



het Clavecimbel

tijdschrift van de
Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland

Jaargang 14 – nummer 2 – november 2007

Versijnt twee keer per jaar, in mei en november

Redactieadres:
Redactiecoördinator: Hans Hansson, Ruurlo
Vaste medewerkers: Paul Weeren, Geldrop
Kees Rosenhart, Haarlem
Lay-out: Hans van Krevelen, Utrecht
Advertenties: Fons van der Linden
Website: Sybolt de Jong (webmaster): www.scgn.org
Bestuur SCGN: Carolien Eijkelboom (voorzitter), Groningen
Fons van der Linden (vice-voorzitter), Beek (L)
Pauline Schenck (secretaris), Huissen
Daan Hallewas (penningmeester), Delft
Pieter Dirksen, Wadenoijen

Comité van aanbeveling: Bob van Asperen
Ton Koopman
Gustav Leonhardt

Inhoud	pagina
Van de Voorzitter, Carolien Eijkelboom	3
Studiedag over samenspel op 3 november, (Carolien Eijkelboom)	3
Onze Webmaster maakt weer een CD	4
Buxtehude Festival Leeuwarden 2 – 4 november	4
Haarlemse Clavecimbel Dagen 2007, Fons van der Linden	4
Samenvatting SCGN presentatie Vroeg Italiaanse continuo en improvisatie, Thérèse de Goede met aansluitend Muziekvoorbeeld: Marco FACOLI, Aria.	8
Reincken Festival Deventer 2007, Hans Hansson	9
Het Clavecimbel in de Festivals van Brugge en Utrecht 2007, Hans van Krevelen	10
Clavecimbel-Juweeltjes, Hans Hansson	12
Achtergronden van Domenico Scarlatti, Pieter-Jan Belder	13
CD-box Pieter-Jan Belder met alle sonates van Scarlatti, Carolien Eijkelboom	14
Clavichord Genootschap viert 20 jarig bestaan, Hans Hansson	19
Speeltechniek op het klavecimbel volgens F.Couperin, Tilman Skowronek	20
Clavecinieste Tineke Steenbrink leert van orgel en samenspel, Hans Hansson	21
Een zelfportret van Eugène Eijken, klavecimbelstemmer, Eugène Eijken	25
Claas Douwes, Franeker 1699: Van Klavecimbels, (Eugène Eijken & Hans van Krevelen)	28
rubriek Juweeltjes, (Hans Hansson)	30
Bij het maken van een CD: Aandacht voor Interpretatie, Paul Weeren	32
Advertenties	33
	6 & 34-39

Omslagillustratie: Orfeus in de klankbodem

Dit is de rozet van een Frans klavecimbel, vrij naar Hemsch, gebouwd door Martin Skowronek 1981, dat in het bezit is van zijn zoon Tilman Skowronek. De figuur in de rozet is Orfeus. Deze Orfeusfiguur staat ook op het voorste gedeelte van de deksel van de klavecimbel, dat Christian Zell in 1728 in Hamburg bouwde. Skowronek heeft met het plaatje als voorbeeld een houten model gesneden en dat in siliconenrubber afdruckmassa gedrukt (zo'n massa is roze en ruikt naar pepermunt) en daarvan dan tinnen rozetten gegoten.
[Dit jaar is Martin Skowronek 80 jaar geworden (zie ook p.12, HvK)]

De SCGN (Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland) is opgericht in 1993. Doel van het Genootschap is het bevorderen van de groei en bloei van het klavecimbelleven in Nederland en eventueel daarbuiten. Professionele claveciniëten, amateur claveciniëten en belangstellenden kunnen Vriend worden van het Genootschap door minimaal € 20,- per jaar bij te dragen op gironummer 325334 ten name van SCGN, Delft. (voor betaling vanuit het buitenland: BIC: PSTB NL21 IBAN: NL18 PSTB 0000 3253 34)
Advertentietarieven per 1-1-2003: € 40,- per ¼ pagina; € 60,- per ½ pagina; € 80,- per hele pagina.

Van de Voorzitter

Voor u ligt het novembernummer van Het Clavecimbel. Eindelijk zijn we weer "bij", dankzij het onophoudelijke maar zeer vriendelijke en dus grote volharden van Hans Hansson. Veel dank daarvoor, Hans. Het is weer een afwisselend nummer met voor elk wat wils: we kijken over de grenzen, een uiterst interessant gesprek met iemand van de jongere garde, een bijzondere CD-bespreking en ook extra aandacht voor de eerstvolgende activiteit van de SCGN, een studiedag met aandacht voor samenspel van twee claveciniëten. Het eerste deel van een tweeluik van Tilman Skowronek over de juiste speelhouding sluit aan bij jurygevoelens na het concours in Haarlem. Zowel de Haarlemse Clavecimbeldagen als het Festival voor Oude Muziek in Utrecht met dit keer zijn enorme Scarlattifeest liggen alweer achter ons. Het deed mij erg goed zoveel publiek bij al die recitals te zien, al kon ik mij niet onttrekken aan de indruk dat de luisteraars toch wel erg bogen voor snelheid. Weliswaar kreeg iemand als Aline Zylberaich gelukkig ook enorm applaus, terwijl zij zich op haar (prachtige!) fortepiano juist op de stille subtiliteiten toelagde, maar op een klavecimbel moet kennelijk toch bij voorkeur maar geracet worden. ...! En waarom werd op zo'n prestigieus festival slechts één Scarlatti-recital op een "mediterrane" klavecimbel

gespeeld? Er worden toch uren volgepraat over de verschillen tussen Franse, Vlaamse, Duitse en Italiaanse instrumenten? Waren we niet bezig te proberen de oude muziek te laten klinken zoals hij misschien bedoeld was? Veel weten we niet zeker, maar een aantal dingen wel! Moest de organisatie van dit festival daar dan niet aan vasthouden? Als je de verhalen bij de uitvoeringen en uitvoerders leest doet ze dat ook, maar als je deze recitals hebt gehoord kan je dat soort uitlatingen met de nodige korrels zout nemen. De vertoning om op een (erg slechte) piano iedereen z'n Scarlatti-gang te laten gaan is ronduit gênant en past een beetje in de ontwikkeling om het "leuk" en dus goedkoop te maken. Dit moest mij even van het hart, maar laat ik ook positief zijn, laten we vooral de spelers niet met de organisatie verwarren, want ondanks het feit dat ik hierdoor echt wat miste, heb ik van de meeste recitals genoten. Heerlijk, live!

Laat iedereen toch naar concerten gaan. Opnames, hoe goed ook, zijn fijn, mooi, interessant maar halen het niet bij echte concerten!

Dat is de absolute overtuiging van uw voorzitter,

Carolien Eijkelboom

Studiedag over samenspel op 3 november



Op zaterdag 3 november aanstaande vindt bij Siebe Henstra thuis, in Bussum, een studiedag plaats speciaal over samenspel. Deze bekende claveciniëst en oud-bestuurslid van de SCGN stelt zijn studio beschikbaar voor deze studiedag, waarop het samenspel van twee claveciniëten aan de orde komt, hetzij op één klavecimbel, hetzij op twee instrumenten.

Siebe Henstra verzorgt de lessen. Hij treedt vaak samen met Menno van Delft als duo op en heeft dus veel ervaring met dit samenspel.

Dat samenspelen eist feitelijk het uiterste van de speler, want de wijze van toon maken is immers zo exact, zo op de 100^{ste} seconde. Speciaal voor tokkelinstrumenten geldt dat, en dan heeft het klavecimbel het nog eens extra moeilijk omdat de toon er altijd zo meedogenloos duidelijk en onverbiddelijk is. Maar ja, datzelfde is ook het prachtige van een klavecimbel, het is zo gedecideerd. Alsof de hele zelfverzekerdheid van 17^e en 18^e eeuw (uiteraard van de hoge klasse) erin samen is gevat.

Vier handen

In de nieuwsbrief schreef ik al hoeveel plezier vierhandig spelen sowieso geeft. Hier wil ik ook nog eens benadrukken hoe vormend het is voor je oren en daardoor voor je spel. (lees ook het interview met

Tineke Steenbrink, red.) Slordigheden en fouten zijn duidelijk en daardoor relatief makkelijk te horen, duidelijker dan wanneer je alleen speelt (b.v. zaken als te vroeg komen). Het is daarom voor je hele spel zo goed, dus ook voor je solospel of samenspel met andere instrumenten. En die hele lijst met muziek die we u stuurden, daarvoor moet je met z'n tweeën zijn. Als u geen vaste clavecimbelpartner heeft, pak de telefoon. Als u dat niet doet weet u niet wat u mist. Wat niet wegneemt dat het ook erg leuk is om naar de lessen te

Ook op onze eigen website

www.scgn.org vindt u de nodige gegevens en invalshoeken om te kunnen samenspelen. Bijvoorbeeld kun je elkaar daar op zoeken!

Ook onze Webmaster maakt weer een CD

De broers Euwe en Sybolt de Jong spelen op "Bach Cantatas volume II" cantatedelen van Johann Sebastian Bach, gearrangeerd voor orgel vierhandig door clavecinist/organist Sybolt de Jong.

De opnames voor de tweede cd in de serie 'Bach Cantatas' vonden begin juli 2007 plaats op het befaamde Christian Müller-orgel (1727) in de Grote of Jacobijnerkerk te Leeuwarden.

Geluidsfragmenten en meer informatie: www.syboltdejong.nl of www.dejongdejong.nl.

'Een product wat een lauwerkrans verdient', schreef Aad Alblas in Klassieke Zaken Magazine van september 2007.

Haarlemse Clavecimbeldagen 2007

Op vrijdag 18 en zaterdag 19 mei van dit jaar vonden alweer voor de elfde keer de bekende Haarlemse Clavecimbeldagen plaats, net als de jubileumeditie van 2005 ook ditmaal in tweedaagse uitvoering. De meeste activiteiten vonden plaats in de Lutherse Kerk, Witte Herenstraat 22; enkele andere, zoals de tentoonstelling, in de Remonstrantse Kerk, Wilhelminastraat 22, niet al te ver van de Lutherse Kerk vandaan gelukkig. Op de tentoonstelling waren instrumenten te beluisteren van Herwil van Gelder, Onno Peper, Sander Ruys, Walter Vermeulen, Dick Verwolf, Broer de Witte en van de helaas overleden Eduard Trompetter. Zelf spelen mocht ook.

luisteren, wat immers ook kan. Schrijf u in; het kan zelfs nu nog.

Siebe Henstra woont vlakbij station Naarden-Bussum aan de aan de Vladimirlaan 15. Om 10.30 uur is er koffie en om ongeveer 17 uur is het afgelopen. Er is koffie en thee, uw lunch mag u zelf meenemen. De toegang bedraagt € 20, ter plekke te voldoen. U kunt zich opgeven bij Pauline Schenck, tel. 026 3256365, e-mail: mail@paulineschenck.nl.

(Carolien Eijkelboom)

Gesignaleerd:

BUXTEHUDE FESTIVAL LEEUWARDEN 2 – 4 NOVEMBER 2007

Vrijdag 2 november 20.00 uur:

Leeuwarden, Waalse Kerk: Openingsconcert:

Johan Hofmann – klavecimbel

Theo Jellema – orgel

Zaterdag 3 november 10.30 uur:

Leeuwarden, Grote of Jacobijnerkerk: *Masterclasses:

*orgel door Edoardo Bellotti

*klavecimbel en klavichord door Menno van Delft

Zaterdag 3 november 20.00 uur:

Dronrijp, Salviuskerk: Concert

Broer de Witte – orgel en klavichord

Zondag 4 november 14.30 uur:

Leeuwarden, Grote of Jacobijnerkerk: Slotconcert:

Edoardo Bellotti – orgel

Menno van Delft – klavecimbel en klavichord

Meer informatie: jellematheo@hotmail.com



Interieur Lutherse kerk

Italië

Als thema was gekozen voor "het clavecimbel in Italië", daarmee vormde Italiaanse clavecimbelmuziek de rode draad die door beide dagen heenliep. In het concours op de vrijdag moesten de deelnemers verplicht iets Italiaans ten gehore brengen; het Kennemer Jeugdkamerorkest onder leiding van Matthijs Broers speelde muziek van Vivaldi en Sammartini, op de tentoonstelling waren (vrijwel) alleen maar Italiaanse clavecimbels en klavichorden te zien, en als klap op de vuurpijl kreeg het publiek op de vrijdagavond een echte opera voorgeschoteld.

Ook op de zaterdag (studiedag) was het Italië wat de klok sloeg. Het begon met een masterclass (voor gevorderde leerlingen) over Italiaans repertoire naar eigen keuze, door Kris Verhelst en Pieter Dirksen, die later op de dag ook elk een recital voor hun rekening namen. Nieuw ontdekte, onbekende Italiaanse clavecimbelmuziek van Trabaci, de Macque, Mayone, Stivori, Pallavicino etc. werd door de musicoloog, organist en uitgever Armando Carideo uit Rome aan de toehoorders gepresenteerd. Het accent lag op Giovanni Maria Trabaci (ca. 1580-1647) uit Napels. Vóór het slotconcert door Pieter Dirksen volgde dan nog een lezing door Thérèse de Goede getiteld: "Vroeg Italiaans continuo en improvisatie" (zie p.7-8), voorzien van live gespeelde voorbeelden naast geluidsfragmenten op band.

Concours

De jury van het concours bestond uit Pieter-Jan Belder, Pauline Schenck, Maite Tife en Kees Rosenhart, onder voorzitterschap (als altijd) van Kya Hengstmangers. De presentatie was (als vanouds) in handen van Dirk de Vreede.



Jury-overleg

In de A-categorie werd het hoogste puntenaantal behaald door Janna Herzig met 78 punten; in de B-categorie behaalde Eline van Gansse eveneens 78 punten, en in de C-categorie was Torben Klaes de beste met 57 punten. Daarmee was er in totaal een gedeelde eerste plaats voor Janna Herzig en Eline van Gansse.

Beiden deden voor de tweede keer mee. Het niveau was in het algemeen goed, de jury had wel vaker opmerkingen over de zithouding achter het instrument, en meldde met het meeste plezier geluisterd te hebben naar de spelers in de B-categorie. Het aantal deelnemers lag lager dan twee jaar geleden, ook deden er minder Nederlanders mee dan vorige keer. Hier en daar bestond de indruk alsof de jury strenger beoordeelde dan in 2005, maar een echte vergelijking was moeilijk te maken. Een juryconcert was er ditmaal niet. De Lutherse Kerk voldeed goed als lokatie voor het concours. Er waren twee concoursclavecimbels beschikbaar; naast het groot tweeklaviers 18^e-eeuws



Napraten met Kya

clavecimbel een 17^e-eeuws model in middentoonstemming; dit vloeide logisch voort uit de tweedeling in het Italiaanse repertoire. Het was een plus wanneer beide instrumenten gebruikt werden door een speler. Enkele deelnemers slechts maakten gebruik van de mogelijkheid om na afloop commentaar van de jury te krijgen.

Terwijl de jury zich achter de schermen terugtrok, speelde tussen 16.00 en 17.00 uur het Kennemer Jeugdkamerorkest onder leiding van Matthijs Broers. Maar in tegenstelling tot hun gloedvolle concert in 2005 stelde hun optreden nu teleur. De orkestklank wilde maar niet mengen, er wilde maar geen aanstekelijk ritme op gang komen, er sloeg geen vonk over naar het publiek. Dat was twee jaar geleden wel feestelijker!

(lees verder op p.7)

ONGEHOORDE TECHNIEK



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



BAROK TOT IN DETAIL

Henk Klop Baroque Keyboard Instruments

Paleisweg 6 • 3886 LC Garderen • The Netherlands • PHONE +31 (0)577 461 512
FAX +31 (0)577 461 787 • WEB WWW.klop.info • E-MAIL mail@klop.info



Fons van der Linden demonstreert een clavecimbel

Tentoonstelling

Na een sterke openingstoespraak door Onno Peper begon de tentoonstelling rustig. Dat bleef niet zo; het was goed te merken wanneer er bij het concours een onderdeel afgelopen was: dan werd het meteen druk. De clavecimbel werd door mijzelf gedemonstreerd, niet op vaste tijden, maar gewoon wanneer er een groepje mensen aanwezig was, de hele dag door. Ook de clavichorden, die in een aparte kamer stonden, kregen uitvoerig aandacht. Het clavichord van Sander Ruys, dat meervoudig gebonden is en een kopie van het oudst gedateerde instrument (Pisaurensis, 1543) liet zich een stuk moeilijker bespelen dan het vrijere clavichord van Dick Verwolf. Bij de clavecimbel heb ik vaak hetzelfde stuk twee keer achter elkaar gespeeld op verschillende instrumenten.

La Serva Padrona

Na deze lange dag kon het publiek op vrijdagavond om 20.30 uur in de Remonstrantse Kerk gaan genieten van de komische opera "La Serva Padrona, ofwel de Promotie" van Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Dat bleek een schot in de roos te zijn! Lichtvoetig en zéér onderhoudend (die kant van Italië was nog niet aan bod geweest) zorgde het stuk, dat nog geen uur duurde, voor welkome variatie op het dagmenu. Er waren uitstekende zang- en acteerprestaties van mezzosopraan Michelle Mallinger en bas/bariton Wiebe Pier Cnossen, en de ensceering door regisseur Wim Thomassen mag gewoonweg verrukkelijk heten. Het verhaal is gesitueerd op een faculteit geneeskunde in het begin van de vorige eeuw. Il padrone (de baas) is in deze versie een geleerde professor, die gewend is zijn buitenlandse studenten in eigen persoon te begeleiden, en daarbij niet ongevoelig blijkt te zijn voor de charmes van een aankomende studente (in het origineel la serva, de dienstmeid), tevens promovenda. De Remonstrantse kerk bleek in de praktijk goed geschikt te zijn voor deze operavoorstelling. Dankzij de speelse en inventieve ensceering veranderde de kerk



moeiteloos in een universiteitslokaal, met attributen zoals een skelet op ware grootte, bloeddrukmeter, stethoscoop, iets organisch op sterk water etc. Gastdocent Armando Carideo moest wel gniffelen dat wij hier de opera in de kerk deden! Leuk was ook de afwisseling tussen aria's in het Italiaans en recitatieven in het Nederlands, echt verstaanbaar! Met het oog daarop waren er twee clavecimbel in het orkest geplaatst, één voor de aria's en orkesttutti, en de tweede, dichtbij de zangers, voor de recitatieven. Na afloop werd er een glaasje geschonken op het podium.

Studiedag

De studiedag begon met openbare lessen (masterclass) door Kris Verhelst en Pieter Dirksen. Kris Verhelst had haar Grimaldi-clavecimbel meegebracht, een instrument met een mooie ruisende klank, nog nét 17^e-eeuws, en (uiteraard) heel Italiaans. Zowel het spelen als het lesgeven stonden op een hoog peil. Daarna volgde de lezing van Armando Carideo, in het Duits, die toch wel opzienbarend was voor de vakmensen. Het centrale punt van zijn betoog was dat Frescobaldi geen eenling in zijn tijd was, maar dat er meer componisten onder de Italiaanse zon geleefd hebben en dat er nog veel te ontdekken valt in Italië. Hij vertelde over het omzetten van handschriften in moderne edities, en het catalogiseren van muziek in Italiaanse en Duitse bibliotheken. Dhr. Carideo deelde mede nog voor jaren muziek op de plank te hebben liggen, die erop wacht om uitgegeven te worden; hij had zich ook met de alleroudste klaviergenres beziggehouden, en bood eigen uitgaves te koop aan. Samen met het erop volgende recital van Kris Verhelst vormde zijn verhaal een directe eenheid. Het eerste gedeelte (het oudste repertoire) van het recital werd door haar op een vijfhoekig virginaal gespeeld, daarna (de 17^e-eeuw) schakelde ze over op de Grimaldi. De lezing van Thérèse de Goede over vroeg Italiaans continuo was zodanig van toon, dat er zowel voor ingewijden als leken veel te halen viel. Hierover volgt nog een apart artikel. Er waren veel vragen. Het slotconcert was in handen van Pieter Dirksen. Het leek of de gedoodverfde Sweelinckspecialist zich voorgenomen had in zijn eentje niet onder te doen voor

de hele opera van de avond ervoor. Hij begon met een stevige Ciacona van Storace, op de Grimaldi, waardoor de toon meteen gezet was. Via Pasquini belandde hij daarna in de vroege 18^e-eeuw, om bij Alessandro en Domenico Scarlatti uit te komen. De afwisseling in de sonates van Domenico Scarlatti, maar liefst acht achter elkaar, was uitstekend te noemen. Hij speelde ze op zijn eigen Vlaming. Door dit zeer pittig geïntoneerd instrument, en het dienovereenkomstige spel kreeg de uitvoering zelfs een provocatief tintje, een krachtig statement. Het was inderdaad een machtige afsluiting!

