

het Clavecimbel

Jaargang 22 - 2015, I voorjaar



Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland



Inhoud

Van de Voorzitter	3
Carl Philipp Emanuel Bach en het clavecimbel, Pieter Dirksen	4
Pavana - Peter Philips en Jan Pieterszoon Sweelinck, Paul Weeren	13
Collectie Koopman VIII, Serenade, Carolien Eijkelboom	14
Excursie naar Bologna, Carolien Eijkelboom	17
C.Ph.E. Bach en het Clavecimbel: een feest!, André Poortvliet	18
Van continuo tot obligaat, Vaughan Schlepp	20
Advertenties	23

Bijlage

Carl Philipp Emanuel Bach, Aus der Tiefe rufe ich, Les Langueurs tendres

Colofon

'het Clavecimbel' is het tijdschrift voor vrienden van de Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland (SCGN). De Stichting is opgericht in 1993 en heeft als doel het bevorderen van de groei en bloei van het clavecimbelleven in Nederland en eventueel daarbuiten. 'het Clavecimbel' verschijnt twee keer per jaar, in het voor- en het najaar. Nadere informatie vindt u op www.scgn.org.

U ontvangt 'het Clavecimbel' door vriend te worden van de SCGN, dat kan via de website of door de jaarlijkse bijdrage van minimaal € 25 over te maken op gironummer NL66 INGB 0000 3253 34 ten name van SCGN, Delft (BIC: INGB NL2A). Let daarbij wel op het vermelden van uw adres.

Advertentietarieven: € 50,- per 1/4 pagina; € 75,- per 1/2 pagina; € 100,- per hele pagina.

Redactie

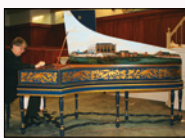
Redactievoordinator: mw. Roel Siegers, De Gast 61, 9801 AC Zuidhorn, roelsiegers@planet.nl
Vaste medewerkers: Paul Weeren (cd-recensies), Luuk Stalenhoef en Daan Hallewas (vormgeving), Sybolt de Jong (webmaster), Onno Husslage

Bestuur

Carolien Eijkelboom (voorzitter) - Groningen, Marco Meijdam (secretaris) - Leiden,
Daan Hallewas (penningmeester) - Delft, Marion Boshuizen - Lelystad, Pieter Dirksen - Culemborg,
Vaughan Schlepp - Amsterdam

Comité van aanbeveling

Bob van Asperen en Ton Koopman



Illustraties op de omslag

Voorblad: Kopie van een instrument van Michael Mietke (vóór 1665-1726 of 1727) gebouwd door Cornelis Bom. Op de binnenkant van de klep is een kopie aangebracht van een gedeelte van een schilderij van Gerrit Adraensz. Berckheyde (1638-1698). Op dit deel is de Portugese Synagoge in Amsterdam afgebeeld. Dit schilderij bevindt zich in het Joods Historisch Museum.

Achterblad: Het Hemsch- en het Mietke-clavecimbel worden klaargemaakt voor het avondconcert.

Van de Voorzitter

Het was een van de weinige keren (of zelfs de eerste) dat ik afwezig was bij een studiedag of -weekend. Ik moest Carl Philipp Emanuel missen. Ik kan u verzekeren dat mij dat bijzonder speet. Het spijt mij ook extra naar Jacques Ogg en Siebe Henstra toe, die dat kennelijk niet wisten. Jacques Ogg heeft mijn oren geopend voor deze muziek en daar ben ik hem nog altijd zeer dankbaar voor. Ik hoorde dat het inderdaad zo mooi en interessant was als gehoopt, alleen dat de opkomst niet zo geweldig was. Waar was u, Vrienden, allemaal? Het was toch het neusje van de zalm? Dit alles beluisteren en live meemaken? Wie er waren hebben zeer genoten en wie er niet was, heeft zeer veel gemist. Zoveel is mij duidelijk. Verderop in dit nummer uiteraard een verslag.

In het voorjaar organiseren we weer een studiedag waar de Vrienden zelf gaan spelen. Dat klinkt nu ver weg, maar als u dit blad in de bus krijgt, is het al zeer binnenkort. Stukken voor bovenstem met obligaat clavecimbel staan op het programma. Ik ben benieuwd wat we allemaal te horen krijgen. Er is dan weliswaar geen keus uit honderden stukken, maar er is wel voor allerlei verschillende instrumenten en in

Studiedag 9 mei

Graag willen we u herinneren aan de studiedag op zaterdag 9 mei in de Lutherse kerk, Hamburgerstraat 9, Utrecht. Het onderwerp is de obligate partijen in stukken voor clavecimbel en een solo instrument. Elders in dit nummer vindt u een artikel van Vaughan Schlepp, waarin hij nader ingaat op dit onderwerp. De dag begint om 10.30 uur met koffie en duurt tot ca 17.00 uur. In de eerder gezonden nieuwsbrief en op de website vindt u meer informatie. Op de site of via lvanelteren@hetnet.nl kunt u zich ook opgeven voor lessen, graag voor 1 mei.

Excursie Bologna

Ook verderop in dit nummer wordt de excursie naar Bologna van 19 tot 22 oktober nader

verschillende moeilijkheidsgraden geschreven. En zeker in verschillende stijlen. Ik kan me er echt op verheugen. Marion Boshuizen en ondergetekende hebben deze dag de leiding. Het was zo leuk geweest u bij deze gelegenheid aan ons nieuwe bestuurslid Vaughan Schlepp voor te stellen, maar dat moet nog even wachten, want hij kan er helaas niet bij zijn.

En dan wordt het alweer zomer, met aan het eind het Utrechtse Oude Muziekfestival waar we langzamerhand ook wel op een aantal clavecimbelrecitals kunnen rekenen. Voor het najaar van 2015 kondigde ik in het vorige nummer de voorgenomen excursie naar Bologna in oktober al aan, met daarbij het verzoek eventuele belangstelling te melden. Er zijn twee reacties gekomen, meer niet... Maar mondeling toonden sommige vrienden toch interesse. Daarom nog een keer. Elders in het blad krijgt dit plan nog aparte aandacht. Ik hoop dat dat tot meer reacties leidt - mij lijkt het geweldig!

Voor nu wens ik u veel plezier met dit nieuwe nummer van *het Clavecimbel*.

Carolien Eijkelboom

toegelicht. Het biedt een unieke kans om kennis te maken met de Tagliavini-collectie, een zeer bijzondere verzameling antieke clavecimbels. Deze excursie kan alleen doorgang vinden bij voldoende deelname. Laat dus weten of u geïnteresseerd bent in deze excursie.

Jaarlijkse bijdrage

Een groot aantal vrienden heeft de bijdrage voor dit jaar al voldaan. Hartelijk dank daarvoor. Willen zij, die dat nog niet deden, de bijdrage van minimaal € 25 spoedig overmaken op rekening NL66INGB 0000 3253 34, ten name van SCGN, Delft, met vermelding bijdrage 2015? Vermeldt s.v.p. de naam van de vriend als die afwijkt van de rekeninghouder.

Carl Philipp Emanuel Bach en het clavecimbel

De (muzikale) relatie van Carl Philipp Emanuel Bach tot zijn vader en het relatieve belang van het clavecimbel in Emanuels enorme oeuvre zijn twee onderwerpen die op de keper beschouwd heel veel met elkaar te maken hebben, zoals uit dit artikel zal blijken. Daarbij ga ik tevens uit van twee vooronderstellingen. De eerste is dat de muziek voor toetsinstrumenten uit de zeventiende en achttiende eeuw in veel sterkere mate voor een specifiek instrument gedacht en gecomponeerd is als algemeen wordt aangenomen. De tweede is dat de klaviermuziek van Johann Sebastian Bach duidelijk uiteenvalt in werken voor orgel en voor clavecimbel en dat het clavichord bij hem hoogstens een secundaire rol vervulde. Ik ga hier verder niet in op de achterliggende argumentatie, om mij in het korte bestek van deze kleine studie helemaal op Emanuel te kunnen concentreren.



Clavecimbel, Clavichord en Pianoforte

Bij Carl Philipp Emanuel Bach liggen de verhoudingen wat betreft de toetsinstrumenten natuurlijk heel anders dan bij zijn vader. De rol van het orgel is bij hem teruggedrongen tot een handjevol werken, terwijl zijn omvangrijke oeuvre voor soloklavier bij uitstek gezien wordt als een oeuvre waarin alle drie besnaarde toetsinstrumenten van zijn tijd, te weten het clavecimbel, het clavichord en de pianoforte, een belangrijke rol spelen. Dit gaat zover dat er wordt geargumenteed dat deze instrumenten voor het overgrote deel inwisselbaar zijn, waarbij dan wel wordt ingeruimd dat het clavichord zal hebben gedomineerd.

