

het Clavecimbel

Jaargang 24 - 2017, 2 najaar



Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland



Inhoud

Van de Voorzitter	3
Agenda SCGN	3
Domenico Scarlatti, Het zingende clavecimbel, Edoardo Valorz, vertaling Truus Pinkster	4
CD-bespreking, Een retorische Scarlatti, Paul Weeren	6
De Vlaamse Klavecimbeldag in Mechelen, Hans van Krevelen	8
Telemannndag, Méréa Lebailly, Judith Schotman	10
Collectie Koopman XIII, Concert Méchanique, Carolien Eijkelboom	12
“Avec discrétion”, Uitvoeringspraktijk bij Froberger, Pieter Dirksen	17
Advertenties	24

Bijlage

Domenico Scarlatti, Essercizio 8, Essercizio 9

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

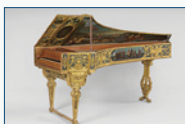
Marion Boshuizen, Truus Pinkster (eindredactie), Vaughan Schlepp, Paul Weeren (cd-recensies), Luuk Stalenhoef en Daan Hallewas (vormgeving).
Redactieadres: Marion Boshuizen, Karveel 6002, 8242 WK Lelystad, marionboshuizen@gmail.com

Bestuur

Marion Boshuizen (voorzitter) - Lelystad, Ruud Pilon (secretaris) - Boeier 04-30, 8242 CK Lelystad, ruudpilon@gmail.com, Daan Hallewas (penningmeester) - Delft, Pieter Dirksen - Culemborg, Carolien Eijkelboom - Groningen, Vaughan Schlepp - Amsterdam.

Comité van aanbeveling

Bob van Asperen en Ton Koopman.



Illustraties op de omslag

Voorblad: Clavecimbel Noord-Italië, 1725, in het MMA New York.
Achterblad: detail van hetzelfde instrument.

Van de Voorzitter

Wie kan zich nog de eerste kennismaking met het clavecimbel herinneren? Of het moment waarop je besloot dat je clavecimbel wilde spelen? Zelf herinner ik mij dat er een clavecimbel kwam op de muziekschool. Ik was een jaar of veertien en ik vond het een intrigerend instrument. De eerste keer dat ik het instrument echt hoorde was tijdens een docentenconcert op de muziekschool, waar ik blaadjes om mocht slaan bij de sonate in b voor fluit en clavecimbel van J.S. Bach. In mijn herinnering één van de mooiste uitvoeringen en de liefde voor zowel het instrument als ook voor dit werk zijn gebleven. Al spoedig werd ik ingezet bij allerlei begeleidingsklusjes op de muziekschool. Maar dan... Ik kon niet stemmen, geen kieltes snijden en eigenlijk was er altijd wel iets dat haperde. Je bent als leerling afhankelijk van een docent die tijd heeft het instrument iedere week na te lopen en ik vrees dat ik een groot beroep op deze docent heb gedaan. Maar hij deed het en ik ben hem en de muziekschool nog steeds dankbaar.

Waarom schrijf ik dit?

Omdat er steeds minder mensen clavecimbel spelen en ermee in aanraking komen. Het clavecimbel heeft nieuwe ambassadeurs nodig die mensen voor het instrument weten te winnen. Die ambassadeurs, dat zijn wij, leden van SCGN, actieve bespelers van het instrument. En ik daag iedereen uit om ons - het bestuur - van ideeën te voorzien. Hoe krijgen we meer clavecimbelliefhebbers?

Binnenkort, op 21 oktober, is er in Zwolle een Scarlatti-dag. Natuurlijk ga je daar heen. Als speler of als toehoorder. Neem dan ook eens een pianospelende bekende mee. Pianisten spelen namelijk ook Scarlatti-sonates en wellicht is het voor hen interessant om (een deel van) de dag mee te maken. In de Doopsgezinde kerk Zwolle staat zowel een clavecimbel als een vleugel en Vaughan Schlepp is er die dag ook. Hij kan met beide instrumenten prima overweg. Het is niet mijn bedoeling om mensen te bekeren, daarvoor speel ik zelf veel te graag piano. Maar een uitbreiding van de interesse moedig ik graag aan. Marion Boshuizen

Agenda SCGN

zaterdag 21 oktober

Studiedag Domenico Scarlatti

In de Doopsgezinde kerk in Zwolle Wolweverstraat 9. Verdere informatie zie het voorjaarsnummer op pagina 19.

zaterdag 10 februari 2018

Ton Koopman bij de SCGN met Bach

Het is ons een enorme eer aan te kunnen kondigen dat Ton Koopman de studiedag van voorjaar 2018 gaat leiden. Hij is immers een van de allergrootste clavecijnisten. Maar ook de man die van zichzelf zegt: ‘Ik ben een leraar, ik kan het niet laten’. Hij draagt de SCGN een warm hart toe. Niet voornemens is hij al vanaf de oprichting beschermheer van onze stichting.

Het onderwerp is BACH, van het Notenbüchlein via alle suites en het Wohltemperierte Klavier tot en met de Goldbergvariaties en de toccata's. Het is een unieke gelegenheid om deze maestro een dag lang van zo dichtbij mee te maken: hem bevlogen te horen vertellen, graantjes mee te kunnen pikken van zijn immense kennis, zijn inspiratie te voelen en ook om, in de openbare lessen, zijn visie te



horen en zijn didactische aanpak mee te maken, en, last but surely not least, om hem te horen. Qua indeling (en prijs!) wordt deze studiedag niet anders dan de andere, inhoudelijk echter zal het een mijlpaal worden in onze geschiedenis. Locatie en exacte dagindeling worden nog bekend gemaakt op onze Facebookpagina's (Stichting Clavecimbel ... en Dutch Harpsichord Society), op onze site (www.scgn.org) en via een apart rondschrijven. Toegang is als steeds € 25, voor spelers én luisteraars. Voor vakstudenten is het gratis.

Domenico Scarlatti

Het zingende clavecimbel

Toen de les voorbij was [...] bleven alleen Domenico Scarlatti en Padres Bartolomeu de Gusmao achter. De Italiaan raakte het toetsenbord van het clavecimbel aan, eerst willekeurig, vervolgens alsof hij naar een thema zocht of probeerde bepaalde klanken te veranderen, en plotseling scheen hij geheel verzonken te zijn in de muziek die hij speelde, zijn handen vlogen over het toetsenbord zoals een boot die mee gaat met de stroom, hier en daar stil houdend bij overhangende takken, dan weer verder met grote snelheid voordat hij over de hoogstaande wateren van een diep meer dobbert, de baai van Napels, de mysterieuze en weergalmende grachten van Venetië, op het heldere licht van de Taag [...]

Het is heel waarschijnlijk dat Domenico Scarlatti (Napels 1685 - Madrid 1757) niet de afstandelijke en raadselachtige soort kunstenaar was die Jose Saramago (Nobelprijs voor literatuur in 1998) portretteerde in zijn roman *Baltazar en Blimunda* (oorspronkelijk *Memorial da Convento* [Nederlandse vertaling: *Memoriaal van het klooster*]). Niettemin getuigen verschillende bronnen uit zijn tijd van zijn succes als kunstenaar en virtuoos in geheel Europa. Zijn clavecimbspel had altijd een verbazingwekkend effect op het gehoor, het kon de verbeelding van de luisteraar beet nemen en hem ver mee voeren, en de oren betoveren met een mengsel van een verbijsterende virtuositeit en een immense creativiteit.

Scarlatti's belangrijkste nalatenschap bestaat uit een grote verzameling van virtuoze klaviermuziek maar hij was het eerste deel van zijn leven vooral componist van geestelijke muziek en kamermuziek. Vanaf zijn vroege jeugd introduceerde vader Alessandro (1660-1725) hem in kringen van rijke kunstbeschermers. De faam van een musicus in die tijd was vooral verbonden met het domein van de opera, in openbare theaters en particuliere paleizen en villa's.

Alessandro was er op uit om zijn professionele netwerk uit te breiden, van Napels en Rome, waar hij al een goede positie had, tot Florence en Venetië in het noorden van Italië. Met name Venetië was aantrekkelijk voor een musicus omdat het zowel een trefpunt was van componisten, virtuozen en mecenasen als een levendig podium voor impresario's en muziekuitgevers.



Domenico bracht daar enige tijd door met zijn vader, maar we weten weinig over zijn bezigheden in Venetië. Mogelijk heeft hij contact gehad met Francesco Gasparini (1661-1727), voormalig student van een ander Toscaanse musicus, Bernardo Pasquini (1637-1710). Gasparini's *L'Armonico Pratico al Cembalo* (Venetië, 1708) is een van de meest waardevolle bronnen voor continuo-spel uit het begin van de achttiende eeuw. Tegelijkertijd bevat het ook belangrijke aanwijzingen voor het gebruik van de *acciaccatura*, een type versiering die Scarlatti veelvuldig gebruikte in zijn clavecimbel-sonates.

Veel meer weten we over het contact met prins Ferdinando de' Medici in Florence. Ferdinando was wellicht een leerling van Alessandro Scarlatti, hij was immers een hartstochtelijk clavecimbspeler, en bovenal een operaliefhebber. Hij bevorderde opvoeringen in verschillende theaters in de stad en Händels eerste opera, *Rodrigo*, geschreven in Italië, is daar onder zijn hoede opgevoerd.

In 1705 schreef Alessandro Scarlatti aan de prins, op zoek naar een beschermheer voor zijn begaafde zoon: "... de jonge adelaar wiens vleugels zijn uitgegroeid".

Heel waarschijnlijk heeft Domenico Scarlatti in Florence gespeeld op de eerste experimentele prototypes van de toetsinstrumenten met 'hamertjes', de eerste fortepiano's dus, van Bartolomeo Cristofori. Opmerkelijk daarom dat we later in de catalogus van de instrumentenverzameling van Maria Barbara, koningin van Spanje en begaafde leerling van Scarlatti, drie Florentijnse piano's tegenkomen. Evenals in Madrid, vinden we ook in de Medici-collectie in Florence niet alleen instrumenten uit een specifieke nationale traditie. Men had een grote variëteit aan toetsinstrumenten van verschillende herkomst verzameld. Er waren aan het Florentijnse hof, Cristofori's jongste uitvinding volgend, niet alleen fortepiano's, maar ook clavecimbel, virginalen en spinetten van overal uit Europa en zelfs een groot Vlaams dubbelmanualig clavecimbel. De meeste van deze instrumenten zijn nu verloren gegaan. Scarlatti reisde in zijn leven tussen Italië, Spanje, Portugal en Frankrijk. Hij bespeelde vrijwel elk toetsinstrument dat beschikbaar was in die tijd. En zijn verzameling *Essercizi per gravicembalo* (1738/9) kreeg onmiddellijk een grote verspreiding in Engeland en Frankrijk. En zijn roem overleefde ook het langzaam verdwijnen van het clavecimbel. In het begin van de negentiende eeuw voerden musici als Clementi en Rossini zijn sonates nog steeds uit, op piano.

