuis in je nieuwe stuk en je raakt bezielde. Je gaat spelen met hart en ziel! Alleen zo, met hart en ziel dus, is het fijn om te spelen. En alleen dan klinkt het mooi. Toch zou ik zeggen: blijf het hoofd erbij houden. En waarom ook niet de noten! Het boek gewoon voor je neus op de lessenaar. Laat ze maar kletsen van 'knap hoor, en helemaal uit je hoofd'. Met het hoofd in de wolken kom je niet ver achter een clavecimbel, dat is slecht voor de concentratie. Het notenbeeld helpt je alles te 'zien' wat achter de noten staat. De noten zelf zijn je geheugensteuntje. Eén van mijn leermeesters, Jos van Immerseel, zei eens op een workshop tegen een (andere) deelnemer: 'zie je ze vliegen?' Antwoord: '???'. Jos: 'waarom kijk je in godsnaam in de lucht als je ook naar de noten kunt kijken?' Dat kwam hard aan.

Nu nog die handen, mag je daar niet bewonderend naar kijken? Natuurlijk wel. Juist met studeren heeft het zin om veel naar je handen te kijken, want 'wat z'n ogen zien maken z'n handen'. Handige mensen kijken altijd naar hun handen als ze klussen, je zou er aardig naast kunnen timmeren als je in de lucht keek. Au, m'n duim. Op toetsen spelen is ook een kwestie van handvaardigheid, je moet zien wat je doet om er niet naast te timmeren. Uit het hoofd spelen en naar je handen kijken hoort er zeker bij, vooral bij het onderdeel techniek. Daar word je handig van, wat je ogen zien maken je handen. Daarbij valt overigens genoeg te genieten, als je merkt dat je vingers lekker los komen, dat alles soepeler gaat lopen, de muziek al beter en beter gaat klinken. Dan mag je genieten van die bewegende handen, al dan niet weerspiegeld in glanzend rood, groen of zwart. Je mag ze bewonderen en er van houden.

En dan ben je er klaar voor om je aan de muziek te wijden. Met hart en ziel!

Ad Koomans

Geerdinkhof 277
1103 RA Amsterdam
Tel: 020 - 600 7747
Fax: 020 - 695 6119
Email: AdKoomans@bosko.demon.nl

Intonatie
Reparatie
Onderhoud

Clavecimbel - Verhuur

‘De Bron’

Thérèse de Goede

Inleiding

In deze rubriek wil ik, net als Mary, per keer een bepaalde bron belichten. Ik zal het zwaartepunt leggen bij basso continuo bronnen (omdat ook in mijn dagelijkse werk en lespraktijk het zwaartepunt nu eenmaal daar ligt) maar zeker niet om andere bronnen voor de uitvoeringspraktijk heengaan. Het lijkt me zinvol om een min of meer chronologische volgorde aan te houden zodat we kunnen zien hoe (en of) de ene stijl zich min of meer vanuit de andere ontwikkelde. Ik beperk mij uiteraard tot de bloeiperiode van het clavecimbel dus tot de periode van ca 1600 tot ca 1765.

Waarom zouden we ons eigenlijk in bronnen willen verdiepen? Zoals bekend is in de zeventiger jaren van de vorige eeuw de toon in dit opzicht gezet door grote musici als Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, Nicolas Harnoncourt en diverse anderen. Sindsdien willen we, lijkt het, allemaal musiceren volgens de regels van tractaten (zoals handboeken ook wel worden genoemd) over de uitvoeringspraktijk en interpretatie in het algemeen, over speeltechniek m.b.t. specifieke instrumenten, over versiering, over basso continuo en over compositie en theorie, in de hoop zo dicht mogelijk te komen bij de manier waarop de muziek in de tijd van zijn ontstaan gespeeld werd.

De hoeveelheid bronnen over al deze onderwerpen is overweldigend. Alleen in mijn kast staan er al meer dan 60 (en mijn verzameling is zeker niet compleet) wat dus kan betekenen dat er ruim 30 jaar lang stukjes voor de rubriek “De Bron” kunnen worden geschreven. We zien wel.

De bronnen geven informatie in (minstens) 2 opzichten:

1. over het artistieke ideaal van de schrijver en van/over de periode die aan de publicatie van de betreffende bron voorafgaat.
2. Details van hoe men werkelijk speelde.

Dat laatste is minstens zo interessant als het eerste want wat is nu authentiek?

- te spelen zoals men kennelijk speelde en waartegen de bronnenschrijvers soms zowel in de heftigste bewoordingen als met vlijmend sarcasme fulmineerden? (zie b.v. Mattheson’s verbod voor musici om tijdens het musiceren met de voet mee te stampen)
- of te spelen volgens het artistieke ideaal van de tractatenschrijvers?

Is dat ideaal dan zo duidelijk? We horen nogal eens de klacht dat met name basso continuo tractaten geen informatie zouden geven over wat-wanneer-waar te doen. Daarnaast komen veel van de wel gegeven voorbeelden zo weinig overeen met het huidige artistieke ideaal van oude muziek uitvoeringspraktijk dat we nogal eens n.a.v. een bepaald voorbeeld de opmerking horen: “jää, maar zo deden ze het niet!” (sommige mensen hebben kennelijk de mogelijkheid via tijdsmachines te communiceren met de muzikuitvoerders uit de barok of naar hen te luisteren).

Een andere benadering van informatie die niet met de huidige canon overeenkomt is de componisten/schrijvers in kwestie tweederangs componisten te noemen. Soms zijn ze dat natuurlijk ook. J. Mattheson bijvoorbeeld moet het absoluut afleggen tegen J.S. Bach maar dat neemt niet weg dat hij in Noord-Europa in zijn tijd één van de belangrijkste en beroemdste schrijvers over muziek was. Als we het eens zijn over het idee dat het belang en de beroemdheid van een componist in de eerste plaats bepaald worden door zijn tijdgenoten (althans met betrekking tot de historische uitvoeringspraktijk) is het wel zo consequent om aandacht te geven aan wat mensen als Mattheson, Quantz, Heinichen, C. Ph. E. Bach, A. Scarlatti (etc. etc. maar waren dat dan allemaal tweederangs componisten? Ik kom daar nog op terug) ons te vertellen hebben.

Bovenstaande zinnen wekken misschien de indruk dat dit een polemische rubriek gaat worden. Dat is toch niet mijn bedoeling. Wat ik wel wil is U informatie geven op een manier die voor iedereen op elk niveau te begrijpen is.

Ook in dit gebied zijn op veel vragen meerdere antwoorden mogelijk en het is niet aan mij om voor U een keuze te maken. Wel wil ik naast concrete informatie laten zien dat in het b.c. tijdvak discussies zijn gevoerd over diverse punten die ook vandaag de dag nog strijdpunten zijn zoals b.v. het verdubbelen van de solo partij in de begeleiding. Die strijdpunten bewijzen niet dat “ze het vroeger ook niet wisten” (althans zelf zou ik het zo niet willen formuleren) maar eerder dat er verschillende opvattingen naast elkaar konden bestaan.