Dit laatste feit wil ik zeker niet bestrijden, want dit is overduidelijk uit het bronnenmateriaal. Om een voorbeeld te noemen: bij zijn dood bezat Emanuel een clavecimbel, een pianoforte (waarschijnlijk een soort tafelpiano) en twee grote clavichorden; een derde clavichord, het beroemde Silbermann-instrument met een iets beperktere omvang, had hij enkele jaren voor zijn dood verkocht. Het lijkt er inderdaad op dat een meerderheid van de meer dan 150 klaviersonates in eerste instantie voor het clavichord zijn gedacht. Maar ik denk dat de rol van zowel de pianoforte als met name ook het clavecimbel zelfs in het geval van Emanuel Bach wat scherper gedefinieerd kan worden. Zo lijkt het erop dat het pianoforte pas laat een rol van betekenis speelde. In de verzameling *für Kenner und Liebhaber* uit 1780-87 (deel II –VI) zijn de rondo's nadrukkelijk 'fürs Fortepiano' gedacht, terwijl de sonates en fantasieën voor 'Clavier' zijn geschreven, waarmee op dit late moment ongetwijfeld het clavichord bedoeld is.

C.P.E. Bach als jongeling, anoniem pastelschilderij, circa 1733 (Bachhaus Eisenach)

In het eerste deel van zijn *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* uit 1753 uit hij zich nog tamelijk gereserveerd ten opzichte van de pianoforte. Er zijn dan ook geen aanwijzingen dat hij muziek heeft gecomponeerd specifiek voor de Silbermann-pianofortes die koning Frederik de Grote rond 1745 voor zijn paleizen aanschafte. Dit valt des te meer op omdat Emanuel van deze Gottfried Silbermann, vooral beroemd als orgelbouwer, rond dezelfde tijd een clavichord verwierf dat hem heel dierbaar was en hem sterk in zijn componeren heeft beïnvloed. Kennelijk was hij niet onder de indruk van de pianofortes van dezelfde bouwer (een mening die zijn vader overigens deelde). Pas in het tweede deel van het *Versuch* uit 1762 is hij positiever over de zich ras ontwikkelende pianoforte, ook al duurt het dus kennelijk nog tot 1780 voor hij er nadrukkelijk voor ging componeren.

Het clavecimbel speelt, wellicht dus in tegenstelling tot de pianoforte, uiteraard een belangrijke rol bij Emanuel en het ligt voor de hand om die rol met name in het vroege solowerk van hem te zoeken. Er is echter een grote uitzondering in deze ruwe chronologische ordening en dat zijn de maar liefst 52 concerten voor toetsinstrument en orkest. Uit de aard der zaak speelt het clavichord in dit omvangrijke werkbestand geen enkele rol en domineert het clavecimbel. De beperkingen van het clavecimbel

ten opzichte van het clavichord, te weten de zich in Emanuels stijl alras ontwikkelende essentiële dynamische contrasten, konden door de strijkers worden voorzien, zowel door hun eigen dynamische mogelijkheden alsook in de afwisseling met het clavecimbel.

De pianoforte lijkt in dit domein geen grote rol te hebben gespeeld. De geluidsterkte van dit instrument was lange tijd de mindere van het clavecimbel en de enige keer (voor zover ik weet) dat Emanuel de pianoforte expliciet noemt is in het befaamde dubbelconcert voor clavecimbel en pianoforte uit 1788 – pas in zijn sterfjaar dus, toen Mozart vrijwel al zijn pianoconcerten al had geschreven!

Vroege Sonates

De jonge Emanuel begon al vroeg met componeren van klaviermuziek en het hoeft geen betoog dat de muziek van zijn vader aanvankelijk het grote voorbeeld was. Dit is bijvoorbeeld heel duidelijk te zien in zijn allereerste klaviersonate, die hij op 17-jarige leeftijd schreef – de Sonate in Bes-groot Wq 62/1 uit 1731. Het openingsdeel is onmiskenbaar gebaseerd op de 'populaire' tweestemmige Inventie in F-groot BWV 779. Hierbij draait hij de twee elementen van het thema van zijn vader op speelse wijze om (Voorbeeld 1).

Voorbeeld 1 a. Wq 62/1, dl. 1



Voorbeeld 1 b. BWV 779



Voorbeeld 2 a. Wq 48/4, dl. 3



Voorbeeld 2 b. BWV 874/1



De parodie van de piepjonge Emanuel is zonder meer briljant te noemen, en is bovendien net zoals het voorbeeld van zijn vader canonisch van opzet! De overige twee delen van deze vroege sonate zijn echter heel anders van karakter en reeds onmiskenbaar in die typische galante, doorzichtige en contrastrijke stijl van Emanuel geschreven, die hij zijn hele leven zou blijven gebruiken. Hier moet echter aangetekend worden dat we voor deze en vele andere jeugdwerken niet de oorspronkelijke versie kennen, maar de gereviseerde versie die Emanuel rond 1744 maakte. Daarbij zijn vast een paar archaïsche kenmerken uitgewist, maar niettemin blijft het verbluffend hoe vroeg hij zijn eigen geluid had gevonden. Echo's van Sebastians muziek duiken nog ruim een decennium lang in Emanuels sonates op. Een mooi voorbeeld is het slotdeel van de Vierde Pruisische Sonate in c-klein Wq 48/4, die hij rond 1741 componeerde en die in 1742 werd gepubliceerd. Het laatste deel is een tweestemmige gigue en wel op een thema die zo uit een suite van Sebastian weggelopen lijkt. Het is wellicht geïnspireerd op het thema van het Praeludium in D-groot uit het tweede deel van het *Wohltemperierte Clavier*, dat rond 1739-40 werd gecomponeerd (Voorbeeld 2).

De zes *Preussische Sonates* 'per cembalo' uit 1742, het magnifieke eerste opus dat Emanuel publiceerde, lijken inderdaad nog geheel en al voor clavecimbel gedacht. De voorgeschreven dynamiek kan in hun eenvoud en duidelijke afbakening van forte- en pianogedeelten nog zonder meer op een tweemanualig clavecimbel worden gerealiseerd. Dit geldt eveneens, zij het wellicht in iets mindere mate, voor de al net zo indrukwekkende *Württembergische Sonates*, welke in 1744 verschenen. Ook al zijn ze opnieuw voorzien van de aanwijzing 'per cembalo', toch lijkt dit instrument hier niet langer exclusief bedoeld te zijn. Met name de laatste sonate van dat opus is met zijn extreme dynamiek in het eerste deel problematisch voor het clavecimbel en lijkt veeleer een clavichord-compositie. In de jaren na 1740 kwamen grotere, ongebonden clavichorden sterk in opkomst en werden in toenemende mate

als 'zelfstandige' instrumenten gezien waarvoor specifiek muziek werd geschreven. Dit gold niet in de laatste plaats ook voor Emanuel, die in 1746 een prachtig clavichord van de hand van Silbermann verwierf. De sonate als genre werd daarna hoe langer hoe meer het domein van het clavichord. Het duidelijkst zien we dit in het eerste deel van Bachs beroemde leerwerk *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* uit 1753. Hierin is onmiskenbaar een voorkeur voor het clavichord uitgesproken en sommige van de hierin opgenomen 'Probestücke' (in de vorm van wederom zes sonates) zijn in hun verfijnde dynamiek in feite niet meer op het clavecimbel te realiseren. De laatste sonate besluit bovendien met de beroemde Fantasie in c-klein Wq 63/18, een werk dat geheel en al in het teken staat van een vrije, improvisatorische stijl waarin de componist (net zoals in verschillende andere 'Probestücke') een gelaagde dynamiek in vier gradaties voorschrijft. Dit is een belangrijk criterium om het clavecimbel uit te sluiten – net zoals voorgeschreven dynamische veranderingen binnen een frase. De fantasie bleef voortaan duidelijk het exclusieve domein van het clavichord, terwijl in het domein van de sonate dit instrument als het primaire (maar dus niet exclusieve) instrument gezien moet worden.