We kunnen ons voorstellen dat zo'n soort professionele ervaring op internationaal niveau een dergelijke creatieve geest geprikkeld zou hebben tot een dieper onderzoek van expressiviteit en kleuren van een instrument. Misschien is de moeilijkheidsgraad wel het meest bekende aspect van Scarlatti's sonates: de techniek wordt soms zo tot het uiterste beproefd dat er acrobatische toeren nodig zijn. En je kunt tempo-aanduidingen als 'Allegro' of 'Prestissimo' zelfs 'Presto, quanto sia possibile' (K. 427) vinden. Maar heel veel andere aspecten van de sonates representeren Scarlatti's artistieke pad beter, beginnend als jonge speler en eindigend als rijp virtuoos. Zoals Charles Burney schrijft: Scarlatti werd geïnspireerd door de geluiden van de wereld om hem heen, hij imiteerde zelfs de "liedjes van bodes, muilezeldrijvers en gewone mensen". In veel van zijn sonates vind je elementen van Spaanse volksmuziek, mogelijk verbonden met zijn reizen door Andalusië gedurende zijn dienst aan het hof van Madrid. En in sommige vroegere werken vind je een duidelijke verwijzing naar

viool-sonates en kamermuziek, of zelfs Italiaanse volksmelodietjes. De opera schijnt ook een grote bron van inspiratie geweest te zijn. Het gevoelige en geraffineerde gebruik van het 'cantabile' roept de sfeer op van heel expressieve aria's, het resultaat van de verfijnde experimenten met het 'vertalen' van het geluid van de menselijke stem in dat van het clavecimbel. En altijd is er een gevoel voor theatraaliteit, dankzij zijn werkwijze om plotselinge veranderingen aan te brengen in het karakter van de delen binnen dezelfde sonate, of het vernuftige gebruik van hetzelfde muzikale materiaal in de verschillende secties van het toetsenbord.

Al kreeg Scarlatti heel snel een reputatie van charmant improvisator en virtuoos op het clavecimbel, hij was toch in staat om zichzelf reeds op jonge leeftijd te ontwikkelen tot een componist op het gebied van opera en geestelijke muziek. In Rome kreeg hij de kans om Händel te ontmoeten en hij kwam daar ook in contact met geschoolde en bekwame mecenasen zoals de leden van de *Accademia dell'Arcadia*, vooral Kardinaal Ottoboni en Maria Casimira, de verbannen koningin van Polen. De 'jonge adelaar' werkte voor Maria Casimira, schreef opera's en serenades, in samenwerking met de grote Siciliaanse architect en decorontwerper Filippo Juvarra. Jaren later ontmoeten zij elkaar weer aan het Portugese en aan het Spaanse hof. Scarlatti's vakkundigheid als vocaal componist (hij was een geschoolde zanger) zorgde er ook voor dat hij de positie van kapelmeester van de *Capella Gulia* aan de Sint Pieter kreeg (1714). Jammer genoeg is het grootste deel van zijn productie in Rome verloren gegaan.

Scarlatti's sterke binding met vocale muziek was zeker het resultaat van de opvoeding die hij, geboren in een familie van musici en zangers, had gekregen. Het is daarom niet verrassend dat hij een levenslange innige vriendschap had met de beroemde castraat Farinelli (1705-1782), dé grote beroemdheid uit die tijd. Scarlatti verloor nooit zijn belangstelling voor het theater en voor de vocale muziek: hij schreef nog steeds cantates voor Farinelli, ook al waren zijn muzikale verplichtingen in Madrid (vanaf 1729) voornamelijk verbonden met de muzikale opvoeding en het muzikaal vermaken van de Spaanse koninklijke familie.

Edoardo Valorz, vertaling Truus Pinkster

Een retorische Scarlatti

Op het moment dat ik dit schrijf, is zojuist de zomervakantie voorbij. In die zomervakantie heb ik, lekker gezeten in een park bij het hotel, een paar interessante boeken gelezen. De ene van Bruce Haynes, met de voor mij nogal dreigende titel *The End of Early Music*. Helaas is Bruce Haynes overleden, maar gelukkig heeft zijn leerling Geoffrey Burgess uit de aantekeningen van Bruce Haynes nog een nieuw boek weten te destilleren, met de titel *The Pathetick Musician*. Natuurlijk is *Pathetick* fout geschreven, en dat is expres gedaan. Om het te onderscheiden van eventuele moderne, negatieve bijbetekenissen.

Het argument van beide boeken is, dat we eigenlijk in de uitvoeringspraktijk verschillende richtingen kunnen onderscheiden. Vooral waar het de omgang met (oude) muziek betreft. Bruce Haynes onderscheidt vier stijlen: de moderne, de romantische, de retorische en wat hij noemt de strait style. Ook hier weer een 'schrijffout', over het waarom later meer.

De moderne stijl is de op Urtext gerichte twintigste eeuwse stijl. Hij noemt als kenmerken: veel vibrato (continu), weinig ritmische flexibiliteit, geen metrische betonningen en zo veel mogelijk doen wat er staat in de partituur met minimale toevoegingen. De romantische stijl is de stijl van Mengelberg, Stokowski en van de musici die de allereerste plaatopnamen gemaakt hebben. Dat uit zich in langzame tempi, ongelijk aanslaan op toetsinstrumenten en een hoogst persoonlijke, vrije interpretatie. Deze stijl is zo goed als uitgestorven. De retorische stijl, door Haynes ook wel de Eloquent style genoemd, gaat uit van de retorica en de affectenleer. Gebaseerd op oude tractaten, met de bedoeling om de expressie die in de muziek uit de late renaissance, de barok en de klassieke periode ligt, op een adequate manier ten tonele te voeren. De adequate manier, daaronder verstaat hij: metrisch duidelijk, verschil in dynamiek en spanning tussen dissonant en consonant, het denken in gebaren ('gestures'), het fraseren vanuit de bas en de harmonie, het zoeken naar welk affect in het stuk besloten ligt. Ook is het volgens hem belangrijk dat de uitvoerende musicus zich daarbij compromisloos op de luisteraar richt. De muziek heeft als doel om het gewenste affect los te maken bij de luisteraar.

En dan ten slotte de strait style. Dat is een mengvorm tussen de moderne stijl en de retorische stijl. Daar heeft hij weinig mee op. Het uit zich in wat je zou kunnen omschrijven als netjes spelen met de uiterlijke toepassing van de regeltjes van de uitvoeringspraktijk. Zelf zou ik wat we vaak oneerbiedig turbo-barok noemen ook in deze categorie willen scharen. In deze categorie horen ook die uitvoerenden thuis die menen dat de muziek voor zichzelf moet spreken en dat je zo min mogelijk moet interpreteren. Dit is dan niet alleen straight (rechttoe rechtaan), maar ook strait, als in een straitjacket, een dwangbuis. Als oorzaak hiervan noemt hij de cd-industrie en het zoeken naar perfectie en precisie.

De retorische stijl, zoals die in de barokperiode bestond, is natuurlijk verloren gegaan. Er is geen enkele manier om die nog te horen zoals het toen geklonken heeft. We kunnen alleen proberen door het bestuderen van de oude bronnen en te spelen volgens die aanwijzingen om de in de muziek besloten emoties weer tot uitdrukking te brengen. Als voorbeeld van musici die dat goed konden, noemt Bruce Haynes zijn eigen docent Frans Brüggen en Gustav Leonhardt. Maar ook anderen. Vanwaar deze lange inleiding bij een cd-bespreking? Ten eerste natuurlijk omdat de boeken mij uit het hart gegrepen zijn. Maar ten tweede omdat ik na het lezen van deze boeken aangenaam verrast was door de nieuwe cd van Pierre Hantaï met sonates van Domenico Scarlatti. De vijfde cd die hij aan Scarlatti gewijd heeft. Dat wil zeggen, eigenlijk de zesde, want er is nog een oudere cd, toen voor een ander label.

Pierre Hantaï is een technisch zeer goede clavecinist, die daarnaast heel goed weet hoe je een clavecimbel moet laten klinken. Zijn ervaring als samenspelpartner en continuo-speler met diverse grote namen uit de oude muziekwereld hebben daar ongetwijfeld aan bijgedragen, maar natuurlijk ook zijn eigen talent. Als leerling van Arthur Haas en Gustav Leonhardt is hij duidelijk geschoold in wat Bruce Haynes de retorische stijl noemt. Van de hier gespeelde sonates weet hij goed het karakter te treffen.

De sonate in b, K 87, wordt vaak heel langzaam gespeeld en heel 'gevoelig', meer volgens de romantische stijl en is in die zin erg geliefd bij

pianisten. Hantaï speelt de sonate duidelijk vlotter, en maakt veel werk van de dissonanten en oplossingen. Het is heel dynamisch gedacht, met alle noodzakelijke expressiemiddelen: ongelijk aanslaan, akkoorden breken (of juist niet), versieringen en ritmische vrijheid. De ritmische vrijheid onderstreept de zinsbouw maar breekt niet de onderliggende puls.

Heel bijzonder is de redelijk onbekende sonate in G, K 547. In deze sonate citeert Scarlatti de openingsmaten uit *Les Cyclopes* van Rameau. In dezelfde toonsoort als Rameau, namelijk d-mineur. Het moduleren naar d-mineur in plaats van de gebruikelijke D-majeur is al bijzonder en om dan de bekende noten van Rameau te horen, heel apart. Scarlatti heeft daar de linkerhand qua noten iets gewijzigd, maar het stampen van de reus is nog steeds hoorbaar.

Ook een voor mij onbekende sonate is de sonate in Es, K 474. In deze wat langzamere sonate ook weer geen traag tempo, maar een vloeiend tempo. Opvallend is ook het gebruik van registratie. Niet het obligate herhalen op het bovenklavier, maar het als het ware instrumenteren van de sonate met behulp van registratie. Dan weer onder- dan weer bovenklavier, daar waar het karakter van een frase er om vraagt

Steeds lijkt er een groot bewustzijn van de grote lijn en het affect, waar de speelwijze op afgestemd is. Soms maakt het rubato de ritmes levendiger, energieker. Soms wordt het veel zangrijker en triester of intiemer. Ook de articulatie: het hele spectrum van kort en vinnig tot overlegato is aanwezig. Het instrument waarop hij speelt, is een mooi tweeklaviers clavecimbel, met een hoge g", naar Duits voorbeeld van Jonte Knif uit 2004. Overduidelijk Duits en resonant. Het instrument is helder en transparant, maar kan ook vol en zangrijk klinken. In ieder geval maakt dat het heel geschikt voor Scarlatti.