Tot besluit

Het aantal concoursdeelnemers neemt langzaam af. Het is nog niet te laat, maar het is wel duidelijk dat er vanuit de organisatie iets ondernomen moet worden om te voorkomen dat "Haarlem" straks zonder concours verder zou moeten. Dat zou weliswaar denkbaar zijn maar vormt een breuk met de traditie.

De tijden waarin eigenlijk niemand wist hoe een Toccata van Frescobaldi gespeeld moest worden, liggen

ver achter ons. De voorhoede in clavecimbelland heeft daar inmiddels wel ideeën over, kijkt alweer verder, naar componisten *rond* Frescobaldi, zopas herontdekt. Bij de amateurs is Frescobaldi daarentegen nog altijd een tamelijk raadselachtige componist, met wiens muziek je alle kanten uit kunt. Tempo-contrasten maken tussen de verschillende gedeeltes? Vrijheid versus vormbeheersing? Ook de interpretatie van de middentoonstemming is een obstakel.

Het blijft nodig de kennis en ervaring van de praktiserende beroepsclavecijnisten door te geven aan een brede groep van geïnteresseerden, dat is ook een van de doelstellingen van het genootschap. Dat kan op een aantal manieren. In het concours is het van belang dat er contact is tussen de jury en de spelers; niet vooraf natuurlijk, maar na afloop. Een gesprekje met juryleden is geen overbodige luxe. Maar er is meer nodig, studiedagen, concerten, uitwisselingen, kortom alles waar "Haarlem" voor staat.

Fons van der Linden

Samenvatting van SCGN presentatie "Vroeg Italiaanse continuo en improvisatie"

door Thérèse de Goede

In de bespreking en demonstratie over 'vroeg Italiaanse continuo en improvisatie' werd de zeventiende eeuwse methode belicht van uitwerking van onbecijferde bassen. Daarnaast werden verschillen tussen zeventiende en achttiende eeuwse harmonie besproken.

Basso continuospel, in Italië begonnen tegen het eind van de zestiende eeuw, werd in de hele barokperiode beschouwd als een praktijk van het improviseren aanvullen van de ontbrekende stemmen tussen solostem(men) en baslijn.

Naast het harmoniseren van de baslijn speelt ook het improviseren van imitaties en andere solistische elementen een rol. Dat laatste komt vooral aan de orde in secties waarin de solostem 'pauzeert' en de bas alleen verder gaat. Dergelijke secties komen in de vroeg zeventiende eeuwse solosonates vaak voor.

Aanwijzingen voor het uitwerken van onbecijferde bassen zijn te vinden in een aantal vroege tractaten waaronder die van Agostino Agazzari: *Del suonare sopra il basso con tutti stromenti & uso loro nel conserto* (1607), Francesco Bianciardi: *Breve regola per imparare a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Istrumento* (1607), Adriano Banchieri: *L'Organo Suonarino* (1611) en van Michael Praetorius: *Syntagma Musicum III, Termini Musici* (1619).

Akkoorden in de vroegste continuo bestaan vooral uit 5/3 en 6/3 combinaties. De afstand tussen de opeenvolgende basnoten bepaalt of een terts of sext groot of klein moet zijn. Dissonanten worden overwegend als voorhoudingen in kadenzen gespeeld. Tegen het midden van de zeventiende eeuw worden

cijfercombinaties zoals 6/5/3 en 6/4/3 genoteerd waaruit natuurlijk niet kan worden geconcludeerd dat ze niet eerder werden gespeeld.

Vroeg zeventiende eeuwse harmonie is gebaseerd op de contrapunt regels voor intervalsregulatie. Het verschil met achttiende eeuwse harmonie kan het beste worden gedemonstreerd met behulp van een baslijn bestaande uit een diatonische reeks trapsgewijze noten, b.v. C-D-E-F-G; in de vroege zeventiende eeuw zal boven elke noot de 3 en 5-6-56-56-56-56 worden gespeeld (andere mogelijkheden worden hier nu even buiten beschouwing gelaten) en in de achttiende eeuw 5/3-6/3-6/3-6/5/3-5/3.

De vroeg zeventiende eeuwse harmonie lijkt op het eerste gezicht weinig gevarieerd. Omdat het majeur of mineur van tertsen en sexten echter niet alleen door de beweging van de bas wordt bepaald maar ook door de richting van de stem waarin de terts of sext voorkomt, verandert de muzikale structuur als het ware voortdurend van kleur. Als de bas wordt geharmoniseerd vanuit een tonaal uitgangspunt zal dat inderdaad vaak een (te) simpele harmonie tot gevolg hebben.

De muzikale stijl waarin passages, diminuties en imitaties kunnen worden geïmproviseerd kan vooral bestudeerd worden in de solocomposities voor klavecimbel, luit/theorbe en orgel uit dezelfde periode. Dit werd gedemonstreerd met voorbeelden van o.a. Frescobaldi, Marini, Caccini en Kapsberger.

Thérèse de Goede

(Muziekvoorbeeld hiernaast)

IL SECONDO LIBRO D'Intavolatura di Balli D'ARPICORDO, PASS'E MEZZI Saltarelli, Padouane, et alcuni Aeri Noui diletteuoli, da Cantar, ogni sorte de Rima

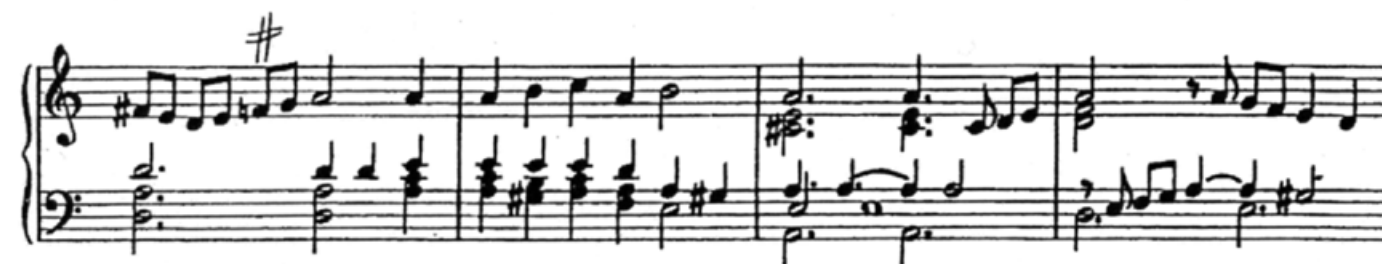
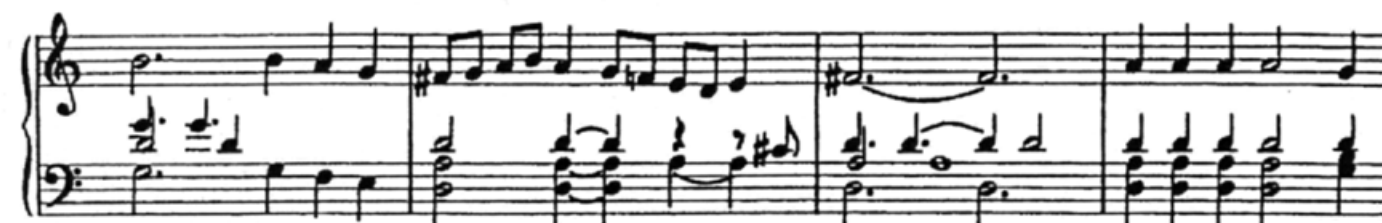
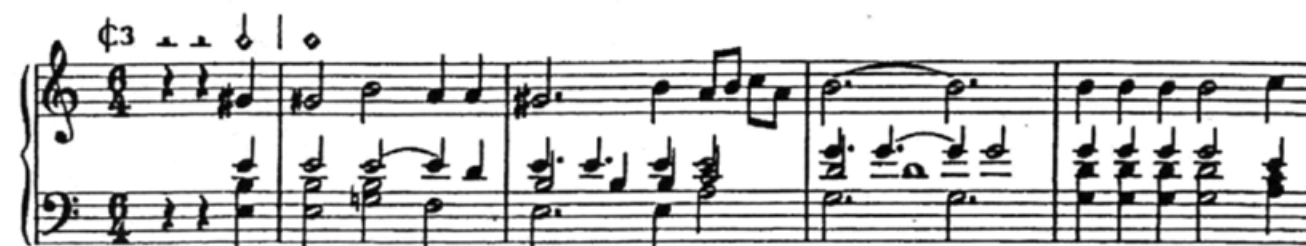
DI MARCO FACOLI VENETIANO

Nouamente posto in Luce

In Venetia Appresso Angelo Gardano

M.D.LXXXVIII (1588)

19. Aría da Cantar Terza Rima



(Corpus of Early Keyboard Music)

Reincken Festival Deventer voor herhaling vatbaar

Een nieuw festival voor Nederlandse Oude Muziek

Op Hemelvaartsdag, 17 mei 2007, een dag vóór de Haarlemse Clavecimbeldagen, ontloek de eerste editie van het "Reincken Festival oude muziek Deventer". Dit festival wil oude muziek van Nederlandse componisten tot circa 1750 tot (grotere) bloei brengen. Reincken is een componist, die in Deventer woonde en werkte en leermeester en inspirator van Bach is geweest.

In de historische binnenstad van Deventer kon je op diverse plaatsen oude muziek horen, zowel binnen als buiten: in De Hereeniging, achter de Grote Kerk bij de Botermarkt en in de Bergkerk.

Naar vier dagen

Het Reincken Festival Oude Muziek Deventer moet de komende jaren uitgroeien tot een uiteindelijk vierdaags festival. Het initiatief kwam van de Deventer Schouwburg en de Stichting Musora. Het initiatief voor oude muziek is gecombineerd met een lopend initiatief van de Deventer Beiaard Kring, waardoor indirect dit jaar Scarlatti op het programma terecht kwam. Het festival betekent voor Deventer een welkome aanvulling op zijn evenementen, na het vervallen van het overbekende festival Op den Berghe.

Dramatis personae

Musici op het eerste Reinckenfestival waren Jan Kleinbussink (clavecimbel en orgel), het Groningen Gitaarduo Erik Westerhof en Remco de Haan, Roel Smit met Willie Buunk (carillon in samenspel met accordeonorkest), het pianoduo Martijn en Stefan Blaak en tenslotte de bekende a capella groep Cappella Pratensis. Zij brachten onder andere Maria-motetten van Des Prez ten gehore.

Scheidend burgemeester James van Lidth de Jeude opende het programma ("plezier en mooie muziek maken staat voorop en dat zal met Scarlatti zeker lukken"), dat in de Bergkerk met een festivalcafé werd afgesloten. Sommige concerten waren gratis, andere kenden een entreprijs.

De Deventer schrijver en (sinds augustus 2007 ook Stadsdichter, HCH) Jos Paardekooper hield een smeulige causerie over het leven van de 250 jaar geleden overleden Scarlatti, de toonaangevende componist van dit festival- 'composer in residence zou je kunnen zeggen'.

Clavecimbel opent

Clavecínist en later die dag organist in de Bergkerk, Jan Kleinbussink, opende het Festival op muziekgebied. Zijn fraai beschilderd clavecimbel, een exacte kopie van het Dulcken clavecimbel uit de privé-collectie van John Barnes te Edinburgh, werd eind jaren tachtig gebouwd onder zijn supervisie door Gerrit Klop te Garderen en paste prachtig in de ambiance van de volle zaal van sociëteit De Hereeniging en zeker qua geluid! Muzikaal

gezien verzorgde Jan een flonkerende illustratie van de peptalk van de burgemeester: sprankelend als een waterval, afgewisseld met ingetogen passages bracht hij van Domenico Scarlatti achtereenvolgens de werken K.380, K.351, K.430, K.259 en K.30 ten gehore, om te besluiten met de sonate in D, waaraan Ralph Kirkpatrick geen nummer toekende (een bijzondere en haast bizarre compositie, een van de weinige Scarlattisonates die niet in de Kirkpatrick editie werd opgenomen).

Jan Kleinbussink verluchtte zijn optreden met vlotte toelichtingen en anecdotes. Zo vertelde hij, dat de het thema voor de zogenoemde Katzenfuga volgens overlevering ontstond, nadat Scarlatti kat over de toetsen lopend een voor die tijd ongehoorde melodische combinatie aanraakte: Sonate K.30, die Scarlatti's bundel Essercizi uit 1738 afsluit. Natuurlijk kunnen we de legende van de poes bij dit stuk met een korreltje zout nemen, maar het feit blijft dat Scarlatti er in is geslaagd vanuit een schijnbaar volkomen onsamenhangend geheel een prachtige fuga te bouwen, die Jan Kleinbussink ook met veel inzicht voor structuur en samenhang vertolkte.



Jan Kleinbussink is naast cantororganist van de Lebuïnuskerk, oud-leerling en gedurende meer dan 15 jaar de rechterhand van Ton Koopman, met wie hij samenwerkte aan de uitvoering en opnames van de integrale Bach Cantates. Hij specialiseerde zich in theorie en uitvoeringspraktijk van de renaissance- en barokmuziek, onder meer bij Anton Heiller (voor orgel) en Philippe Herreweghe (voor ensembleleiding oude muziek). Jan Kleinbussink is verbonden aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag en leidde hier van 1994 tot 2006 de Afdeling voor Oude Muziek en Historische Uitvoeringspraktijk, een opleiding van wereldfaam, waar jaarlijks ca. 180 studenten, afkomstig van over de gehele wereld, staan ingeschreven; hij is er nu directielid sectie onderwijsvernieuwing.

Bij dit soort uitvoeringen is het soms handig, als de organisatie aan het publiek een indicatie geeft, wanneer ze wél en wanneer niet mogen klappen! Jan Kleinbussink verbond beide Sonates in E-groot door ze als een geheel uit te voeren en daarna viel de eerste pauze, waarna hij de volgende stukken met een inleidend woord toelichtte. Ik vermoed, dat deze toelichting het aanwezige publiek hielp bij het beluisteren van de nog komende Sonates.

Gitaar

Van de uitvoering van het Groningen Gitaarduo droop bij K.380 het Spaanse er vanaf! De op een volkswijsje geënte sonate K.252 klonk zo mogelijk nog lichtvoetiger. 'Dromend aan de voet van een boom' kon je je op de Spaanse vlakten wanen, bij de ingetogen K.253. Dankzij de wisselende opbouw van het programma kreeg hetzelfde stuk een totaal andere uitstraling: bij het clavecimbel klonk het als in een salon, bij de gitaar waande je je in een huiskamer!



Accordeonorkest

Foto: Pieter Leeftland

Carillon met accordeonorkest

Na de ongeregelde lunch konden de talloze belangstellenden buiten luisteren naar een bijzondere combinatie: carillon en accordeonorkest. De afstemming vond plaats per mobiele telefoon!

Het Pianoduo Martijn en Stefan Blaak speelde naast Scarlatti nog werk van Piet Swerts (*1960). Nu al is bekend, dat het instrument piano niet zal terugkeren op het Reinckenfestival van komend jaar. Overigens was dit optreden bijzonder de moeite waard!

Tenslotte vertolkte Jan Kleinbussink op het orgel van de Bergkerk werken van Reincken en J.S.Bach. De Toccata van Reincken klonk als een doos vol pareltjes en bij de fuga van Bach moest ik denken aan het woord "buitelmelodie": als dit woord nog niet bestond is het op het Reinckenfestival dankzij Bachs BWV542b en Jan Kleinbussink geboren!

Het thema van deze fuga is gebaseerd op een 17^{de} eeuws Nederlands volksliedje en Bach heeft bij zijn bezoek aan Reincken in Hamburg dit thema mogelijk van Reincken ontvangen als een opgave voor fuga-improvisatie. Jan Kleinbussink: "Overigens is niet Bach

de uitvinder van de 'buitelmelodie', ook Reincken zelf gebuikte dit thema al in zijn Sonate in g-klein uit de Hortus Musicus."

Hoogtepunt van het festival vormde 's avonds de bekende a capella groep Cappella Pratensis. Zij brachten onder andere Maria-motetten van Des Prez ten gehore. Zij vielen dusdanig in de smaak, dat ze nu al voor het volgende festival zijn geboekt.

Fantastische sfeer

Festivaldirecteur Yolanda Mergler: "Wij vonden in elk geval de sfeer fantastisch en ook over het bezoekersaantal waren we tevreden. De opzet van deze dag blijft zo voor de eerste dag in komende jaren, die iedere keer een dagje langer duren: in 2008 op 1 en 2 mei, in 2009 op 21, 22 en 23 mei en in 2010 bereiken we dan ons streefaantal van vier dagen." Die eerste dag is dan een mengeling van concerten van een half uur met toelichtingen ertussendoor." Die toelichtingen leverden overigens dit jaar regelmatig lachsalvo's op, wat de sfeer nog eens extra ten goede kwam!

"Volgend jaar richten we ons alleen op Nederlandse componisten of op werk dat in Nederland is gecomponeerd of anderszins op Nederland geënt. Volgens de deskundigen ligt er nog genoeg nooit en weinig uitgevoerd werk op de planken en in archieven." Het lijkt me een goede zaak als het Clavecimbelgenootschap met zijn activiteiten rekening houdt met het Reinckenfestival en omgekeerd: zo verbreden we allebei onze uitstraling.

Hans C. Hansson, Deventer, mei 2007

"Waar en wanneer de Duitse componist en organist Johann Adam Reincken geboren werd is onbekend. Er zijn indicaties dat dit in 1643 was en toen zou hij op 10 december zijn gedoopt. Zeker is dat zijn ouders zich in 1637 in Deventer vestigden en dat de nog jonge Johann Adam van 1650 tot 1654 zijn opleiding ontving bij Lucas van Lenninck, organist aan de Lebuïnuskerk te Deventer, op een stipendium van de Boedeker stichting. In 1654 reisde hij naar Hamburg om bij de beroemde Heinrich Scheidemann verder te studeren, die op zijn beurt weer een leerling was van J.P. Sweelinck. In 1657 keerde hij terug naar Deventer om er organist van de Bergkerk te worden. Dit was echter maar van korte duur: een jaar later keerde hij terug naar Hamburg en werd assistent van Scheidemann. Deze volgde hij in 1663 op en bleef tot aan zijn dood in deze functie. Kort voor zijn honderdste verjaardag overleed Reincken.

Reincken was een componist van de tweede generatie uit de Sweelincktraditie. Men zegt dat Joh. Seb. Bach speciaal naar Hamburg reisde (lopend, volgens het verhaal) om hem te horen spelen. Bach liet zijn bewondering voor Reincken blijken door in zijn g-moll fuga (BWV542b) een Nederlands volkslied als thema te nemen, dat Reincken ook gebruikt had."

Het Clavecimbel in de Festivals van BRUGGE en UTRECHT deze zomer 2007, een verslag.

Festivalgangers met een passie voor clavecimbel en hun muziek konden deze zomer goed aan hun trekken komen in Brugge en in Utrecht. Er waren weer veel bouwers op de tentoonstellingen; er waren heel wat solo-clavecimbelconcerten en in Brugge was er weer de driejaarlijkse Klavecimbel-wedstrijd¹ (met parallel daarmee de Fortepiano-wedstrijd).

Mooie instrumenten op Musica Aniqua Brugge

Brugge beleefde een mooie zomerse 44^e Musica Antiqua festivalweek. In Brugge staat het clavecimbel (samen met de fortepiano) eens in de drie jaar centraal. Het fraai verzorgde programmaboek maakt het bezoek tot een feest. De tentoonstelling van instrumenten in het adembenemend mooie Belfort van Brugge was van vrijdagmiddag 27 juli tot en met dinsdag 31 juli. Er waren welgeteld 36 clavecimbelbouwers vertegenwoordigd met elk een keuze van instrumenten. Enkele van de interessantste getoonde instrumenten waren een clavecitherium (verticaal clavecimbel) met darmsnaren in vroege italiaanse renaissancestijl (van de bouwer Griewisch) en een wat groter italiaans clavecitherium met metalen snaren, erg mooi klinkend (van de bouwer Di Maio), maar zulke instrumenten zijn natuurlijk alleen voor een heel beperkt repertoire geschikt. Een gedisciplineerd en heel geïnteresseerd internationaal publiek werd er gratis binnengelaten. Met een standprijs vanaf € 200,- voor deze 4½ dag zijn de standhouders niet al te duur uit, mede gezien de goede outillage. Tot de volgende keer in 2010!