Vader en Zoon

Emanuel had ongetwijfeld een goede relatie met zijn vader. Er wordt weleens beweerd dat hij op gespannen voet stond met zijn vier jaar oudere broer Friedemann, zoals bekend de oogappel van papa Bach, maar dit wordt door de bewaard gebleven documenten niet gestaafd. Bovendien lijkt het er eerder op dat Sebastian in de muziek van beide zoons gelijkelijk geïnteresseerd was. Zo maakte hij niet alleen een afschrift van het Concert voor twee clavecimbel solo in F-groot van Friedemann, maar schreef hij ook de stemmen uit van het allereerste clavecimbelconcert van Emanuel, in a-klein Wq 1, voor een uitvoering in Leipzig. Het lijkt erop dat deze drie mannen

er plezier in hadden om samen te spelen. Hierop duidt niet alleen dat vader Bach voor 1730 verschillende arrangementen maakte van eigen concerten voor twee en drie clavecimbel met strijkers (BWV 1060-1064), die kennelijk voor hun samenspel bedoeld waren, maar ook op een opvallende concentratie van dit soort dubbelconcerten zo rond 1740, nu in de vorm van oorspronkelijke werken. Rond die tijd ontstond Friedemanns reeds genoemde Concert in F-groot Fk 10. Ook werden in ongeveer dezelfde periode aan Sebastians concert voor twee clavecimbel solo in C-groot BWV 1061a strijkerspartijen toegevoegd, waarschijnlijk door Friedemann. Eveneens in 1740 ontstond Emanuels enige (!) concert voor twee clavecimbel, dat net als dat van Friedemann in F-groot is gecomponeerd (Wq 46). Ik kan mij zo voorstellen dat deze drie briljante concerten tijdens een reünie in dat jaar te Leipzig door de heren gespeeld en bediscussieerd werden, samen met het Leipziger Collegium Musicum.

Sebastian Bach bezocht zijn tweede zoon tweemaal in Berlijn, in 1741 en natuurlijk in 1747, beroemd geworden door zijn audiëntie bij Koning Frederik en de aansluitende compositie van het *Musicalisches Opfer*. Dit befaamde opus bevat als centraal stuk een triosonate voor fluit, viool en continuo. Het lijkt erop dat dit niet alleen een hommage was aan de fluitspelende koning, aan wie uiteraard het Musicalisches Opfer is opgedragen, maar kennelijk ook zijdelings aan Emanuel. Die had nog als jongeling te Leipzig een indrukwekkende reeks van vijf triosonates voor deze bijzondere bezetting geschreven (Wq 143-147), en wel in hetzelfde jaar (1731) waarin zijn eerste klaviersonates ontstonden. In die tijd valt ook de gemeenschappelijk compositie van een triosonate voor viool, altviool en continuo samen met zijn vader, die verloren ging maar waarschijnlijk in de vorm van de bekende Triosonate in G-groot BWV 1038 (zeker niet toevallig ook weer voor fluit, viool en continuo!) bewaard bleef. Juist rond de tijd van Bachs bezoek in 1747 zien we weer veel activiteit op dit gebied van Emanuel. Hij reviseerde de vijf triosonates uit 1731 grondig (evenals de triosonate voor fluit, viool en continuo in a-klein Wq 148 uit 1735) en componeerde maar liefst vier nieuwe voorbeelden in dit genre en met dezelfde bezetting: Wq 149-151 en 161/2. Dit kan nauwelijks toeval zijn!

De laatste levensjaren en dood van zijn vader hebben Emanuel ongetwijfeld sterk beziggehouden, ongeveer vanaf het Berlijnse bezoek in 1747, en we vinden daarvan ook sporen in zijn composities. Zo componeerde hij in dat jaar in directe navolging van de Partita voor fluitsolo in a-klein BWV 1013 een Sonate voor dezelfde unieke bezetting en in dezelfde toonsoort (Wq 132). In datzelfde jaar ontstond zijn enige nadrukkelijk voor het clavecimbel gedachte sonate, de 'Sonata per il cembalo a due tastature' in d-klein Wq 69. In 1748 schreef hij een heel contrapuntisch opgezet Duetto in e-klein voor fluit en viool Wq 140. Weer een jaar later componeerde Emanuel een groots opgezet Magnificat voor solisten, koor en orkest (Wq 215), dat hij in maart 1750 in de Leipziger Thomaskerk uitvoerde. Hiermee gaf hij zijn visitekaartje af voor de opvolging van zijn toen al behoorlijk zieke vader – een opzet die mislukte omdat bleek dat de machtige Saksische minister Brühl die post al voor zijn beschermeling Gottlieb Harrer had geregeld. Emanuel kreeg tijdens dit bezoek van zijn ernstig zieke vader kennelijk ook instructies voor het uitgeven van de *Kunst der Fuge*, wat hem tot in het jaar 1751 nog sterk zou bezighouden. Dit leidde in deze periode tot de compositie van een zestal fuga's voor toetsinstrument. Emanuel had tot dan toe deze vorm altijd zorgvuldig gemeden, maar onder indruk van het machtige opus waar hij toen mee werd geconfronteerd heeft hij het toch geprobeerd. Deze stukken, die ongetwijfeld primair voor het clavecimbel zijn gedacht, zijn echter nogal wisselend van kwaliteit. Een grote tripelfuga in Es-groot (Wq 119/6) is het meest ambitieus van opzet, maar haalt het niveau van dergelijke fuga's van zijn vader op geen stukken na. Bijzonder interessant in dit verband is vooral de Fuga in c-klein Wq 119/7 die ingeleid wordt door een korte maar krachtige Fantasia - deze is bij wijze van uitzondering inderdaad eveneens in een clavecimbel-idioom geschreven. Dit werk wordt tegenwoordig meestal door de organisten geclaimd (en staat daarom in verschillende orgeluitgaven, tot en met het recent verschenen orgeldeel van The Collected Works, deel I/9!), maar gezien de factuur is het onmiskenbaar een werk voor clavecimbel. Het zit bovendien vol met verwijzingen naar het werk van Sebastian Bach. Zo is het fugathema geïnspireerd op zowel de zogenaamde 'Legrenzi'-Fuga BWV 574 alsook de dis-klein-Fuga uit het eerste deel van het *Wohltemperiertes Clavier* (Voorbeeld 3 a - c) en bevat het verwijzingen naar andere fuga's, waaronder die uit het *Musicalisches Opfer* (Voorbeeld 3 d - g).

Voorbeeld 3 a. Wq 119/7



Voorbeeld 3 b. BWV 574



Voorbeeld 3 c. BWV 853/2



Voorbeeld 3 d. Wq 119/7



Voorbeeld 3 e. BWV 869/2



Voorbeeld 3 f. Wq 119/7



Voorbeeld 3 g. BWV 1079/1 (Ricercare à 3)



De Fantasia doet denken aan de ‘arpeggio’-sectie van de Chromatische Fantasia BWV 903 en citeert bovendien in diens baslijn duidelijk het BACH-thema. Alles overziende hebben we hier onmiskenbaar met een nostalgische hommage aan zijn vader van doen.

Petites Pièces

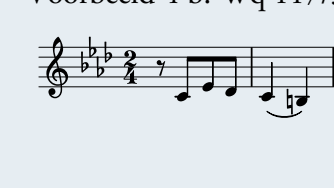
Een andere opvallende nieuwe en net zo kortstondige verschijning in Emanuels klaviermuziek na 1750 vormen de karakterstukken – losse stukken met titels. Het lijkt erop alsof de *Pièces de clavecin* van François Couperin en andere Franse componisten voor clavecimbel in het Berlijn van de jaren 1750 opnieuw in de belangstelling stonden. Emanuel Bach was al in zijn jeugd vertrouwd met deze muziek, wat met name bewezen wordt door zijn afschrift van Couperins ‘Allemande à deux clavecins’, dat rond 1730 gedateerd kan worden. Een centrale rol in de Berlijnse Couperin-rennaissance speelde Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), die zich in 1746 te Berlijn vestigde en daarvoor enkele jaren te Parijs verbleef. Hier was hij onder invloed gekomen van de Franse Verlichting en de muzikale tak daarvan, met zijn sterke nadruk op traktaten (Rameau, Diderot, Corrette enz.). Te Berlijn publiceerde hij aldus in navolging van het Franse voorbeeld een reeks muziektheoretische werken. Maar hij was niet alleen theoreticus, maar ook componist en liet in 1748 te Parijs een bundel *Pièces de clavecin* verschijnen in onversneden galante, Franse stijl en met die typerende karaktertitels, dansvormen en rondeaus. Marpurg schreef bovendien in 1750 dat ‘die gelehrten Bachen’ (bedoeld zijn Sebastian Bach en diens twee oudste zonen) Couperin ‘ihres Beyfalls würdig’ achtten, wat bewijst dat het onderwerp actueel was en hij het waarschijnlijk met Emanuel Bach heeft bediscussieerd. Het wekt dan ook geen verbazing dat Emanuel in de jaren 1750-1755 eveneens een verzameling korte,