De cd bevat ook een lezenswaardig boekje. Vooral het stukje door Hantaï geschreven over een (mogelijke) ontmoeting tussen Rameau en Scarlatti is interessant.

Ik ga nog op zoek naar nummer 4, maar nadat ik cd 1, 2 en 3 uit deze serie al had gehoord, vond ik het nu tijd om deze hier onder de aandacht te brengen. Van harte aanbevolen!

Gegevens van de cd:

Pierre Hantaï, Scarlatti - Sonates 5. Mirare 2017.

Paul Weeren





De Vlaamse Klavecimbeldag Mechelen

Op 18 maart 2017 was de 5e editie van de Vlaamse Klavecimbeldag met als titel 'Bach, tot en met!' De dag werd gehouden in het Cultuurcentrum Mechelen vlakbij de Rombouts-kathedraal, in een gebouwencomplex waarin ook het Conservatorium zetelt. Dit tweejaarlijkse gebeuren omvat een expositie, een wedstrijd, lezingen en workshop en een middag- en avondconcert. De organisatie was als vanouds in handen van klavecijniste Ludmilla Tschakalova en de beide Barten: Bart Jacobs en Bart Wuilmus. De expositie wordt gehouden in een prachtige middeleeuwse voormalige kloosterkerkruimte. Er stonden instrumenten van 8 klavecimbelbouwers, sommigen met meerdere instrumenten. Ik maak even een ronde:

- (1) Jean-Luc Wolfs-Dachy, Lathuy B (www.clavecin-wolfsdachy.be) met een Muselaer (2016) en een Clavisimbalum naar Arnaut van Zwolle.
- (2) Arpeggio Ruben Claus, Gent B (www.arpeggiomusic.be) met een eenklaviers italiaantje (1999).
- (3) Sigurd Malfait, Brugge B (harpichords-sigurd.wix.com) met twee Franse tweeklaviers klavecimbels naar Taskin 1769 (2013 en 2014).
- (4) Jan Kalsbeek, Zutphen NL (www.jankalsbeek.nl) met een tweeklaviers Frans klavecimbel naar Blanchet.
- (5) Onno Peper, Oss NL (www.onnopeper.nl) met een Italiaans klavecimbel naar Cristofori (2016) en een Italiaans virginaal.
- (6) Centrum voor Muziekinstrumentenbouw, Puurs B (www.cmbpuurs.be) met een klein gebonden clavichord naar Silbermann.
- (7) Carel Teerink, Wijlre NL (www.harpichord-holland.nl) met een Duits tweeklaviers klavecimbel naar Mietke.

(8) Matthias Griewisch, Bammental D (www.griewisch.de) met een origineel en speelbaar gerestaureerd Italiaans klavecimbel door Aelpidio Gregori, Sant'Elpidio 1697, terwijl de wedstrijd en het avondconcert werd gespeeld op een Duits tweeklaviers klavecimbel naar Mietke (2000).

De dag begon met een lezing (atelier) door Luc Vanvaerenbergh over het probleem van het stemmen. Als je 12 zuivere kwinten stapelt, krijg je een te groot oktaaf. Maar oktaven moeten altijd zuiver zijn. In de middeleeuwen, toen men de Pythagorese stemming gebruikte, kon men maar beperkt moduleren. In de Renaissance kwam de Middentoonstemming in gebruik met zuivere tertsen en kleine kwinten en al iets meer mogelijkheden om te moduleren. In de barok ging men over op getempereerde stemmen zoals Kirnberger 3, waarin wel alle toonsoorten bruikbaar zijn door ten minste 5 kwinten kleiner te maken, met als bijkomend gevolg een onderscheid tussen de toonsoorten in hun affekt. Telemann heeft het over 'de strijd der stemmen'. En in de loop van de 19e eeuw is men evenredig zwevend gaan stemmen, door alle kwinten iets kleiner te maken. Het meest uitgebreide recente boek over stemmen voor toetsinstrumenten is van C. di Veroli: Unequal temperaments, 22009, te downloaden van internet. In het nederlands hebben we het boekje van C.H. Glimmerveen: Klavecimbel-stemmen (2006). Het tweede atelier was een lezing met muzikale voorbeelden door Siebe Henstra over J. Sebastian Bachs Voorbeelden. Op zijn tiende wees geworden werd hij door zijn oudste broer Johann Christoph (1671-1721) in Ohrdruf opgevangen van 1695 tot 1700.

Maar Christoph gaf Sebastian niet tot alles wat hij had aan muziek toegang. Musici verkregen hun muziek door te kopiëren; gedrukte muziek was zeldzaam en erg duur. Christoph had bij Pachelbel gestudeerd; Pachelbel was weer leerling van Kerll in Wenen geweest. Sebastians biograaf Forkel noemt in 1802 de volgende componisten waarvan Sebastian werken moet hebben bestudeerd: Froberger, Fischer, Kerll, Pachelbel, Bruhns en Böhm. Uit de bibliotheek van Sebastian zijn twee handschriften met werken van anderen bewaard gebleven: (1) het Möllersche Handschrift, met daarin werken van Böhm, Ritter, Reincken, Heydorn, Dieupart, Lebègue, en Buxtehude; (2) het Andreas Bach Buch: Kuhnau (Biblische Sonaten), Böhm (suites), Pachelbel, Polarollo, Buttstett, Küchenthal, Ritter, Fischer, Reincken, Marchand, Marais.

Sebastian zal ook van andere familieleden muziek hebben gekend, zoals zijn achteroudoom Johann Christoph (1642-1703), van wie Pieter Dirksen de klavierwerken heeft uitgegeven, hieruit speelde Siebe de Prelude & Fuga in Es. Sebastian kende zeker ook de Fiori Musicali van Frescobaldi. Siebe zette een Gigue van Dieupart naast een Prelude van de Engelse Suites.

Het middagconcert werd gegeven door Nicolas Achten: "Muziek uit Bachs huiskamer", met muziek uit het Notenbüchlein für Anna Magdalena. Nicolas leidde het concert in met de opmerking dat hij nooit had gedacht deze stukken in een concert te programmeren, het zijn toch voornamelijk beginners-stukjes. Maar bij nader inzien zijn vooral de liederen verfijnd. Nicolas, bariton, is een van de weinige klassiek geschoolde zangers die zich, naar historisch voorbeeld, al zingend begeleidt. Hij zingt richting publiek, met de lessenaar rechts naast het klavier, dan kan hij zijn handen dus helemaal

niet zien! De liederen werden afgewisseld met menuetjes en andere solo's. Hij speelde inspirerend op een mooi eenklaviers klavecimbel van Alan Gotto (Norwich 2006) naar een anoniem Frans instrument uit 1667.

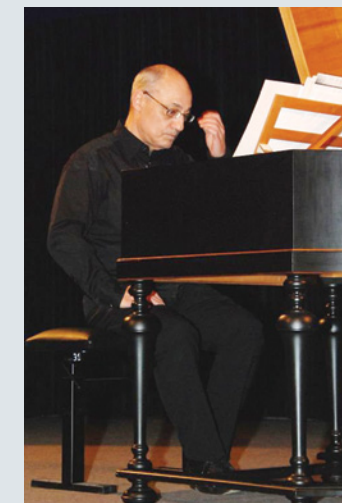
's Middags was er de wedstrijd, er waren 6 jonge kandidaten. Na het avondconcert was de proclamatie, met als laureaten: Frank Debaecker, Benjamin Simons (D), Gabriel Lay (D), en als prijswinnaars: 3e prijs: Fien Van Dijk, 2e prijs: Jochem Vanagt, 1e prijs: Isabelle Deleu, en publieksprijs: Gabriel Lay (een leerling van Suzana Mendes). De jury bestond uit Siebe Henstra, Luc Vanvaerenbergh en Nicolas Achten. Ikzelf kon de wedstrijd niet volgen, aangezien ik een stand met mijn klavecimbel-muziekfacsimiles had in de expositiezaal. Het avondconcert werd gegeven door niemand minder dan Andreas Staier. Ook hier was het muziek van Bachs Voorbeelden en van Sebastian een vroeg werk: Capriccio sopra la lontananza del fratello dilettissimo. We hoorden daaraan voorafgaand Froberger, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Louis Couperin, Georg Muffat, d'Anglebert en Clérembault. Andreas speelde goed, maar de klank van het klavecimbel viel me wat tegen; deze Mietke-copie uit 2000 van Griewisch, dus alweer 17 jaar oud, was wat vlak en had geen eigen persoonlijkheid.

De opkomst was behoorlijk, vooral in de middag; voor het avondconcert had ik meer publiek verwacht. Jammer dat het niet meer lukt om zo iets in Nederland te organiseren.

Hans van Krevelen

Bij de foto's

1. Klavecimbel van Gregori 1697. 2. Nicolas Achten.
3. Siebe Henstra. 4. Andreas Staier.





Telemannndag

Hieronder volgen twee indrukken van deze dag die op zaterdag 13 mei 2017 plaatsvond in de Lutherse kerk in Utrecht.

Vaughan Schleppe en Carolien Eijkelboom leidden deze halfjaarlijkse studiedag die ditmaal geheel gewijd was aan de klavierfantasieën van Telemann.

Impressie I, Méréa Lebailly

Wat vooraf ging...

Het was een datum die ik direct in mijn agenda had geblokkeerd... Ik haalde mijn oude uitgave van de Fantasieën van Telemann te voorschijn en begon er een paar (opnieuw) te studeren, met aanwijzingen van mijn leraar.

Wat een verrassing om korte tijd later het mooie nummer van *het Clavecimbel* te ontvangen met de partituren van Vaughan Schleppe.

De dag zelf...

De omgeving was warm, de plek vertrouwd. De lessen van het duo Carolien en Vaughan begonnen om 10.30 uur. Het was heel prettig te merken dat er voldoende tijd was voor iedere speler. Dat maakte de sfeer ontspannen. In de loop van die lessen zijn, quasi terloops, alle belangrijke punten aangaande de techniek en de interpretatie

van de gespeelde stukken behandeld. Ik noem er een paar, in willekeurige volgorde: de houding van de hand en de pols, de manier van werken (wees er op bedacht dat hersens en vingers heel snel leren... althans een fout!), vingerzettingen, het zoeken naar comfort voor hand en geest (weg met die stress en angst, we zouden moeten improviseren, versieren, laten we 't eens proberen!). Kortom, talloze dingen die bewerkstelligen dat je een 'gespeeld stuk' verandert in een verhaal dat je vertelt aan je publiek.