Leonhardt onderscheiden

Van de clavecimbelconcerten in Brugge heb ik er twee kunnen bijwonen, die allebei zeer de moeite waard waren. De Nocturne, het late avondconcert op 27 juli, was georganiseerd ter ere van de nu 80-jarige bouwer Martin Skowronek, die overigens blijkbaar niet aanwezig was. De clavecinisten Ketil Haugsand en Ludger Rémy bespeelden trots hun eigen Skowronek-clavecimbels (resp. naar Dulcken en Mietke) in een recital van afwisselend solo's en duetten van Gaspard LeRoux, Claude-Bénigne Balbastre, François Couperin, Carl Philipp Emanuel en Wilhelm Friedemann Bach, en wel met veel verve, in de mooie en intieme OnzeLieveVrouwe-kapel van Blindekens. Het matineeconcert van 31 juli werd gegeven door Gustav Leonhardt in het Brugse Concertgebouw. Hij speelde werken van Forqueray, LeRoux, Pachelbel, Böhm en Johann Sebastian Bach, als vanouds op zijn magistrale wijze. Wel was het jammer dat achter het podium de scheidingswand niet was neergelaten; bij de finale van de Klavecimbel-wedstrijd de volgende dag werd dat

wel gedaan en de akoustiek was toen aanmerkelijk beter. Na afloop van dit recital werd Gustav Leonhardt zeer eervol benoemd tot Commandeur in de Koninklijke Leopolds-orde, hem uitgereikt door de Commissaris des Konings, een hoge onderscheiding voor zijn ook in België zeer gewaardeerde inspanningen voor de herwaardering van de barokmuziek in historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk. Met een geestig dankwoord van Leonhardt over de mogelijke inhoud van het 'Commandeur'-schap werd dit evenement afgesloten.

Veel deelnemers Klavecimbel-wedstrijd

Van de 15^e Internationale Klavecimbel-wedstrijd heb ik alleen de Finale op 1 augustus gehoord. De jury bestond uit Gustav Leonhardt, Ketil Haugsand, Davitt Moroney, Andrea Marcon, Françoise Lengellé en Johan Huys (vz). Van de zeventig(!) deelnemers kwamen er elf in de Finale, met de Contrapunctus in stile francese (uit de Kunst der Fuge) van J.S.Bach, en twee Concerts van Rameau (begeleid met viool en viola da gamba), als uit te voeren werken. In de voorselecties waren solowerken uit zowat alle clavecimbelgenres geprogrammeerd geweest. Zoals wel vaker in Brugge kwam er geen eerste prijs; de tweede prijs werd ex aequo uitgereikt aan twee aan het Sweelinck-Conservatorium Amsterdam afgestudeerde/studerende clavecinisten, te weten Francesco Corti (It) en Julien Wolfs (Be), die ook het publiek wisten te overtuigen. Met een feestelijke receptie in het Provinciaal Hof werd dit programma-onderdeel ruim na middernacht afgesloten.

Oude Muziek en Instrumenten in Utrecht

De 26^e editie van het Utrechtse Festival Oude Muziek had wel wat last van de matige zomer, hoewel het de meeste dagen droog was. Er verscheen bij deze gelegenheid een interessant boek van Jolande van der Klis over de oude muziek beweging 1976-2006 (in Nederland), getiteld 'Een tuitje in de aardkorst' (Kok, Kampen 2007), met veel aandacht voor de wederwaardigheden van het Utrechtse festival. Het ontbreken van een programmaboek (tot voor enkele jaren nog wel geproduceerd) is spijtig.

De Oude Muziek Markt met instrumentententoonstelling in de Buurkerk / Museum van Speelklok tot Pierement was van vrijdagmiddag 24 augustus tot en met zondag 26 augustus; er waren clavecimbel van een zevental bouwers te zien. Hier kwam men alleen binnen met een kaartje, de belangstelling was wisselend. Het werd er de standhouders maar matig veraangenaamd vanwege de vele niet-werkende lampen en het verbod op gebruik van consumpties in de tentoonstellingsruimte. Met een standprijs vanaf ruim € 300,- voor deze 2½ dag zijn de standhouders nogal duur uit

(weliswaar is bijvoorbeeld Musicora - Parijs nog duurder, maar de Tage Alter Musik Regensburg, dat ook al een lange traditie heeft, rekent maar vanaf € 90,- voor 2½ dag).

Buxtehude en Scarlatti

Het Utrechtse Festival Oude Muziek had dit jaar als focus-aandachtspunten onder meer: Dieterich Buxtehude (1637-1707) en Domenico Scarlatti (1685-1757). De clavecinist Lars Ulrik Mortensen gaf een indrukwekkend Buxtehude concert op vrijdagmiddag 31 augustus in de Lutherse kerk. Het concert van Jan Katschke op maandagmiddag 27 augustus in dezelfde kerk had naast Buxtehude ook Weckmann, Ritter en Froberger op het programma, hij speelde op een verfijnd Duits model clavecimbel gebouwd door Dietrich Hein, Oldenburg 2000 (D). Gustav Leonhardt gaf op woensdagmiddag 29 augustus in de Lutherse kerk een mooi en geheel aan Froberger gewijd concert 'Méditation sur ma mort future' op en Duits en een Italiaans clavecimbel; helaas had dit laatste instrument

nogal last van ontstemming. Het laatste festivalweekend, 1-2 september, stond geheel in het teken van Domenico Scarlatti, met uitvoeringen op beiaard, clavecimbel, fortepiano en piano. De clavecimbelconcerten met sonates van Scarlatti (alsmede ook van tijdgenoten zoals Seixas, Albero en Soler) werden gegeven door Diego Ares Groba (hij studeerde enkele jaren geleden af aan het Koninklijk Conservatorium Den Haag), Pieter-Jan Belder (zie ook zijn verslag van zijn Scarlatti-lezing hieronder en van de bespreking van zijn Scarlatti-CDbox elders in dit blad), Pierre Hantaï, en tot slot (leest best) Bertrand Cuiller, de enige die in deze serie een Italiaans model clavecimbel bespeelde, een wel bijzonder mooi klinkend instrument gebouwd door Philippe Humeaux, Barbaste 2002 (F).

Het was al met al weer een interessant muziekfestivalseizoen voor de clavecimbelliefhebber.

Hans van Krevelen, Utrecht

Clavecimbel-Juweeltjes stromen binnen

Naar aanleiding van onze oproepen stromen de plaatjes van Juweeltjes binnen!

Elk bijschrift licht het betreffende instrument toe, voor zover we daarover gegevens krijgen.

Gezien de lezerskring van *het Clavecimbel* zijn er nog honderden clavecimbel in omloop, waarvan vele waarschijnlijk prachtig zijn beschilderd.

Het is leuk om bij ieder plaatje iets over het instrument te kunnen vertellen of juist over de beschildering (c.q.houtsnijwerk – bestaat dat ook? (HCH)). We houden ons dus aanbevolen.

Wel zal in het algemeen de bijdrage in zwart-wit worden afgedrukt, omdat we nu eenmaal geen full-color tijdschrift hebben. (zie p.32)

Opsturen van foto's, tekeningen of andere plaatjes kan naar het adres van de redactie:

Garvelinkkampweg 14, 7261 CH Ruurlo

of

hans.hansson@pr-tekst.nl

Redactie / Hans Hansson

PR-*ekst*

Bureau PR-Tekst,
Garvelinkkampweg 14,
7261 CH RUURLO
tel. 0573 - 454 159
onderweg© 06-50 235 432
www.pr-tekst.nl,
hans.hansson@pr-tekst.nl

Verzorgt:

- "teksten vanuit public relationsdenken".
- communicatietrainingen voor vakspecialisten
- Neuro Linguïstisch Programmeren (NLP)
– meerwaarde voor communicatie en interactie
- lid o.a. Vereniging van Wetenschapsjournalisten in Nederland (VWN)
- *Speerpunt nu: NLP-coaching, speciaal bij angsten, afhankelijkheden en andere nare zaken*



¹ Spelling conform Musica Antiqua Brugge.

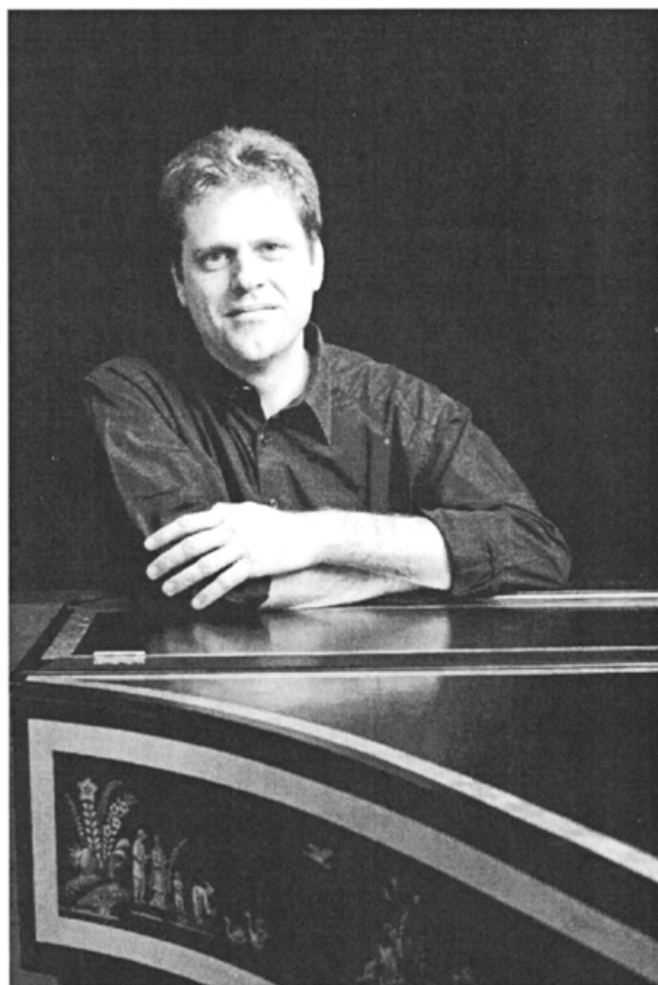
Achtergronden van Domenico Scarlatti bij het verschijnen van de integrale CD-box

Deze tekst is een enigszins aangepaste versie van de STIMU lezing die ik op 1 september heb mogen houden in het Spaans cultureel centrum Instituto Cervantes ter opening van het Scarlatti weekend in het Festival Oude Muziek te Utrecht van dit jaar. De lezing was ruimschoots gelardeerd met muziek-voorbeelden waar ik wel naar verwijs maar die via deze weg helaas niet hoorbaar zullen zijn. Verder is het een min of meer persoonlijk verslag over mijn omgang en ervaringen met het werk van Scarlatti. Wat het in ieder geval niet is, is een wetenschappelijk te duiden artikel. Wetenschappelijke pretenties zijn namelijk het laatste wat ik koester. Ik hoop echter wel dat het de lezer stimuleert om Scarlatti's noten weer eens op de lessenaar te zetten, om (opnieuw?) kennis te maken met deze buitengewoon originele geest uit de 18^e eeuw.

Ik heb het privilege gehad om alle 555 sonates voor klavier van Domenico Scarlatti die in de catalogus van de vermaarde Ralph Kirkpatrick zijn vermeld op CD op te nemen. Het ondernemen van zo'n monsterproject zorgt er bijna automatisch voor dat je als autoriteit op het gebied van Scarlatti gezien wordt. Hoewel een dergelijke kwalificatie niet automatisch gerechtvaardigd is, is het feit dat je al die sonates gespeeld hebt wel een reden om aan te nemen dat je iets met die muziek hebt. Anders was het een toch wel heel bizarre beslissing om aan een dergelijk project te beginnen.

Nu is het zo dat in het geval van muziek het eigenlijk altijd onmogelijk is om te beargumenteren waarom iets aantrekkelijk voor iemand is of niet. In die zin is muziek te vergelijken met de liefde. De liefde in woorden uitdrukken bevredigd maar voor een deel. Liefde moet je vooral doen. Zo is het ook met muziek; eigenlijk moet je helemaal niet over muziek praten. Muziek moet je doen, ofwel luisterend dan wel musicerend. Muziek is namelijk een autonome taal die we niet nodig zouden hebben als wat je er mee wil zeggen in woorden gevat zou kunnen worden. (Overigens; muziek kan woorden wel onderstrepen, zoals dat gebeurt in vocale muziek. Net zo goed als het woorden kan afbreken, wanneer de boodschap die door de muziek wordt uitgezonden niet correspondeert met de boodschap van het woord, maar dat is een andere discussie).

U begrijpt al waar ik heen wil; mijn voorliefde voor het werk van Scarlatti kan ik eigenlijk niet zo goed



verklaren, laat staan onder woorden brengen. Ik ben dan ook musicus; ik doe die muziek. Wanneer ik dus over Scarlatti spreek zoals nu, voel ik mij eigenlijk niet helemaal op mijn plaats, en ik vraag u daarom mijn woorden als de woorden van een musicus te duiden en niet als de woorden van een musicoloog.

Toch is het wel eens aardig om een poging te wagen, onder woorden te brengen wat de muziek van Scarlatti nu zo aantrekkelijk maakt.

Virtuoos

Als eerste springt bij Scarlatti het uitzonderlijke virtuoze karakter van zijn muziek in het oog. Ik kan niet ontkennen dat het ondernemen van zo'n project voor een deel een sportief element in zich herbergt. Maar, zo kunt u terecht opmerken: Er zijn talloze voorbeelden van componisten die in technisch opzicht minstens zo spectaculair zijn, maar verder totaal oninteressant. Een beetje zoals een spectaculair ogend iemand niet noodzakelijkerwijs ook een aantrekkelijke persoonlijkheid is. Hoe vaak zouden we het tegendeel kunnen beweren?

Ik zou de behandeling van de harmonie door Scarlatti als argument kunnen noemen, een punt waar vaak aan gerefereerd wordt. Toegegeven, Scarlatti heeft zo zijn typische manieren om te sullen met harmonische wetten, maar de stijl van zijn klavecimbelwerken en zijn behandeling van harmonie, gerelateerd aan de Iberische volksmuziek is geen uitvinding van hemzelf. Daar zullen we straks op terugkomen.

Verder zouden we kunnen wijzen op de originele manier waarop onze componist omgaat met ritme, origineel inderdaad maar niet direct een reden om geheel verslingerd te raken aan deze muziek. Er is genoeg muziek te vinden die net zo inventief dan niet inventiever gebruik maakt van maatverschuivingen, polyritmiek en dan hoeven we geeneens naar de romantiek of de modernen. Dat kan het ook niet zijn, hoewel belangrijk genoeg om nog op terug te komen.

Ook kan het niet zijn vanwege Scarlatti's inventieve gebruik van middenstemmen, integendeel zou ik zeggen. De sonates blinken uit in de totale afwezigheid van gecompliceerde polyfonie, iets waar wij toetsenmensen juist zo van houden.

Ik heb weleens de indruk dat de liefde voor Scarlatti weliswaar beleden wordt door veel van mijn collega's, maar dat die liefde dan wel betrekking heeft op een zeer beperkt deel van zijn oeuvre. Bij het samenstellen van het programma voor het festival bleek dat er een nogal beperkt aantal favoriete stukken waren. Er bleek een aanzienlijke hoeveelheid doublures te zijn in de programma's van slechts zes collega's !! Als je doorvraagt bij veel van mijn collega's blijkt dat ze het spelen van Scarlatti vaak ervaren als iets waar je veel in moet stoppen maar waar je relatief weinig voor terugkrijgt. En inderdaad, veel Scarlatti sonates zijn ingewikkeld en lijken op het eerste gezicht weinig te bieden te hebben. Toen ik 6 of 7 CD's had opgenomen vroeg een collega of ik het nog niet zat was.....

Vergelijken?

Het probleem bij het formuleren van een waardeoordeel over welke 18^e eeuwse klaviercomponist dan ook, is dat we de neiging hebben om te vergelijken met Bach. Dat lijkt voor de hand te liggen. Ik denk dat de meeste van mijn collega's in de eerste plaats klavecimbel zijn gaan spelen vanwege de muziek van Bach, althans zo is het mij vergaan. Overigens hebben de Engelse virginalisten er ook niet weinig toe bijgedragen. Een oordeel van muziek zullen we denk ik echter moeten bepalen in z'n context; waar is het voor bedoeld, wat waren de muzikale wetmatigheden, cq gebruiken, waar gecomponeerd, door wie beïnvloed en hoe is met die invloed omgegaan, etc.. Eerlijkheidshalve moet ik zeggen dat ik aanvankelijk ook niet zo'n gunstig oordeel had over Scarlatti, totdat ik me meer in de 18^e eeuwse opera-wereld ging verdiepen. Daar spelen totaal

andere zaken een rol dan contrapunt en diepgang om de diepgang. Eigenlijk was de simpelheid in structuur en de zoektocht naar het meeste effect sorteren met relatief eenvoudige middelen een openbaring voor mij. Dit is die traditie waar we Scarlatti moeten plaatsen. Dat geldt trouwens ook voor de kamer- en klaviermuziek van Händel. Je kunt natuurlijk zeggen van die Händel fuga's dat ze rammelen, zeker wanneer je ze vergelijkt met die van Bach, maar effect sorteren ze wel, hoe dan ook. Een façade misschien, zonder een gebouw erachter? Wellicht, maar dan wel een spetterende façade, een lust voor het oor. Dat is zo nu en dan erg prettig, die ongecompliceerde joie de vivre.

Voor het begrip van de bijzondere omstandigheden die aan de basis stonden van het ontstaan van zo'n aanzienlijk oeuvre van klavecimbelsonates is het wenselijk dat we Scarlatti's carrière eens onder de loep nemen. Dat kan alleen maar in vogelvlucht omdat er feitelijk bijzonder weinig bekend is van de man. Wie dan ook een biografie leest over Scarlatti, of het nu het uitstekende boek van Kirkpatrick is, of het waarschijnlijk ook uitstekende boek van Pagano (een wat mij betreft tamelijk ontoegankelijk boek vanwege het wel erg wollige taalgebruik) stuit keer op keer op allerlei vooronderstellingen die niet hard gemaakt kunnen worden. Er zijn gewoon te weinig bronnen om een heldere kijk op het leven van Scarlatti te krijgen.

Levensloop

Ik zal kort proberen weer te geven hoe het leven van Scarlatti verlopen is (of wat er althans van bekend is). Ik ben ik bang dat ook ik niet zal ontkomen aan het maken van vooronderstellingen.

Scarlatti wordt in Napels geboren in 1685 als zesde kind van de dan reeds gevierde Siciliaanse operacomponist Alessandro Scarlatti. Van zijn opleiding weten we feitelijk niets, in ieder geval niets over de eerste 16 jaren. Voor de hand ligt dat een van de leden van de Scarlatticlan de taak van de muzikale opvoeding van Scarlatti op zich genomen heeft, maar we weten het niet. Charles Burney, de Engelse 18^e eeuwse reiziger die het Europese muziekleven heeft weergegeven in enkele boeken, beweert dat Francesco Gasparini de leraar van Domenico was in Rome. Niet onwaarschijnlijk is dat die twee pas later in Venetië met elkaar in contact gekomen zijn. Een andere klaviergrootheid die nogal eens i.v.m. Scarlatti genoemd werd is Bernardo Pasquini. Op zijn 15^e wordt Domenico benoemd tot organist en componist van de Capella Reale in Napels en daarnaast als Clavecembalista di Camera. Kennelijk was zijn talent voor toetsen toen reeds duidelijk.

De rol van Alessandro in het leven van Domenico is buitengewoon groot geweest, en veelal wordt aangenomen dat dit een ernstige rem heeft betekend op

de ontwikkeling van Domenico als componist. Die invloed was in de eerste plaats bedoeld om Domenico een goede plaats te bezorgen. Tegenwoordig zouden we zeggen: carrière planning. Een belangrijk bewijs daarvan vormt een aanbevelingsbrief van Alessandro aan Ferdinando de Medici van 30 mei 1705. Hierin schrijft Alessandro dat hij Domenico onder dwang uit Napels heeft weggehaald, omdat zijn talent daar niet op de juiste plaats bleek te zijn. (Feit was overigens dat Domenico uit zijn post ontheven werd vanwege een mislukt opera seizoen waar hij verantwoordelijk voor was, maar dat terzijde.) Ook Rome was niet een goede plaats voor muziek en dus ook voor Domenico niet de goede plek. Dan volgt een beroemde zin: "Mijn zoon is als een adelaar wiens vleugels uitgegroeid zijn. Hij moet niet ijdel in het nest blijven en ik moet zijn vlucht niet hinderen."

Hoe dan ook, een plaats voor Domenico in Florence zat er niet in en hij werd door Ferdinando bij een Venetiaanse broodheer aanbevolen.