losstaande stukken met Franse titels componeerde (Wq 117/17-40). Deze zijn weliswaar goeddeels geschreven in zijn eigen stijl, maar vertonen ook duidelijk Franse trekjes. Deze collectie is uit de aard der zaak primair voor het clavecimbel gedacht (dynamische aanwijzingen ontbreken vrijwel geheel) en haakte daarmee in op de vernieuwde trend voor losstaande ‘Pièces de clavecin’. Een handschrift met alle 24 stukken (bewaard in de Sächsische Landesbibliothek te Dresden, signatuur Mus. 3029-T-17) draagt de amusante tweetalige titel *Petites Pièces per il Cembalo solo*. Tot een publicatie van deze collectie kwam het niet; wel vonden een aantal van deze stukken hun weg in gedrukte anthologieën uit de jaren 1755-65. Waarschijnlijk was het een soort mode in Berlijn, die ook weer spoedig overwaaide. De Franse titels omvatten zowel mensen in Bachs omgeving (bijvoorbeeld ‘La Boehler’, of ‘La Carolina’, de laatste een portret van zijn dochter) alsook gemoedstoestanden en menselijke archetypes (‘La Complaisante’, ‘L’Irrésolution’). Een treffend voorbeeld van een portret is het ernstige, tragische ‘La Stahl’, een schildering van de vrouw van een Berlijnse mecenas van Emanuel Bach, die al haar kinderen had verloren. Kennelijk was ze niet alleen bedroefd maar ook heel wispelturig, naar het grillige karakter van deze nogal wilde sarabande te oordelen (zie Voorbeeld 4 a voor het begin). ‘Les Langueurs tendres’ (‘De zoete verveling’ - zie de Muziekbijlage) lijkt gebaseerd op het beroemde gelijknamige stuk van François Couperin uit 1717 (*Second livre de pièces de clavecin*) - meer specifiek het ‘zuchtende’ openingsmotief van het Franse voorbeeld (Voorbeeld 4 b - c). Het is in zijn hardnekkige vasthouden aan dit motief, zonder een contrastmoment, bewust conservatief van karakter en daardoor tegelijkertijd een typisch clavecimbelwerk. Dit komt ook tot uitdrukking in de voor Emanuel Bach zeer ongebruikelijke stemkruisingen, die wijzen op de noodzaak van twee manualen die uiteraard alleen op het clavecimbel ter beschikking stonden (Voorbeeld 4 d).

Voorbeeld 4 a. Wq 117/25 (La Stahl)



Voorbeeld 4 b. Wq 117/30 (Les Langueurs tendres)



Voorbeeld 4 c. F. Couperin (Les Langueurs tendres)



Voorbeeld 4 d. Wq 117/30



Variatiewerken

Het reeds genoemde handschrift uit Dresden bevat naast de twee dozijn *Petites Pièces* tevens een viertal variatiereeksen van Emanuel, die eveneens in hun factuur en het vrijwel ontbreken van dynamiek duidelijk op het clavecimbel wijzen. Ook is het opvallend dat zijn enige nadrukkelijk voor dit instrument geschreven sonate, de reeds genoemde ‘Sonata per il cembalo a due tastature’ Wq 69, als derde deel een Allegretto met variaties bevat; deze variaties behoren overigens tot de mooiste die Emanuel Bach ons naliet. Dit herinnert aan het feit dat hij reeds vroeg, in 1735, een groot en belangrijk variatiewerk voor clavecimbel had geschreven, de Achttien Variaties op een Menuet van Pietro Locatelli Wq 118/7. Dit stuk stelt de muziekwetenschap nogal voor een raadsel omdat verschillende variaties duidelijke parallellen bevatten met Sebastians Goldbergvariaties BWV 988. Men heeft altijd aangenomen dat dit beroemde werk, dat in 1741 werd gepubliceerd, rond 1740 werd geschreven en dus veel later dan dat van Emanuel is ontstaan. Maar die musicologen die weet hebben van deze relatie hebben geopperd dat de Goldbergvariaties vanwege deze verwantschap misschien veel vroeger, dus voor 1735, moeten zijn gecomponeerd - dit vooral om de traditionele (lees: muziekhistorisch gewenste) verhouding van dominerende vader en diens navolgende zoon intact te houden. Ik denk dat het echter heel goed mogelijk is, dat hier het omgekeerde het geval is, namelijk dat Sebastian enkele ideeën uit het briljante variatiewerk van zijn zoon overnam. Al met al lijkt het erop dat Emanuel variatiewerken in eerste instantie met het clavecimbel associeerde, en dit geldt niet in de laatste plaats ook voor de veel later gecomponeerde, uitgesproken virtuoze Folia-variaties in d-klein (!) Wq 118/9 uit 1778;

dit briljante werk vormt wellicht zijn laatste belangrijke solowerk voor clavecimbel.

Alles overziende lijkt het er op dat Emanuel bepaalde genres met specifieke besnaarde toetsinstrumenten associeerde. Net zoals het ‘moderne’ rondo vooral met de pianoforte in verbinding stond, zijn fuga’s, variaties en karakterstukken – alle in wezen archaïsche vormen – het domein van het clavecimbel en de progressieve ‘freye Fantasie’ die van het clavichord. Het laatste instrument nam tevens ergens in de jaren 1740 de rol van het clavecimbel over als het instrument waarvoor primair – maar zeker niet exclusief! – de klaviersonates geschreven werden. Dit laatste heeft zeker ook een praktisch aspect. De Pruisische en Württembergische sonates uit 1742 en 1744, die nadrukkelijk ‘per cembalo’ bedoeld zijn, werden met vorstelijke ondersteuning gepubliceerd. In deze muziek kon Emanuel daarom volledig zijn eigen gang gaan wat betreft inhoud en moeilijkheidsgraad en hij heeft deze dan ook nooit overtroffen of geëvenaard. De vele sonates die hij later publiceerde stonden in veel ‘commerciële’ uitgaven. Ze zijn daarom niet alleen doorgaans minder virtuoos en ambitieus van opzet dan die van de eerste collecties, maar de componist laat derhalve wijselijk in het midden voor welk besnaard toetsinstrument hij ze heeft bedoeld.

Suite en Koraal

Een duidelijk clavecimbelwerk waar ik tot slot aandacht voor wil vragen, is de Suite in e-klein Wq 62/12 uit 1751. Heel opvallend is dat deze suite het enige cyclische klavierwerk uit dat jaar is, terwijl Emanuel normaal gesproken ieder jaar minstens twee (maar meestal meer!) klaviersonates schreef. Het een en ander heeft ongetwijfeld te maken met de reeds signaleerde grote impact

die de dood van zijn vader in juli 1750 op hem moet hebben gehad. Het is hoogstwaarschijnlijk een soort ‘In memoriam’, uiteraard gedacht voor het lijfinstrument van zijn vader, het clavecimbel, en met een strikt traditionele opbouw met de basisdansen allemande, courante, sarabande en gigue, vervolledigd met enkele menuetten. Ook inhoudelijk neemt Emanuel zijn persoonlijke, contrastrijke stijl voor het grootste deel terug en schrijft dansen in een voor Johann Sebastian typerende eenheid van beweging en dynamiek. Zo is de courante geschreven in een breed-stromende 3/2-maat maar met enkele typisch metrische verschuivingen en is de sarabande gebaseerd op de traditionele barokke ‘Lamento’-baslijn: de chromatisch dalende kwart. Het eerste menuet heeft een klagend karakter, terwijl het tweede menuet in diens zuivere driestemmigheid (Voorbeeld 5 a) doet denken aan voorbeelden van Sebastiaan – bijvoorbeeld het tweede menuet uit de Derde Franse Suite of die uit de Vijfde Engelse Suite. De gigue is gebaseerd op een inventie-achtig thema dat eveneens ontleend lijkt aan het gedachtengoed van de vader – zie bijvoorbeeld de tweestemmige Inventie in d-klein (Voorbeeld 5 b - c). Een rechtstreeks citaat vinden