De bovenstaande zin over informatie geven op een manier die voor iedereen op elk niveau te begrijpen is moet ik misschien wat relativeren. Ik wil ervan uitgaan dat de volgende basis feiten bij de lezer bekend zijn:

- een obligate begeleiding is in zijn geheel door de componist geschreven.
- basso continuo spelen houdt in dat een deel van de begeleiding door de speler moet worden gemaakt in zoverre dat tussen de door een componist gegeven solostem(men) - baslijn de harmonie wordt uitgewerkt door de continuospeler (clavecijnist, organist, luit- gitaar of harpspeler).
- de bas kan gecijferd of oncijferd zijn
- de cijfers onder een bas geven de intervallsafstand aan m.b.t. diezelfde bas.
- de cijfers zijn vaak incompleet, b.v. bij een alleen staande 6 moeten we een 3 en een 8 denken, bij een alleenstaande 4 een 5 of een 6. Ik zal daar nog verdere informatie over geven.
- een alleenstaande accidentie (kruis of mol of herstellingsteken) heeft betrekking op de 3.
- consonanten zijn 3, 5, 6, 8
- dissonanten zijn 2, 4, 7, 9
- arpeggio is het na elkaar spelen van de noten van een akkoord

Welke informatie zoeken we eigenlijk in de bronnen? In het algemeen zoeken we antwoorden op vragen over interpretatie uitgedrukt in termen van tempo, articulatie, dynamiek etc. Bij het spelen van basso continuo doen zich de volgende vragen steeds weer voor:

1. tot welke hoogte mag de rechterhand spelen?
2. hoe “dik” mag de begeleiding zijn?
3. op welke basnoten hoeven we geen akkoorden te spelen?
4. mogen we de solostem meespelen in de begeleiding? ook de dissonanten?
5. wanneer spelen we arpeggio? op wat voor manier?
6. hoe begeleiden we een recitatief?
7. wanneer en waar spelen we passages en ornamenten?
8. is het toegestaan de bas (in octaven) te verdubbelen?

De Bron

In dit nummer wordt de “De Bron” gewijd aan één van de vroegste tractaten waarin, overigens alleen zijdelings, informatie over de uitvoeringspraktijk van basso continuo wordt gegeven: **Diego Ortiz, Tratado de Glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la Musica de Violones nuevamente puestos en luz**, (Leerboek over de Versiering van Cadenzen en andere soorten noten op de Viola da gamba) een Spaans tractaat uitgegeven in Rome in 1553.

Zoals uit de titel blijkt is de **Tratado de glosas** in de eerste plaats een handboek om te leren melodieën te omspelen, te versieren. Het woord ‘cadens’ (ook: Clausula ofwel afsluiting) wordt in alle tractaten en theorieboeken in de eerste plaats gebruikt in de betekenis van: het eind van een muzikale zin en/of het eind van de complete compositie. Dit eind wordt aangegeven door bepaalde stappen zowel in (een van) de bovenstem(men) als in de baslijn. In de bovenstem moet de voorlaatste toon een halve toonsafstand van de slottoon bedragen, de zogeheten leidtoon. In de baslijn kunnen de volgende stappen eveneens als voorlaatste toon als cadens door de componist worden gebruikt:

- een kwart omhoog of een kwint omlaag
- een hele of halve toon omlaag (er bestaan nog andere cadenzen maar daar kom ik later op terug)



voorbeeld 1

In voorbeeld 1. zien we van Ortiz een reeks variaties op een *Clausula* in de bovenstem. De *Clausula* in de eerste maat is zelf al een voorbeeld van eenvoudige ornamentatie, want anders zouden een *f* en een *g* hebben volstaan. De *f* is natuurlijk geen halve toonsafstand ten opzichte van de *g*. In de 16 eeuw (en het begin van de 17de eeuw) werd de musicus nog verondersteld te weten op welke plaatsen kruizen en mollen moesten worden toegevoegd. In al de variaties op de eerste *Clausula* moet in ieder geval voor de *f* voorafgaand aan de slotnoot een *#* worden geplaatst. Anders is er geen leidtoon! Over de andere *ff*-en kan men van mening verschillen. Volgens een regel uit deze periode zou men de *f* die gevolgd wordt door een *e*, een dalende lijn dus, niet moeten verhogen en de *f* gevolgd door een *g* wel, maar enfin.(bent U daar nog?).



voorbeeld 2

In voorbeeld 2. zien we één van de eerste voorbeelden van basso continuo. Boven de aanduiding *Recercada Ottava* zien we een baslijn en onder dezelfde aanduiding zien we de variaties die door de gambist gespeeld kunnen worden op diezelfde baslijn die dus zo vaak wordt herhaald als er variaties zijn. Ortiz schrijft uitdrukkelijk de combinatie viola da gamba en clavecimbel voor (el Violon con el Cymbalo). Wat hem betreft zijn er drie manieren voor de gamba en het clavecimbel om samen te spelen:

- de *fantasia*, waarvan Ortiz zegt dat hij hiervan geen voorbeeld kan geven omdat iedereen dat op zijn eigen manier doet. Wel wil hij de elementen aangeven die noodzakelijk zijn voor een *fantasia* n.l. de clavecinist begint met een paar welgekozen akkoorden, de gambist introduceert zichzelf dan met wat sierlijke passages. Als de gambist dan enige lange onversierde noten speelt kan de clavecinist op zijn beurt met imiterende passages reageren.
- de tweede manier is te zien in voorbeeld 2. de *Recercada Ottava*. Hier speelt de clavecinist in eerste instantie de simpele akkoorden en als hij goed thuis is in het contrapunt van zijn eigen tijd weet hij welke akkoorden dat moeten zijn (ik zal daar in de volgende aflevering op terug komen). Ook hier kan de clavecinist op plaatsen waar de gambist simpele noten speelt imitaties en passages spelen.
- de derde manier wordt door Ortiz beschreven als spelen op een kunstig gecomponeerd stuk

waarmee hij een vocale meerstemmige compositie, b.v. een madrigaal of een motet, bedoelt. In dit geval kiezen de spelers de stem van het madrigaal die als solo zal dienen voor de gambist en die door hem (m/v) van diminuties kan worden voorzien zodat de overige stemmen van de compositie samen gezet kunnen worden op twee notenbalken om door de clavecinist te worden gespeeld. Als voor de (gamba)solisten de sopraan wordt gekozen mag deze niet worden verdubbeld in de begeleiding zegt Ortiz. Als een van de andere stemmen tot solo wordt verklaard

dus de alt, of tenor, of de bas, dan mogen alle stemmen van het madrigaal in de clavecimbel partij worden gespeeld.

Moderne uitgave: Übertragen von Max Schneider, Bärenreiter-Ausgabe 684, 1967

In de volgende aflevering van "De Bron" zal worden besproken: **Francesco Bianciardi, Breve regola per imparare a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Istrumento, 1607**

Clavecimbel en elektronica

Anne Faulborn

De ontwikkeling op het gebied van elektronische muziek is aan het clavecimbel niet voorbij gegaan. Met behulp van elektronica kunnen de dynamische mogelijkheden van het clavecimbel aanzienlijk uitgebreid worden. Zo wordt het clavecimbel bijvoorbeeld doorgaans versterkt om het geluidsniveau te kunnen reguleren.

In dit artikel ga ik met name in op de combinatie clavecimbel en tape. "Tape" betekent hier dat de componist een clavecimbelpartij combineert met gecomponeerde en al vastgelegde klanken, vroeger op band en nu op CD. In de clavecimbelpartij staan "cues" zodat de speler zich kan oriënteren. Vaak wordt ook met een stopwatch gewerkt.

Een vroeg voorbeeld is **Programm I** (1969) van **Werner Heider** (1930, Duitsland) uit de collectie van Antoinette Vischer. In dit vier minuten durende werk gebruikt Heider straatgeluiden, stemmen, en flarden van muziek, die de tegenspeler vormen van de clavecimbelpartij. De clavecimbelpartij staat in een grafische notatie en is van een exacte tijndeling voorzien. Een ander vroeg werk is **Catch I** (1968) van **Roman Haubenstock-Ramati** (1919, Polen-Oostenrijk). Hier wordt de dynamiek van het clavecimbel beïnvloed via een pedaal, dat is verbonden met elektronische apparatuur.