Van de vier jaren dat Domenico in Venetië heeft doorgebracht is bijzonder weinig bekend. De biografie van Händel, Mainwaring, maakt melding van een wedstrijd tussen de zojuist in Italië gearriveerde Sax met Scarlatti. Händel wint als organist en de meningen over wie de winnaar is van de klavecimbelcompetitie zijn verdeeld. Het is aardig om eens te bedenken wat die twee jonge 'duivelskunstenaars' zoals ze regelmatig genoemd werden gespeeld zouden kunnen hebben. Voor de hand ligt dat ze geïmproviseerd hebben, maar van Händel zowel als van Scarlatti zijn wel enige vroege werken bewaard gebleven. Als we die bekijken zien we een zekere stijlverwantschap. Beluister bijvoorbeeld eens sonate K.85 en Händels Lesson in a

Het feit dat Händel als organist als de meerdere van Scarlatti gezien werd zal te maken hebben gehad met de vaardigheid van de Duitse organisten in het improviseren van contrapunt. Toch, als we de fuga's van de twee heren vergelijken blijken ook die niet zo heel erg te verschillen.

Een andere ontmoeting, vele jaren later opgetekend door Burney, is die met Thomas Roseingrave, een engelse organist die naar Italië was gestuurd om daar zijn vaardigheden te vergroten. Hij beschrijft dat Roseingrave uitgenodigd wordt zijn kunnen te tonen op het klavecimbel, wat deze vervolgens naar eigen tevredenheid doet. Hierna wordt een ernstige jongeman, in het zwart gekleed, eveneens uitgenodigd aan het klavecimbel. Nadat Scarlatti, want dat was natuurlijk die in het zwartgeklede duivelskunstenaar begon te spelen dacht Roseingrave dat er wel honderd duivels op het toetsenbord tekeergingen. Hij was zo onder de indruk dat hij, nadat Scarlatti zijn bijdrage beëindigd had, hij naar iets begon te zoeken om z'n vingers mee af te hakken. In ieder geval heeft hij een maand lang geen

klavecimbel durven aanraken. De ontmoeting met Roseingrave is voor het ontstaan van de Scarlatti hype in de rest van Europa van groot belang geweest. Hij lijkt verantwoordelijk te zijn geweest voor de publicatie van de Essercizi en een aantal andere sonates.

De loopbaan van Domenico wordt weer iets beter zichtbaar als hij, weer op instigatie van Alessandro, in Rome in dienst komt van de Poolse koningin in den vreemde Maria Casimira voor wie hij opera's, serenades en cantates componeerde. Nadat deze mecenas bankroet raakte en naar Frankrijk vluchtte, werkte Domenico als hoofd van de Capella Gulia, het koor van de Sint Pieter. Uit deze periode stamt het geniale en aangrijpende 10 stemmige *stabat mater*, een voorbeeld van de vaardigheden van Domenico als polyfonist, iets wat we niet zoeken achter de klavecimbelwerken waar Domenico tegenwoordig zijn bekendheid aan dankt.

Rechten

Uit deze tijd stamt ook het beroemd geworden document waarin Alessandro afstand doet van zijn vaderlijke rechten de belangen van zijn zoon te behartigen. Wij kijken daar nu vreemd tegenaan, maar volgens de 18^e eeuwse tradities in Italië en Sicilië in het bijzonder, kon een *pater familias* tot zijn dood aanspraak maken op gehoorzaamheid van zijn kinderen tenzij er een regeling getroffen werd. Dit document lijkt op een dergelijke regeling waardoor Domenico zich niet meer behoefde te verantwoorden voor zijn financiële doen en laten. Wellicht dat het Scarlatti ook de vrijheid gaf om zelfstandig zijn verdere loopbaan uit te zetten zonder door de manipulaties van Alessandro gehinderd te worden.

Contacten met de Portugese ambassadeur in Rome leidden in 1719 tot het vertrek van Domenico naar Lissabon. Dit zou voor Scarlatti een wezenlijke wending worden in zijn carrière zonder dat er nu een aanleiding is te geloven dat dit een opzettelijke distantiëring was van het pad dat hij tot dusver gelopen had. Domenico's 'carrière-move' was geen vlucht voor de invloed van zijn vader of een artistieke vlucht. Hiervoor zou hij nog te vaak tijdens zijn Portugese periode in Italië gesignaleerd worden. Scarlatti werd benoemd als leider van de koninklijke kapel en had in die functie de taak van het componeren van cantates en serenades. In feite niets anders dan wat hij al enige decennia gedaan had. Er zijn echter een paar factoren die geleid hebben tot een opmerkelijke wending in Scarlatti's loopbaan. Naast de taken zoals eerder opgemerkt, was het lesgeven aan de jongere broer van de koning, prins Don Antonio één van zijn neventaken. Daarnaast manifesteerde zich het uitzonderlijke talent voor het klavecimbel van Maria Barbara, de dochter van de koning. Hierdoor zag Scarlatti zich genoodzaakt

aan lesmateriaal voor zijn koninklijke leerlingen te gaan werken.

Ik heb het vermoeden dat Scarlatti's faam als klavecimbelvirtuoos voornamelijk gebaseerd was op zijn improvisatietalent. Er zijn relatief weinig stukken waarvan we het vermoeden hebben dat het Italiaanse werken zijn. Het overgrote deel van de sonates die we nu kennen betekenen een enorme stijlbreuk met deze vroege werken. Het is interessant om eens te bekijken wat hiervoor nu de directe oorzaak is geweest.

Seixas

In Lissabon ontmoet Scarlatti Carlos de Seixas. Deze Seixas was op jonge leeftijd reeds een gevierd klaviervirtuoos, die op zijn veertiende jaar zijn vader opvolgde als organist aan de kathedraal van Coimbra. Twee jaar later verwierf hij een dergelijke post in Lissabon. Ook hij blijkt als leraar aan het Portugese hof gewerkt te hebben, als collega van Scarlatti dus. Er is een beschrijving uit 1780 van een ontmoeting tussen deze twee heren waarvan we eigenlijk niet precies weten wanneer die plaats vond. Het is wel aardig om deze beschrijving eens nader te bekijken

"Het was de wens van zijne koninklijke hoogheid Don Antonio dat de grote Escarlatti, die op dat moment in Lissabon was, Seixas een paar lessen zou geven. Dit werd ingegeven door de misplaatste gedachte dat wat de Portugezen ook doen, ze zich niet kunnen meten aan buitenlanders. Daarom werd hij naar Scarlatti gestuurd. Nauwelijks had Scarlatti gekeken hoe Seixas zijn handen op het klavier legde of hij herkende een gigant aan zijn vingers, (om het maar zo te zeggen) en zij tegen hem: "U bent degene die mij les zou moeten (of kunnen, bij RK) geven" Toen hij naderhand Zijne Koninklijke Hoogheid Don Antonio ontmoette zei Scarlatti hem: "U heeft mij opdracht gegeven om hem te testen. Maar ik moet u zeggen dat hij een van de beste musici is die ik ooit gehoord heb".

Dit citaat wordt doorgaans geïnterpreteerd als voorkomendheid naar Seixas toe, als zou het eigenlijk niet mogelijk zijn dat onze held Scarlatti werkelijk iets van Seixas had kunnen leren. Maar laten we er nu eens vanuit gaan dat Scarlatti wel degelijk "in de leer" is geweest bij Seixas. Wanneer we de werken van Seixas aan een nader onderzoek onderwerpen lijken alle elementen die wij tegenwoordig als typisch Scarlattiaans duiden, reeds aanwezig te zijn.

Ik denk dat het zeer goed mogelijk is dat het Seixas geweest is die Scarlatti de weg gewezen heeft om elementen van de Iberische volksmuziek te verwerken in klavecimbelcomposities. Dat is in ieder geval een mogelijkheid die wat mij betreft wel eens nader onderzocht zou kunnen worden door de muziekgeleerden. Uiteindelijk moet toegegeven worden dat Scarlatti een grotere geest had en meer talent had

dan Seixas om van alle Iberische elementen een samenhangende compositie te maken. Verder "ruikt" de muziek van Seixas Portugees en naar de oceaan, terwijl de bulk van de klavecimbelmuziek van Scarlatti ontstaan is in het bloedhete zuiden van Spanje, om nog preciezer te zijn Sevilla, de bakermat van de flamenco.

In 1729 trouwt Maria Barbara met kroonprins Ferdinando van Spanje. Scarlatti krijgt opdracht met de Infante mee te reizen. Hij zou de rest van zijn leven in dienst blijven van Maria Barbara en feitelijk alleen zichtbaar voor ons blijven door het klavecimbeloefte wat voor het grootste gedeelte in deze periode ontstaan is. Na de ceremonies op een brug over een rivier die de grens markeert tussen Spanje en Portugal reist Scarlatti mee in het gevolg van het kroonprinselijk paar naar het Alcazar in Sevilla. Het lijkt erop dat hier, in de straten van Sevilla, Scarlatti de ware inspiratiebron van zijn klavecimbelwerken lijkt te hebben gevonden.

Symbiose

Andalusië is ook tegenwoordig nog doordrenkt van Moorse invloeden. Denk maar aan paleizen als het Alcazar en Alhambra. Tegenwoordig is de flamenco populairder dan ooit en hoewel de flamenco zoals we die nu kennen in de 19^e eeuw ontstaan is, kan men goed begrijpen dat deze muziek en dansstijl een enorme impact heeft op degene die zich er door laat meenemen. Verder moeten de feesten rond de goede week, zoals ze nog steeds gevierd worden, met eindeloze processies, die dan wel met veel herrie, dan wel in complete stilte worden gehouden, een diepe indruk bij Scarlatti hebben achter gelaten.

Nu is het klakkeloos imiteren van volksmuziek één, maar er ook coherente klavecimbelmuziek van maken is twee. Scarlatti heeft feitelijk een nieuw harmonisch universum voor zich zelf gecreëerd, om de eigenschappen die de Spaanse volksmuziek zo intrigerend maken in klavecimbel idioom te vatten. Ik denk dat we de klavecimbelmuziek van Scarlatti rustig kunnen omschrijven als een geslaagde symbiose tussen de Italiaanse belcantostijl en de harmonische en ritmische eigenaardigheden van de Spaanse volkscultuur.

In 1976 schreef klavecijniste Jane Clark een kort artikel waarin zij verschillende sonates koppelt aan specifieke dansvormen. Dat was destijds een doorbraak. Iedereen was het er wel over eens dat Scarlatti invloeden had ondergaan van de Spaanse volksmuziek. Zij gaat zelfs zo ver dat experts op het gebied van Spaanse volksmuziek veel te weten zouden kunnen komen over de pre-flamenco. Voor wie het lezen wil: Early Music 1976 pag.19.

Maar laten we eens een voorbeeld nemen, dan zouden we een en ander eens kunnen verduidelijken. Een sterk en bekend voorbeeld is sonate K.490, een werk dat een vertaling lijkt te zijn van een processie in de stille week.

Je hoort de langzame stappen, begeleid door een trommel. Daarboven uit hoor je de rauwe zang van een onzichtbaar blijvende vrouw vanuit een open raam, een traditie die tot op de dag van vandaag voortleeft....

Ik sprak al over Scarlatti's gebruik van harmonie. Een kenmerk dat veelvuldig voorkomt in Scarlatti's muziek is wat wij tegenwoordig de zigeunertoonladder noemen. Het geeft de muziek van het Iberisch schiereiland zijn geheel eigen kleur. Het gaat hier over een aangepaste vorm van de phrygische modus voor wie het heel precies gezegd wil hebben.

Een ander aspect waar Kirkpatrick uitgebreid op wijst in zijn nog steeds belangrijke biografie is het veelvuldige gebruik van orgelpunten, niet in de traditionele zin, maar als een soort van middelpuntvliedende harmonische kracht.

Een ander typisch aspect van Scarlatti's muziek waarin de volksmuziek tot uiting komt is het gebruik van syncopes en het verleggen van accenten. Een fraai voorbeeld is sonate K.119. Iedereen die wel eens een traditionele flamenco groep aan het werk gezien heeft begrijpt dat denk ik: een of twee gitaristen, die op zich al druk in de weer zijn met ritme, daaromheen een groep mensen die allerlei ingewikkelde ritmes door elkaar heen klappen en op het podium de danser of danseres die aan dat ritmische palet met haar voeten extra impulsen geeft. En niet te vergeten de castagnetten in de hand. Voor een goed voorbeeld van de imitatie van castagnetten zie sonate in f, K.239.

Harmonie

Ik heb al een paar woorden aan Scarlatti's gebruik van de phrygische modus gewijd. Ook harmonisch zijn er wendingen die tot op de dag van vandaag een wezenlijk kenmerk vormen van de Spaanse volksmuziek. Zo maakt Scarlatti veel gebruik van het fenomeen van mineur en majeur met elkaar laten contrasteren

Berucht zijn ook Scarlatti's gebruik van clusters. De harmonische analyse van het werk van Scarlatti volgens de 19 en 20^e eeuwse methode van het toedichten van harmonische functies aan accoorden, en het herleiden van accoorden naar hun grondliggende blijken meestal tot niets te leiden. Ik geloof dat we ook niet op deze manier naar deze clusters moeten kijken. Ikzelf heb de neiging om ze vooral te zien als acciaciatura's die blijven liggen. Ter verduidelijking; een acciaciatura is het gebruik van niet-eigen accoordtonen in het accoord. Die gebruikt iedere goede continuo speler om dynamiek en kleur toe te voegen aan de basisharmonieën. Daar waren natuurlijk wetmatigheden voor die Scarlatti zo nu en dan met voeten treedt. Maar denk ook eens aan al die parallelle kwinten en oktaven. Denk eens aan alle op het eerste gezicht beroerde stemvoeringen. Het verleggen van grenzen, of waarschijnlijker het negeren van traditionele regelgeving op het gebied van harmonie,

was voor Scarlatti noodzakelijk om het juiste affect te creëren.

Een paar woorden over het karakter van Scarlatti's muziek. In de voorbereiding van mijn Scarlatti integrale heb ik mij vooral laten inspireren door de houding van de Spaanse dansers. Opgericht, zeer actief, streng en met een zekere agressiviteit. Belangrijk was ook de gezichtsuitdrukking die erbij hoort. Nog steeds is het zo dat Scarlatti gezien wordt als een componist van vrolijke pianominiatuurtjes. Maar als we iets kunnen leren van de Andalusische volksmuziek dan is het wel de pijn die doorklinkt in die ogenschijnlijke vrolijkheid. Dat aspect is wezenlijk in de zoektocht die de klavecimbelspeler moet maken om tot een bevredigend resultaat te komen.

Beschikbare instrumenten

Laten we daarbij ook het juiste instrument kiezen. Ik geloof dat de muziek van Scarlatti niets zo slecht verdraagt als de uitvoering op een piano, hoe meesterlijk gespeeld dan ook: licht en dansant en al het andere goede wat je ervan kunt zeggen. De rauwheid, de nadrukkelijke aanwezigheid van de gitaar (en wat kan dat beter imiteren dan het klavecimbel) maakt voor mij het gebruik van andere media dan dat klavecimbel (wellicht de gitaar uitgezonderd) het beluisteren van een Scarlatti sonate tot een frustrerende bezigheid. Soms heb je echter het idee dat je de laatste der Mohikanen bent als je dit zegt. Bezoek bijvoorbeeld eens de site van Youtube en tik het woord Scarlatti in. Hooguit tien procent van de filmpjes die daar te zien zijn, zijn uitvoeringen op klavecimbel. Aardig om te zien is het filmpje van Scott Ross die sonate K.209 speelt. Ook de opname van Raphael Puyana is de moeite van het bekijken waard. Hij speelt K.119 op zijn drie klaviers Hass klavecimbel, erg leuk.

Waar moeten we deze werken dan wel op spelen? Van de instrumenten waarop Scarlatti gespeeld heeft zijn geen voorbeelden bekend. Gelukkig is er wel een inventaris bekend van alle tot zijn beschikbare instrumenten.

Laten we eens kijken:

Het hof bezat 12 toetsinstrumenten. 7 hiervan waren klavecimbels, 5 waren Florentijnse pianofortes. Om onbekende reden werden twee van deze instrumenten omgebouwd tot klavecimbels (op instigatie van Scarlatti ?) Een van de grootste instrumenten was gebouwd van walnotenhouw had een omvang van 4½ oktaaf, vijf registers! en was 4 korrig. Als je dat leest denk je onmiddellijk aan een Duits instrument met 16°. Was het een Hass? Daarnaast waren er nog twee driekorrig instrumenten met een vergelijkbare omvang. Dat kan van alles geweest zijn, zelfs Italiaans hoewel niet waarschijnlijk. Daarnaast een Vlaams instrument van 5 oktaven. Dat zou heel goed bijvoorbeeld een Dulcken geweest kunnen zijn of een geravaleerde (denk

verfranse) Ruckers. Dit verklaart misschien het gebruik van FF in een paar sonates. Daarnaast een instrument wat uit de beschrijving een Iberisch instrument van 5 oktaven lijkt te zijn geweest. Dit is waarschijnlijk het instrument dat Farinelli gekregen heeft van Maria Barbara en waarop Charles Burney hem heeft horen spelen. De andere instrumenten worden niet gespecificeerd dus daar kunnen we niets van zeggen. Wat je wel zou kunnen zeggen is dat men in ieder geval niet eenkennig was. Dat is voor mij dan ook reden geweest om de vrijheid te nemen om op allerlei instrumenten op te nemen. In Engeland hebben ze in de 18^e eeuw echt geen Spaanse klavecimbels ingevoerd om Scarlatti te spelen. Datzelfde geldt voor Frankrijk. De pianofortes hadden een dermate kleine omvang dat de bulk van Scarlatti's sonates er niet op gespeeld kon worden. Ik heb dan ook de neiging om te geloven dat deze instrumenten voornamelijk bedoeld waren als begeleidingsinstrumenten.

Voor wie verder op de materie wil ingaan kan ik het artikel van John Henry van der Meer aanbevelen in het Galpin Society Journal van maart 1997. Hij beargumenteert aan de hand van de beschikbare instrumenten en hun grootte, dat de chronologie zoals door Kirkpatrick verondersteld wordt de juiste is. Interessante kost, hoewel ik niet geloof dat de Essercizi K.1 t/m 30 vroege werken van Scarlatti zijn. Daarvoor wasemen ze teveel Spaanse dampen uit.

Essencizi

Wanneer de Essercizi in 1738 verschijnen in twee elkaar beconcurrerende uitgaven (waarvan de éne een anonieme engelse prachuitgave is, de andere werd uitgegeven door Roseingrave, HvK), ontstaat er een ware Scarlatti hype in Europa. Her en der verschijnen uitgaven van nieuwe sonates van Scarlatti waarvan Kirkpatrick een gedeelte als onecht heeft bestempeld. Ik heb eerlijkheidshalve niet de moeite genomen om dat oordeel te herevalueren. Ik had wel het idee dat

Kirkpatrick nog een paar stukken over het hoofd heeft gezien. Het is moeilijk te bewijzen, maar zeker twee van de Roseingrave sonates zijn wat mij betreft twijfelachtig. Ze zijn te pedanterig en/of te Engels. Vooral K.39 in A met zijn letterlijke citaat van sonate K.24 is dermate zwak dat ik moeite heb te geloven dat dit echt Scarlatti is. Voelde Roseingrave wellicht de noodzaak om meer stukken te publiceren dan in de officiële uitgave van de Essercizi? Wellicht heb ik het mis. Sonate K.95 daarentegen is werkelijk een vervalsing. Het gaat hier om een werk van onze 'eigen' Johann Wilhelm Lustig, die zijn pièces de clavecin bij Boivin in Parijs uitgaf, en Boivin op zijn beurt wilde kennelijk ook geld aan de nieuwe hype verdienen. Hoe dan ook, het staat op mijn integrale, maar met gepaste tegenzin gespeeld. Ik ben pas achteraf door een aandachtige luisteraar getipt. Maar wat een onzin muziek.

Er zijn ook na het opstellen van de canon enige werken boven komen drijven die aan Scarlatti worden toegeschreven. Ik moet zeggen dat deze werken in ieder geval niet dermate overtuigend zijn dat ik ze heb willen opnemen. 2 Sonates kon ik op basis van wat ik zo kende aan Carlos de Seixas toeschrijven. Eén van de werken is een transpositie van een halve toon naar beneden van een Scarlatti sonate. Verder is er het geraamte van een Fandango die weer dermate veel overeenkomsten vertoont met het gelijknamige werk van Soler dat je je afvraagt of het hier wellicht om een schets gaat van dat werk. Ik vrees dat we met de catalogus van Kirkpatrick feitelijk alle sonates wel kennen, al hopen we natuurlijk op een vondst die wellicht enige helderheid brengt in het nog steeds troebele beeld dat we van Scarlatti hebben.