we in het openingsmotief van de allemande, dat ontleend is aan dat van de Eerste Franse Suite (Voorbeeld 5 d - e); hierbij is de muzikaal ‘universele’ geste van Sebastian in een persoonlijke, ‘empfindsame’ klacht van de zoon veranderd, waarbij de oplossing terug naar de tonica een halve maat is uitgesteld; na het orgelpunt horen we bovendien in de bas opnieuw de chromatisch dalende ‘Lamento’-kwart. Bij nader inzien ontpopt deze allemande zich dan ook als een traditioneel ‘tombeau’ voor clavecimbel, met zijn dalende chromatiek, dissonerende akkoorden en hoogst idiomatische ‘naslaande’ lijnen (Voorbeeld 5 f). Deze ‘tombeau’-allemande krijgt nog een extra dimensie door diens nauwe verwantschap met een koraalbewerking die lange tijd als werk van Sebastian Bach gold, te weten *Aus der Tiefe rufe ich* BWV 745 (zie de Muziekbijlage). Men beschouwde het als een (enigszins dubieus) jeugdwerk van de grote orgelmeester, totdat ontdekt werd dat een groot aantal maten identiek is aan porties van de Allemande uit Emanuels Suite in e-klein. De meest recente commentatoren (Ottensberg, Leisinger, Wollny) beschouwen de koraalbewerking derhalve als een werk van Emanuel. Ze opperen tevens dat hij het in zijn jeugd te Leipzig moet hebben

Voorbeeld 5 a. Wq 62/12



Voorbeeld 5 b. Wq 62/12, Gigue



Voorbeeld 5 c. BWV 775



Voorbeeld 5 d. Wq 62/12, Allemande



Voorbeeld 5 e. BWV 812, Allemande



Voorbeeld 5 f. Wq 62/12, Allemande



geschreven, dat hij dan veel later, in 1751, zou hebben omgewerkt tot een allemande. Naar mijn mening is het echter veel waarschijnlijker dat deze ongeveer tegelijkertijd met de allemande werd gecomponeerd, en wel eveneens als een soort ‘In memoriam’. Wellicht was deze weeklacht, met zijn chromatiek, vele verminderde harmonieën, voorhoudingen en syncopen, te persoonlijk om aan de openbaarheid prijs te kunnen worden gegeven en werkte Emanuel het om tot een ‘neutrale’ allemande. Het omgekeerde is echter ook heel goed denkbaar: dat hij de reeds gecomponeerde allemande verrijkte met het koraal, maar dan wel voor strikt persoonlijk gebruik. In ieder geval hebben we hier zeker niet met een orgelwerk van doen, maar met een hoogst idiomatisch werk voor clavecimbel, waarin twee verzen van het koraal klinken, eerst in de vorm van een eenvoudige zetting, daarna verweven in de allemande. De koraaltekst, een parafrase van de bekende boetepsalm 130 en een typisch ‘Sterbechoral’, past geheel in deze interpretatie:

*Aus der Tiefe rufe ich,
Herr, zu dir, erhöre mich,
deine Ohren gnädig leih,
merk die flehend Stimm dabei.*

en in het bijzonder het laatste vers, dat wellicht correspondeert met de allemande-zetting van maat 9-33:

*Nun mein Rufen ist getan,
Jesus kommt und macht mir Bahn.
Seele, schwing dich in die Höh,
sage zu der Welt: Ade!*

De tessituur van dit elegische stuk is uitgesproken laag, tot kort voor het einde wordt nergens e2 overschreden. Maar nadat de laatste koraalregel heeft geklonken, klimt de rechterhand plotseling naar de hoge c3 (maat 31), om van daar uit met syncopes en voorhoudingen weer naar beneden te ‘zweven’: het lijkt inderdaad de ziel die op het allerlaatste moment naar boven stijgt om vervolgens op een geresigneerd ‘Ade’ tot rust te komen. Heel treffend en expressief is de laatste maat: hier wordt het moeizaam bereikte E-groot toch weer op het allerlaatste moment naar een e-klein slot omgebogen. *Aus der Tiefe rufe ich* is een bijzonder ontroerend, het clavecimbel op het lijf geschreven gedenkstuk en is zowel de vader als de zoon waardig.

Pieter Dirksen

Geraadpleegde literatuur

Berg, Darrell M. ‘C.P.E. Bach’s Character Pieces and His Friendship Circle’, in: *C.P.E. Bach Studies*, Oxford 1988, p. 1-32.
Leisinger, Ulrich, en Peter Wollny, “Altes Zeug von mir”. Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740’, in: *Bach-Jahrbuch* 1993, p. 127-204.
Meer, John Henry van der. *Die klangfarbliche Identität der Klavierwerke Carl Philipp Emanuel Bachs*, Amsterdam 1978.
Ottenberg, Hans-Günter. *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982.
Ottenberg, Hans-Günter. ‘Zur Frage der Authentizität der Choralbearbeitung “Aus der Tiefe rufe ich” BWV 745’, in: *Bach-Jahrbuch* 1986, p. 127-130.
Schulenberg, David. *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach*, Rochester 2014.

Met dank aan Sándor Skolnik voor het zetten van de muziekvoorbeelden en de Muziekbijlage.

Dit artikel is een uitgebreide versie van de lezing welke gehouden werd op 29 november 2014 tijdens het C.P.E. Bach-weekend van de SCGN.

CD-bespreking: Pavana Peter Philips en Jan Pieterszoon Sweelinck

De laatste jaren van de zestiende eeuw waren roerige tijden. Godsdienst was geen privé-aangelegenheid meer, maar iets waar bitter om gevochten werd. Peter Philips (1560/1(?)-1628) vluchtte uit Engeland vanwege zijn Rooms-Katholieke geloof en kwam op diverse plaatsen in Europa terecht. Zoals in Nederland, waar hij naar toe vertrok om zeer waarschijnlijk de beroemde Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) te zien en te horen.

Voor Kathryn Cok een mooie aanleiding om muziek van deze beide componisten, die haar na aan het hart liggen, op te nemen. Ze heeft dat gedaan op een vol en sonoor klinkend clavecimbel naar Ioannes Ruckers (1638), gebouwd door Titus Crijnen. Ze heeft er voor gekozen om dit instrument in de ¼ middentoonsstemming te stemmen, wat zeer goed bij de gekozen werken past en ook het instrument volledig tot zijn recht doet komen.

Het programma op de cd bestaat voornamelijk uit pavenes, vandaar ook de naam. Toch ook voldoende andere werken, waardoor een afwisselend programma ontstaan is. De cd eindigt, toepasselijk,

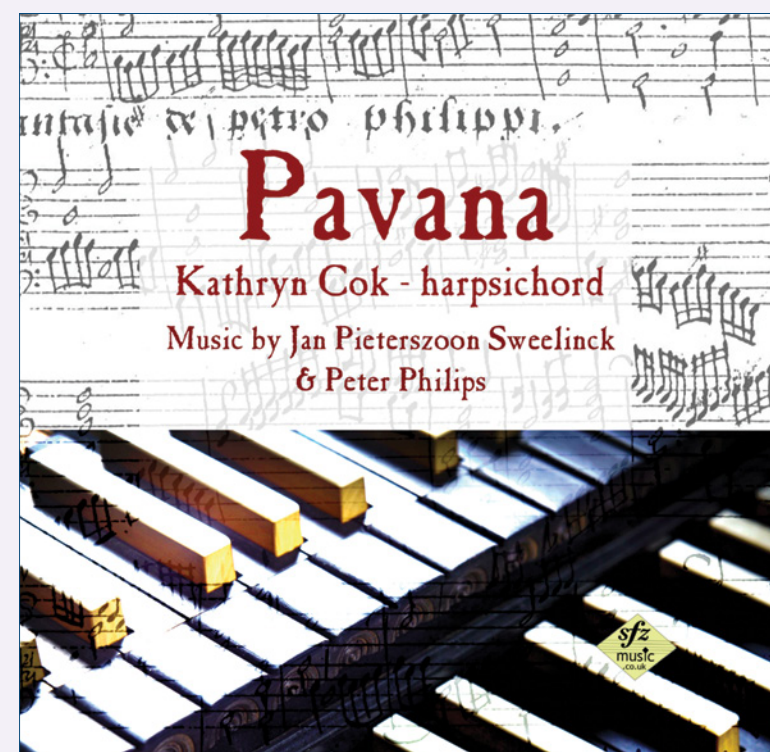


met *Mein junges Leben hat ein End* van Sweelinck. Hoewel er natuurlijk al veel opnamen van dit stuk zijn, klinkt het hier nieuw en rustig. Ze speelt toepasselijke versieringen, geheel in lijn met het soort versieringen dat we vinden in de virginaal-literatuur uit de periode. Het slot is zoals in de Leonhardt-uitgave herhaald, en dat werkt hier prima,

hoewel ik het ook wel overtuigend heb gehoord zonder deze herhaling.