HPSCHD (1968) van **John Cage** (1912-1992, Verenigde Staten) is het meest spectaculaire werk in dit verband. Cage gebruikt zeven clavecimbel, films, dia's, banden en computers om een ware happening in werking te zetten. Dit stuk is een typisch voorbeeld van toevalmuziek. Cage creëert allerlei situaties waarbij het klinkende resultaat van te voren niet voorspelbaar is.

Een later werk is **Le jardin secret II** (1986) van de Finse componiste **Kaija Saariaho** (1952). Abstracte ritmes, trillers en stemgeluiden vormen hier het materiaal waarmee Saariaho een eigen klankwereld schept.

François-Bernard Mâche (1935, Frankrijk) schreef voor Elisabeth Chojnacka **Korwar** (1972), een zeer tot de verbeelding sprekend werk met Afrikaanse taal en diergeluiden. Dit werk is alleen speelbaar op een pedaalclavecimbel.

In Nederland heeft Annelie de Man veel componisten geïnspireerd om voor deze combinatie te schrijven. Van **Ton Bruynel** (1934-1998), een van de pioniers op het gebied van de elektronische muziek

in Nederland, zijn er drie composities verschenen: **Toccate** (1988), **Sonata Chatarra** of **Schrootsonate** (1990) en **Le jardin** (1993) voor stem, altfluit, clavecimbel en tape.

Roderik de Man (1941) schreef **Chordis canam** (With strings I shall sing, 1989) voor clavecimbel en tape.

Jacob ter Veldhuis (1951) gaat in **Les Soupirs de Rameau** (1995) een stap verder: hij combineert clavecimbel en tape met projectie van dia's op de open klep van het clavecimbel. De compositie is geïnspireerd door "Les Soupirs" uit Suite nr. 2, Pièces de Clavecin, 1724, van Jean Philippe Rameau. **The Storm** (1995) is een parodie op een waar gebeurd verhaal. Ter Veldhuis was op bezoek bij componist Robert Pollock op Long Beach Island aan de oostkust van de Verenigde Staten in de winter van 1993. Hier werd hij overvallen door de "Storm of the Century" met sterke wind, sneeuw, overstromingen en evacuatie. Vrienden waren bezorgd en belden hem op. Enkele berichten werden op het antwoordapparaat opgenomen die Ter Veldhuis later voor dit stuk gebruikte.

Ook de lichte muziek is vertegenwoordigd. In **Histoire III** (1990) van de Poolse componist **Krzysztof Knittel** (1947) vormen clavecimbel en tape samen een rock-band.

Een nieuw werk is **Zeppelin** (2001) van de jonge componiste **Anke Brouwer** (1975) geschreven voor Anne Faulborn. Zeppelin is een reis door de lucht met groovy ritmes en een spannend vraag- en antwoordspel tussen clavecimbel en tape.

Op dit moment is het werken met live electronics sterk in opkomst. Bij composities met live electronics kan de speler tijdens het spelen computergestuurde klanken beïnvloeden. Dit betekent dat de speler meer vrijheden heeft dan bij tape-composities. Composities voor clavecimbel en live electronics zijn er op dit moment nog nauwelijks. Ikzelf heb net een cursus over live electronics gevolgd en ben gefascineerd door de mogelijkheden die deze ontwikkeling biedt. Het mooie is dat de uitvoerder de mogelijkheid krijgt zelf aan het scheppingsproces van een compositie deel te nemen. Meerdere componisten zijn gevraagd met deze combinatie te experimenteren - in volgende artikelen meer bericht over de nieuwste ontwikkelingen!

Nieuw werk voor amateurclavecinisten vanaf niveau B

Handle this!

geschreven door Martijn de Man

Martijn de Man (1969, Den Haag) is werkzaam als audiovisuele componist waarbij hij meestal werkt met Midi maar ook steeds meer gebruik begint te maken van "live" instrumenten. Op dit moment werkt hij aan de soundtrack voor de Amerikaanse film "Messiah" die dit jaar uitgebracht zal worden.

Hij is tevens werkzaam als docent Midicompositie aan de muziekschool Het Korenhuis in Den Haag.

In **Handle this!** gebruikt Martijn de Man invloeden uit de popmuziek die hij combineert met motieven die geïnspireerd zijn door Handel. Een vlot tempo is een vereiste om dit stuk leuk te laten klinken! Wie durft? De partituur is te bestellen per e-mail bij anne.faulborn@planet.nl.

In de volgende uitgave geef ik een overzicht van het hedendaagse repertoire voor amateur-clavecinisten. Suggesties kunnen graag naar bovenstaand adres worden gemaild.

Nieuwe muziekuitgaven

Meindert de Heer

"So müssen wir bekennen das bey dieser Unserer zeit die Musici, solcher Ihrer Vorgeher und Praeceptoren gegebenen Anleitung nicht allein in imitando, sondern auch in superando sich dergestalt gebraucht dass wegen erscheinender hohen Kunst lieblicher Art und besonderer Zierlichkeit deroselben Compositiones, von dem grösseren Theil diser Sachverständigen den vorigen weit praefertiert und vorgezogen werden" (bij direct begrip van deze zin wordt u gelijk het brevet van talig vermogen uitgereikt!); zo schrijft Bernhard Schmid jr., organist aan de kathedraal van Straatsburg, in het voorwoord tot zijn "Tabulatur Buch" (1607). Deze generatiekloof aller tijden blijkt ook uit de grote verschillen in repertoire tussen zijn tabulatuurboek en dat van zijn vader uit 1577: de Vlaams-Franse school (nog rijk vertegenwoordigd in de verzameling van Schmid sr.) moest het veld ruimen voor de Italiaanse: naast 39 puur instrumentale werken (intonazioni en toccates van de twee Gabrieli's e.a.; anonieme dansen) en canzonni alla francese (van Malvezzi, Mortaro, Maschera, A. Gabrieli, enz.) bevat deze grote verzameling 28 intavoleringen: 12 van motetten en 16 van madrigalen en canzonetten. Jean-Luc Gester heeft het op zich genomen om al deze werken (uitgezonderd de intonazioni die al eerder zijn uitgegeven) vanuit het Duitse tabulatuurschrift over te brengen in moderne notatie. NB.: voor de volharder was het volledige boek al eerder als facsimile-editie voorhanden. De eerste twee delen van dit project bevatten de dansen (12 gaillardes en 2 passamezzi + saltarelli) en de 8 vierstemmige madrigalen. In het hier aangekondigde derde deel (Les Cahiers du Tourdion, no. 104; prijs f 39.75) treft men de intavoleringen aan van de acht 5- en 6-stemmige canzonetten en madrigalen van Vincenzo dal Pozzo, Antonio Orlandini, Orazio Vecchi (2), Hans Leo Hassler (2), Alessandro Striggio en Jakob Hassler. Schmid's tabulatuurboek is een van de laatste in de lange rij van Duitse tabulaturen waarin vocale werken,

voorzien van "Coloraturen" (diminuties), zijn opgenomen. Gester legt in zijn voorwoord korte verantwoording af over zijn werkwijze bij deze "vertaling". In zijn "Notes critiques" geeft hij de plaatsen aan waar hij van zijn bron afwijkt (zie de asterisken in de partituur); verdere wijzigingen zijn duidelijk als zodanig aangegeven. Moet de tweede d' in maat 28 op blz. 15 niet c' zijn? Zoals de componist al in zijn voorwoord schrijft liggen alle stukken gemakkelijk binnen handbereik; pedaal en neus zijn overbodig.