Pieter-Jan Belder, Arnhem/Utrecht, zomer 2007

CD-box Pieter-Jan Belder met alle sonates van Scarlatti

Op zaterdag 1 september mocht ik getuige zijn van de overhandiging van de CD-box met opnames van alle sonates van Scarlatti, aan de speler daarvan, Pieter-Jan Belder. Het vond plaats in Ottone, die allerleukste ruimte in Utrecht, waar eerst zijn recital in het Festival voor Oude Muziek plaats vond. Hij liet een fraaie dwarsdoorsnede van het oeuvre horen. Waar nodig virtuos, maar waar nodig ook zachtaardig, mijmerend zelfs.

Pieter-Jan speelde op zijn eigen klavecimbel, een Bom. Uiterlijk al helemaal een beauty, en ook van klank mooi, krachtig en toch met een vermogen tot zingen in de discant. Ik miste weliswaar enigszins elegance, lenigheid, zwierigheid, ook in de langzamere stukken,

maar als geheel een mooi recital. Bij Scarlatti komen onwillekeurig de vroegere schilderijen van Goya in mijn geest. Die ademen die luiheid versus energie, uitrekken van het een versus samenballen van het ander.

Soms lijken het grafische weergaves van Scarlattisonates. Iemand van Radio 4 nam, toen een





tijdje na afloop een kleiner gezelschap was overgebleven, het woord. Het was erg leuk zoals hij de lange weg naar deze release beschreef. Ik begreep later dat hij Belder al van het conservatorium kende, dat verklaarde wellicht de rake dingen die hij zei. Vervolgens gaf hij het woord aan Ton Koopman. Die had voor Belder, in zijn middelbare schooltijd, een voorbeeldfunctie vervuld. Koopman hield, zoals van



hem te verwachten, een zeer onderhoudend praatje, waarbij het direct over de muziek zelf ging. Daarnaast complimenteerde hij Belder zeer met de ontzaglijke klus die hij had geklaard. Behalve het studeren en uitvoeren ook alles er omheen aan achtergrondkennis. Ik vraag mij nu af hoeveel hij al had opgenomen toen hij, bijna drie jaar geleden, een studiedag van de SCGN over Scarlatti leidde.

Een van de sprekers vroeg: "Ben je hierdoor veranderd? Jaren lang alsmaar Scarlatti achter de achterdeur?" Antwoord: "Nee hoor, ik bleef immers steeds met plezier allerlei andere dingen doen."

Ja, die indruk maakte het ook, des te indrukwekkender de geleverde prestatie.

Carolien Eijkelboom

Clavichord Genootschap viert 20 jarig bestaan

Op 19 september 2007 bestond het Nederlands Clavichord Genootschap 20 jaar. Het is daarmee het oudst, in navolging zijn er in allerlei andere landen vergelijkbare verenigingen gekomen. Om deze verjaardag ook voor een breder publiek te vieren, organiseerde het NCG van vrijdag 28 tot zondag 30 september een openbaar symposium in het Bethaniënklooster in het historisch hart van Amsterdam.

Onderdeel van het symposium waren concerten door onder meer Siebe Henstra, Menno van Delft en Gustav Leonhardt. Ook werden er verschillende lezingen verzorgd over de rol en plaats van het clavichord in Nederland. Musicoloog en clavecinist Clemens Romijn sprak over "Clavichord Music in the Low Countries, an Excursion or a Free Fantasia?".

Voor deze lezing was een multimediale presentatie ontworpen door de Utrechtse studente muziekwetenschap Martine Mussies. Zij projecteerde de Nederlandse versie van de gesproken tekst – die vertaald was door organist Stephen Taylor – op de

muur. Boven en achter de tekst zag het publiek allerlei foto's, kaarten, schilderijen en andere beelden die de gesproken tekst ondersteunden.

Martine werkte op dezelfde manier als een VJ tijdens een houseparty; ze mixte de computergestuurde presentatie met muziek. Maar natuurlijk geen housemuziek, in het Bethaniënklooster kon men genieten van Nederlandse clavichordmuziek, speciaal voor deze presentatie ingespeeld door de bekende clavecinist Pieter-Jan Belder. Tijdens deze muziekfragmenten konden de bezoekers de bladmuziek meelezen, want ook die verscheen vanuit het niets op de vergeelde muren van het rustieke klooster in Amsterdam.

Hans Hansson [op basis van persbericht]

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

"Tijdens het concours was er van de zijde van de jury nogal wat kritiek op de zit-houding van de meeste deelnemers. Zie het artikel over de Haarlemse Clavecimbeldagen. Jurylid Pauline Schenck dacht ineens aan een artikel waarin de didactische aanwijzingen van Couperin en Rameau met elkaar vergeleken worden, en waarin het vrij uitgebreid over zithouding en handhouding gaat. Het is oorspronkelijk een lezing van de clavecinist Tilman Skowronek, gehouden voor een niet-wetenschappelijk publiek. In dit nummer de eerste helft: Couperins invalshoek."

In deze twee artikelen ga ik de speltechniek bespreken zoals ze in twee welbekende franse klavecimbel-methodes wordt gepresenteerd: François Couperins *L'Art de Toucher le Clavecin* en Jean-Philippe Rameaus *De la Mécanique des Doigts sur le Clavessin*.¹ Het gaat hierbij vooral om de verschillen in techniek, zithoogte en armpositie; enige in ander opzicht belangrijke aspecten van Couperins methode worden hier niet besproken.

Een van de meest voor de hand liggende aanleidingen voor het lezen van oude bronnen over speltechniek is de vraag hoeveel van de oude technieken door de ontwikkeling van de 19e-eeuwse pianistiek werd verdrongen. Het juiste antwoord 'behoorlijk veel' leidt al gauw tot het idee dat alle 'oude' bronnen gelijk hebben, en de 'nieuwere' ontwikkelingen per definitie minder goed zijn. Aan de andere kant bestaat er natuurlijk een kans dat de oude meesters sommige dingen over een ontspannen speltechniek, zoals die voor elk soort toetsinstrument geldt, gewoon nog niet wisten. In het laatste geval zou een moderne evaluatie van de historische bronnen zeker ook kritiek mogen bevatten. Het is duidelijk dat beide perspectieven problematisch kunnen zijn. Soms is het al moeilijk genoeg om echt te weten wat een historische schrijver eigenlijk bedoelt. Dit wordt bijvoorbeeld duidelijk in Eta Harich-Schneiders tekstinterpretaties van Couperin en Rameau.² Harich-Schneiders tekst mag dan wel niet meer actueel zijn, maar het interessante van haar

¹ François Couperin, *L'Art de Toucher le Clavecin* (1717; facs. ed. in *Méthodes & Traités 12, Série 1, France 1600-1800, Clavecin volume I*, ed. Jean Saint-Arroman (Courlay: F. M. Fuzeau, 2002), p.161-180, en Jean Philippe Rameau, *De la Mécanique des Doigts sur le Clavessin* (1724; facs. ed. in *Méthodes & Traités 12, Série 1, France 1600-1800, Clavecin volume I*, ed. Jean Saint-Arroman (Courlay: F. M. Fuzeau, 2002), p.182-183. Alle citaten van Rameau hieronder hebben betrekking op deze drie pagina's.

² Eta Harich-Schneider, *Die Kunst des Cembalo-Spiels* (Kassel: Bärenreiter 1939), tab. III, ex. 3 en 4, tab. VI, ex. 8 and 9, and tab. VII, ex. 10 en 11

Speeltechniek op het klavecimbel volgens Couperin en Rameau deel I: François Couperin.

door: Tilman Skowronek, 2006

interpretatie (en van de verwrongen, gespannen handposities op de begeleidende fotografieën) is toch, dat ze eerlijk ervan was overtuigd, de oude bronnen correct te hebben weergegeven. Een onkritische presentatie van stukjes en beetjes uit de bronnen is dus niet genoeg: met een grondige discussie van deze teksten komen we altijd verder.

François Couperins *L'Art de Toucher le Clavecin* werd in 1716 uitgegeven, kort voor het tweede boek van zijn *Pièces de Clavecin*; Couperin was toen 48 jaar oud. De uitgave van het tweede boek van de *Pièces* werd in feite vertraagd omdat Couperin wilde dat de klavecimbelmethode ervóór werd uitgegeven. Couperin geeft hiervoor de volgende reden:

De bescheidenheid van enige van de meest capabele meesters van het klavecimbel, die niet hebben gearzeld om me verscheidene keren te eren door me te consulteren over de stijl en smaak die nodig is om mijn stukken te spelen, geeft aanleiding tot mijn hoop dat Parijs, de provincies en de buitenlanders, die allemaal deze stukken in een positieve geest hebben ontvangen, dankbaar zullen zijn dat ik een betrouwbare methode voor hun uitvoering beschikbaar maak.³

De bescheidenheid van de franse *schrijver* Couperin heeft hem helaas ervan weerhouden, enige namen te noemen, zodat we in het begin moeite hebben om zijn methode in een historische context te plaatsen. "De methode die ik hier voorstel", zegt hij in het voorwoord, "is uniek en heeft niets met tabulatuur te maken [...]; in plaats hiervan zal ik hier alle dingen bespreken die met een goede⁴ klavecimbelaanslag hebben te maken, bij wijze van een [praktische]

³ Couperin *L'Art*, p.1-2 van de originele uitgave. Alle vertalingen zijn van mij.

⁴ Het origineel "beau toucher" kan niet alleen met "mooie aanslag" worden vertaald. Het woord geeft ook aan dat het om compleetheit en juistheid gaat.

demonstratie van de [achterliggende] principes". Een vergelijking met sommige vroegere franse methodes en met andere beschrijvingen van speeltechniek laat al gauw zien dat Couperin zijn vertrekpunt met zorg heeft gekozen. Met name het contrast met Saint-Lamberts methode van 1702 is opvallend. Dit boek, *Les principes du clavecin*⁵, bevat een systematische verklaring van het toetsenboord en van muzieknotatie (in dit verband is *tabulature* gewoon een alternatieve benoeming voor 'notatie'), maar alleen maar een tamelijk gecomprimeerd deel over speeltechnieken, vingerzetting and leermethodes. In plaats hiervan staat er een lange passage over de noodzaak om een goede leraar te vinden, hetgeen Saint-Lambert van de taak ontheft, zijn eigen manier in detail te verklaren.

Ook in een uitgegeven brief van Jean Léonor Le Gallois van 1680 staat te lezen: "voor het leren van de stukken van iedere meester is het nodig om ze bij die zelfde meester, die ze heeft gecomponeerd, te studeren, of bij zijn beste leerlingen"⁶. Deze uitspraak wordt gevolgd door een uitgebreide verklaring. Feitelijk begint dus Couperins methode waar Saint-Lambert was opgehouden. Het vervult bovendien de door Le Gallois beschreven taak om de lezer over de uitvoering van Couperins stukken te informeren. Na het geciteerde voorwoord en een inhoudsopgave duikt Couperin direct in de materie. Hier volgt een samenvatting:

Zeven jaar is een goede leeftijd om met het onderwijs te beginnen – ouder mag ook, maar hoe vroeger hoe beter, omdat de handen voor het klavecimbelspel moeten worden gevormd.

De ellebogen, handgewrichten en de vingers moeten in een horizontale lijn liggen en de hoogte van de stoel moet hiervoor worden aangepast. Als de voeten van de leerling de grond nog niet raken moet er een krukje onder worden geplaatst. Een volwassene speler zit 25cm ("neuf pouces") van het toetsenboord af, en in het midden. Het lichaam wordt dan een klein beetje naar rechts gedraaid, en de knieën horen niet tegen elkaar aan te worden geperst; de voeten worden naast elkaar geplaatst, en de rechervoet een beetje naar buiten gedraaid. Men moet tijdens het spelen geen grimassen maken en om dit te leren, kan men voor een tijdje een spiegel op de lessenaar zetten.

Als de leerling één van zijn polsen te hoog houdt kan de leraar dit corrigeren door een flexibele staf over de hoge pols en onder de andere door te steken, maar

op een zodanige manier dat het spelen niet helemaal onmogelijk wordt gemaakt. (Couperin zegt dat dit de enige oplossing is die hij heeft gevonden). Men geeft niet de maat aan met de voeten of met het hoofd. Als men uit het hoofd speelt moet men niet staren of vaag kijken; men moet naar het gezelschap kijken alsof men met niets bepaalds bezig is.

De beginner moet op een licht bekield spinet of alleen maar op één manuaal van het klavecimbel spelen, omdat het bij een goede aanslag eerder op soepelheid dan op kracht aankomt. Dit is volgens Couperin uiterst belangrijk. Als men een kind meteen op twee manualen zou laten spelen (dus met gekoppelde klavieren) zou dit te veel inspanning kosten, met een slechte handpositie en een harde aanslag tot gevolg.

De vingers moeten dicht bij de toetsen worden gehouden om een droge toon te voorkomen.

Een kind dat met de lessen net is begonnen mag nooit alleen oefenen. Couperin vertelt dat hij de klep van het instrument op slot doet als hij er niet is om les te geven, om te voorkomen dat de leerling in enkele minuten dat teniet doet wat drie kwartier inspanning heeft gekost om op te bouwen.

Behalve het oefenen van trillers, mordenten etc., zijn vingeroefeningen aan te bevelen, die eerst eenvoudig moeten zijn en in eenvoudige toonsoorten moeten staan, maar dan in moeilijkheid moeten toenemen. Personen met stijve spieren moeten voor het spelen rek-oefeningen doen – dit stimuleert ook het brein.⁷

Vervolgens komt Couperin op de vingerzetting te spreken. Een goede vingerzetting draagt veel bij tot de goede manier van spelen. Maar Couperin wil alleen maar een algemene indruk hiervan geven omdat er anders een heel boek voor nodig zou zijn.

De 18e-eeuwse lezer, gretig om meer over deze vingerzettingen ervaren, moet eerst nog een viertal zogenaamde *réflexions* lezen:

Ten eerste een praktisch advies voor het oefenen van trillers en andere versieringen. Het is nodig om met name de zwakkere vingers te oefenen. Maar omdat hierdoor ook de sterkere vingers beter worden kan men bij het spelen van de stukken beter deze gebruiken, zelfs als het in strijd is met de oude wetten van de vingerzetting (het is niet helemaal duidelijk, wat Couperin in het specifieke verband met trillers bedoelt – waarschijnlijk de regel om niet met een duim op een boventoets terecht te komen). In zijn tweede *réflexion* zegt Couperin dat kinderen eerst een aantal stukken uit het hoofd moeten leren, vóór ze aan het noten lezen beginnen. Dit helpt om een goede handpositie te leren, die misschien bedorven wordt als een leerling uit een boek moet spelen; bovendien is het uit het hoofd spelen

goed voor het geheugen. Het derde advies gaat over het vermijden van zwaar lichamelijk werk, als men een flexibele aanslag wil behouden. Volgens Couperin zijn hierdoor vrouwen beter geschikt dan mannen om klavecimbel te spelen, en de linkerhand van mannen is beter dan de rechter omdat die minder vaak wordt gebruikt. De laatste *réflexion* is alleen in kleine druk toegevoegd: kinderen moeten allereerst de notennamen leren.

Met dit advies eindigt het eigenlijke pedagogische gedeelte van het werk en laat een aantal vragen open: Couperins methode werd wel eens als ongeordend, onsystematisch en impulsief gekritiseerd, als "a series of random reflections" die hij in de volgorde opschreef zoals ze in zijn hoofd opkwamen.⁸ De eerste indruk lijkt dit te bevestigen. Aan de andere kant was Couperins boek niet bedoeld als een Frans academisch werk, maar als een praktische aanleiding. Misschien overdreef Couperin zelfs wel enige aspecten om dit verschil duidelijk te maken.

Maar wat is Couperins doelgroep? Zijn ideale lezer is zeker niet een van deze "meest capabele meesters van het klavecimbel, die niet hebben gearzeld om me verscheidene keren te eren door me te vragen over de stijl en smaak die nodig is om mijn stukken te spelen". Het lijkt ook eerder onwaarschijnlijk dat de inwoners van "Parijs of de provincies, en de buitenlanders" die zijn muziek willen leren spelen al te geïnteresseerd zijn in de bungelende voetjes van zijn leerlingen of in zijn praktijk om het instrument op slot te doen. En zelfs als de een of andere amateur zonder een vaste leraar voor een tijdje een spiegel op de lessenaar zou hebben gezet na Couperins boek te hebben ingekeken, zo lijkt het eigenlijk ook geen methode voor zelfstudie te zijn.

Couperins boek is dus hoogstwaarschijnlijk in de eerste plaats bedoeld als een instructie voor andere leraren, en de beste manier van presenteren was voor hem klaarblijkelijk een reflectie van zijn eigen didactische aanpak. Maar voor een ervaren pedagoog is het eigenlijk onmogelijk om de elementen van de onderwijsmethode in progressieve stappen uit te drukken. In de praktijk zullen zulke stappen altijd samen gaan met wederkerende vermaningen of commentaren, en met een persoonlijke aanpak die op de specifieke leerling is afgestemd. Een goede muzikleraar moedigt de leerling op een flexibele manier tot de complexe taak van het muziek maken aan, maar zonder verwarring te stichten. Exact deze aanpak wordt in Couperins tekst gereflecteerd.

Vandaag de dag kan men glimlachen over de keuze van onderwerpen voor een nieuwe, moderne klavecimbelmethode, geschreven door een van de meest gevierde Franse spelers van zijn tijd, de leraar van prins en prinsessen. Maar we hoeven alleen maar

deze licht gedraaide lichaamshouding, de naar buiten gedraaide voet en de niet-betrokken manier om de toehoorders tijdens het spelen aan te zien te vervangen voor de huidige gedragscodes voor uitvoerende musici, om te begrijpen dat Couperin een uitstekende leraar was. Een effectieve speeltechniek en een gecontroleerde, misschien zelfs wel 'aangeleerde' manier van presentatie zijn moeilijk van elkaar te scheiden, en de basis tot beide behoort vroeg te worden gelegd. In dit verband is het belangrijk om erop te wijzen, dat Couperins opmerking over het gezichten trekken tijdens het spelen niet noodzakelijk uitdrukking geeft aan een overmatig gecontroleerde barokke stijfheid. Reeds in 1650 kritiseerde Jean Denis in een amusante passage van zijn stemmethode de "slechte gewoontes van degenen die een instrument bespelen"; het lijkt, alsof het 'bekken trekken' toen een wijdverspreide manier onder muzikale amateurs was. Deze passage is het waard om in het geheel te worden geciteerd, met name voor de instrumentenbouwers onder de lezers:

Aangezien ik een instrumentenbouwer ben moet ik allerlei soorten mensen in mijn werkplaats ontvangen, sommige komen om mijn werk aan te horen, andere om iets te kopen, en ik heb dus de luxe om al die mensen te zien spelen, en al hun gedoe en al hun maniertjes te aanschouwen, want veel mensen hebben nauwelijks controle over zich zelf en hun leeraars lijken niet in staat te zijn om goed te kijken, omdat [men toch zou denken] dat de leerlingen doen zoals men ze het heeft verteld; maar ik zie dit allemaal aan zonder iets te zeggen; vroeger heb ik vrijuit gezegd [wat ik erover dacht], maar het viel me op dat sommige mensen hierdoor beledigd werden en ik heb toen mijn grote openheid onderdrukt, [maar] ik wil dit wel op papier zetten, omdat het geschreven woord sommige mensen minder beledigt dan het gesproken woord. Soms komt er een jonge ijdeltuit en vraagt me om een goed spinet of klavecimbel; vervolgens, terwijl hij denkt dat hij wonderen tot stand brengt, vindt hij het erg nodig om [tijdens het spelen] om te kijken en te kijken of ik ook wel op zijn spel let, zodat hij niet oplet wat hij aan het doen is, hij maakt meer lawaai door met zijn voet de maat te stampen dan het instrument waarop hij speelt. Andere mensen zijn heel wat amuser, als ze een triller half in de lucht en half op de toetsen maken; weer anderen wiebelen de hele tijd met hun hoofd of grommen op een grappige manier. Ik zag eens een jonge man die heel goed speelde [maar] op elke derde slag zo hard met zijn tong klikte dat ik moeite had om niet te lachen. Als een bepaalde organist, die het orgel en het spinet heel goed bespeelt – niet een organist uit Parijs – iets spelen wil waarvan hij denkt dat het bijzonder goed is, gooit hij beide benen naar één, en zijn

⁵ Michel de Saint-Lambert, *Les principes du clavecin* (1702; facs. ed. in *Méthodes & Traités 12, Série 1, France 1600-1800, Clavecin volume I*, ed. Jean Saint-Arroman (Courlay: F. M. Fuzeau, 2002), p.113–150.