De sterke kant van Kathryn Cok is haar verfijnde gevoel voor rubato en timing. Wanneer je het hoort, dan voel je dat het klopt. Er is steeds sprake van een sterk pulsgevoel, met voldoende ruimte en speling. Ook het regelmatig breken van dikkere akkoorden werkt prima, zonder dat het te gemaakt aanvoelt. In de snellere variaties van *Onder een linde groen* en *More palatino* is het tempo steeds hoog genoeg, zonder nadruk op virtuositeit te leggen. Kortom een geslaagde cd. Een paar jaar eerder schreef ik in deze rubriek over de Sweelinck opname van Alina Rotaru. Wat ik daar toen miste, maakt deze cd ruimschoots goed. Dus haast u naar de winkel om deze opname te kopen... Gegevens van de cd: Kathryn Cok - *Pavana*, sfz-music LC-18271

Paul Weeren



Collectie Koopman VIII

Serenade

Toen Anna Bianco deze prent koos was het bijna Valentijnsdag en Carnaval. Het bekennen van de liefde, de maskers, de pret...

Maar ach, het bekennen van de liefde wordt als gevaarlijk en dom beschreven en de maskers zijn eigenlijk bivakmutsen.

Deze prent is voor het eerst gepubliceerd in een 'Album Amicorum'. In zo'n album wordt met losse anekdotes of afbeeldingen met rijmpjes voor kleine kring (de amici) een bepaald onderwerp behandeld. In 1611/12 wordt er een gepubliceerd met een aantal gravures met onderschriften van Crispijn de Passe de Oudere (ca. 1564-1637). Een soort handboek voor jongemannen van adel is het, wat wel en vooral ook wat niet te doen. De versjes waren in het Latijn, de gangbare (ook spreek-)taal aan de zeer internationaal georiënteerde universiteiten. In dit geval stond er een vertaling naast omdat het ook in breder kring werd gelezen, vooral door de ouders en andere familieleden. Omdat het in Zwitserland werd gepubliceerd en Crispijn toen in Keulen woonde, was die in het Duits.

Feitelijk echter had hij de gravures gemaakt voor een nog samen te stellen boek over het leven van Groentje tot Doctor in Leiden: Academia sive speculum vitae scholarticae (De universiteit, of spiegel van het studentenleven). U begrijpt hoe goed allerlei wetenswaardigheden, adviezen en



waarschuwingen in beide boeken pasten. Het ging om dezelfde leeftijdsgroep in dezelfde sociale klasse. De beschreven problemen zijn zeer herkenbaar: lawaai, overlast, agressie, drankmisbruik..., excessen bij ontgroening, zodat die verboden werd. De vertaling van het vers luidt:

*Wild plukkend aan hun snaren maken ze
's nachts de stad onveilig,
om met jou, mooi meisje, bevriend te raken.
Maar de woedende stadswachters straffen hun
woest gedrag met knuppels. Ga nu, en leer
thuis te blijven.*

Sociaal-pedagogisch natuurlijk zeer interessant maar niet helemaal het terrein van ons, klavecijnisten. Ook niet helemaal ons terrein, maar verwant aan onze interesse voor het clavecimbel en de 17e eeuwse muziek, is de prent als kunstwerk. Het boekje is zeer kostbaar omdat er nog maar één compleet exemplaar van over is. Hoewel deze prent dus al eerder was gepubliceerd, blijft het een heel bijzondere, zowel om de zeldzaamheid, de fraaiheid alsook om de informatie die hij biedt.

Crispijns data vallen zowat samen met de 80-jarige oorlog en hij moest dan ook wegens zijn doopsgezinde geloof van hot naar her trekken. Hij werd geboren in Arnemuiden en belandde via Antwerpen, Aken en Keulen in Utrecht. Hoewel vaak niet getolereerd wegens zijn geloof, was hij overal een hooggeschat kunstenaar, en wist men hem te vinden wegens zijn uitzonderlijke gravures. Hij heeft van grote heren en beroemdheden portretten gemaakt, later geheel zelfstandig, in het begin vaak naar een ontwerp van Maarten de Vos. Het is zeer interessant om de overeenkomsten tussen Crispijn en Mitelli, de graveur van de vorige prent, te constateren. Bij beiden komt het woord 'virtuoos' als eerste bij mij op. Toen Crispijn stierf, was Mitelli net geboren. Sprong bij Mitelli de beweging zo in 't oog, bij Crispijn is dat de zachtheid. Prachtig zoals het licht op de mannen op de voorgrond valt en op hun instrumenten en hun kleding. Alsof ze alleen fluweel dragen!

Je zou als leek zeggen dat graveren zeer arbeidsintensief is, maar beiden laten een indrukwekkend



Collectie Koopman TK 00134 (op ware grootte).
Crispijn de Passe de Oudere, ca. 1564-1637.

oeuvre na. Het is in ieder geval duidelijk dat er werk genoeg was. Herrie zullen de jongheren genoeg hebben geproduceerd. Geschreeuw, gelal en soms gekerm als er iemand werd neergeknuppeld of gesabeld. Oh ja, er vielen wel doden! Maar hoeveel geluid heeft deze serenade nu helemaal gemaakt? Een viool - duidelijk voor de tijd van de grote Italiaanse vioolbouwers - een luit, een gamba en een virginaal. De viool lijkt erg op een vedel en wordt bovenhands gestreken. De luit is een gangbaar type, met niet heel veel bas, een soloinstrument waar veel voor is geschreven. Het type dat Constantijn Huygens (1596-1687) bespeelde? (Zie ook *het Clavecimbel*, mei 2012). Het basinstrument lijkt erg gamba-achtig met z'n fretten, z'n brede toets (met hier slechts vijf snaren trouwens) en de onderhandse strijkwijze. En dan het virginaal. Is het een muselaar? Het klavier lijkt wel erg rechts te zitten. Allemaal zachte instrumenten. En hoe kregen ze dat virginaal daar? Misschien op een kar, want jongens van goeden huize hadden, ook als ze dronken waren, vast wel hun bedienden. Ze deden er niet moeilijk over, zoveel is duidelijk. Toch moeten het dierbare instrumenten zijn geweest, want bij de grote brand van Londen in 1661 was er volgens Samuel Pepys die een dagboek bij hield, in iedere derde boot op de Thames met bij elkaar gegraste huisraad wel een virginaal te ontwaren.



Zo te zien is het op deze prent hartje Leiden. Met de nodige fantasie is het plein rond de Pieterskerk herkenbaar. In ieder geval wordt op geen vijftig meter afstand ongetwijfeld hard geschreeuwd, want daar meppen de stadswachten er op los. Misschien zijn het medestudenten van deze jongens, misschien ook zij zelf op een iets later tijdstip. Deze afbeeldingen moet je vaak als een stripverhaal bekijken (vergelijk een afbeelding van de heilige geboorte waarop tegelijkertijd de annunciatie, de ontmoeting met Elizabeth en de vlucht naar Egypte is afgebeeld). Ongetwijfeld zullen ze niet mooi hebben gezongen en gespeeld, want ze waren dronken en wisten dondersgoed dat hun gedrag laakbaar en zelfs strafbaar was. Die bivakmutsen droegen ze niet voor niets.

Omdat Crispijn de Passe ook zakenman was, liet hij zijn werk gebruiken in de *Nieuwen ievcht spiegel* (1620 - zie boven), een liedboek met maar liefst 49 gravures (waarin de meeste van zijn gravures uit vorige publicaties) waar de liefde een rol speelt. De onderschriften werden vaak behalve vertaald ook aangepast. Dit was tenslotte een boek 'ter Eeren van de Jonge Dochters van Nederland', waar natuurlijk ook werd gewaarschuwd voor slecht gedrag (vooral van 'domme, verliefde mannen'). Kennelijk kon je dat niet vaak genoeg doen. Maar 't leverde prachtige, voor ons zeer informatieve prenten op.