Carolien en Vaughan hebben ons nog extra verwend door zelf achter het instrument te gaan zitten. Behalve de Fantasieën van Telemann heeft Vaughan nog een Cantabile van C.P.E. Bach gespeeld en daarmee liet hij ons horen wat je allemaal vanuit de baslijn kan doen. Tussen de vele lessen was er gelegenheid te ontspannen (ook letterlijk want de banken van de Lutherse kerk zijn aan de harde kant...) en wat gezellig te praten.

Dank aan allen die hebben gespeeld en aan Vaughan en Carolien, die, energiek en gedreven, deze mooie dag zo levendig hebben gemaakt, dank ook aan de organisatoren.

Van Vaughan blijft het woord 'Gebaar' mij bij en tegelijkertijd zie ik Carolien voor me die soms met

haar hele lichaam de muziek uitdrukte die op dat moment werd gespeeld.

Achteraf...

Weer thuis vroeg ik mijn man om mijn Bärenreiter-exemplaar weer te plakken en te kaften want ik heb reuze zin om door te studeren aan een paar Fantasieën, nu met gebruikmaking van wat ik allemaal heb gehoord. Ik heb verschillende stijlen gekozen want ook dat is iets wat ik zaterdag heb geleerd: de opbouw van de partituur, die ik toch al zó lang in mijn bibliotheek had.

En, natuurlijk noteer ik '21 oktober Zwolle Scarlatti' in mijn agenda.

Impressie II, Judith Schotman

De drie dozijn Fantasieën zijn heel geschikt om je te verdiepen in de finesses van het clavecimbelspel. Deze dag zijn er zestien van de zesendertig gespeeld. Ze zijn niet zo eenvoudig als ze eruit zien. Hoe kun je ze helderder, klankrijker en gevarieerder laten klinken? Dat hebben Vaughan en Carolien proberen aan te geven. Een aantal kernachtige uitspraken is mij daarvan bijgebleven.

- Speel legato, over-legato als het maar even kan. Dan gaat het clavecimbel zingen. Vul akkoorden in, maar niet tot smakeloos dik. Maak een tweede melodische lijn of akkoorden in de linkerhand.
- Kies je articulatie bewust. Dat maakt je spel beweeglijker. In het Frans is 'articulation' het woord voor gewricht (daar waar de beweging wordt gemaakt). Kijk op bij een verrassende toon of inzet. Maak eens een gebaar bij een 'gerold' akkoord.
- 3/8 en 3/4 maatsoort worden minder gestresst als je ze in één rustige slag per maat speelt (eerste dozijn - no. 1).
- Largo's zijn bij Telemann vaak in 6/8. Speel ze meer dansend (siciliano) en niet té langzaam, twee slagen per maat (eerste dozijn - no. 5, derde dozijn - no. 2).

- Angst voor zestiende noten neemt af als je een geschikte vingerzetting kiest. Duim op boventoes mag best, draai hem zo dat hij goed op smalle toetsen past. Bereid je hand tijdig voor op sprongen.
- Ornamenten moeten leuk zijn en te volgen. Angst dat noten niet lang genoeg klinken, los je op door versiering, maar zorg bij omspeling dat akkoordnoten op de tel komen.
- Een chromatische lijn is niet 'vies'. Buit hem uit, laat de dissonanten horen door over-legato te spelen (tweede dozijn - no. 7).
- Algemeen: zoek gezonde bewegingen, ontspanning bij het studeren. Het gaat om de weg van noot naar noot. En die reis moet leuk blijven!

Deze kernachtige uitspraken lijken misschien soms simpel, maar ze hadden duidelijk effect op het spel van de deelnemers.

Tot slot gaf Carolien haar visie op het karakter van de drie dozijnen: Telemann heeft de specifieke karakters erg goed weergegeven.

In de Italiaanse fantasieën (derde dozijn), vooral in de langzame delen, doet hij dat met het cantabile zoals we dat van Vivaldi kennen. Z'n hele jeugd was hij koorknaap geweest, zoals alle Italiaanse componisten, en daardoor zat het zingen hem in het bloed. In snelle delen is vaak het sterke ritme typerend.

In het tweede dozijn, de Franse fantasieën, valt op wat een oog voor detail hij had en hoeveel kleine dissonanten er zijn (graag nog vermeerderd met eigen versieringen, voorhoudingen etc.).

De oplossingen zijn vluchtig. Verder speelt hij geraffineerd met ritme. Men zegt wel: "Alles over dans is Frans!"

Het eerste dozijn is Duits en heeft gemengde invloeden.

Elke speler kreeg aandacht en aanwijzingen op haar of zijn niveau, maar wel zo dat iedereen er iets aan had. Het was een echt Telemann-feest.



Collectie Koopman XIII

Concert Méchanique

Wanneer je steeds als clavecinist een artikelje schrijft over een prent of tekening waarop een clavecinist staat afgebeeld (meestal, maar niet eens altijd met instrument), is het vreemd opeens iets te moeten schrijven over een prent waarop weliswaar een clavecimbel staat, maar één waarvan het nu juist de grap is dat het niet door een clavecinist bespeeld wordt. Sterker, dat een echte clavecinist hier nadrukkelijk overbodig is. Ik dacht bijna: ik ga maar weer!

Maar nee, gelukkig zijn wij echte clavecinisten toch onmisbaar als voorbeeld!

... misschien had u het nog niet eens gezien, zó levensecht is het gemaakt, maar het gaat hier om de afbeelding van een muziekautomaat.

De prent zelf is wederom van goede kwaliteit. Alle details zijn fraai uitgewerkt. De Zuid-Belgische Charles Eisen, de tekenaar, werd ook als schilder gewaardeerd. 'Soms onbehouden, maar aardig' zo wordt hij beschreven. Doordat hij privé-docent van Madame de Pompadour was, werd hij zelfs hofschilder bij Lodewijk XV. In die tijd heeft hij allerlei erotische gravures gemaakt, naar mijn idee 'helemaal Louis XV'. Op het eind van zijn leven echter was hij wegens zijn gedrag niet meer te handhaven en vluchtte hij.

De tweede kunstenaar bij deze afbeelding betrokken, de feitelijke graveur, is Joseph de Longueil, 1730-1792, graveur du roi, uit dezelfde streek als Eisen afkomstig. Hij heeft vaker tekeningen of schilderijen van hem gegraveerd. Een

groot kunstenaar. De gezichten kan je eindeloos uitvergrooten en ze blijven raak getroffen, zoals de guitige putto en de verbaasde toeschouwers rechts, zie afbeelding 2. Dat geldt ook voor de draperieën en de instrumenten. Het clavecimbel is misschien nog het minst realistisch: de boventoetsen zijn niet onderverdeeld in groepjes van twee en drie, de kammen lopen verkeerd en het is veel te ondiep voor een twee-klaviers instrument. Toch is het onmiskenbaar een groot Frans clavecimbel, typisch Louis XV-stijl (met zo'n rokje aan, zoals Jacques Ogg dat noemt). Stelt u het zich vooral in kleur voor, met veel goud en groen en misschien geel. Zwierige guirlandes op de zijkanten en de heerlijke rococo-krullen aan het onderstel. We schrijven 1769, de decadentie aan het hof is op zijn hoogtepunt.

Monsieur le comte de Florentin stond zeer in aanzien. Meerdere hoge posities binnen de staat en voor de koning, en ook nog thesaurier van de koningin. Hij woonde direct naast de Tuilerieën in een riant 'Hôtel' (soort stadspaleis), op zijn aanwijzingen gebouwd door de architect die in zijn latere carrière de Arc de Triomphe zou ontwerpen. Het hele complex van dit Concert Méchanique is voor hem gemaakt, aan hem opgedragen. Het moet een heel groot project zijn geweest.

Na uitgebreid zoeken heb ik de naam Daniel Jeanrichard (1665-1741) gevonden, stamvader van een familie van briljante horlogemakers uit Frans Zwitserland. Die kwam nog het dichtste bij de op de prent genoemde R(ober)t Richard. Hoewel



verder weinig over hem bekend is, zijn er wel, behalve horloges en klokken, een aantal (muziek) automaten van hem over. Helaas echter lukte het niet meer informatie over zijn nazaten te krijgen.

Muziekautomaten

Over de gedachte achter muziekautomaten en de vraag waarom die juist toen zo populair werden is zeker veel te zeggen, maar ik weet daar te weinig van. Wat ik wel denk te weten is dat de diepgaande analyse van menselijke bewegingen die onmisbaar hiervoor is, te maken heeft met de snelle ontwikkelingen in en belangstelling voor de kennis van het menselijk lichaam in die tijd. Wat trouwens ook geldt voor de conceptie van de machinerieën. De bouwers van deze androïdes werden door de leek bijna als tovenaars gezien. In de tweede helft van de achttiende en gedurende de hele negentiende eeuw zijn de meest verbijsterende en geavanceerde automaten gebouwd.

De eerste voorbeelden, eerder inspiratiebronnen, dateren al van veel vroeger. De edelsmeden in de 15e en 16e eeuw vooral afkomstig uit Italië en Zuid Duitsland, die bijvoorbeeld voor de vorstenhoven produceerden, hebben wondermooie, onvoorstelbaar kostbare voorwerpen gemaakt waaraan van alles kon bewegen: het hoofd, de ogen, het bovenlijf. Maar ook armen en benen bewogen en nog gecoördineerd ook. Zoals bijvoorbeeld

Diana die met opgeheven zweep en rollende ogen ter jacht gaat op, natuurlijk, een rollende wagen. En dat alles in goud en zilver, met edelstenen, parels en email - hebbedingetjes waren het, maar dan wel voor de machtigen en rijken der aarde. Vanzelf ging dat bewegen niet. Van heel eenvoudig hippende vogeltjes tot een compleet 'Concert' zoals hier afgebeeld, alles moest in beweging worden gezet en gehouden. Dat deed je, en doe je nog steeds, met een veer die wordt gespannen door hem op te winden (met het kostbare sleuteltje dat in zoveel kinderverhalen een spannende rol speelt), of met een ingenieuze constructie van tandwielen en platen waaraan een gewicht is bevestigd dat langzaam zakt (zoals het gewichten-uurwerk), of met geponste platen of 'boeken' die langzaam worden 'afgespeeld' door iets te draaien (het draaiorgel). Elektriciteit is er in de vorige eeuw bij gekomen, dat wel. Zoals bij grote orgels de luchttoevoer elektrisch gaat en niet meer met behulp van orgeltrappers, zo ook dragen robots een batterij in hun gemoed. Het echte perpetuum mobile echter moet nog steeds worden uitgevonden!