⁶ Jean-Léonor Le Gallois, *Lettre de M^r Le Gallois à mademoiselle Regnavlt de Solier touchant la musique* (1680; facs. ed. in *Méthodes & Traités 12, Série 1, France 1600-1800, Clavecin volume I*, ed. Jean Saint-Arroman (Courlay: F. M. Fuzeau, 2002), p.97–101. Van p. 80 van het origineel.

⁷ "Cela met d'allieurs les Esprits en mouvement". Dit doet een beetje aan allerlei oefeningen denken voor de verhoging van de concentratie bij kantoorwerk.

⁸ Wilfried Mellers, *François Couperin and the French Classical Tradition* (London and Boston: Faber and Faber, 1987), p.271.

lichaam naar de andere kant, en hij trekt een grimas die voor de toeschouwers bijna ondragelijk is.⁹

Citaten als deze maken de noodzaak en betekenis van Couperins advies over een goede houding aan het klavecimbel duidelijk, maar voor ons zullen zijn aanwijzingen over een goede speeltechniek uiteindelijk toch belangrijker zijn. Ook hier bouwt hij op de traditie voort. Het is wederom Denis, die al vóór Couperin over een goede handhouding schreef:

Sommige meesters houden hun polsen lager dan de hand, hetgeen heel slecht is, in feite een echte fout, omdat [dan] de hand geen kracht heeft. Anderen houden hun polsen hoger dan de hand, en dit is een imperfectie, omdat het maakt dat de vingers op rechte, stijve stokjes lijken. Maar voor een goede handhouding moeten de polsen en de hand op één lijn liggen.¹⁰

Ook in Saint-Lamberts methode kunnen we al ideeën vinden, die later bij Couperin weer opduiken; dit geldt voornamelijk voor Lamberts uitgebreide discussie over de beginleeftijd en de verschillen tussen rechter en linkerhand.¹¹

Het enige echt nieuwe element in Couperins methode is dan tot dusver dat hij al deze informatie verzamelt en van langdradige theoretische verklaringen ontdoet en dat hij daadwerkelijk praktisch advies geeft om sommige problemen te verhelpen: een passende stoel moet worden gezocht; de goede balans van een jonge leerling wordt gewaarborgd door een krukje onder zijn voeten te zetten; een spiegel helpt tegen het trekken van grimassen; een asymmetrische handpositie wordt verholpen door een staafje tussen de spelende handjes door te steken en door heel zachtjes de ene naar boven en de andere naar onder te duwen.

De nu volgende passage in Couperins werk is een curieuze mengeling tussen algemene klavecimbel-speeltechniek en een aantal eisen aan de speler die specifiek met de Franse stijl te maken hebben, zoals een gedetailleerde discussie van een paar speciale versieringen. Dit gedeelte eindigt met een verzameling opmerkingen over de invloed van de Italiaanse sonatastijl op de Franse muziek, en over andere nationale stijlen. De discussie van de Italiaanse invloed is van bijzonder belang als we later naar Rameaus opvattingen hierover kijken. Couperin schrijft: "Met betrekking tot de *batteries* en *arpeggio's*, [...] die van de sonata[-stijl] vandaan komen, is mijn advies om hun

gebruik op het klavecimbel enigszins te beperken."¹² Couperin legt uit dat toonherhalingen op een klavecimbel onnatuurlijk zijn, en dat de luit-achtige gearpeggeerde stijl beter past voor het instrument. Hier wordt duidelijk dat in Couperins wereld, de 'goede' manier van klavecimbelspelen en de Franse stijl een direct verband hebben. Hierdoor wordt ook duidelijk dat zijn intensieve focus op de versieringen niet alleen maar modieus, maar werkelijk essentieel is. Couperins opmerkingen over diverse nationale stijlen zijn hier niet van belang, maar de laatste woorden van de hoofddekt, voordat het gedeelte met oefeningen, vingerzettingen en de acht welbekende *Préludes* begint, zijn het citeren waard: "Het is belangrijk om de intonatie van het instrument in goede orde te houden. Maar ik realiseer me wel dat dit voor sommige mensen niet van belang is, omdat ze op elk instrument even slecht spelen".¹³

Couperins nu volgende vingerzettingen zijn óf gebaseerd op de oude toonladdervingerzetting, óf ze dienen ertoe om alle stemmen te kunnen spelen en om een natuurlijke frasering te bereiken. Een van de, volgens Couperin, 'nieuwe' elementen is zijn vingerzetting voor parallelle tertsen in één hand. Bijzonder interessant voor ons is hierbij dat deze vingerzetting tegen de slag ingaat. Dit in tegenstelling tot zijn normale toonladdervingerzetting die in de traditionele manier 3434 (rechterhand, naar boven) of 3232 (rechterhand, naar beneden) gaat (zonder onderzetting van de duim). Couperin legt overal in zijn tekst de nadruk op de noodzaak om de noten, die moeten worden overgebonden, ook werkelijk te binden. Hoe deze nadruk is te interpreteren heeft met het algehele perspectief te maken: ik heb eens een lezing door een goed geïnformeerde klavecimbeldocent meegemaakt waarin Couperins voorbeelden als bewijs dienden, dat voor hem het *non-legato* het allerbelangrijkst was. Voor een moderne speler die aan de lange lijnen van romantische muziek is gewend is dit misschien wel een geldige uitleg, maar gezien vanuit Couperins standpunt is het nieuwe element van zijn vingerzettingen zonder twijfel dat ze *meer legato* toestaan dan normaal gebruikelijk was.

In het volgende nummer van *het Clavecimbel*: naar Rameau.

Tilman Skowronek,
Ferwerd & Groningen, 12 november 2006

⁹ Jean Denis, *Traité de l'accord de l'espinette* (1650); facs. ed. in *Méthodes & Traités 12, Série 1, France 1600-1800, Clavecin volume I*, ed. Jean Saint-Arroman (Courlay: F. M. Fuzeau, 2002), p.39-40 van het origineel.

¹⁰ Ibid., p.37.

¹¹ Saint-Lambert, *Les Principes*, "Avis" zonder pagina's.

¹² Couperin *L'Art*, p.35-36 van het origineel.

¹³ Ibid.

Tineke Steenbrink wil met haar vonk anderen aansteken

Claveciniste leert van orgel en samenspel

Voor Tineke Steenbrink levert samenspelen een mysterieus wonder op en daarnaast wil zij de vonk van het musiceren overdragen op haar publiek. Daartoe zet ze in op het samenbrengen van musicerende mensen, luisteraars laten genieten en anderen leren genieten. Ze is actief zowel met de eerste groep in het basisonderwijs als bij de inburgering van allochtone medeburgers. Zij geeft klavecimbellessen, leert zelf veel van een heel oud orgel en richtte met vijf gelijkgestemden één van de jongste en veelbelovendste gezelschappen op Barokgebied op.



Tineke met boekje

foto: Hans Hansson

Tineke Steenbrink: "Samenspelen levert een mysterieus wonder op: de energie die vrijkomt als je je samen concentreert op een gezamenlijk product, is veel meer dan 'de som der delen'. Ik heb altijd al met mijn tweelingzus Judith samengespeeld, maar toen die zich op barokviool ging toeleggen, heb ik naast mijn orgelopleiding bij Siebe Henstra klavecimbellessen gevolgd. En die liefde voor het samenspelen uit zich in al mijn bezigheden."

Tineke's rijkgevulde leven speelt zich af op verschillende fronten:

- zij zit solo achter orgel of klavecimbel – op uitnodiging of eigen initiatief
- met tweelingzus Judith speelt ze 'iets Baroks of ook wel iets anders nieuws – we staan eigenlijk altijd open voor nieuwe impulsen' – in "Ensemble Severin"
- ze zet zich als één van de maatschappleden in voor "Holland Baroque Society (HBS)". En die richt zich onder andere op educatie 'voor elke leeftijd'.
- ze doceert en coacht aan het Zwolse conservatorium klavecimbel en correpitatie
- al sinds haar 12^{de} is ze organist en vanaf haar 18^{de} van de neogotische rooms-katholieke kerk te Cuijk.

Antroposofisch denken

De in 1977 onder het sterrenbeeld Kreeft geboren en in Oeffelt bij Nijmegen opgegroeide Tineke Steenbrink kreeg veel ruimte om haar talenten te ontwikkelen. De Vrije Schoolopvoeding met zijn antroposofisch breed denken is nog steeds herkenbaar in haar aanpak en wijze van benadering. Tineke doet niet anders dan zich ontplooiën en dan vooral als muzikaal vertolkster anno 2007. En dat betekent een nieuwe generatie – zoals ze het zelf zegt: "wij zijn de derde generatie na de periodes van Leonhardt en Koopman langs Henstra en Van Delft richting Belder en andere tijdgenoten – om er willekeurig maar een paar te noemen."

Severijn

"Zelf leer ik nog steeds het meest van de Severijn: het barokke orgel van de RK Martinus-kerk uit 1650 in Cuijk, waarop ik al sinds mijn 18^{de} wekelijks mag musiceren.

Wat ik van dat orgel zoal leer? Schoonheid – die ik wil laten klinken, respect dat mijn muziek moet uiten, beroeren – tot huilens toe: dat orgel biedt zoveel mogelijkheden, daarop ben ik nog lang niet uitgestudeerd!"

Samen met zus Judith richtte Tineke Steenbrink "Ensemble Severin" op. Dit ensemble is een hommage aan dit orgel, het duo treedt regelmatig op; zie te zijner tijd de website ensembleseverin.nl.

Barok

Qua opleiding studeerde Tineke in Utrecht orgel aan de Hogeschool voor de Kunsten. Daar ("door pappa al veel eerder") ontdekte en ontwikkelde ze, onder andere bij Siebe Henstra, het klavecimbel. Omdat ze toch ook andere invloeden wilde opdoen dan alleen met tweelingzus Judith volgde Tineke een zomercursus in het Noorse Trondheim vooral om haar klavecimbelrepertoire te verbreden. Daar kwam ze in contact met Ketil Haugsand, bij wie ze vervolgens vijf jaar in Keulen les nam. "Dat betekende zes uur per dag studeren – met een uitgebreide bibliotheek tot je beschikking – in een internationale klas: de aankomende generatie Clavecinisten. En dan kreeg je één keer per week de inspirerende en bezielende lessen

van de interessante en een beetje eigenzinnige Noorse clavecinist Ketil Haugsand”.

Frescobaldi

Op haar eigen lessenaar staat regelmatig iets van Frescobaldi, d'Anglebert of Sweelinck. Tineke is graag breed bezig. Haar geliefde Cuijkse orgel stuurt haar daarin als het ware. Het liefst improviseert ze dan op basis van wat summiere beschrijvingen. Het samen spelen met strijkers of zangers verrijkt dan bijzonder. Zelf zingt Tineke ook graag. Wat dat betreft denkt ze met plezier zowel aan haar vader (onder andere koordirigent) als aan de Vrije School.

Zelf beschikt Tineke trouwens over een vier jaar oud clavecimbel, naar de Ruckers in Colmar, gebouwd door Lutz Werum. Nu komt een Matthias Griewisch, naar 17e eeuwse Italiaans voorbeeld. Kijk eens op website <http://www.griewisch.com>

EUBO

Een hoogtepunt en mijlpaal kwam voor Tineke in 2001 bij haar auditie voor de European Union Baroque Orchestra (EUBO.org.uk) Onder leiding van destijds Roy Goodman specialiseerden muziekstudenten uit heel Europa zich verder na hun conservatorium. “Samenspelen heeft voor mij zoals gezegd iets mystieks: zowel de muziek die je laat klinken als je eigen beleving groeien met sprongen en je genereert samen een heleboel energie, die vrijkomt en zich over de luisteraar uitstrekt. Dat merk ik al als ik alleen met Judith samenspel, met wie ik dat natuurlijk van jongs af aan gewend ben. Je concentreert je samen en zeker bij zo’n Europese club. Die is trouwens naast goed voor de muziek ook goed voor je talen!”. En zo verzamelt Tineke alle kwaliteiten die ze als bouwstenen voor haar toekomst nodig heeft.

Optredens

Praktijkervaring is één, contacten is twee en verrijkend samenspelen is al een derde voordeel van openbare optredens. Die heeft Tineke nu al over de hele wereld. Naarmate je bekender wordt in dit wereldje, groeien ook de uitnodigingen: een opwaartse spiraal.

We noemden al de optredens samen met zus Judith met “Ensemble Séverin”.

Andere optredens vinden plaats in het kader van het HBS: Holland Baroque Society, zie hollandbarquesociety.com. Afgelopen zomer waren er optredens op het Festival Oude Muziek in Utrecht – met stimulerend positieve recensies.

Begin oktober klonken ze trouwens met Muffat, Lully en Corelli o.l.v. Matthew Halls op Radio 4. Ook heeft Hans van den Boom ze al de nodige aandacht gegeven.

HBS

Holland Baroque Society is een club van zes musici, die ooit samen studeerden; ze inspireren en stimuleren

elkaar op allerlei terreinen; ook de persoonlijke betrokkenheid is groot. Naast Tineke en Judith zitten daar in Lidewij van der Voort, Esther van der Eijk, Thomas Pitt en Judith Maria Becker. Zij werken in de vorm van projecten, waarbij iedere keer een andere grote musicus het leidend thema vorm geeft en vertolkt. Om enige namen te noemen: Milos Valent, Stephen Stubbs, Michael Maniaci, Daniel Reuss en Christian Bezuidenhout. Met Daniel Reuss en Matthew Halls traden we dit jaar op bij het Festival Oude Muziek in Utrecht. (De media bleken na afloop daarvan allemaal lovend, HCH) En zo iets organiseren ze dan zo’n zes keer per jaar, in een Internationale setting.

Daarnaast organiseert HBS de zogenoemde ‘Kids Only’-concerten voor de jeugd (en zonder ouders!). De HBS biedt zich aan via scholen, waarbij de jeugd op speelse manier met allerlei instrumenten kan kennismaken plus natuurlijk met het samen spelen en muziek maken.

In september namen ze hun eerste CD op, met Concerti Grosso en de ‘Ausserlesene Instrumental-Musik’ van George Muffat, onder muzikale leiding van Matthew Halls.

Lesgeven

En tenslotte is Tineke Steenbrink nog docent aan het conservatorium in Zwolle, waar ze naast clavecimbellesgeven en -coaching ook correpetitie doet: het begeleiden en coachen van zangers.

Lesgeven is net als muziek: het op de juiste manier verwoorden van de boodschap. Zelfs bij deze auditief georiënteerde materie komt ook het visuele aspect om de hoek komt kijken. “Vroeger kreeg je wel eens te horen, dat je niet naar je handen op de toetsen mocht kijken. Maar juist met een goede handhouding en gericht vingergebruik kom je een stuk verder. Denk alleen al aan het specifieke clavecimbeltouché. En van goed zien spelen leer je zelf goed spelen.” Overigens hangt een heleboel af van de affiniteit die er tussen docent en leerling wederzijds bestaat of groeit. Met zowel Siebe Henstra als Ketil Haugsand heeft Tineke wat dat betreft zelf heel goede ervaringen.

Vakantie

Muziek maken is vakantievieren en vaak een combinatie. “Neem nou onze optredens in Slovenië; ’s morgens lekker spelen en ’s middags inspirerende excursies of bezoeken. Dat is voor mij echt vakantie houden! Op zomercursussen combineer je dat met creatief brainstormen – heel relaxed allemaal”. Maar ook optredens in Sint Petersburg of Indonesië, Wenen of Noorwegen dragen voor haar een vakantie karakter. “Op zo’n manier van reizend spelen verzorg je je eigen ontplooiingskansen”.

Inburgeren

Op tafel komt een kleurig aantekenboekje, dat Tineke kreeg na een Inburgeringscursus, waarbij ze vijftig

Marokkaanse vrouwen leerde over de plaats en functie van muziek in Nederland. Dat gebeurde in de kerk in Cuijk, aan de hand van het orgel. Tineke bracht een koraal van Bach ten gehore, en zo’n stuk als het Vater Unser van Böhm – waarbij het pedaal de permanente hartslag weergeeft. Deze muziek bleek goed over te komen bij dit belangstellend publiek.

Derde generatie

“En dat wil die nieuwe generatie die ik net noemde. Ik versta onder de eerste generatie voor het gemak maar even de pioniers Leonhardt, Koopman en Van Asperen: de 60+-generatie, die de authenticiteit van muziek en uitvoering nastreefden. Zij hadden een zekere zendingsdrang ten aanzien van het clavecimbel.

Daarna kreeg je de generatie van Siebe Henstra, Menno van Delft, Jacques Ogg en Pieter Dirksen, die ik de tijd van onderzoek zou willen noemen. Een Pieter-Jan Belder zit daarna met het populariseren met gebruikmaking van de hedendaagse mogelijkheden als de drogisterijketen Het Kruidvat eigenlijk wel een beetje in onze richting.”

Zij en haar tijdgenoten proberen hun stempel te zetten door hun gave en hun drive om de gekregen energie te delen. Het beleven van de schoonheid staat bovenaan. Tineke: “Het is voor mij een uitdaging om precies over te brengen wat ik bij die muziek voel; dat ik dát kan zeggen.

Wij zijn meer individueel georiënteerd, maar beslist niet egocentrisch: het delen staat immers voorop. Je kunt het zo zeggen: De muziek van Frescobaldi of Sweelinck klinkt, maar je hoort Tineke!”

Groei

“Waar ik naar toe wil, is een goede docent zijn, mooie concerten geven en met mijn eigen toewijding anderen aansteken. En dan bedoel ik zowel leerlingen als bezoekers. Als je een avondje mooie muziek hoort, moet je daar weer een week op kunnen teren qua energie!” Ze heeft een mooi vak, heel divers. Tineke somt even een aantal activiteiten op, die met haar werk te maken hebben: veel dat er direct bij hoort en meer nog wat er indirect bij komt kijken. Dat krijg je met zelfstandige ondernemers.

Tineke schetst bijvoorbeeld even wat je als uitvoerend musicus allemaal moet onthouden tijdens je optreden – en waarvan het publiek totaal geen weet heeft. “Je moet weten welk register je wanneer gebruikt, waar een opmaat komt, welke aria’s je kunt verwachten en wanneer en waar en wanneer je een blad kunt omslaan.” Ook het oefenen komt nog even voorbij. “Dat kun je op een bepaald moment gewoon in je hoofd, bij wijze van spreken in de trein! Je gaat dan, vertraagd als in een film, alle stappen stuk voor stuk langs en beleeft de

uitvoering helemaal. Op die manier weet je waarop je allemaal moet letten. Maar minstens zo mooi als alleen spelen is het toch om midden in een orkest te zitten. Die wederzijdse beïnvloeding is zó verrijkend, dat is gewoon een wonder! – maar daar was ik dit gesprek al mee begonnen.”

SCGN

In het Clavecimbelgenootschap SCGN ziet Tineke vooral de vakbondsfunctie. Ook hier geldt weer: samen sta je sterk. Tineke vertelt, dat de onderlinge band tussen musici vaak heel sterk is. “Dat is in feite je levensverzekering, want op de grote markt kun je je niet of nauwelijks indekken tegen ongelukken en ziekte. Zo komen de leden van de HBS elkaar te hulp als er iets met iemand is.”

Tineke kunnen onze lezers al kennen van het SCGN met het demonstreren en voorspelen van de instrumenten op een clavecimbeltentoonstelling in Haarlem. “o, ja, dat was zo’n situatie van uitleg geven. Als iemand interesse toont, leg ik graag uit!”

Familie

Een andere wederzijdse beïnvloeding krijgt Tineke Steenbrink overigens via haar familiale boekenclub: een aardig fenomeen, waarbij de Steenbrinken elkaar de bal, in casu het boek, toespelen. Op muzikaal gebied gebeurt dat natuurlijk ook: vader Steenbrink organiseert regelmatig concerten en uitvoeringen. Tik maar eens de naam Steenbrink in bij een zoekmachine: tien tegen één dat u daardoor ook weer terecht komt op een uitvoering van (Judith en) Tineke Steenbrink! Lees ook het prachtig aansluitende en dit verhaal illustrerende interview met zus Judith in het Tijdschrift Oude Muziek, 3/2007, p. 58 e.v.

Hans Hansson, Utrecht, 13 augustus 2007



Tineke met Judith:

foto Wouter Jansen

Een zelfportret van Eugène Eijken, klavecimbelstemmer in het Koninklijk Conservatorium te Den Haag



Ik ben alweer sinds september 1989 werkzaam als klavecimbelstemmer in het Koninklijk Conservatorium te Den Haag. Hoe is dat zo begonnen en waaruit bestaan mijn werkzaamheden zoal?