Gegevens: Anna Bianco
Tekst: Carolien Eijkelboom



Excursie in Bologna

In Bologna vanaf
19 oktober 15.30 uur
tot en met de ochtend
van 22 oktober



Bologna is een fascinerende stad van kunst en cultuur met:
veel monumentaal erfgoed
kerken, paleizen en musea
een kathedraal met twee van de oudste orgels
eindeloze galerijen
een zeer oude universiteit
maar ook lekker eten
Bovendien is het de stad van de
vermaarde Tagliavini-collectie,
een unieke collectie antieke clavecimbels.



De excursie

We bezoeken de Tagliavini-collectie in ieder geval twee keer. Eenmaal gaan we naar de muziekbibliotheek in het Palazzo Sanguinetti, waar het rijke muzikale erfgoed van Bologna is samengebracht. Op historische instrumenten worden twee concerten gegeven, deels speciaal voor ons georganiseerd. De concerten en uitgebreide rondleidingen zullen maximaal € 100 p.p. bedragen.

Praktisch

Het idee is dat deelnemers zelf reis, verblijf en maaltijden regelen. Wij kunnen zeker tips geven. Op die manier kan er, in het heerlijke herfstseizoen, makkelijker een echte vakantie van worden gemaakt. Prijzen van trein en vliegtuig hangen erg af van moment van bestellen, maar circa € 120 retour is gemiddeld. Er is een aangenaam hotel in het centrum van de stad voor (indien vroeg besteld!) ca. € 60 p.p.p.n.



Peiling van belangstelling

Heeft u belangstelling? Laat dit weten met een mail aan s.c.eijkelboom@gmail.com, graag vóór 15 mei. Alleen als de belangstelling groot genoeg is kunnen we verder werken aan de organisatie.

Aanmelding verplicht u tot niets



C.Ph.E. Bach en het Clavecimbel: een feest!

Op vrijdag 28 en zaterdag 29 november 2014 vond in de Lutherse Kerk te Utrecht een SCGN-festival plaats met als thema 'Carl Philipp Emanuel Bach & het clavecimbel'. Een goed initiatief om zijn 'verjaardag' te vieren met een weekend vol clavecimbelmuziek van zijn hand. C.Ph.E. Bach staat nog altijd in de schaduw van zijn vader, terwijl hij als vernieuwer toch het fundament heeft gelegd voor de klassieke stijl en zo invloed had op Haydn, Mozart en zelfs Beethoven.

Na een woord van welkom door Pieter Dirksen verzorgde Miklós Spányi vrijdagavond het openingsconcert met vijf sonates van C.Ph.E. Bach. Hij had een zorgvuldige selectie gemaakt uit de circa 150 sonates, zodat er sprake was van optimale afwisseling. Zowel vroegere sonaten (1738-1739) als latere (1763) kwamen aan bod. Het hoogtepunt was voor mij de tweede Württembergische Sonate in As-groot (1742-1743) waarover Miklós zelf schreef: *'Een lang en complex werk met talrijke harmonische verrassingen die in 1744 de meeste toehoorders zeker nog vreemd moeten zijn voorgekomen. Overal kleuren en klanken, licht en schaduw van een onbekende sprookjesachtige wereld waar onder meer de grote vragen van het tijdelijk en eeuwig leven worden besproken...'*

Hier was overduidelijk een specialist aan het werk. Indrukwekkend vond ik zijn vlekkeloze toucher. Alles klonk zeer natuurlijk en overtuigend en dat

gaat zeker niet vanzelf in deze veeleisende muziek. Miklós speelde op een clavecimbel naar Michael Mietke, gebouwd door Cornelis Bom. Een ideaal instrument voor dit repertoire; Bach had immers als hofclavecijnist bij Frederik de Grote ook instrumenten van Mietke tot zijn beschikking.

De zaterdag begon met een masterclass onder leiding van Siebe Henstra. Ik was één van de deelnemers en speelde de vierde Preussische Sonate in c-klein. Leerzaam: spelen op een ander instrument en les krijgen van een andere docent. Onderwerpen als articulatie, frasering, contrasten en versieringen kwamen uitgebreid aan bod: erg waardevolle feedback. 's Middags gaf Jacques Ogg les en stond de vijfde Preussische Sonate (C-groot) centraal.

Pieter Dirksen hield na de lunch een boeiende lezing over C.Ph.E. Bach als componist voor het clavecimbel. Hij belichtte met name de traditie waarin hij stond en de relatie met zijn vader (zie ook het artikel dat een weerslag is van de lezing). Aansluitend volgde een recital door Pieter. Zeer overtuigend vond ik de Fantasia et Fuga in c-klein (1754) en *Aus der Tiefe rufe ich* (BWV 745, 1750-1751?). Beide werken kende ik als orgelmuziek, maar klinken veel beter op clavecimbel. Daarnaast is de overeenkomst van het notenmateriaal tussen *Aus der Tiefe rufe ich* en de Allemande uit de Suite in e-klein (1751) verrassend. Pieter vulde het recital (ook gespeeld op de Mietke-kopie) aan met



enkele sonates en twee delen uit de Petites Pièces (1750-1755) die sterk gelieerd zijn aan de Franse clavecimbelmuziek.

In het slotconcert stonden drie clavecimbelconcerten van C.Ph.E. Bach centraal. Naast Siebe Henstra (solist in het Concert in G-groot, Wq 3, 1737/45) en Jacques Ogg (solist in het Concert in c-klein, Wq 37, 1762) leverden de strijkers van het Apollo Ensemble onder leiding van Antoinette Lohmann een geweldige prestatie. Als finale: het concert voor twee clavecimbels en strijkers in F-groot (Wq 46, 1740). Het programmeren van dit zelden uitgevoerde werk was een voltreffer, met een Largo om bij weg te dromen en een dramatisch, zeer virtuoos gespeeld slotdeel. De soloconcerten werden gespeeld op een Hemsch-kopie van Titus Crijnen. In het concert voor twee clavecimbels



klonken de Mietke- en de Hemsch-kopie, een interessante combinatie van op het eerste gezicht twee heel verschillende bouwtradities.

Ik kijk terug op een geslaagd weekend: dankzij de gastvrijheid in de Lutherse kerk, de mooie clavecimbels, geweldige musici en niet te vergeten de ontroerende muziek van C.Ph.E. Bach was het een echt feest! Jammer dat het bezoekersaantal tegenviel: circa 20-25 bezoekers voor een landelijk evenement is erg weinig. Deze muziek en de perfecte organisatie van dit weekend verdienen meer.

André Poortvliet

1. Miklós Spányi.
2. Jacques Ogg.
3. Siebe Henstra.
4. Pieter Dirksen.
5. Antoinette Lohmann.
6. Ruud Pilon krijgt les van Jacques Ogg.
7. André Poortvliet krijgt les van Siebe Henstra.



Van continuo tot obliagaat

De conventies voor het schrijven voor clavecimbel (en orgel) in kamermuziekverband hebben vanaf de late renaissance tot het begin van de klassieke periode interessante ontwikkelingen doorgemaakt, summier aangeduid: van exact (verdubbeling van andere stemmen) naar geïmproviseerd (basso continuo) en weer terug (obliagaat). Aan het einde van de Renaissance was de rol van een klavierinstrument in een ensemble van consort- of koormuziek voornamelijk verdubbelen of zelfs (gedeeltelijk) vervangend. In partijen voor toetsenisten werden toentertijd alle te spelen noten opgeschreven. Hier is een voorbeeld (afbeelding 1) voor viool, bas viol en orgel van Coperario uit circa 1600.

Aan het begin van de barok werd een soort stenografie ontwikkeld, waarbij de speler in één oogopslag de harmonische wendingen van de muziek kon volgen en zelf kon invullen. Tegen het einde van de barok maakte deze becijferde bas traditie langzamerhand plaats voor weer een exacte notatiewijze.

De rol van het clavecimbel in een ensemble varieerde van het verdubbelen van bestaande partijen tot het ondersteunen van de harmonieën, beide in een begeleidende functie, tot het spelen van een volwaardige partij en later zowaar tot het spelen van de hoofdrol, samen met een ander begeleidend en soms zelfs optioneel instrument, zoals fluit of viool. Bij deze laatste vormen is er dus sprake van een obligate clavecimbelpartij. Deze kan verschillende vormen aannemen.