In 1584 verscheen in vier stemboeken bij Vincenzo Sabbio, muziekdrukker te Brescia, het "Libro primo de Canzoni da sonare a quattro voci" van Florentio Maschera: 21 duidelijk instrumentaal geschreven canzona's die in 2000 door Marco Ghirotti zijn omgezet in klaviernotatie (Musedita; prijs f 49.75). Deze als diplomatisch bedoelde editie verbetert slechts de echt evidente fouten in de oorspronkelijke druk; toegevoegde kruisen, mollen en herstellingstekens zijn boven de desbetreffende noot aangebracht; bovendien zijn er maatstrepen toegevoegd en alle rusttekens uit de stemboeken gehandhaafd zodat het verloop van de vier partijen, ondanks alle stemkruisingen, goed te volgen is. Maschera's imitatieve contrapunt is veel gedegener dan dat van Schmid; er valt veel te genieten in deze muziek (er schijnen tot c.1626 zeker zes drukken van geweest te zijn). Vaak wordt de structuur opengemaakt om dramatiserende dialogen tussen de twee boven- en de twee onderstemmen toe te laten. Op het eerste gezicht vallen er een aantal duidelijke slordigheden van Ghirotti op: blz. 26 (maat 47: a# i.p.v. a), blz. 29 (maat 42: des i.p.v. d), blz. 46 (maat 7: c' i.p.v. e). Maschera's Libro primo is ook overgeleverd in een klavierintavolering uit 1582 (handschrift in de bibliotheek van het Kon. Conservatorium te Brussel); is dit manuscript geraadpleegd? Op een paar spaatstanden na vallen ook deze composities binnen handbereik

Pieter Dirksen heeft internationaal veel lof geogst als musicoloog met zijn vele voortreffelijke edities (o.a. van Scheidemanns klavierwerken, van werken van de Düben familie en van V. Lübeck uit Scandinavische bronnen, en van psalmzettingen en koraalbewerkingen uit de Lübbenau tablaturen Lynar B 7 en B 2), zijn gedegen studie over de orgel- en clavecimbelmuziek van Sweelinck, en menig artikel in de vaktijdschriften; bovendien staat hij als clavecinist bekend. Samen met Jean



3. CHORD, p. 111, end of no. 19, opening of no. 17

Ferrard heeft hij nu zorg gedragen voor een nieuwe editie van de werken van Peeter Cornet: "Complete Keyboard Music" (Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis; Monumenta Musica Neerlandica, dl. 17; prijs f 115.-). De Cornet-editie van Willy Apel (1969) bevat 11 werken: 5 fantasieën, 1 toccata, 1 Salve Regina en 2 Courantes (de grote met 4 variaties is prachtig!) uit het Berlijnse handschrift 40316, en uit de tablatuur Lynar A1: 1 fantasie en 1 Tantum ergo. Dirksen en Ferrard hebben voor hun nieuwe editie nog twee andere manuscripten geraadpleegd: een in Oxford (met een fantasie, een Regina coeli, en twee anoniem overgeleverde werken: een fantasie en een fragment van een Te Deum), en het Messaus-handschrift in de British Library (waarin een aan John Bull toegeschreven fantasie). Bovendien beschouwen ze de prachtige anoniem overgeleverde Aria del Granduca (in hetzelfde Berlijnse handschrift) als een werk van Cornet. Deze editie vermeerderd het oeuvre van Cornet dus met 6 werken. Het appendix geeft dan nog vier van Cornets stukken in een andere lezing. Hun uitvoerige inleiding gaat in op het leven van de componist, op de bronnen en het karakter van zijn werk, en op het orgel dat Cornet bespeelde aan het Brusselse Hof. Verder wordt er verslag gedaan van hun editie-techniek en treft men een uitvoerige kritische commentaar aan. Vijf haarscherpe foto's van alle vier bronnen gunt de lezer-musicus een kijkje achter de schermen van het boeiende "uitgeversvak". De prachtige gravure van het Brusselse Hof door Johan van de Velde (1649) laat nog eens duidelijk zien wat er al niet is verwoest in die "bruisende stad".

Tot voor kort was het droef gesteld met de uitgaven van de clavecimbelwerken van de 17de-eeuwse La Barre familie. Daaraan is definitief een einde gekomen met het door Bruce Gustafson en R. Peter Wolf verzorgde deel 4 in de serie "The Art of the Keyboard":

"Harpichord music associated with the name La

THE ART OF THE KEYBOARD
4
HARPSICHORD MUSIC
ASSOCIATED WITH THE NAME
LA BARRE



THE BROUDE TRUST
NEW YORK

deze zeer Franse familie zijn ervaren en aldus overgekomen in Engeland, Duitsland, Denemarken, Italië en de Nederlanden. Natuurlijk winnen de Franse handschriften het in dezen, en bovenal de glorieuze versies van het Manuscript Parville. Choisissez et goûtez!

In 1675 rondde de nauwelijks bekende componist en orgelkenner M. Bulyowsky de Dulicz zijn handschrift met werken van tijdgenoten van hem af (bewaard te Dresden in de Sächsische Landesbibliothek onder catalogusnummer 1-T-595). Dit belangwekkende manuscript is door Rudolf Rasch uitgegeven onder de titel: "21 Suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d'autres auteurs" (Carus Verlag; f 179.50) en bevat 13 suites van Froberger (ed. Adler: nrs. 13-19, 23, 27-28, en ed. Rampe: FbWV: 601, 602, 611), een anonieme suite in A-gr (van Froberger?; eerste druk), 4 suites van V. Strobil (eerste drukken), en 1 ieder van J. Mercure, A. Poglietti (eerste druk) en Bulyowsky (eerste druk). Dit repertoire geeft een boeiende doorsnede te zien van het muzikleven rond Straatsburg uit de laatste levensfase van Froberger. De aanwezigheid van composities van Strobil en J. Mercure (beide luitist) geeft nog eens te meer de nauwe band aan tussen het clavecimbel- en het luitrepertoire uit deze periode. Rudolf Rasch laat zijn editie van de muziek voorafgaan door een uitgebreide inleidende studie. Ook hier treft men weer die voortreffelijke eigenschappen aan - nauwkeurigheid, grote kennis van het repertoire, brede blik - die men heeft leren kennen uit zijn talrijke publicaties van de afgelopen dertig jaar. Ik zie met spanning uit naar zijn aangekondigde uitgave van de complete muzikale briefwisseling van Constantijn Huygens.

Als laatste deel in de afdeling "Klavierwerke" van de Neue Bach Ausgabe is in paperback verschenen: "Die 6 Französischen Suiten BWV 812-817, 814a, 815a & Zwei Suiten a-moll und Es-dur BWV 818, 819, 818a, 819a, herausgegeben von Alfred Dürr" (Bärenreiter 5219; prijs f 59.-). NB: zoals gebruikelijk in deze editie is het Kritischer Bericht apart uitgegeven en dus niet in deze paperback-editie opgenomen.

Barre" (Broude; f 109.-): er zijn maar liefst 24 bronnen aangeboord om de 42 hier uitgegeven werken bijeen te schrapen; van die 42 zijn er bovendien 8 in 2, 1 in 3, 2 in 4, en 1 zelfs in 5 lezingen opgenomen. Hier is voorbeeldig werk verricht. Door boven ieder stuk de bron aan te geven kan de speler direct meevoelen hoe de werken van

In 1668 werd in Parijs één van de grootste clavecinisten aller tijden geboren: François Couperin (1668-1733), bijgenaamd "le Grand". Hij was een telg uit een muzikale familie van organisten en clavecinisten. Louis Couperin (ca.1626-1661) was zijn oom, die hij dus nooit persoonlijk gekend heeft.

Als geen ander sprak hij de taal van het clavecimbel, daarvan getuige zijn "L'Art de Toucher le Clavecin". Hij publiceerde dit standaardwerk over het clavecimbelspel in 1716, in 1717 gevolgd door een nogal herziene heruitgave. Tot op de dag van vandaag is dit nog steeds een standaardwerk, dat elke clavecinist gelezen moet hebben.