Gedurende mijn studie blokfluit aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag

(1979-1984) had ik tevens steeds klavecimbelles, aanvankelijk als verplicht bijvak en later als keuzevak. Later volgde ik dan ook nog het bijvak basso continuo en daar had ik misschien nog wel meer plezier in dan in het spelen van het klavecimbelrepertoire; ik voelde me daar namelijk een stuk vrijer in. Vandaar dat ik al snel een klein ensemble van medestudenten om me heen had verzameld, waarin ik, naast blokfluit, toch voornamelijk klavecimbel (basso continuo) speelde. Ook tijdens mijn vervolgstudie blokfluit aan het Utrechts conservatorium (1985-1986) volgde ik lessen in basso continuo.

Toen ik tijdens mijn studie mijn eerste (tweedehands) instrument had aangeschaft, een mooi klinkend Italiaans virginaal, bleek al snel dat regelmatig stemmen en het verrichten van klein onderhoud hierbij onontbeerlijk was. In die tijd raakte ik bovendien geïnteresseerd in historische stemmingen en ik heb toen in 1982, in het kader van mijn studie, een scriptie gewijd aan een onderzoek naar getempereerd spel op houtblaas-instrumenten in de 17^e en 18^e eeuw. Docent barokhobo Bruce Haynes was toen al intensief met dat onderwerp bezig en hij heeft me toen aan heel nuttige bronnen geholpen.

Toen ik eind 1983 het virginaal doorverkocht, mijn eerste klavecimbel aanschafte en al snel bleek dat aan dat instrument een aantal technische zaken niet helemaal klopte, raakte ik verder geïnteresseerd in de mechaniek van het klavecimbel zelf, met als belangrijkste doel het verbeteren van mijn eigen instrument. Ik heb toen in de loop van 1987 advies gevraagd aan Michael Kaufmann, een student traverso, die met zijn vader (een timmerman) een bouwpakketklavecimbel had gebouwd en in het Koninklijk Conservatorium tevens wat onderhoud verrichtte aan de klavecimbels. Michael Kaufmann wist me de juiste tips te geven om mijn klavecimbel weer in goede speelstaat te krijgen en hij was uiteindelijk nogal verrast over mijn (eerste) resultaat, want ik had daar destijds namelijk nog betrekkelijk weinig ervaring mee. Vanaf september 1989 vertrok de pianostemmer van het Koninklijk Conservatorium (hij stemde zowel piano's

als klavecimbels) en vanaf dat moment nam het bedrijf Evert Snel Piano's en Vleugels zijn werkzaamheden over. Tegelijkertijd vroeg Hans Linnartz (destijds adjunct-directeur en hoofd afdeling oude muziek van het Koninklijk Conservatorium) mij om regelmatig de klavecimbels van het conservatorium te stemmen en bovendien ten behoeve van speciale gelegenheden, zoals examens en concerten. Hans Linnartz had natuurlijk wel begrepen dat, als hij die werkzaamheden aan de docenten en studenten van het conservatorium zou overlaten, het vrij snel een rommeltje zou kunnen worden...! In die tijd ging het in totaal toch al om zeven klavecimbels en vijf spinetten, variërend van instrumenten (daterend van 1970-1981) van Rainer Schütze en Gerrit Klop, tot een wat recenter instrument (daterend van 1986) van Joop Klinkhamer. Tilman Skowronek, zoon van klavecimbelbouwer Martin Skowronek en oud-medestudent van me, verrichtte toen al af en toe wat onderhoud aan de klavecimbels, maar tegen de tijd dat hij daarmee stopte en verhuisde, deed ik het meeste (klein) onderhoud al zelf, zoals het vervangen van gebroken kieltes en snaren. Voor meer structureel onderhoud en deskundig advies nam ik uiteraard contact op met de betreffende bouwers. In de loop van de tijd heb ik met diverse klavecimbelbouwers vrij goede contacten opgebouwd en uiteraard ook een en ander van ze geleerd.

Al vrij snel werd ik tevens benaderd door het Koorenhuis te Den Haag (centrum voor kunst en cultuur), om ook daar te zorgen voor het aldaar aanwezige klavecimbel en spinet. Het klavecimbel van het Koorenhuis heb ik gedurende de zomervakantie van 1990 opnieuw geïntoneerd en afgeregeld en feitelijk gold dat toen voor mij als een soort 'meesterstuk'. Een aantal jaren daarna heb ik, ook voor het Koorenhuis, een tweede klavecimbel, een Zuckermann bouw pakket (klein Vlaams klavecimbel) dat weliswaar in elkaar zat, maar nog niet bespeelbaar was, volledig speelklaar gemaakt.

Daarmee had ik me toch al aardig wat basisvaardigheden op het gebied van het intoneren en afregelen van klavecimbels eigen gemaakt en ik kreeg al meteen het gevoel dat dit werk me vrij goed lag. Verder viel het mij op dat veel klavecimbels weliswaar zeer goed geconstrueerd waren en er prachtig uitzagen, maar niet altijd lekker speelden (in ieder geval na verloop van tijd) en het werken aan de speelaard van een klavecimbel was nu juist een aspect waarvoor ik wel belangstelling had.

In het Koninklijk Conservatorium, met een grote afdeling voor oude muziek, worden klavecimbels intensief gebruikt. Toen ik daar in 1989 met stemmen begon, kreeg ik al vrij snel de indruk dat er bij de meeste instrumenten wel wat sprake was van

achterstallig structureel onderhoud. Ik heb mezelf toen voorgenomen om, behalve het reguliere stemwerk en klein onderhoud, gedurende de vakanties de klavecimbels en spinetten één voor één een wat uitgebreidere onderhoudsbeurt te geven. Daar ben ik toen, na overleg, aan begonnen en na drie jaar had ik ze allemaal een keer goed onder handen gehad! In de loop van de tijd zijn er in het conservatorium uiteraard wat nieuwe instrumenten bij gekomen en inmiddels zorg ik voor tien klavecimbels, vijf spinetten en bovendien voor twee kistorgels. Daarnaast komen er in Den Haag ook af en toe klavecimbels 'op bezoek' voor speciale gelegenheden, zoals examens of concerten en dat is voor mij dan een interessante gelegenheid om eens aan andere instrumenten te werken. Verder verzorgen studenten van het Koninklijk Conservatorium de laatste jaren steeds vaker optredens op externe concertlocaties en ook dat levert mij af en toe weer interessante ervaringen op.

In het kader van mijn functie van klavecimbelstemmer in het Koninklijk Conservatorium verzorg ik ook al jaren workshops voor de studenten. In deze workshops doen de studenten nuttige praktijkervaring op met het leggen van de meest gangbare historische stemmingen en bovendien met kleine onderhoudswerkzaamheden, zoals het vervangen van gebroken kieltes en snaren. Met het volledig bouwen van klavecimbels heb ik trouwens geen enkele ervaring, want ik heb me altijd uitsluitend gericht op het stemmen, intoneren, afregelen, etc., van deskundig gebouwde klavecimbels. Aan iemand met die vaardigheid en ervaring blijkt overigens wel behoefte te bestaan. Bij het werken aan klavecimbels probeer ik mij altijd zo objectief mogelijk op te stellen. Daarmee bedoel ik dat ik probeer zo min mogelijk te veranderen aan het oorspronkelijke concept van de bouwer en het instrument. Mij is namelijk gebleken dat de smaken van bouwers en klavecinisten nogal uiteen lopen en dat is maar goed ook! Ik streef er dus naar om de werkwijze van de betreffende bouwer zo goed mogelijk te benaderen, zodat mijn ingrepen naderhand nauwelijks opvallen.

Voor een stemmer zijn overigens ook aspecten zoals stressbestendigheid en tijdsbesef van belang. In de



Stemmen tijdens een werkweek in Chimay (F)

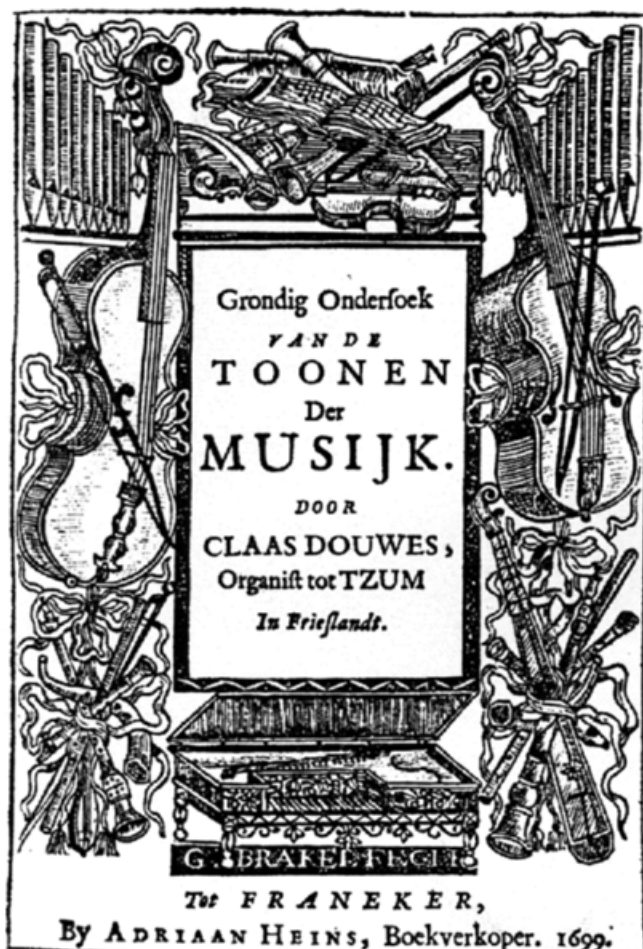
praktijk van examens en concerten moet ik als stemmer vaak snel en effectief kunnen werken en de spelers - die vaak in hoogspanning verkeren - het gevoel kunnen geven dat het allemaal wel goed komt!

Vanaf 1999 heb ik in het Koninklijk Conservatorium er overigens een belangrijke taak bij gekregen, namelijk die van *International Students Adviser*. In deze hoedanigheid ondersteun ik internationale studenten bij allerlei praktische zaken en procedures ten aanzien van hun komst naar en verblijf in Nederland. Daarnaast coördineer ik ook internationale uitwisseling van studenten en docenten. Deze functie is inmiddels mijn belangrijkste functie in het Koninklijk Conservatorium geworden, maar nog steeds vrij goed te combineren met die van klavecimbelstemmer.

Eugène Eijken, Den Haag 2007

[Eugène Eijken kiest er voor om klavecimbel met een k te spellen, en beroept zich daarbij op een onverdachte historische bron: Claas DOUWES, *Grondig Onderzoek van de Toonen der Muziek*, Franeker 1699, p.104 e.v. (facsimile reprint: Knuf, Amsterdam 1970) Het leek ons daarom aardig om dit hoodstukje mee af te beelden, zie de volgende pagina's. (HvK)]





104.
blijftende deel / ende een minder halve toon / een vier en twintigste deel / ende dat de klauwierren behoort recht zijn.

De Pedalen, alsoo de selve met een wals semboord moeten zijn / komen soo afgedecit worden / datter boven vier / en onder drie klauwieren aan een perk snaaren komen te slaan; gelijk sodanigen Manuaal en Pedal klavekoordium door in is gemaakt / daar niet meer als acht perken snaaren in 't pedaal zijn / ende begrijpt noch tans twee volle octaven ende een toon; het welke seer gemakkelijk is / alsoo daar weinige snaaren toe van nooden zijn / ende seer haast gestemt is: ook sijnder haaken in 't eindt van het pedaal-klauwier gemaakt / ende de Extrakten met gaten / daar die haaken in komen / soo datmen het selve klauwier daar uit en in schuiven kan; het welke mede seer gemakkelijk is / wanneer men het instrument verboeren of versetten wil / om dat'er als dan geen af noch aankoppelingen van nooden is; het welke (wijns weeten) noch van nientant anders is gepraeticeert.

V.

Van Klavecimbels.

De Klavecimbels zijn Musijk instrumenten- ten die seer aangenaam van geluidt zijn / ende worden daarom meest tot plaister en ver- maak gebruikt; sy zijn best om daar op alder- hande deuntjes en musijk stukken veerdig te speelen: daar zijn verscheiden soorten; sommi- ge staan de tangenten omtrent midden tusschen de

105.
de kammen / en dat zijn de gemeenste / dese worden Musclars genaamt; sommige staan de tangenten dicht aan de kam / aan de linker- handt; en dese worden Spinetten genaamt; de kleine worden Scherpen genaamt / om datse hoog en scherp van geluidt zijn; daar zijn ook noch andere soorten / daar de klauwieren in het een eindt zijn / en het ander eindt scherpuut loopt / ende dese worden Steert-stukken genaamt; alle sijnse van veelderhande groote / sommige Steert-stukken zijn acht voeten lang / sommi- ge Klavecimbels zijn ses voeten lang / sommige vijf voeten / sommige vier voeten / sommige drie voeten / ende sommige noch kleinder. De aangenaamheit van 't geluidt bestaat daar in / dat de fangboodem behoort dun is / ende dat de spalken onder de fangboodem op de reg- te plaats leggen: de veerdigheit van aanspraak bestaat daar in / dat de snaaren behoort dicht aan de tangenten leggen / ende dat de tangenten en tongen wel gemaakt zijn: om een goede toon te hebben / soo moeten de beide kammen sodanig geleidt worden dat de bovenste octaven de helft in de lengte verschillen; maar de onderste octa- ven moeten de helft niet langer zijn; om dat de lange snaaren / die veel dikker zijn als de korte / naar advenant soo hoog niet kunnen in toon staan; ende de alder onderste octaaf, dat kope- ren snaaren zijn / nergens na soo hoog niet kon- nen staan: ook souden de Klavecimbels alte- lang moeten zijn / indien alle de octaven de helft souden langer zijn.

Daarom sal ik noch iets van de langte der snaaren seggen:

6 5

Een

106.

Een ses voets Klavecimbel dan behoort de bo- venste snaare /

dat is de hoogste C, lang te sijn	7	} duimen:
de tweede C van boven	14	
de derde C	28	
de vierde C	45	
de vijfde C	59	

Dese langte moet begrepen worden tusschen de kammen / want wat buiten de kam is en doet tot de toon niet.

Een vijf voets Klavecimbel behoort

de bovenste C lang te sijn	6 1/2	} duimen:
de tweede C	13	
de derde C	25	
de vierde C	39	
de vijfde C	50	

Een vier voets Klavecimbel:

de eerste of bovenste C	5	} duimen:
de tweede C	10	
de derde C	18	
de vierde C	31	
de vijfde C	41	

Een drie voets Klavecimbel:

de eerste of bovenste C	3 1/2	} duimen:
de tweede C	7	
de derde C	13	
de vierde C	22	
de vijfde C	31	

Als

107.

Als alle dese octaven op sulken langte gestelt sijn / soo sullen de andere snaaren of toonen / hier tusschen begrepen / haar behoort langte ook hebben / want op een weinige komt het niet aan / alsoo de ene snaare wel wat stijver kan opgetrokken worden als de ander / het wel- ke in het stemmen licht goet te maaken is.

Dog dit sal ik noch seggen / dat sulke Klave- cimbels, die ses voets genaamt worden / niet geheel ses voet vol uit lang sijn / maar wel on- trent een derde deel van een voet korter:

Dan gelijken soo hebben de vijf / vier / en drie voets ook juist die volle langte niet / maar sijn ordinairis al wat korter / waar na ik dese lang- te der snaaren ook gestelt hebbe.

De toonen of klauwieren van Klavecimbels komen met de meeste oegels ober een / name- lijk van C tot C vier octaven; maar eenige groote Steertstukken gaan onder dieper tot G of F, gelijk sommige groote Orgels, en begrijpen vier octaven en een Quint.

VI.

Van Fioolen.

De Fioolen sijn aangenaam en sterk van ge- luidt / en gereed om daar op te speelen: daar sijn voornamentlijk drierhande; als Bas Fioolen / Fioolen de Gamba, ende gemeen- ne Handt Fioolen; ende daar sijn ook die seer klein sijn / die men kisterters noemt.

De Bas Fioolen worden met vier of vijf snaaren besnaard; de Fioolen de Gamba met ses

121.

Om een vijf voets Klavecimbel te besnaaren:

C	} No.	1	} Hoode
D		2	
E		3	
FG		4	
AB		5	
HC s C	} No.	6	} Seels
DEBEF s FG		7	
s G A B H C s C D		8	
EBEF s FG s G A		9	
B H C s C D E B E		10	
F s F G s G A B H C	} No.	11	} Witte

Om een vier voets Klavecimbel te besnaaren:

C	} No.	2	} Hoode
D		3	
E		4	
FG		5	
AB		6	
HC s C	} No.	7	} Seels
DEBEF s FG		8	
s G A B H C s C D E B		9	
E F s F G s G A B H		10	
C s C D E B E F s F G		11	
s G A B H C	} No.	12	} Witte

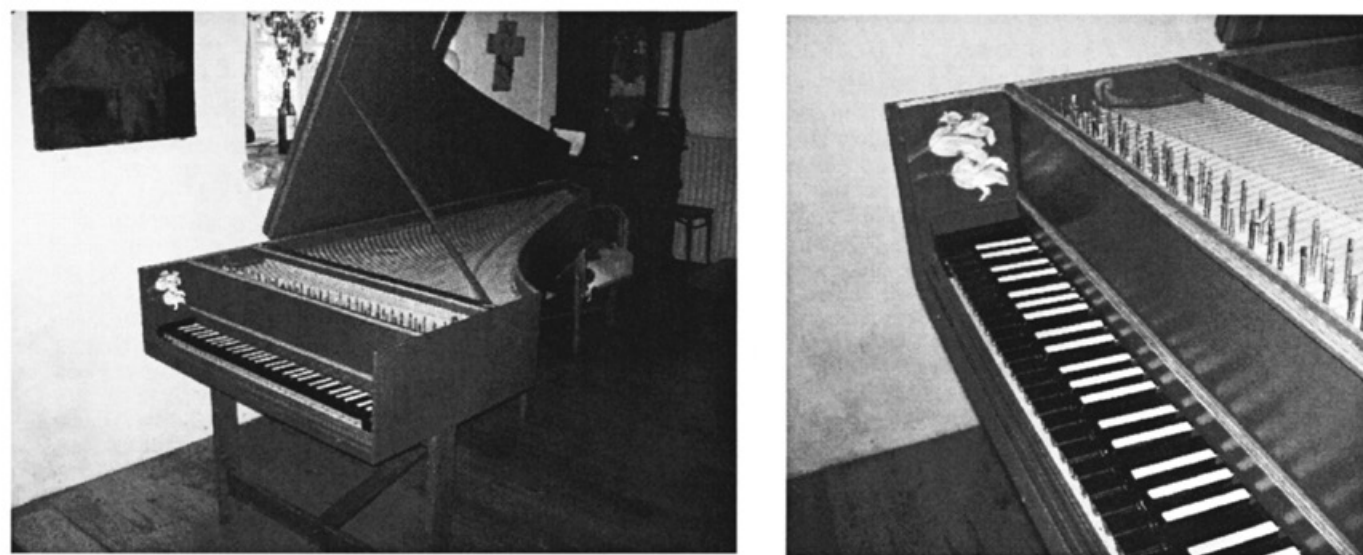
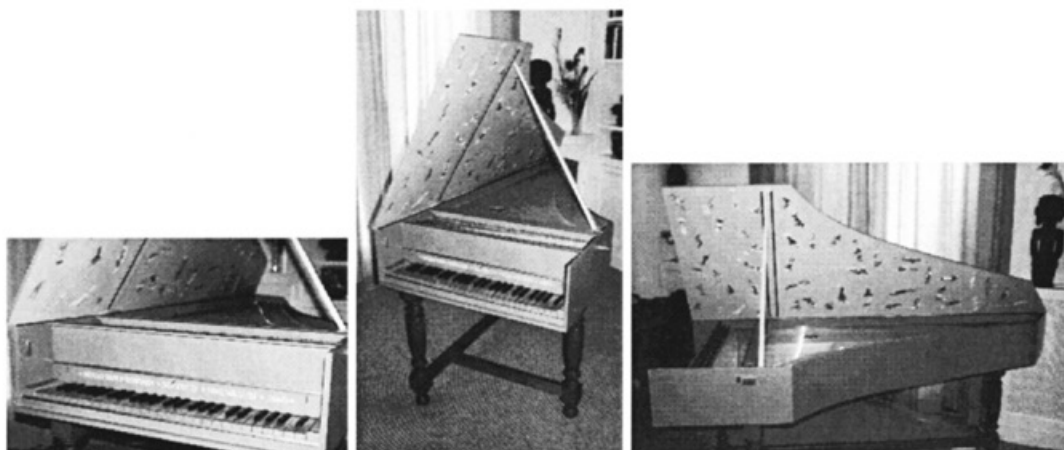
5

Om

Om

Overleg met bouwer en schilder levert leuk geheel

Ir. Muntendam stuurde deze plaatjes in. Hij koos samen met zijn vrouw de basiskleuren, waarmee Hugo van Emmerik in 1995 de bouw afrondde.
Het is een Vlaming, gebaseerd op Andreas Ruckers, met de klavieromvang B – d'''.
De Amsterdamse kunstschilder Henri Plaat (zie Google) verzorgde de beschildering [in primaire kleuren (HvK)].