Als er muziek bij komt, wordt het nóg ingewikkelder. In principe werd het vereiste geluid van de automaten op de 'gewone' manier geproduceerd. Bij een carillon worden klokken aangeslagen, bij een orgel gaat lucht door pijpen, bij een trommel komen de stokken op een vel, bij een clavecimbel worden de snaren getokkeld. Bij een viool...? Hiermee komen we aan de half-automatische, half-mechanische instrumenten. Bij een draailier (dat is feitelijk die mechanische viool) wordt het geluid gemaakt door een schijf (bij wijze van strijkstok) met een zwengel langs de snaren te draaien. Je hebt dus geen invloed op snelheid, druk of plaats van aanstrijken. Melodie, tempo en ritme bepaal je als speler. Mechanische geluidsproductie maar menselijk musiceren. Laat je ook dat zwengelen en plaatsen van de vinders op de toets door een opwindpop doen, dan heb je een automaat. En hier?

Helaas, deze prent geeft geen uitsluit en er is geen nadere beschrijving. We kunnen alleen maar raden hoe dit 'Concert Méchanique' eruit heeft gezien en wat er allemaal was te horen. Maar het is erg leuk om te fantaseren. De drie musici bewogen zeker en ik verwacht het engeltje ook. Het omslaan van de blaadjes is tenslotte zijn *raison d'être*. Ik denk dat het eigenlijk vier automaten waren, die tegelijk, met één sleutel, werden opgewonden. Ze moesten immers coördineren.





Collectie Koopman TK00529, Concert Mécanique.
Op ware grootte.
Gravure door Joseph de Longueil, 1730-1792.

De violist is voor mij onduidelijk; ik weet niet waar z'n machinerie zit en hoe deze werkt. De claveciniste heeft zo te zien haar 'uurwerk' in haar rug, of in de stoel waarop zij zit. Ik denk dat zij daadwerkelijk de toetsen met haar vingers aanslaat (afbeelding 3) en daarmee de snaren aantokkelt. De cellist tenslotte draagt zijn 'privé-constructie' zo te zien in zijn rug. Ik kan me bij de strijkers een mechanisme voorstellen dat inderdaad als een draailier geluid produceert en waarbij het strijken dus niet echt is (de snaren worden niet beroerd). De Musicienne van Jaquet Droz (1774), een levensgrote automaat die in Neuchâtel nog te bewonderen is, heeft 6000 onderdelen. Zouden dit er (inclusief putto) 20.000 zijn geweest...? En dan een laatste opmerking hierover, eigenlijk niet over deze prent maar wel over muziekautomaten in het algemeen. Zij kunnen ons veel leren. Wij weten niet hoe 'live' muziek in vroeger tijden klonk, maar een automaat verandert niet (al is ook die helaas onderhevig aan slijtage!).

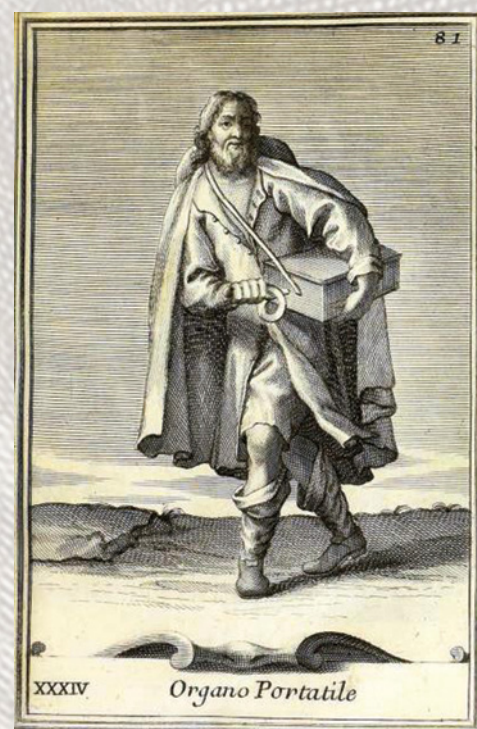


Of er oude trommels zijn voor automatische carillons weet ik niet, maar 18e eeuwse Flötenuhren zijn er wel, en ook vogelliedjes (automatische liedjes waarmee je een gekooide vogeltje een bepaald wijsje leerde). Zo ook zijn er draaiorgeltjes uit de barokperiode (afbeelding 4) en een orgel- en een clavecimbelspelende dame. En ja, die spelen bijvoorbeeld ook versieringen! Dom Bedos de Celles (1709-1779), een beroemd orgelmaker van wie onlangs een prachtig orgel in Bordeaux is gerestaureerd, laat in zijn orgelbouwtractaat *L'Art du facteur d'orgues* (1778) over orgelautomaten een collega aan het woord: dé specialist op dat gebied, Marie Dominique Joseph Engramelle (1727-1805). Engramelle publiceerde overigens zelf *La Tonotechnie* (1775). Zowel dat boek als het hoofdstuk in het boek van Dom Bedos geven uiterst

precieze informatie, bijvoorbeeld over verschillende vormen van inégale, het versnellen van trillers, etc. Evenzo geven pianola's een klankbeeld van het spel rondom de vorige eeuwwisseling. Automaten zijn weldegelijk een klinkende getuigenis van toen.

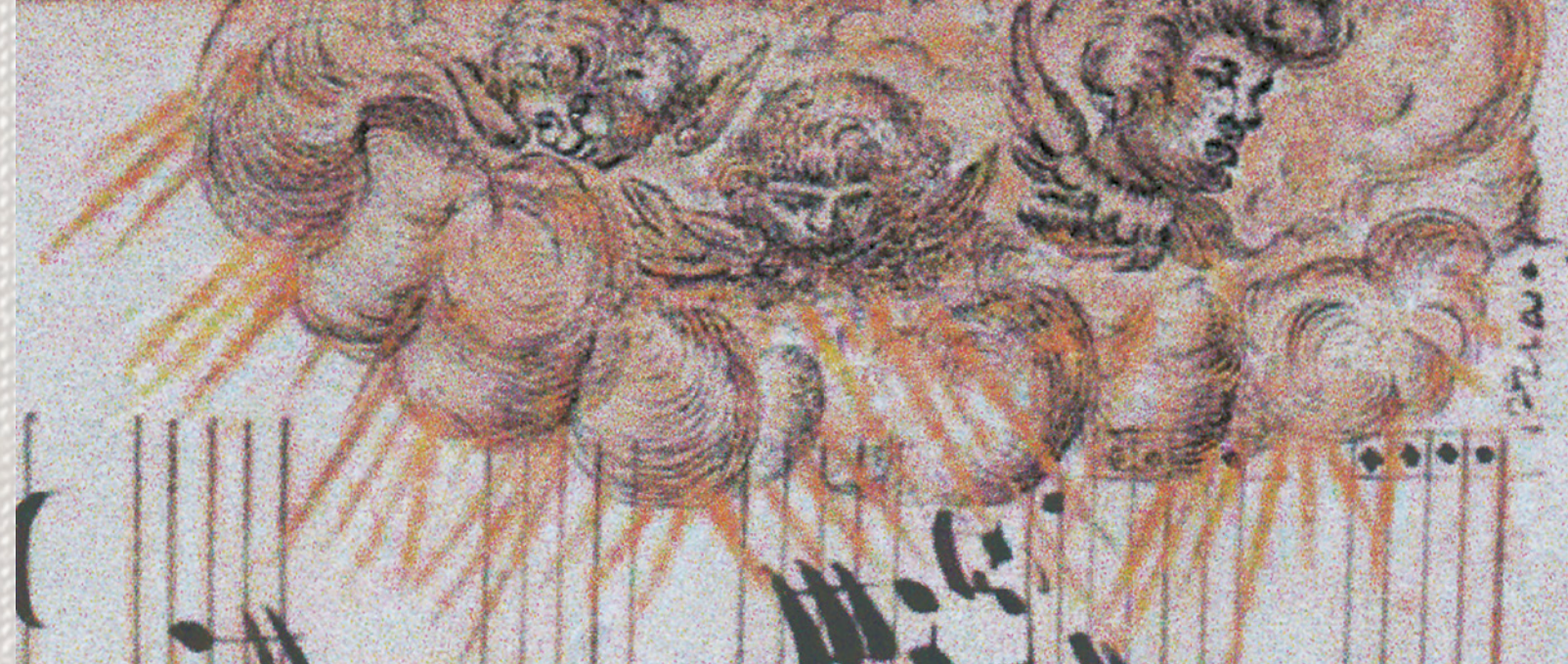
Hierbij kan ik niet onvermeld laten dat de Groningse Bachvereniging onder leiding van Johan van der Meer, die al eind jaren zestig 'historische geïnformeerde uitvoeringspraktijk' predikte, ter gelegenheid van haar dertigjarig bestaan aan de Piccolo, een klein Gronings draaiorgel met houten pijpen, drie boeken heeft aangeboden met orkest- en orgelwerken van Bach, speciaal gestoken met verantwoord uitgevoerde versieringen en ook weer verschillende vormen van inegaliteit! Ook dat is een klinkende getuigenis.

Gegevens: Anna Bianco
Tekst: Carolien Eijkelboom



Bij de afbeeldingen

1. Titel van de prent (detail).
2. Verbaasd publiek (detail).
3. Mechaniek van de hand van een orgelspelende automaat (Jaquet Droz, 1774).
4. Draagbaar automatisch, orgeltje - draaiorgeltje (uit Gabinetto Armonico, 1722).



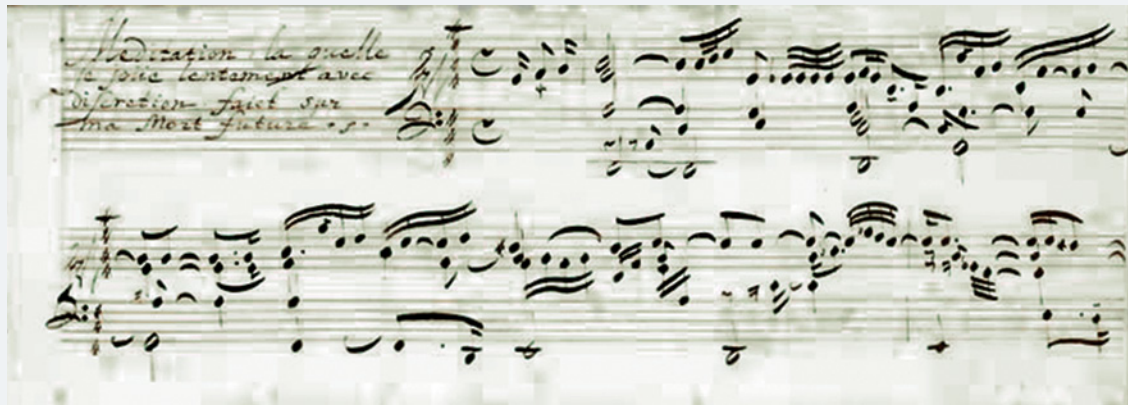
“Avec discrétion” Uitvoeringspraktijk bij Froberger

Het is nog steeds Froberger-jaar! Herdachten we vorig jaar zijn geboorte, dit jaar is het 350 jaar geleden dat hij is overleden. Tijdens het Froberger-Festival van de SCGN welk vorig jaar oktober in samenwerking met Incanto te Middelburg plaatsvond, hield Pieter Dirksen een lezing over de historische basis van het spelen van Frobergers prachtige muziek op clavecimbel. Hier volgt de nader uitgewerkte versie van die voordracht.