Maar behalve het te lezen, doet een clavecinist er ook verstandig aan om de werken, die Couperin verzamelde in zijn vier "Livres de Pièces de Clavecin" (1713, 1716-17, 1722, 1730), te studeren. Deze stukken, verzameld in de door hem bedachte term "ordres", zijn het clavecimbel op het lijf geschreven. Wat Chopin was voor de piano, was Couperin ontegenzeggelijk voor het clavecimbel.

Niet alleen is het heel "clavecinistisch" geschreven, het is ook heel exact genoteerd. Het is heel interessant om van Couperin te leren wanneer een akkoord te breken, hoe te articuleren, waar een noot langer aan te houden, een toon eerder af te breken, te laat te brengen enz.

Couperin is zijn hele leven op zoek geweest naar "Les goûts-réunis", oftewel naar een synthese tussen de Franse stijl en de Italiaanse stijl (die hij "sonades" noemde). Met name een aantal snellere delen uit de laatste twee boeken zijn in deze Italiaanse stijl geschreven. Couperin vond overigens deze stijl (de Italiaanse) minder geschikt voor het clavecimbel, omdat "le Clavecin n'enfile point ses sons; si les battements redoublés sur une même note ne lui conviennent pas extrêmement; il a d'autres avantages, qui sont, La précision, La netteté, Le brillant; Et l'étendu..." (het clavecimbel laat zijn tonen niet aanzwellen; en herhaalde noten zijn niet erg geschikt voor het instrument; het heeft andere voordelen, die zijn de precisie, de zuiverheid, het briljante en de (grote) omvang).

In de loop der jaren is er een duidelijke verandering te zien in de stijl van zijn stukken. In het eerste boek vinden we lange ordres, waar na een aantal dansen een aantal karakterstukken volgen. In de latere boeken, vooral in het derde en vierde boek staan bijna uitsluitend nog karakterstukken. Vaak is niet alleen de toonaard de verbindende schakel, maar ook de onderwerpen van de stukken. Als voorbeeld hiervan de 14de ordre in D; hierin verschijnen een aantal vogels ten tonele, met als eerste de bekende Le Rossignol-En-Amour.

De titels van dit soort stukken zijn vaak moeilijk te vertalen, toch is het voor de interpretatie natuurlijk van belang om te weten waar het stuk over gaat. De naam kan een eerbetoon zijn, zoals La Superbe ou La Forqueray, dat natuurlijk opgedragen is aan

CD-bespreking

François Couperin « le Grand »

Paul Weeren

de bekende gambavirtuoos Forqueray. Daaruit blijkt ook dat het lidwoord 'la' niet persé op een vrouw hoeft te slaan. La Régente slaat dan ook niet op een vrouw, zoals in het verleden wel is aangenomen, maar op Philippe d'Orléans, die regent was tot Louis XV oud genoeg was om de troon te bestijgen na de dood van Louis XIV. Philippe, le Duc d'Orléans was een fervent amateur musicus, en hij wordt door Couperin vergeleken met de Romeinse godin Minerva, beschermvrouwe van de kunsten, het handwerk.

Maar ook is er een voorliefde voor onderwerpen, die in de schilderkunst geliefd waren. Les Pélerines verwijst naar een pelgrimstocht naar Cythera, het eiland van de liefde. Van de schilder Jean-Antoine Watteau (1684-1721) is er een schilderij, L'Embarquement pour Cythère, waarop hetzelfde onderwerp aan de orde is. De sfeer die uit Watteau's schilderijen spreekt zegt ook iets over de stijl van Couperin: de pastelkleuren, de versieringen bijvoorbeeld in de kleding van de afgebeelde personen.

Les Folies Françaises ou les Dominos (derde boek) neemt een aparte plaats in het oeuvre van Couperin in. Het is een reeks variaties op een bathema, vandaar de verwijzing in de titel naar Les Folies d'Espagne: beter bekend als La Folli. Les Dominos: dominos zijn kostuums, die werden gedragen op een bal. Elke gekozen kleur geeft commentaar op de titel: bijvoorbeeld "La Pudeur, sous le Domino couleur de Roze". La pudeur is de schaamte, Roze betekent volgens Marc de Vulson in zijn boek Les oracles divertissants (...) avec un traité des couleurs, Paris 1652: "Le rouge pasle ou couleur de rose, veut dire amour, gentillesse & gayeté" (Lichtrood of roze betekent liefde, vriendelijkheid en vrolijkheid). Dit geeft een extra dimensie aan Pudeur...

Het werk van Couperin is natuurlijk al vele malen op cd vastgelegd. Het is begonnen bij de eerste clavecinisten uit de twintigste eeuw: ook Wanda Landowska speelde veel Couperin. De keuze, die ik heb gemaakt is arbitrair: de cd's zijn aanwezig in mijn eigen collectie, en zijn in de winkel verkrijgbaar.

Als eerste een opname van Blandine Verlet, een compilatie uit de complete werken, die zij opnam in de zeventiger jaren voor Auvidis. Deze leerlinge van Huguette Dreyfus en Ralph Kirkpatrick gebruikte voor deze opnamen voornamelijk historische instrumenten, ook instrumenten die niet eerder op cd (toen nog grammofoonplaat natuurlijk) zijn vastgelegd. Het zijn mooie opnamen, en het spel van Verlet is evenwichtig met een natuurlijk gevoel voor de Franse stijl. Ze bespeelt in deze opname drie instrumenten: een clavecimbel van Pierre Donzela-gue uit 1716 (het jaar van L'Art de Toucher), een laat zeventiende eeuwse clavecimbel van Gilbert des Ruisseaux en een kopie van een laat-zeventiende eeuwse instrument van Derek Porteous. Het is altijd gevaarlijk om een kopie te confronteren met een ori-

gineel oud clavecimbel: het instrument van Porteous steekt bleek af tegen de twee oude instrumenten. In deze compilatie zijn stukken uit de eerste twee boeken en één prélude uit L'Art de Toucher le Clavecin opgenomen.

Bij Christophe Rousset, die ook het gehele oeuvre opgenomen heeft, valt vooral zijn affiniteit met deze materie op. Zijn samenwerking met William Christie en later zijn eigen werk als dirigent van o.a. Franse vocale muziek hebben ondermeer geresulteerd in een bewonderenswaardig omgaan met de zogenaamde notes inégales. Een duidelijk voorstander van het gebruik van inégale, is Rousset in staat het nergens machinaal te laten klinken. De notes inégales zijn door het werk van Patricia Ranum¹⁾ in verband gebracht met de Franse taal, met name hoe deze op muziek werd gezet in bijvoorbeeld de opéras van Lully. Door op gelijke achtsten of zestienden in een stuk van Couperin een tekst te zetten als "un berger charmant".....of iets dergelijks, ontstaat er vanzelf een inégalité, waarbij de korte (slechte) noot naar de lange (goede) noot vooruit gaat. Met name dit van kort naar lang denken van de inégalité is in het spel van Couperin zeer opvallend. Ook hij speelt in de hier besproken opname een origineel zeven-tiende eeuws, anoniem, Frans clavecimbel. Blandine Rannou bespeelt een tweede clavecimbel, waarover geen informatie niet te vinden is in het boekje. Naast de stukken, die een extra stem hebben in het derde boek, speelt zij ook mee in de versie voor twee clavecimben van Les Concerts Royaux.

De derde opname is van de Japanse Asami Hiro-sawa. Het meest opvallende is de afwezigheid van de inégalité, waarvoor een meer negentiende eeuws rubato in de plaats komt. Toch een aanbeveling, deze opname, vanwege de prachtige klank die zij uit het clavecimbel van Detmar Hungerberg naar Donzelague weet te halen. Ook de vergelijking met werken van Louis Couperin en Armand-Louis Couperin maakt het programma op deze cd afwisselend en daardoor boeiend, ook omdat in haar spel Hiro-sawa een tikkeltje teveel met mooie toon alleen bezig lijkt te zijn.