Heimwee voorkomen met beschildering

het Clavecimbel ontving deze voor zichzelf sprekende mail:

‘Geachte Redactie,
Quelle platitude: tulpjes op het clavecimbel van een Hollandse. In Frankrijk: “Liever heimwee dan Holland?”
Eigenlijk dachten mijn vriendin (de Amsterdamse schilderes Annemarie Fischer) en ik aan een sneeuwlandschap.
Maar de geheel ontstelde bouwer André Christophe uit Nîmes vond het toch al zo erg dat het clavecimbel rood werd. Want een Delin is altijd groen. Maar was Delin niet kleurenblind ?

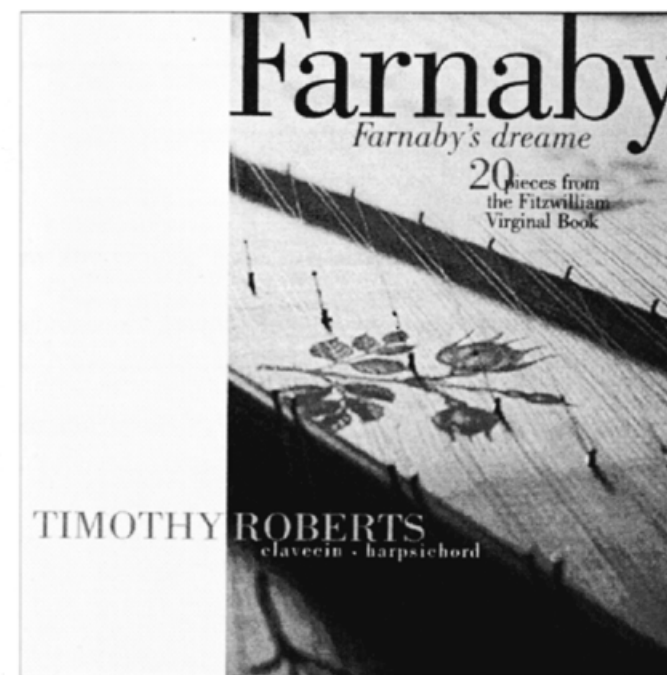
Vriendelijke groeten, Anja Buijs’

Bij het maken van een CD: Aandacht voor Interpretatie

De aanleiding voor mijn bijdrage is dit keer geen componist, land of stijl, maar een boek dat ik onlangs in handen kreeg. Dit boek geeft stof tot nadenken met betrekking tot interpretatie. Het boek waar ik het over heb, is geschreven door de Duitse cellopedagoog Gerhard Mantel en gaat over de interpretatie van muziek¹. Geen hoogdravende filosofische verhandeling, hoewel volgens mij Mantel daar wel degelijk toe in staat is, maar een praktisch boek met veel handige tips, ook voor amateurmusici.

Hoe heeft dit te maken met ons onderwerp, namelijk clavecimbelmuziek op cd? Alles natuurlijk, is mijn antwoord. Wanneer we ook maar één regeltje van een stuk op clavecimbel spelen interpreteren we al. Zelfs als we dat niet bewust doen. Het gaat over het maken van een heleboel keuzes, naar aanleiding van de noten op papier. Denk aan tempo, articulatie, versieringen, frasering, registratie enzovoorts...

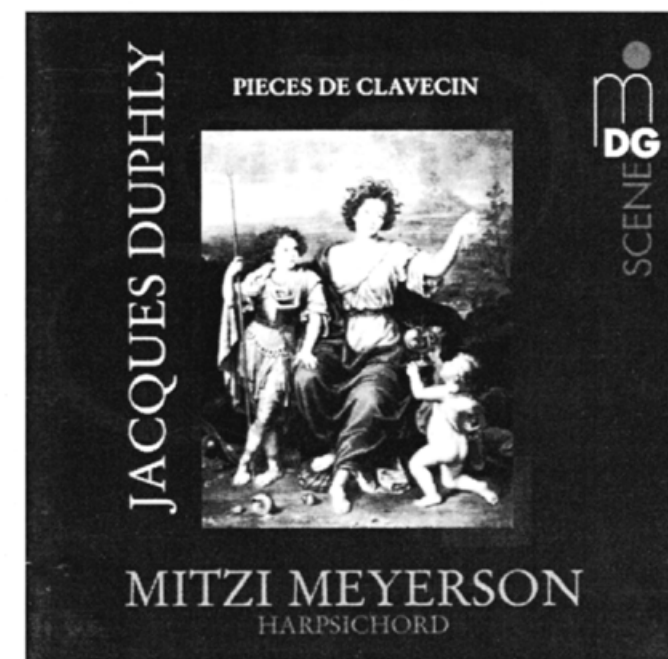
Die keuzes maken mensen die een cd opnemen vaak welbewust. Dit vanwege het duurzame karakter van de cd: als het eenmaal opgenomen is ligt het vast. De meeste musici krijgen zelden de kans om het later in hun carrière nog eens opnieuw op te nemen (met uitzondering wellicht van Gustav Leonhardt!). En dus ligt voor jaren vast wat je van plan was om te doen. De kunst is om het dan toch spontaan en muzikaal te laten klinken. Hier was ik over aan het nadenken, en daarbij schoten mij twee totaal verschillende cd's te binnen, die zowel spontaan als goed uitgekend qua interpretatie zijn in mijn ogen (cq. oren...)



¹ Gerhard Mantel: Interpretation. Vom Text zum Klang. Edition Schott, ISBN 978-3-7957-8731-8

Farnaby en Duphly

Het gaat om een cd met werken van Giles Farnaby (ca. 1563-1640), gespeeld door de Engelse clavecinist en pianist Timothy Roberts² en een cd met werken van Jacques Duphly (1715-1789) door Mitzi Meyerson³. Beide cd's stonden als het ware nog te wachten op een plaatsje in deze rubriek, maar bleven liggen doordat zich andere projecten aandienen. Nu dus hun kans!



Hoewel je dat thuis niet zo gauw zult kunnen doen, begint de interpretatie voor een cd vaak met het uitkiezen van het instrument. Welk instrument gebruik je? Gebruik je één clavecimbel of meer? Beiden hebben hier gekozen om één clavecimbel te gebruiken voor de opname, maar wel een clavecimbel met meerdere registers zodat er afwisseling mogelijk is.

In het geval van Timothy Roberts betreft het een clavecimbel van Malcolm Rose naar het clavecimbel-gedeelte van het claviorganum van Lodewyck Theewes, dat zich in het Victoria & Albert museum in Londen bevindt. Het instrument heeft één manuaal en drie registers, 8'8'4'. Het instrument op de cd van Mitzi Meyerson is een Taskin-kopie van Keith Hill. In beide gevallen is dus gekozen voor een 'nieuw' instrument, geïnspireerd op oude voorbeelden. Het zijn topkwaliteit instrumenten met karakter, die ook de karakteristieken van het voorbeeld weerspiegelen. De Theewes-kopie klinkt helder en sprekend maar heeft ook een sonore kwaliteit. Met één 8' blijkt het instrument ook over zingende kwaliteiten te beschikken.

² Farnaby's Dreame, 20 Pieces from the Fitzwilliam Virginal Book, Timothy Roberts. EMCCD-7756

³ Jacques Duphly: Pièces de Clavecin. MDG 605 1068-2

Het instrument van Keith Hill is natuurlijk een heel ander verhaal, het betreft hier het laat Franse type, twee manualen met een grote klank. Zowel met afzonderlijke registers als gekoppeld klinkt het instrument vol en weelderig. In de grote akoestiek van waar het opgenomen is vallen sommige details in snelle stukken als La de la Tour en La Millettina wel een beetje weg. Die akoestiek is trouwens ook een kwestie van interpretatie: het label MDG kiest de plek waar de opname gemaakt wordt voor elke cd zorgvuldig uit en verandert niets daaraan (dus geen extra akoestische filters kunstmatig toegepast).

Musici verschillen

Beide musici zijn verschillend. Timothy Roberts ging volgens het bijgeleverde boekje uit van de achtergrond van de bronnen waarin de werken van Giles Farnaby zijn overgeleverd. Dit is voornamelijk het Fitzwilliam Virginal Book. In het boekje bij de cd beschrijft hij de hypothese dat het Fitzwilliam Virginal Book niet door Tregian is geschreven, maar dat het geschreven zou zijn door verschillende kopiisten, die niet allemaal even zorgvuldig waren. Ook zouden zij niet de meest betrouwbare bronnen hebben gehad om te kopiëren. Hoe het ook zij, dit was aanleiding voor Roberts om met de eerste stap in het interpreteren te beginnen: het nagaan of er geen fouten staan in het Fitzwilliam Virginal Book en die verbeteren waar dat nodig lijkt. Ook het toevoegen van kruizen en mollen, ingegeven door de regels van de musica ficta, hoort voor hem in dit proces thuis. Nadat de 'uitgave' voor deze cd verzorgd was, is hij gaan opnemen. Zijn interpretatie kenmerkt zich door aandacht voor zowel de grote lijn als voor het detail. Zijn ritme is nergens stijf, en zijn

tempokeuze is meer ingegeven door rust en aandacht voor detail dan door een hang naar virtuositeit. Hij voegt scheutig versieringen toe, maar deze vertroebelen de lijn niet. Zijn omspelingen bij de herhalingen van bijv. Giles Farnaby's Dreame, His Humour en His Rest zijn hier goede voorbeelden van. Het einde van de Fantasia FVB 129 is gespeeld als een Italiaanse toccata, quasi als een improvisatie, wat zeer effectief is. Een cd die ik van harte kan aanbevelen als een voorbeeld van hoe Engelse literatuur van rond 1600 gespeeld zou kunnen worden.

Het spel van Mitzi Meyerson is totaal anders. Als Timothy Roberts als introvert gekarakteriseerd zou kunnen worden, kan het spel van Meyerson op deze cd meer extravert worden genoemd. Maar dat heeft natuurlijk ook met het repertoire te maken. Meyerson speelt zeer expressief en zoekt het voornamelijk in het karakteriseren van de stukken. Bij Médée horen we de helse furie van Medea, die vol woede haar tegenstanders mee de duisternis in sleurt. In de Chaconne horen we veel afwisseling, het is alsof de diverse personages uit een opera of toneelstuk nog één voor één zich presenteren aan het publiek. Ze bereikt dit door zeer vrij om te gaan met tempo en registraties. Ook hier horen we interpretaties, die goed voorbereid zijn, maar vanuit een ander startpunt. Deze cd kan ik dan ook aanbevelen als een voorbeeld van hoe Franse literatuur uit de tweede helft van de 18^{de} eeuw gespeeld zou kunnen worden!

Paul Weeren

Gesignaleerd:

CD als hommage aan Rubio

De Groninger clavecinist Johan Brouwer bezit vier clavecimbel van de in 2000 overleden Engelse bouwer David Rubio en heeft ze nu gezamenlijk op cd gezet. Daardoor is zowel een kleine hommage aan Rubio ontstaan als een aardig overzicht van clavecimbelrepertoire en klanken. Wel vergt het enige aandacht om de eigen timbres van de kopieën naar Ruckers (1640), Giusti (1679), Vaudry (1681) en Taskin (1769) te ontdekken, en ze komen natuurlijk uit dezelfde werkplaats.

Brouwer speelt in chronologische volgorde werken van Byrd, Schildt, Frescobaldi, Scheidemann, Froberger, Chambonnières, Purcell, Böhm en Bach en doet dat op de van hem bekende wijze: bedachtzaam en verzorgd en voor alle frases wordt rustig tijd genomen. Als recital klinkt de cd dan ook zonder meer smaakvol, maar pas

in de Chromatische Fantasie van Bach komt er ook wat uitbundigheid in het spel.

(ph) Rubio Harpsichords - Johan Brouwer, clavecimbel
Aliud SACD

Hans Hansson



Uitgaven voor Clavecimbel, Clavichord en andere toetsinstrumenten

Editie Achter de Schouwburg

Prijslijst per november 2004.

Alle prijzen in Euro

0192	J.S.Bach: 15 stukken voor clavecimbel	€ 5,00
0292	26 Etudes uit de methode J.C.Bach/Ricci	€ 7,50
0392	C.Czerny: 16 Etudes geschikt gemaakt voor clavecimbel	€ 5,00
0493	C.Seixas: 8 Sonates	€ 5,00
0593	5 Variatiewerken: Picchi, Stella, Storace, Rossi en Pasquini	€ 5,00
0194	J.J.Froberger: 5 Suites	€ 5,00
0294	J.J.Froberger: 6 Toccatas	€ 5,00
0794	G.M.Radino: 4 Gagliardas	€ 2,00
0894	Sperontes: 14 stukken uit de 'Singende Muse an der Pleisse'	€ 3,50
0994	C.Balbastre: 6 Noels voor clavecimbel of forte-piano	€ 3,50
1094	Orlando Gibbons: 10 stukken voor clavecimbel	€ 4,00
1395	G.P.Telemann: Partia & Ouverture Burlesque uit 'Der getreue Musik-Meister', Hamburg 1728	€ 4,00
1595	Bernardo Pasquini: 16 stukken voor clavecimbel	€ 4,00
1695	Martino Pesenti: 8 Correnti alla Francese per sonar nel Clavicembalo, Venetie 1635	€ 3,50
1997	Klavieretudes uit de 19 ^{de} eeuw, geschikt gemaakt voor Clavecimbel, deel 1	€ 6,50
2097	Klavieretudes uit de 19 ^{de} eeuw, geschikt gemaakt voor Clavecimbel, deel 2	€ 6,50

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

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

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

Deze uitgaven voor clavecimbel liggen ook ter inzage bij de activiteiten van het Genootschap.

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

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

Ad Koomans Clavecimbel- en Orgelverhuur

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

Onderhoud
Transport
Reparatie
Intonatie

Robert D. Vollbehr

Clavecimbelbouwer
sinds 1976

Benedenweg 306
1834 BE St. Pancras
tel. +31 (72) 561 57 02
e-mail: vollbehr@zonnet.nl
www.vollbehr.nl

nieuwbouw
restaurantie



EARLY MUSIC
CATALOGUES

VISIT OUR
WEBSITE

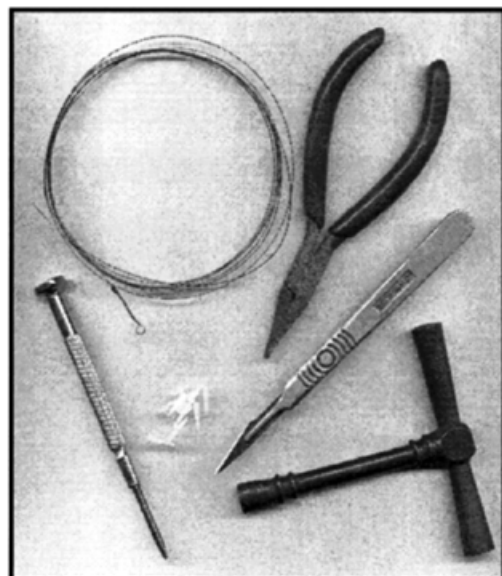
www.saulbgroen.nl

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

Jan Kalsbeek

KLAVECIMBELSERVICE

Alles voor het stemmen, onderhoud en zorg voor uw klavecimbel



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

Voor u, als bespeler van het klavecimbel, heb ik alle gereedschap, reserveonderdelen en accessoires, die nodig zijn voor het stemmen en eenvoudig onderhoud, in een gids bij elkaar gebracht. Ik stuur u deze graag toe.

In de loop der jaren heb ik voor het onderhoud en afregelen van mijn klavecimbels diverse gereedschappen uitgetest. De producten die mij het best bevielen bied ik u nu via deze catalogus aan. Als u nadere informatie over bepaalde producten wenst, kunt u mij daar altijd naar vragen.

Bornhovestraat 18, 7201 CX Zutphen
Telefoon 0575 - 54 66 75, Fax: 0575-540 382, e-mail: jan.kalsbeek@planet.nl

Onno Peper

Clavecimbelmaker

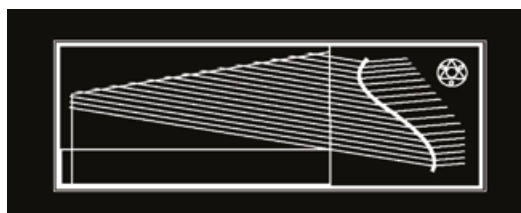


Nieuwbouw van alle typen klavecimbels
Gespecialiseerd in revisie, restauratie, reparatie, onderhoud.

Twintig jaar ervaring.

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

www.onnopeper.nl
connyonno@zonnet.nl



Clavichordenbouw

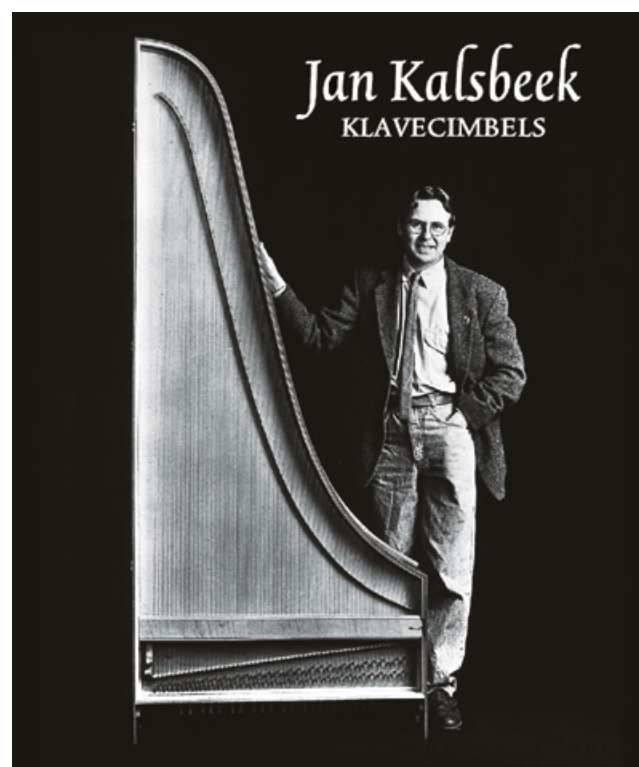
Clavecimbel- en fortepianorevisie

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



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

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



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

Paul Nijsten Klavecimbels



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

PIECES CHOISIES

pour Le

CLAVECIN,

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

Informatie:

Drs J.H. van Krevelen
Kon. Wilhelminaweg 433
NL-3737 BD Groenekan
Tel. 0346-218078

Email: musica.repartita@tele2.nl

MUSICA & REPARTITA



ROOVERS Clavecimbels



Visserstraat 7
9712 CR Groningen
t/f 050 3140852

Fred Bettenhausen Klavecimbels in Haarlem



Op overeenkomstige wijze zijn de dokjes, die uit perenhout worden vervaardigd, voorzien van een nylon tongetje, dat overigens wel een zuivere kopie is van een oud Frans model. Het tongetje veert dan ook op een zwijnenhaar. Op deze manier is bereikt, dat de dok in alle seizoenen probleemloos functioneert. Waar hoogwaardige moderne materialen zijn gebruikt, is dat steeds vanuit de overtuiging, dat ook de bouwers uit vroeger eeuwen hier toe zouden hebben besloten als ze de keus zouden hebben gehad. En ook steeds vanuit de ervaring, dat de originele klank volledig behouden blijft, terwijl de betrouwbaarheid en duurzaamheid vergroot wordt. De gebruikelijke toonhoogte is a'=415 Hz. De toonhoogte a'=440 Hz kan zonder problemen worden toegepast. Decoraties in Vlaamse en Franse stijl voor zowel kast als klankbord kunnen door ons worden verzorgd.

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

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

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

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

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

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

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

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

Fred Bettenhausen

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



Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland

Stichting
Clavecimbel
Genootschap
Nederland