Hoewel hij zich altijd als keizerlijk organist uitgaf was Froberger was op de allereerste plaats clavecinist. Zijn titel “Organiste de la Chambre de Sa Majesté” duidt in feite in die richting, want het clavecimbel was uiteraard veel meer een kamerinstrument dan het orgel. Ook toen hij allang ontslagen was noemde Froberger zich nog, tot het einde van zijn leven, “Keyserlichen Mayestäts kamer Organist”, getuige de brief van Sibylla van Württemberg van 25 juni 1667. Bovendien weten we dat de Keizer in zijn slaapkamer altijd een spinet of (klein) clavecimbel had staan. Wanneer de diplomaat William Swann in 1649 Constantijn Huygens bericht van zijn kennismaking met Froberger noemt hij hem met nadruk “un homme très-rare sur les espinettes” (“een man met een zeldzame aanleg voor het clavecimbel”). En volgens Johann Mattheson speelde de wedstrijd tussen Froberger en Matthias

Weckmann in Dresden (1653) zich niet af op het orgel, maar op het “Clavier”, wat bij Mattheson clavecimbel betekent.

Het staat buiten kijf dat de suites, waarvan er in ieder geval 25 authentiek zijn¹, samen met de tombeaus de belangrijkste categorie in Frobergers oeuvre vormen. Idiomaticher muziek voor het clavecimbel is eigenlijk nauwelijks denkbaar. Maar ook de bijna net zo talrijke toccata's zijn in principe voor clavecimbel geschreven. Froberger knoopt hier aan bij de Napolitaans-Roomse traditie, waarin alleen speciale vormen van de toccata zoals de Toccata “alla levatione” (tijdens het heffen van de hostie) en “sopra gli pedali” (met lange pedaalnoten) voor orgel zijn, de overige primair voor het clavecimbel. (Ook bij iemand als Sweelinck vinden we dat de toccata in de eerste plaats een clavecimbel-genre vormt.) Bij Froberger vinden we drie Levatione-Toccatas (de nrs. V, VI en XI) die inderdaad op de doorgaande orgelklank geschreven zijn. De sterke band van de andere toccata's met het clavecimbel wordt bevestigd door hun directe relatie met de Prélude non mesurées van Louis Couperin; een van die toccata's, nr. I, vormde het uitgangspunt voor Couperin's “Prélude à l'imitation de Mr. Froberger”. Tenslotte is het heel opvallend dat de hexachord fantasia (Fantasia I in het Libro Secondo uit 1649), die Athanasius



Voorbeeld 1

Begin van de “Méditation, la quelle se joue lentement avec discretion, faict sur ma mort future”, naar het “Londonse” autograaf (Libro Sesto).

Kircher in zijn geheel als voorbeeld van een compositie in “stylus phantasticus” in zijn Musurgia universalis uit 1650 opnam, met nadruk voorzien is van het opschrift “Clauicembalis accomodata” (“voor clavecimbel gezet”). Dit kan eigenlijk alleen maar op instigatie van Froberger gebeurd zijn, die in de jaren 1648-49 in Rome verbleef en toen kennelijk ook veelvuldig met Kircher omging. Daar staat tegenover dat het andere stuk dat tijdens Frobergers leven in druk werd uitgebracht, het Ricercare VII, als orgelwerk verscheen, te weten in de Fugues et Caprices uit 1660 van François Roberday, die nadrukkelijk “mises en partition pour l’orgue” op de titelpagina vermeldt. Wellicht zijn in ieder geval de ricercares en capriccio’s primair orgelmuziek. Bevat het Libro Quinto uit 1658 uitsluitend deze twee genres omdat Leopold I vooral een liefhebber van orgelmuziek was? Het is in ieder geval vreemd dat er in dit manuscript geen dansdelen en toccata’s zijn opgenomen, zoals dat wel het geval is in de drie overige nu bekende autografe collecties. De fantasia’s en wellicht ook de canzona’s uit 1649 zijn kennelijk in eerste instantie voor het clavecimbel bedoeld. Hoewel deze overwegingen deels speculatief getint zijn staat het in ieder geval vast dat het clavecimbel in Frobergers leven en werk een dominante rol heeft gespeeld.

Het enige rapport over de uitvoering van een concreet stuk van Froberger betreft een uitgesproken clavecimbelwerk. Over de “Méditation, faict sur ma mort future” (de allemande van Suite XX - Voorbeeld 1) meldt Hertogin Sibylla²:

Der Organist zu Cöllen, Caspar Grieffgens, schlägt selbiges Stück auch, und hat es von seiner Handt gelernt, Grif vor Grif. Ist schwer aus den Notten zu finden. Habe es mit sonderlichem Fleis darum betracht, wiewol es deutlich geschriben. Und bleibe auch des Hern Grieffgens seiner Meinung, das wer die Sachen nit von ihme Hern Froberger seliger gelernt, unmöglich mit rechter Discretion zuschlagen, wie er sie geschlagen hat.

(De Keulse organist Caspar Grieffgens, speelt dit stuk ook, en heeft het door zijn [Frobergers] hand geleerd, greep na greep. Het is moeilijk uit alleen maar de noten te vinden. Ik heb dat met heel veel ijver slechts geprobeerd [benaderd], hoewel het duidelijk is genoteerd. En het blijft ook de mening van de heer Grieffgens, dat wie deze stukken niet van de heer Froberger zaliger heeft geleerd, hij deze onmogelijk met de juiste expressie [‘Discretion’] kan spelen, zoals hij dat zelf kon spelen.)

Hier wordt ook dat centrale begrip genoemd dat telkens weer bij Froberger opduikt: discrétion. Ook Mattheson schrijft in verband met Frobergers toccata’s³:

Man pfleget sonst bey dergleichen Sachen wol die Worte zu schreiben: ceci se joue à discretion, oder im Italienischen: con discrezione, um zu bemercken, dass man sich an den Tact gar nicht binden dürffe; sondern nach Belieben bald langsam, bald geschwinde spielen möge. Ausser Froberger, der zu seiner Zeiten sehr berühmt gewesen und absonderlich in dieser Schreib-Art viel gethan hat, finden sich noch ein Paar fleissige Fantasten ...

(Men is gewoon bij dit soort stukken de woorden te schrijven; ceci se joue à discretion, of op zijn Italiaans: con discrezione, om aan te geven dat je je helemaal niet aan de maat hoeft te houden, maar dat je naar gelieven dan weer langzaam, dan weer snel mag spelen. Naast Froberger, die in zijn tijd heel beroemd was en veel in deze trant heeft geschreven, zijn er nog enkele andere ijverige fantasten ...)

We vinden deze aanwijzing opvallend genoeg uitsluitend in connectie met clavecimbelmuziek: in de suites en de toccata’s. Hieruit blijkt dat de vrije gedeelten van de toccata inderdaad zeer vrij gespeeld dienen te worden. Je leest regelmatig dat Froberger hier de stylus phantasticus zou hebben toepast, maar dat is een misverstand: voor hem was deze stijl nog geheel en al verbonden met het kunstig imitatief contrapunt, zoals blijkt uit Kirchers grote traktaat Musurgia universalis uit 1650. Het door Froberger voor dit boek geleverde voorbeeld van een compositie is in die stijl: een grote vierstemmige fantasie op het hexachord thema in streng contrapunt, maar wel in (zes) contrasterende secties. Pas later in de zeventiende

eeuw wordt de stylus phantasticus geassocieerd met de toccata (en het praeludium), te weten in de Noord-Duitse orgeltraditie rond Buxtehude, maar dan in eerste instantie als vormprincipe gebaseerd op een afwisseling van “vrij” en “streng”⁴.

Twee aspecten van de speelwijze “avec discrétion” wil ik hier naar voren halen: de twee verschillende vormen van “avec discrétion” en de interpretatie van Frobergers notatie. In zijn Lamenti voegt Froberger aan de aanwijzing “avec discrétion” nog een tempo-indicatie toe, bijvoorbeeld “se joue lentement avec discretion” (zie bijvoorbeeld het begin van de Méditation in Frobergers eigen hand; Voorbeeld 1). Dit betekent dat het passagewerk in zo’n allemande altijd langzaam en expressief gespeeld moet worden. Dit impliceert tegelijkertijd dat het “avec discretion” in de toccata’s het briljant en snel spelen van passages - met name van virtuoze toonladders - mede omvat: de bandbreedte van variatie in tempo is hier dus ongetwijfeld groter dan in de Lamenti met hun voorgeschreven tempo-begrenzing.



Voorbeeld 2

Begin van Toccata III (Libro Secondo, fol. 9v).

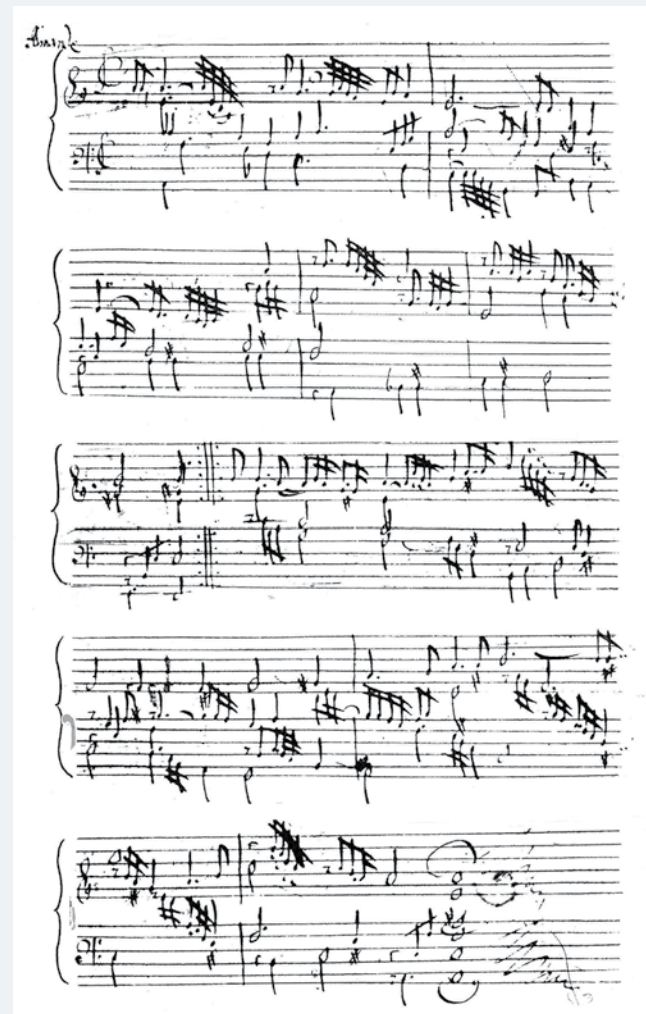
Het meest opvallende notatiedetail in het passagewerk van de “avec discrétion”-delen is de zogenaamde “punctum augmentationis”. Dit is een uit de Italiaanse traditie stammende gewoonte. Deze notatie is niet bedoeld om letterlijk gespeeld te worden. We zien dat bijvoorbeeld aan het begin van de Méditation (Voorbeeld 1), waar aan het einde van de eerste regel het ritme niet letterlijk genomen moet worden, maar waar het in dienst staat van de “style brisé”, het na elkaar aanslaan van de noten. In de toccata’s wordt de gepuncteerde zestiende gebruikt voor het aangeven van het begin van een toonladderfiguur. Ook hier is letterlijke interpretatie uit den boze; zie Voorbeeld 2 op de vorige pagina. Dit heeft ook implicaties voor de 32sten, die niet alleen in de losse noot na de punt, maar ook verder (meestal aan het eind van een geste) niet in de verhouding 2:1 gespeeld dienen te worden, maar in de zin van de speelwijze “avec discrétion”, waarbij ze in het spel van acceleratie en de-acceleratie dienen te worden geïntegreerd.