¹⁾ Zie bijv. Patricia Ranum: "Tu-ru-tu and Tu-ru-tu-tu: Towards an Understanding of Hotteterre's Tonguing Syllables", in "The Recorder in the Seventeenth Century", Proceedings of the International Recorder Symposium, Utrecht 1993, edited by David Lasocki, STIMU 1995.

Concertagenda

28 oktober 2001, 16 uur 30,
Ijsbreker,
De Suite-week:
Anne Faulborn, clavecimbel
met nieuw werk van Barbara Okma en Anke Brouwer

Gustav Leonhardt sluit hier de rij met een cd met werken uit het eerste, derde en vierde boek. Leonhardt gaat heel stijlzuiver met inégalité om en varieert vaak binnen één werk de scherpte van de puntering: soms echt gepunteerd, soms een nauwelijks waarneembare ongelijkheid. Toch heeft het spel van Leonhardt op deze opname een zekere strengheid, die hij bij andere Franse stukken (denk aan zijn Forqueray opnamen) niet zo sterk heeft. Met name La superbe ou La Forqueray heeft niet de grandeur die het bij Rousset heeft. Maar er zijn ook werkelijke juwelen te beluisteren op dezelfde cd: La Reine des cœurs is zeer teder en met een prachtige toon gespeeld. Het clavecimbel, dat voor deze opname is gebruikt, staat niet in het boekje vermeld, maar vergelijking met andere opnamen doet vermoeden dat het om een clavecimbel van Nicholas Lefébure uit 1755 gaat. Het instrument heeft een prachtige heldere, zangrijke toon, en blijft duidelijk in meer "polyfone" texturen.

Besproken cd's:

- François Couperin: Barricades Mystérieuses, Pièces de Clavecin. Blandine Verlet Auvidis E 8649
- François Couperin : Troisième livre de Pièces de clavecin & Concerts Royaux Christophe Rousset (en Blandine Rannou) Harmonia Mundi France 901442.44
- Music of the Couperins Asami Hiro-sawa Bis CD-982
- Couperin : Works for Harpsichord Gustav Leonhardt Philips 454 470-2 à Paul Weeren, 4 maart 2001.

Zojuist verscheen bij de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziek-geschiedenis (KVN) de langverwachte nieuwe uitgave van de klaviermuziek van Peeter Cornet (c.1575-1633), organist van het aartshertogelijk hof te Brussel en daarmee de "zuidelijke" tegenspeler van Jan Pieterszoon Sweelinck. Van zijn klaviermuziek, welke een fascinerend mengsel laat zien van Italiaanse, Spaanse, Engelse en inheemse elementen en tegelijkertijd uitgesproken vrij en improvisatorisch van karakter is, bleef echter niet zoveel bewaard. Deze uitgave brengt zeventien stukken samen, voorzien van een gedetailleerd kritisch commentaar en een uitgebreide inleiding op Peeter Cornet, zijn muziek en zijn instrumenten, de bronnen, de uitvoeringspraktijk en de editie-techniek. De (vaak zeer lange) stukken zijn zo ingedeeld dat de speler altijd zelf kan omslaan. Voor clavecimbel zijn met name de toccata en de dansvarianten bedoeld, terwijl verschillende van de fantasieën eveneens goed op dit instrument kunnen worden gespeeld.

Alle prijzen zijn in guldens en euro's, inclusief BTW, maar exclusief porto.

Eventuele tussentijdse prijsveranderingen zijn voorbehouden.

Bestellingen richten aan:
Koninklijke VNM,
Postbus 1514,
3500 BM Utrecht

Tel/Fax: 030.2967807

E-mail: kvnmm@planet.nl
Website: www.kvnmm.nl

PEETER CORNET: COMPLETE KEYBOARD MUSIC

Monumenta Musica Neerlandica 17

Ed. Pieter Dirksen & Jean Ferrard

Inhoud: 1 toccata, 9 fantasieën, 4 bewerkingen van liturgische melodieën, 3 dansvarianten XV + 128 pagina's MMN 17 f 114,59 / Euro 52,-

Overige uitgaven van de KVN met clavecimbelmuziek (in volgorde van de ontstaanstijd):
Nederlandse klaviermuziek uit de 16e en 17e eeuw, ed. Alan Curtis MMN 3 f 72,72 / Euro 33,-
- bevat edities van het complete Susanne van Soldt-manuscript (Antwerpen, c.1570) en van een keuze uit drie manuscripten uit de tweede helft van de 17e eeuw -

Henderick Speuy (ca.1575-1625) VM 15 f 44,07 / Euro 20,-
Psalm preludes for organ or harpsichord (1610), ed. Frits Noske

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)
Opera omnia I: The Instrumental Works
Deel 1: Keyboard Works (Fantasies and Toccatas), ed. Gustav Leonhardt SWE 1/1 f 96,96 / Euro 44,-
Deel 2: Keyboard Works (Settings of Sacred Melodies), ed. Alfons Annegarn SWE 1/2 f 72,72 / Euro 33,-
Deel 3: Keyboard Works (Settings of Secular Tunes and Dances), ed. Frits Noske. SWE 1/3 f 59,50 / Euro 27,-
Deel 1-3 compleet SWE 1 f 220,37 / Euro 100,-

Eight chorale settings for organ by Jan P. Sweelinck and his school, ed. Pieter Dirksen EMN 16 f 68,32 / Euro 31,-
- deze naar een Noordduitse tabulatuur van c.1630 uitgegeven verzameling van orgelmuziek bevat een fraaie en voor clavecimbel zeer geschikte anonieme variatiereeks over "Wie schön leuchtet der Morgenstern" -

Psalm Variations from Lynar B 7, ed. Pieter Dirksen EMN 18 f 33,06 / Euro 15,-
- Zes ook voor clavecimbel geschikte variatiereksen (zonder pedaal) van een anonieme Nederlandse tijdgenoot van Sweelinck -

Anthoni van Noordt (c.1619-1675) MMN 11 f 59,50 / Euro 27,-
Tabulatuurboek van Psalmen en Fantasyen (1659), ed. Jan van Biezen
- terwijl Van Noordt's psalmen uitgesproken orgelmuziek vormen, komen diens fantasieën ook zeer goed tot hun recht op een clavecimbel -

Klavierboek Anna Maria van Eijl [1671], ed. Frits Noske MMN 2 f 48,48 / Euro 22,-

Rynoldus Popma van Oevering (1692-c.1782) VM 5 f 24,24 / Euro 11,-
Zes suites voor klavier, opus 1 [c.1710], ed. Hans Brandts Buys

Elias Brunnenmüller (c.1680-1762) DMF 8 f 41,87 / Euro 19,-
Fasciculus musicus (1711) [facsimile], ed. Rudolf Rasch
- bevat (naast kamermuziek en liederen) drie clavecimbel Suites -

Pieter Bustijn (?1649-1729) EMN 1 f 33,06 / Euro 15,-
Drie suites voor clavecimbel [c.1712] ed. Alan Curtis

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) DMF 9 f 26,44 / Euro 12,-
"Dutch" keyboard variations: "Laat ons juichen, Batavieren!" KV 24, "Willem van Nassau" KV 25 [1766] [facsimile], ed. Paul van Reijen

Antoine Fodor (1768-1846) DMF 10 f 26,44 / Euro 12,-
Sonate pour le clavecin ou le pianoforte, opus 2/2 (1793) [facsimile], ed. Dick van Heuvel

Fedde Bloemhof

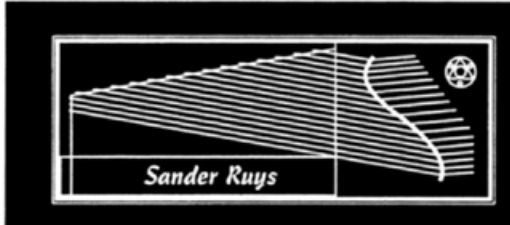
van de werkgroep

"Toets en Snaar"

vraagt uw aandacht voor het volgende:

De vereniging Huismuziek organiseert op **zaterdag 2 juni** een studiedag over clavecimbel- en clavichordbouw in Arnhem. Naast bijdragen van een gerenommeerde bouwer en een speler, zal er veel gelegenheid zijn voor het uitwisselen van ervaringen. Er zullen diverse instrumenten worden bespeeld. Literatuur en tekeningen liggen ter inzage.