Bij vele sonates voor clavecimbel en een melodie instrument wisselt de rol van de rechterhand van de clavecimbelpartij af tussen melodische tegenspelers en het realiseren van basso continuo. Zie afbeelding 2.

Bij sommige sonates of sonatedelen met obligate clavecimbelpartijen is de rechterhand eigenlijk een uitgewerkte continuopartij. Voorbeelden hiervan zijn o.a. te vinden in de Bach sonates met viool. Het eerste deel van de c klein sonate BWV 1017 bestaat grotendeels uit arpeggio's met een harmonische functie. Bij het derde deel van

Afbeelding 1. Giovanni Coperario, Fantasia voor viool, bas viol en orgel



Afbeelding 2. Ferdinando Pellegrini, sonate op. 4 nr. 1.



Afbeelding 3 en 4. Johann Sebastian Bach, sonates BWV 1016 en 1017.



de E groot sonate BWV 1016 wisselen viool en clavecimbel elkaar af in hun solo en continuo bijdragen. Zie afbeeldingen 3 en 4.

Een andere vorm van obligate partij is als vervanging van een ander melodie instrument, of eigenlijk een versie voor twee spelers van een triosonate voor drie of vier spelers. Soms bestaan er verschillende versies van hetzelfde werk voor óf twee melodie instrumenten en basso continuo óf een melodie instrument en obligaat clavecimbel. Een bekend voorbeeld hiervan is Bachs triosonate BWV 1039 voor twee fluiten en continuo en de versie BWV 1027 voor gamba en obligaat clavecimbel. Soms kan dit ook omgekeerd: in *Le Rossignol-en-amour* uit Couperin's *Pièces de clavecin* (Quatorzième ordre), geeft de componist zelfs aan dat de rechterhandpartij van het clavecimbel door fluit gespeeld kan worden.

Rond 1730 begon er een nieuwe trend, die van de sonate voor clavecimbel met begeleiding van een ander instrument zoals fluit of viool. Misschien had dit te maken met de opkomst van een middenklasse met amateur - klavecijnisten, die de training of de interesse niet hadden om de nogal aan studie onderhevige vaardigheid van het realiseren van een becijferde bas onder de knie te krijgen. Eén van de eerste voorbeelden hiervan zijn de sonates van De Mondonville, afbeelding 5.

Het succes van dit genre is te merken aan de hoeveelheid sonates die in deze vorm gecomponeerd werden. Het relatief nieuwe idee van een toetsen-instrument als leider van een duo hield ook lang aan: de duosonates van componisten als Mozart, Beethoven, Chopin en zelfs Brahms zijn nog altijd voor piano plus een ander instrument geschreven.

Misschien heb ik in dit artikel de indruk gewekt dat basso continuo partijen en obligate clavecimbel partijen totaal uiteenlopende speelpraktijken vertegenwoordigen. Natuurlijk zijn er ook vele sonates die beide hebben (zoals de Pellegrini hier boven) en waarbij er een andere speelaard verwacht wordt bij de gedeeltes met becijfering dan bij de obligate passages. In de praktijk kan ik me echter voorstellen dat de continuo realisaties in de barok aanzienlijk minder braaf en bescheiden waren dan wat wij tegenwoordig vaak gewend zijn te horen. Er werd over Bach gezegd dat zijn geïmproviseerde realisaties van basso continuo partijen juist op obligate partijen leken, compleet met uitgebreide figuraties en extra, volwaardige stemmen. Ik betwijfel of deze praktijk de uitzondering was. Er zijn vele passages in sonates voor obligaat clavecimbel die gezien kunnen worden als mogelijke basso continuo uitwerkingen, zoals de twee Bachsonate voorbeelden hierboven. Een studie van obligaat clavecimbel repertoire kan ons vele inzichten verschaffen juist in uiteenlopende speelpraktijken.

Vaughan Schlepp

Afbeelding 5. Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, Sonate I.



ONNO PEPER

Clavecimbelmaker



VRAAG DE VERNIEUWDE BROCHURE AAN.

RUCKERS - TASKIN - VAUDRY - ZELL - MIGLIAI - VATER - GIUST - CRISTOFORI - E.A.
NIEUWBOUW - RESTAURATIE - REVISIE - REPARATIE - ONDERHOUD MET GARANTIE.



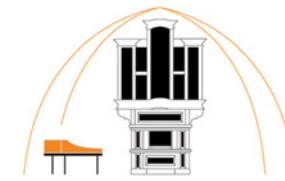
KRUISSTRAAT 108 5341 HG OSS
TEL. 0031(0)412 623 356
E-MAIL: INFO@ONNOPEPER.NL
WEB-SITE: WWW.ONNOPEPER.NL

Kunst Atelier Theo Kerkhove



Klepbeschilderingen in 16de, 17de en 18de eeuwse stijl.
 Zangbladdecoratie in Franse, Vlaamse of Duitse stijl.
 Zangbladbeschildering in eigen vrije stijl.
 Kastbeschildering in diverse stijlen.
 Biezen, Arabesken, bladgouden kaders in elke denkbare vorm.

Al 20 jaar ervaring en specialisatie in de schilderkunst en oude decoratietechnieken. Goeman Borgesiusstr. 97, 4384 JN Vlissingen,
 Tel.: 0118 460926 GSM: 0612125543 www.ac-artwork.eu



J.C. van Rossum
Clavecimbel- en Orgelbouwer
onderhoud, begeleiding, restauratie, nieuwbouw
 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>

Robert D. Vollbehr

Clavecimbelbouwer
 sinds 1976

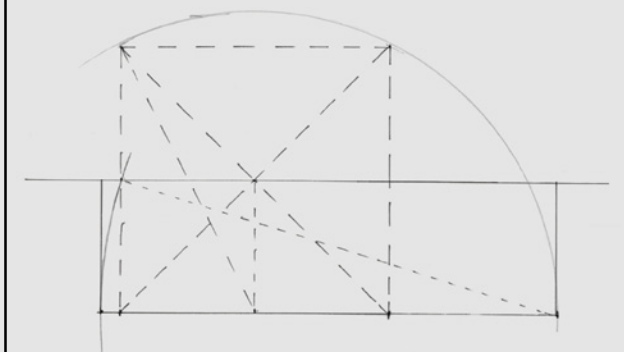


nieuwbouw
restauratie

Benedenweg 306
1834 BE St. Pancras
tel.: +031 (72) 561 57 02
e-mail: vollbehr@zonnet.nl
www.vollbehr.nl

Broer de Witte

clavichord- & clavecimbelmaker



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

Jan Kalsbeek

KLAVECIMBELS



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

Paul Nijsten

Klavecimbels

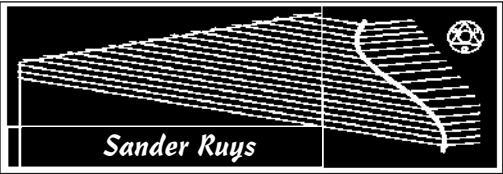


Amyerstraat Noord 95
 6225 EC Maastricht
 Tel. - fax: 043 - 362 41 66
 Email: pnijsten@live.nl

Xylotoon

klavecimbel
reparaties,
onderhoud
en opwaardering
in werkplaats of in situ

Martin Spaink
020-4003530/06 36250921
www.xylotoon.nl

Sander Ruys

Clavichordenbouw
Clavecimbel- en fortepianorevisie
Hovensreed 11, 8808 HB DONGJUM
s.ruys@hetnet.nl
www.sruysclavichorden.eu



De naam Klop is internationaal een begrip. Synoniem voor vakmanschap en duurzaamheid.

Authentieke klankkleur en technische perfectie zijn hierbij een belangrijke drijfveer.

Vakmanschap tot in detail.





Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Aus der Tiefe rufe ich [BWV 745]

Les Langueurs tendres [Wq 117/30]

ed. Pieter Dirksen

Aus der Tiefe rufe ich

BWV 745

C.Ph.E. Bach

Measures 1-17 of the musical score. The piece is in G major, 3/4 time. The score features a variety of musical textures, including block chords, arpeggiated figures, and melodic lines with trills and ornaments. The bass line is particularly active, often moving in parallel motion with the treble line.

Measures 20-32 of the musical score. This section continues the musical themes established in the first system, with further development of the arpeggiated and melodic motifs. The piece concludes with a final cadence in G major.

Les Langueurs tendres

Wq 117/30

C.Ph.E. Bach

§

9

sf

18

27

36

§