Heel fascinerend in dit verband is de notatie die we vinden in een Suite in a-klein die we op de laatste pagina’s van het handschrift Lynar A1, een manuscript dat rond 1620 ontstond en vooral belangrijk is voor de overlevering van Sweelincks klaviermusiek. Deze anonieme suite werd enige tijd voor 1649 als een soort postscriptum aan het handschrift toegevoegd en vormt waarschijnlijk een heel vroeg essay van Froberger in dit genre⁵. In de allemande en de courante van deze suite gebruikt de componist eveneens de punctum augmentationis; Voorbeeld 3.

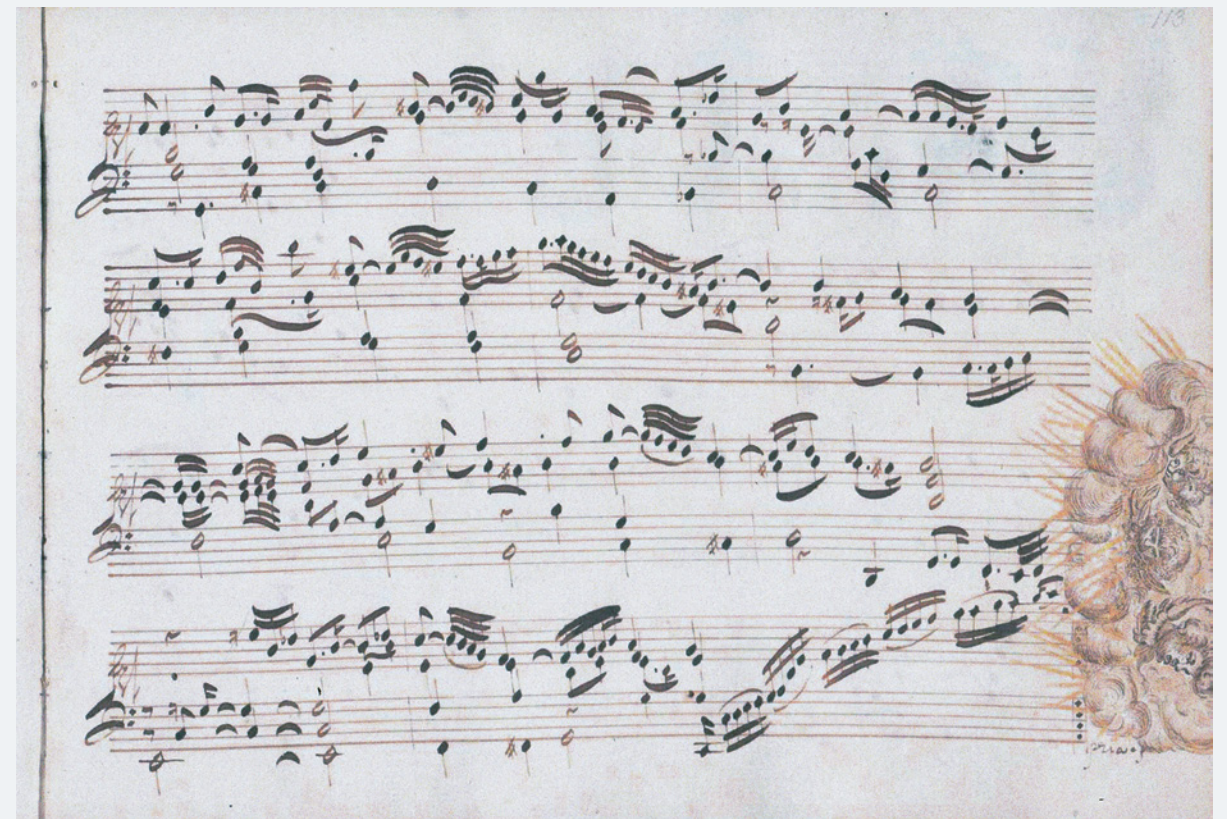
De toepassing hier is wel heel subtiel: het impliceert een speelwijze die tussen normale zestienden en 32en in staat - een soort micro-rubato dus. In latere allemandes is deze techniek vervangen door het rubato over vier in plaats van drie noten - dus wat we eerder in het Méditation en Toccata III zagen. In dezelfde vroege allemande vinden we ook puntjes over geïsoleerde zestienden. Deze puntjes impliceren een hele licht, détache-speelwijze van deze zestienden. Als tegenstelling hierop hanteert hij de zogenaamde campanella-techniek: een van de Franse luitstijl afgekeken over-legato speelmanier, met name bekend van de ten-hemel stijgende toonladder aan het einde van het Lamento voor Ferdinand IV (Suite XII) - Voorbeeld 4. Een ander duidelijk voorbeeld van “campanella” vinden we aan het begin van de tweede helft van de Tombeau de Blancrocher.

Deze voorbeelden geven een idee van de opmerkelijk gevarieerde en expressieve stijl die Frobergers clavecimbelspel moet hebben gekenmerkt, en samen met de kwaliteit van de stukken zelf verklaart dat zijn beroemdheid en reputatie als ‘un homme tres-rare sur les Espinettes’.

We weten van Mattheson ook dat Weckmann en Froberger na hun ontmoeting in Dresden (waarschijnlijk in het voorjaar van 1653) een “vertraulichen Briefwechsel geführt, und Froberger sandte dem Weckmann eine Suite von seiner eignen Hand, wobey er alle Manieren setzte, so dass Weckmann auch dadurch der frobergerischen Spiel=Art ziemlich kundig ward.”



Voorbeeld 3
Allemande uit Suite in a (Lynar A1, p. 328-29; hier voor de gelegenheid op een pagina bij elkaar gemonteerd).



Voorbeeld 4
Slotmaten van het Lamento voor Ferdinand IV, naar het autograaf van Froberger (Libro Quarto, fol. 113r).

(“... vertrouwelijke briefwisseling voerden, en Froberger stuurde Weckmann een suite van zijn eigen hand, waarin hij alle ornamenttekens toevoegde, waardoor Weckmann de speelwijze van Froberger goed leerde kennen.”) Hieruit blijkt dat het niet Frobergers gewoonte was om alle benodigde ornamenttekens aan zijn handschriften toe te voegen. Immers, normaal gesproken leerde iemand die naast de componist deze muziek speelde deze toevoegingen “Grif vor Grif” van de meester zelf. De volleerde virtuoos Weckman, precies even oud als Froberger en vanaf 1655 in het verre Hamburg actief, wilde die nieuwe clavecimbelstijl ook leren en had dus een volledig geannoteerde kopie nodig. We hebben die bron helaas niet meer, en ook weten we niet om welke suite het ging.

Het Libro Secondo en Quarto bevat een miniem aantal trillertekens (“t”); naar verluidt bevat het nieuw-ontdekte autograaf (het Libro Sesto) wat meer ornamentiek. Gelukkig zijn er in de secondaire overlevering wel voorbeelden van een volledig van ornamentiek voorziene stukken.

Weliswaar gaat het hierbij niet om complete suites, maar wel zijn er enkele losse suitedelen bewaard gebleven waarbij kennelijk een complete set met aanwijzingen van de meester bewaard is gebleven. Het manuscript van de Singakademie bijvoorbeeld bevat maar heel weinig ornamentiek, met een belangrijke uitzondering: de Gigue van Suite IX. De autografe versie in het Libro Quarto heeft zoals gewoonlijk geen enkel ornament. Dit kan makkelijk leiden tot een te vlotte interpretatie. Het afschrift in het Singakademie-handschrift daarentegen is systematisch voorzien van ornamentiek; zie Voorbeeld 5 op de volgende pagina. Het gaat hierbij om drie tekens: de triller (waarschijnlijk steeds een eenvoudige pralltriller), de mordent en de port de voix. Dit heeft belangrijke consequenties voor het tempo. Wat opvalt is dat het niet alleen noodzakelijkerwijze langzamer wordt dan wanneer je het (vrijwel) onversierd speelt - zoals dat meestal gebeurt -, maar dat het nog meer als een luitstuk klinkt als alleen al vanwege het tweedelige metrum. Met name de vele port de voix dragen aan deze klankindruk bij.

Die verlangzaming is opvallend omdat juist de gigue in de context van Frobergers suites de enige snellere dans vormt. Dat was wellicht de voornaamste reden voor Froberger om de gigue op een gegeven moment - waarschijnlijk vanaf 1653 - van het einde van de suite naar de positie direct na de allemande te verplaatsen. Frobergers allemandes werden in de jaren 1650 steeds complexer, verfijnder en duidelijk ook langzamer, en met de gigue als antwoord daarop wordt meer contrast binnen het verband van de suite gecreëerd dan met de in een gematigd tempo te spelen courante. Hoe langzaam de allemande bij Froberger in feite is wordt bewezen door de volledig versierde versie van Allemande XV naar het handschrift Bulyowski; Vooebeeld 6. Ook al staat er in het handschrift dat het stuk “ex autographo” is gekopieerd, lijkt mij de autoriteit van deze versieringen van deze allemande net iets minder groot dan die van Gigue IX uit het Singakademie manuscript - vooral omdat het niet differentieert

tussen pralltriller en mordent en aldus slechts een teken kent voor beide versieringen. Maar afgezien van deze notatiekwestie lijkt het mij niettemin dat hier Frobergers autografe versie is weerspiegeld. Het aantal ornamenten is duizelingwekkend: in de 19 maten van deze allemande komen maar liefst 92 ornamenttekens voor! Dit lijkt mij een record binnen de (Franse) zeventiende-eeuwse traditie; zelfs de in dit opzicht “beruchte” allemandes van Jean-Henri d’Anglebert halen deze dichtheid niet: deze komen niet “verder” dan zo’n 80 tekens. Dit impliceert dat het tempo - net zoals meestal voorgeschreven bij de lamenti - uitgesproken “lentement” is.