Voor aanmelding en informatie kunt u terecht bij het secretariaat van Huismuziek, telefoon: 0475 - 552 248, e-mail: huismuziek@bigfoot.com



Sander Ruys

Clavichordenbouw
Clavecimbel- en fortepianorevisie

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

Uitgaven voor Clavecimbel, Clavichord en andere toetsinstrumenten

ed. Achter de Schouwburg

Prijslijst per mei 2001

0192 J.S. Bach: 15 stukken voor clavecimbel	f 11,00
0292 26 Etudes uit de methode Bach/Ricci	f 16,00
0392 C. Czerny: 16 Etudes geschikt gemaakt voor clavecimbel	f 11,00
0493 C. Seixas: 8 Sonates	f 11,00
0593 5 Variatiewerken: Picchi, Stella, Storace, Rossi en Pasquini	f 11,00
0194 J.J. Froberger: 5 Suites	f 11,00
0294 J.J. Froberger: 6 Toccatas	f 11,00
0794 G.M. Radino: 4 Gagliardas	f 4,00
0894 Sperontes: 14 stukken uit de 'Singende Muse an der Pleisse'	f 7,00
0994 Cl. Balbastre: 6 Noels voor clavecimbel of forte-piano	f 7,00
1094 Orlando Gibbons: 10 stukken voor clavecimbel	f 8,50
1395 G.Ph. Telemann: Partia & Ouverture Burlesque uit 'Der getreue Music-Meister', Hamburg 1728	f 8,50
1595 Bernardo Pasquini: 16 stukken voor clavecimbel	f 8,50
1695 Martino Pesenti: 8 Correnti alla Francese per sonar nel Clavicembalo. Venetie 1635	f 7,00
1997 Klavieretudes uit de 19e eeuw, geschikt gemaakt voor Clavecimbel, deel 1	f 13,50
2097 Klavieretudes uit de 19e eeuw, geschikt gemaakt voor Clavecimbel, deel 2	f 13,50

Deze uitgaven kunt U schriftelijk of telefonisch bestellen bij Fons van der Linden, Bruiloftsteeg 2, 6191 JE Beek, tel. 046 - 4370917. Per keer vragen wij f 5,- (vijf gulden) aan verzendkosten!

Voor het buitenland zijn de extra kosten per bestelling hoger: f 7,- (zeven gulden) verzendkosten en f 7,50 (zeven gulden, vijftig cent) bankkosten; een totaal van f 14,50 (veertien gulden, vijftig cent).

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

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

In de rust
van het Brabantse
worden interessante
clavecimbel gemaakt...

Italiaans
Vlaams
Frans
Duits

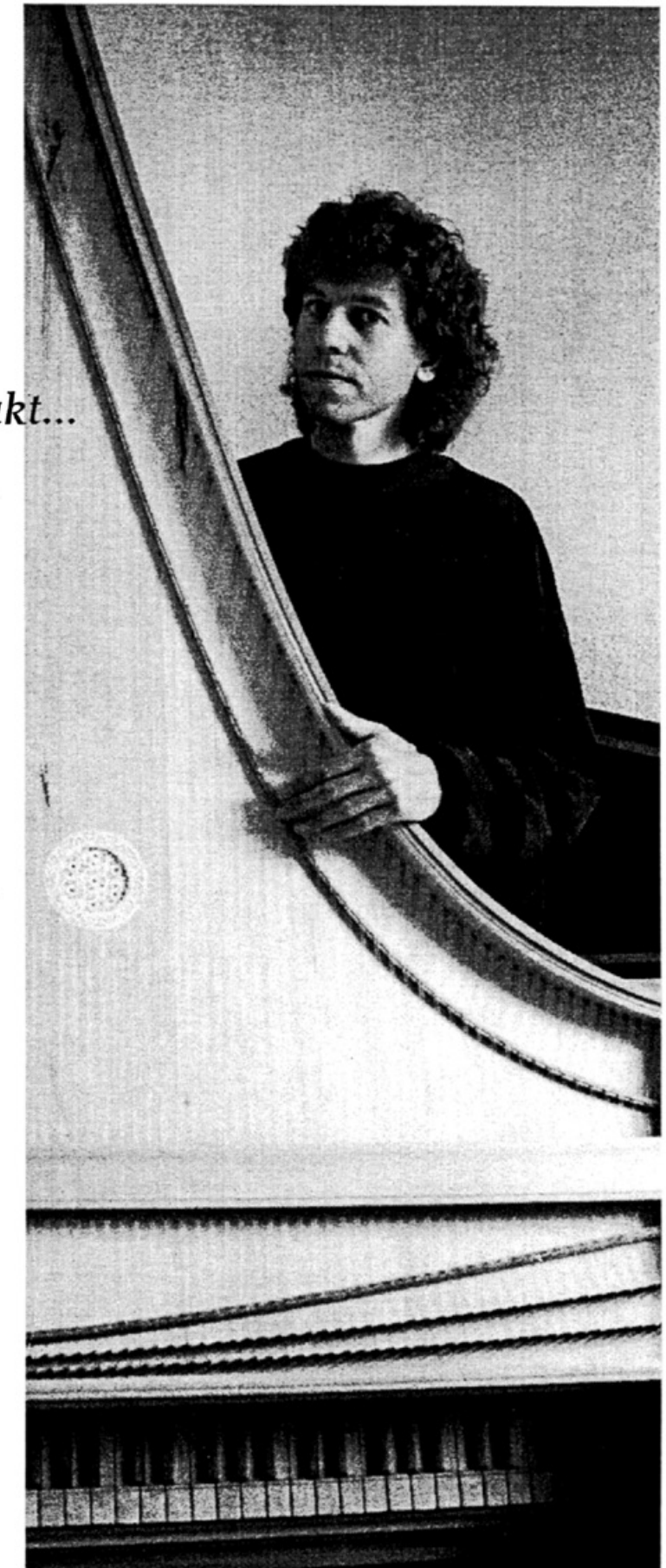
- technische perfectie
- stemmingvast
- 10 jaar garantie
- goede service



Onno L. Peper
Clavecimbelmaker

sedert 1985

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





werkplaats voor clavecimbel- en orgelbouw gerrit en henk klopp

paleisweg 6 3886 LC garderen holland

Vlaams clavecimbel

Eén-manualig, twee 8-voets registers, luit en transpositieklavier
Een zeer universeel instrument.
De klavieromvang is **FF-f'''**, dus volle 5 octaven.
Dat betekent dat U niet beperkt bent in het spelen van de gehele clavecimbelliteratuur. Bij een kleinere omvang zou met name de zeer fraaie franse 18de eeuwse muziek voor een groot deel afvallen.

Prijs: vanaf f 18.500,00 incl. BTW

Korte levertijden.

Spinet

17de eeuws 'bentside' type.
8' register en een luit, gedeeld in bas en discant.
Lengte: 160 cm
Omvang: **FF-f'''** met een transpositieklavier.

Prijs: vanaf f 9.200,00 incl. BTW

Korte levertijden

Er is de mogelijkheid een aantrekkelijke huurkoop regeling af te sluiten.

Telefoon: 0577-461512

Telefax: 0577-461787

HUGO VAN EMMERIK

clavecimbelmaker
te Heukelum
sinds 1970



Gespecialiseerd in
het maken en restaureren
van clavecimbels en huisorgels

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

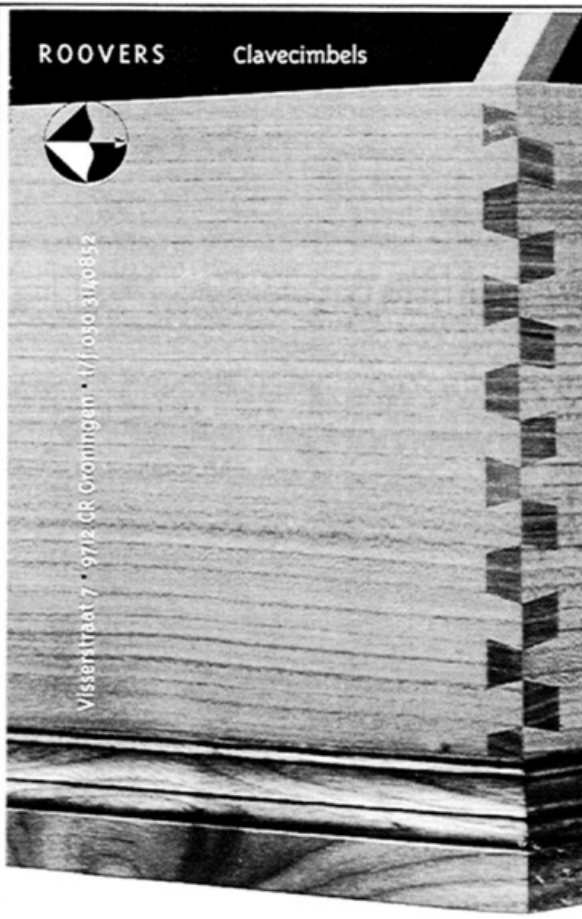


J. C. van Rossum

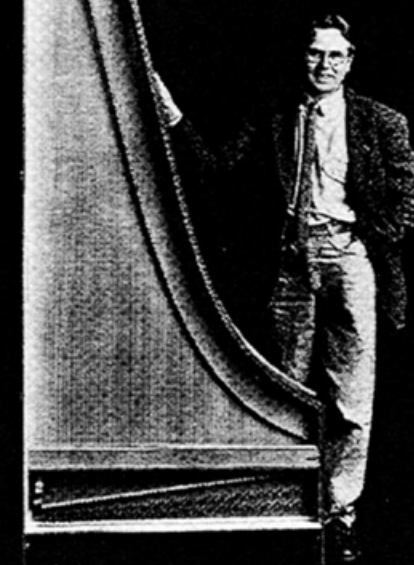
Clavecimbel- en
Orgelbouwer

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

Nieuwbouw
Restauratie
Onderhoud



Jan Kalsbeek KLAVECIMBELS



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

John Terwal Clavecimbelmaker Joure

- Nieuwbouw volgens oude traditie
 - Onderhoud
 - Reparatie
- Informatie tel.: 0513-416215



Wilde u ook een advertentie plaatsen? Dat had dan mooi in dit kader kunnen staan. Misschien de volgende keer? De enige beperking is, dat er een relatie met het clavecimbel dient te zijn. Deze ruimte, waarmee u in één keer heel (?) clavecimbelspelend Nederland bereikt, kost u slechts f 30,- per jaar!



B.V. MUZIEKHANDEL SAUL B. GROEN
8 FERDINAND BOLSTRAAT 1072 LJ AMSTERDAM HOLLAND



**VISIT OUR SHOP ALSO ON INTERNET
WE SEND ALL AROUND THE WORLD**

ENJOY THE LARGEST CATALOGUE OF EARLY MUSIC EDITIONS
for

harpsichord organ clavichord pianoforte
violin viola da gamba viola violoncello
flute oboe recorder clarinet bassoon horn trumpet
string ensembles wind ensembles mixed ensembles

list of our own publications
more catalogues in preparation

yearly 4 news letters with recent and announced titles
please leave your e-mail address if you want to receive these

FOR MORE THAN 30 YEARS INVOLVED IN EARLY MUSIC

E-MAIL: saulbgroen@cistron.nl

TELEPHONE & FAX: (31)20.6762240

WEBSITE: <http://saulbgroen.www.cistron.nl>

Klavecimbels in Haarlem



Een goed instrument is niet alleen een kwestie van geld maar ook van vakmanschap. Toch kunnen wij daarbij uw persoonlijke wensen t.a.v. kleur, onderstel, klavier en intonatie verwezenlijken. Wij stellen het op prijs indien u de laatste hand aan het instrument op de voet wilt volgen. Zo wordt u voorgedaan hoe u een snaar kunt opleggen, hoe u moet intoneren en hoe de afregeling van een klavier in zijn werk gaat.

Dankzij een moderne en zeer efficiënte werkwijze kunnen wij over het algemeen korte levertijden aanhouden, variërend van 2 tot 6 maanden. Deze werkwijze heeft ook zijn weerslag in de zeer redelijke prijzen die wij voor onze instrumenten hanteren.

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

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

Prijslijst en technische gegevens ; januari 2000
Standaard (eenvoudige uitvoering)

	omvang	afmetingen	EURO	2,2 NLG	41 BFR	2 DM
Bentsidespinet naar Goujon	FF-f ^m	180x68	5.500	12.100	225.500	11.000
Clavichord naar Silbermann*	FF-g ^m	145x50	5.000	1.000	205.000	10.000

EENKLAVIERS KLAVECIMBEL 2x8' + luit

<u>Vlaams naar:</u>	Delin (zeer eenvoudig)	GG-e ^m	200x85	7.000	15.400	287.000	14.000
	Ruckers	GG-e ^m	200x85	7.700	16.940	315.700	15.400
	"	GG-e ^m	215x85	"	"	"	"
<u>Frans naar:</u>	Taskin	FF-f ^m	225x95	8.000	17.600	328.000	16.000
<u>Duits naar:</u>	Mietke	FF-f ^m	222x94	8.500	18.700	348.500	17.000

TWEEKKLAVIERS KLAVECIMBEL 2x8'+luit

<u>Vlaams naar:</u>	Ruckers	GG-e ^m	213x85	9.000	19.800	369.000	18.000
	"	GG-e ^m	225x85	"	"	"	"
	Dulcken	FF-g ^m	259x97	9.900	21.780	405.900	19.800
<u>Frans naar:</u>	Taskin	FF-f ^m	235x95	9.700	21.340	397.700	19.400
<u>Duits naar:</u>	Mietke	FF-f ^m	235x94	9.900	21.780	405.900	19.800

TWEEKKLAVIERS KLAVECIMBEL 2x8'+4'+luit

<u>Vlaams naar:</u>	Ruckers	GG-e ^m	213x85	13.000	28.600	533.000	26.000
	"	GG-e ^m	225x85	"	"	"	"
	Dulcken	FF-g ^m	259x97	14.000	30.800	574.000	28.000
<u>Frans naar:</u>	Taskin	FF-f ^m	235x95	14.000	30.800	574.000	28.000
<u>Duits naar:</u>	Mietke	FF-f ^m	235x94	14.000	30.800	574.000	28.000

De prijzen zijn inclusief 17,5% BTW
Alle instrumenten zijn incl. transpositieklavier,
uitgezonderd *
Prijsveranderingen voorbehouden januari 2000

Fred Bettenhausen
Spaarnwouderstraat 39-41
2011 AB Haarlem Nederland
Telefoon + Fax
00-31-(0)23-5361205
www.fredbettenhausen.com
info@fredbettenhausen.com