Dit beeld van gematigde tot langzame tempi strookt met het algehele karakter en het centrale idee “avec discrétion” van Frobergers suites. In deze bij uitstek verfijnde clavecimbelstukken, waar elk detail telt, is alle haast uit den boze.

Pieter Dirksen



Voorbeeld 6

Het begin van Allemande XV (Bulyowski, p. 88).

Noten

1. Zie het overzicht in *het Clavecimbel 23/2* (najaar 2016), p. 9.
2. Rudolf Rasch, ‘The Huygens - Froberger - Sibylla Correspondence’, in *The Harpsichord and its Repertoire*, ed. Pieter Dirksen, Utrecht 1992, p. 241.
3. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739), p. 89.
4. Pieter Dirksen, “The Enigma of the stylus

phantasticus and Dieterich Buxtehude’s Praeludium in G Minor (BuxWV 163)”, in: *Orphei Organi Antiqui: Essays in Honor of Harald Vogel*, ed. Cleveland Johnson (Seattle, 2006), p. 107-132.

5. Pieter Dirksen, “New Perspectives on Lynar A1”, in *The Keyboard in Baroque Europe*, ed. Christopher Hogwood (Cambridge, 2003), p. 59-61.



Voorbeeld 5

Gigue XI, eerste helft (SA 4450, p. 60).

Genoemde bronnen

Libro Secondo - *Libro Secondo di Toccate, Fantasia, Canzone, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, et altre Partite*, opgedragen aan Keizer Ferdinand III, Wenen, 29 september 1649 (autograaf) - Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18706.

Libro Quarto - *Libro Quarto di Toccate, Ricercari, Capricci, Allemande, Courante, Sarabande ...*, opgedragen aan Keizer Ferdinand III, Wenen, 1656 (autograaf) - Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 18707.

Libro Quinto - *Libro di Capricci, e Ricercate ...* opgedragen aan Keizer Leopold I, Wenen, c.1658 (autograaf) - Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 16560C.

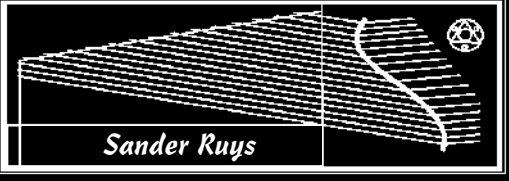
Libro Sesto - Autograaf, zonder titel (geveild in London op 30 november 2006); huidige verblijfplaats onbekend.

Lynar A 1 - Berlijn, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. MS Lynar A 1.

SA 4450 - Berlijn, Singakademie, Musikarchiv (bewaard te Berlijn, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz), SA 4450.

Bulyowski - Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. 1-T-595.





Sander Ruys

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

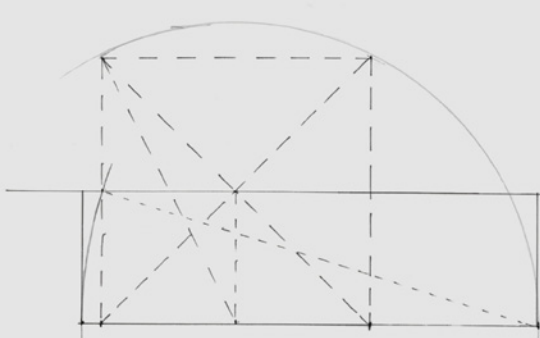


Xylotoon

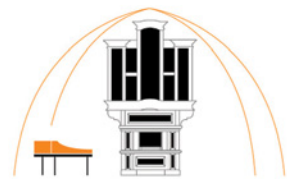
klavecimbel
reparaties,
onderhoud
en opwaardering
in werkplaats of in situ

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

Broer de Witte
clavichord- & clavecimbelmaker



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



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*

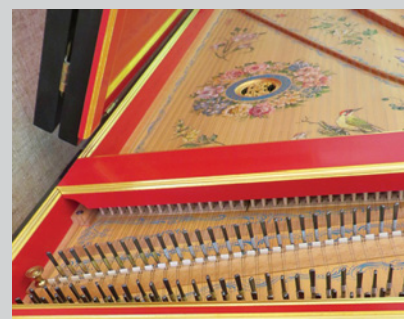
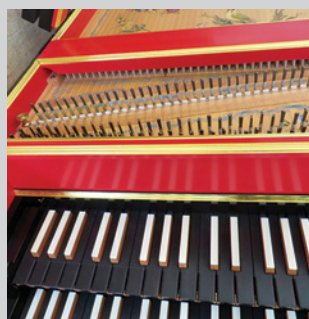
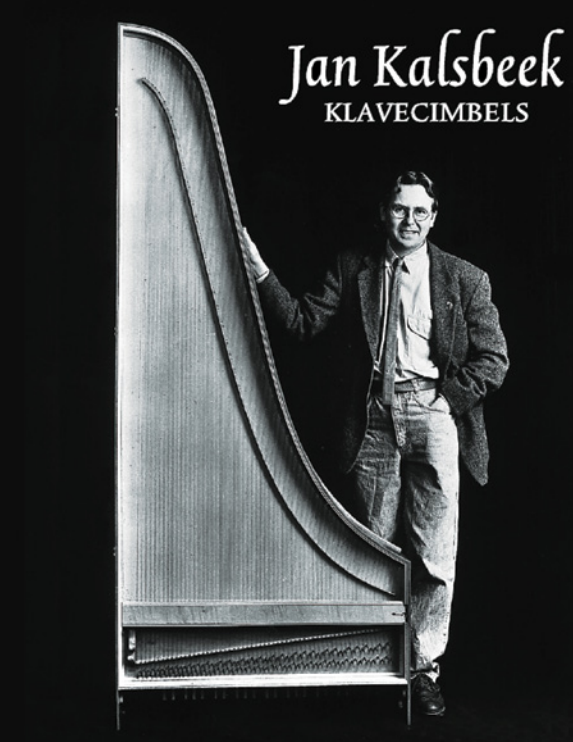
*nieuwbouw
restauratie*

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

Te koop

2-manualig Clavecimbel naar Henri Hemsch, 1761,
gebouwd door Hugo van Emmerik, 1996.
Klavier-omvang: FF-g", schuifkoppel.
Onderklavier: 8-voet en 4-voet.
Bovenklavier: 8-voet en 8-voet luitregister.
Transpositie mogelijk: 415, 430 en 440 Hz.
Glanzend zwart met gouden biezen, binnenzijde rood.
Zangbodembedecoratie: Jan Overbeeke.
Gebeeldhouwd onderstel: Marius van Wijk.
Verguldwerk: Louis van Emmerik.

Het instrument is in zeer goede staat.
Vraagprijs: € 15.000.
Contact via e-mail: l.klaassen-simonse@kpnplanet.nl

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**

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



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.



Domenico Scarlatti (1685 – 1757)

Essercizi per Gravicembalo

wsch Londen, 1738

Essercizio 8

Essercizio 9

Opdracht aan de lezer in de uitgave van 1738

Titelpagina van de uitgave van 1738

Essercizio 8, Les Éditions Outremonaises - 2006

Essercizio 9, Les Éditions Outremonaises - 2006

Essercizio 8, uitgave 1738

Letttore

Non aspettarti, o Dilettante o Professor che tu sia, in questi Comprimenti il profondo Intendimento, ma bensì lo Scherzo ingegnoso dell'Arte, per addestrarti alla Franchezza sul Gravicembalo. Ne Viste d'Interesse, nè Mire d'Ambizione, ma Ubidiienza, mostrami a publicarti. Forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora ubidirò ad altri Comandi di compiacerli in più facile e variato Stile: Mostrati dunque più umano, che critico; e si accrescerai Le proprie Dilettazioni. Per accennarti la disposizione delle mani, avvisoti che dalla D, vien indicata la Dritta, e dalla M, la Manca: Vivi felice.

ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO
di
Don Domenico Scarlatti
Cavaliero di S. GIACOMO e Maestro
dè
SERENISSIMI PRENCIPE e PRENCIPESSA
delle Asturie &c.



Beste lezer,

Of je nu amateur of professional bent, verwacht in deze werken geen grote diepzinnigheid, maar eerder de scherpzinnige geestigheid van deze kunst om je de vrijheid op het clavecimbel eigen te maken. Het publiceren ervan diende geen speciaal belang of streven, maar gehoorzaamheid zette mij daartoe aan. Misschien beleef je er genoeg aan en dan zal ik nog liever andere opdrachten aanvaarden om je te behagen in een stijl die makkelijker en gevarieerder is: toon je dus eerder menselijk dan kritisch; zo doende zal je je plezier doen toenemen. Om je de positie van de handen te tonen, attendeer ik je erop dat met de D de rechterhand wordt bedoeld en met de M de linker. Leef gelukkig!

Essercizi per Gravicembalo
London (1738)

Essercizio 8

Domenico SCARLATTI
 (1685-1757)

Allegro

Musical score for Domenico Scarlatti's Exercise 8, measures 1-24. The score is in 3/4 time, B-flat major, and features a lively Allegro tempo. The right hand plays a series of eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes and chords. The piece concludes with a final cadence in measure 24.

© Les Éditions Outremontaises - 2006

Musical score for Domenico Scarlatti's Exercise 8, measures 25-48. The score continues the eighth-note patterns in the right hand and the accompaniment in the left hand. Measures 47 and 48 provide two endings for the piece, with the first ending leading back to the beginning and the second ending concluding the exercise.

© Les Éditions Outremontaises - 2006

Essercizi per Gravicembalo
London (1738)

Essercizio 9

Domenico SCARLATTI
 (1685-1757)

Allegro

Measures 1-22 of Exercise 9. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The first system contains measures 1-4, the second system measures 5-8, the third system measures 9-12, the fourth system measures 13-16, the fifth system measures 17-20, and the sixth system measures 21-22. The piece includes several trills (tr) and a complex sixteenth-note passage in measure 8.

© Les Éditions Outremontaises - 2006

Measures 23-56 of Exercise 9. The piece continues with measures 23-26, 27-30, 31-34, 35-38, 39-42, 43-46, 47-50, 51-54, and 55-56. The piece includes several trills (tr) and a complex sixteenth-note passage in measure 42.

© Les Éditions Outremontaises - 2006

SONATA
VIII.

Allegro

26