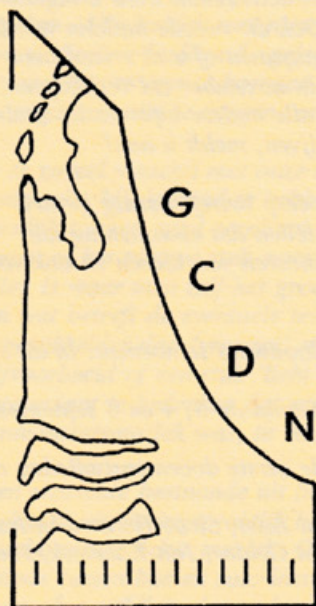


Stichting Genootschap van Clavecimbeldocenten in Nederland

Vriendenbulletin, jaargang 1, nummer 2, Mei 1994



Inhoud:	pag.
Van de redactie	
Kya Hengstmangers	2
Waarom eigentijdse clavecimbelmuziek? Waarom eigenlijk niet?	
Annelie de Man	2
Het clavichord in het muziekonderwijs	
Gerard van Reenen	4
Bouwer aan het woord	
Joop Klinkhamer	7
Haarlemse Clavecimbel Dagen 1995	
Dirk de Vreede	8
CD-bespreking: Pancrace Royer, vergeten grootmeester op het clavecimbel	
Paul Weeren	10
Activiteiten GCDN	12
Uitgaven GCDN	12

Van de redactie

Vanaf de datum dat het *Genootschap* is opgericht (10-07-1993) en een stichting werd (11-12-1993) is er veel werk verzet. Over alle activiteiten werd u ingelicht en het startbulletin verscheen in november 1993. Ook dit tweede bulletin wordt toegezonden aan alle aan ons bekende adressen, ongeacht of u al vriend bent geworden of nog niet. Het volgende nummer, dat in november zal verschijnen, ontvangen alleen de vrienden. Dit geldt ook voor alle andere informatie, zoals over studiedagen e.d. Düs, wilt u op de hoogte blijven, meldt u aan!

De artikelen in dit tweede bulletin zijn wat onderwerp betreft aardig gevarieerd. Wij als bestuur/redactie willen met nadruk stellen dat elke mening niet onze mening hoeft te zijn. Er is ruimte voor het lanceren van ideeën en ook voor reacties daarop.

Veelbelovend is de samenwerking met *clavecimbelbouwers* te noemen. In dit verband kunnen we vermelden dat:

- Walter Vermeulen ons een deel van zijn stand afstond op 3, 4 en 5 september 1993 op de Oude Muziekmarkt in Utrecht;
- Joop Klinkhamer ons onderdak verleende voor de eerste docentenstudiedag op 13-11-1993;
- op de studiedag voor vrienden van 16-04-1994 in Zeist, Siebe Henstra instrumenten demonstreerde van Kees Bom, Herwil van Gelder, Jan Kalsbeek, Joop Klinkhamer en Onno Peper.

We hopen in de toekomst de samenwerking, ook met anderen, te kunnen voortzetten.

Tot slot een *verlanglijst* voor onze eerste verjaardag in juli a.s.:

- iedere *clavecimbel*fan geeft zich spontaan op als vriend;
- er melden zich mensen voor de redactie van het bulletin.

We wensen u veel leesplezier,

Kya Hengstmangers

Waarom eigentijdse clavecimbelmuziek?

Waarom eigenlijk niet?

Waarin verschilt eigentijdse clavecimbelmuziek van de oude muziek eigenlijk? Is er andere kennis nodig om die muziek te kunnen spelen? Is het technisch zoveel

ingewikkelder, kortom is deze muziek onbegrijpelijk of is dit een 'idée fixe'?

Het zijn vragen die bepaald niet nieuw zijn. Ook in de eeuwen voor ons werden zij gesteld. Alleen de componist was bij de hand om van advies te dienen. Frescobaldi en Froberger waren nieuwlichters, om van Bach maar niet te spreken. Alle muziek was nieuwe muziek, eigentijds, vaak ter plekke gecomponeerd. Spelers hadden de gelegenheid de componist te raadplegen en eventuele veranderingen aan te brengen. Of al die recente muziek kwaliteit had viel op dat moment nog niet te zeggen, eerst doen, dan zien we later wel.

Is er zoveel verschil met onze tijd? Is het niet buitengewoon praktisch een componist bij de hand te hebben en hem/haar vragen te kunnen stellen om gezamenlijk tot een goed resultaat te komen? En is het zo belangrijk van te voren te weten of het nieuwe stuk eeuwigheidswaarde heeft of een luchthartige eendagsvlieg is waar men zelf het grootste plezier aan beleeft?

En wat betreft de eventuele technische of ritmische complicaties: ze zijn niet ingewikkelder dan 'vroeger'. Ook de andere aspecten verschillen niet wezenlijk, bijvoorbeeld of een stuk 'licht' dan wel 'serieus' genoemd moet worden. Het is interessant te bedenken dat praktisch alle muziek uit de 16e, 17e en 18e eeuw amusementsmuziek was, te vergelijken met onze jazz, blues, rags en dansmuziek.

Een ensemble bestaande uit bijvoorbeeld blokfluit, clavecimbel en gamba laat zich wat uitvoeringspraktijk betreft moeiteloos vergelijken met een hedendaags combo uit de lichte muziek. Ook daarin speelt de pianist van symbolen, vult de ruimte tussen bas en solo-instrument op met harmonieën en brengt - net als toen - het publiek, dat ondertussen met geheel andere zaken bezig is, in een aangename stemming. Zoals één van mijn leraren ooit zei: "Bij deze muziek moet je de glazen horen rinkelen en het bestek horen vallen..."

Wie een *passacaglia* kan spelen en er op kan improviseren, kan dat in principe ook op een blues-schema. En ook degene die een *prélude-non-mesuré* aandurft, hoeft geen onoverkomelijke problemen te ondervinden bij het spelen van een grafisch genoteerd hedendaags werk.

De polyfonie in bijvoorbeeld de *Mikrokosmos* van Béla Bartók is niet anders dan die in de *Inventionen* van Bach en stelt dezelfde technische en muzikale eisen.

Er zijn natuurlijk wel degelijk hindernissen te nemen bij het spelen van de hedendaagse muziek: de taal is anders, er kunnen zich ritmische problemen voordoen die nadere beschouwing verdienen, alhoewel, wij zouden de 18e-eeuwers moeiteloos verstaan en zij ons ook. Het spelen van dansen uit het *Fitzwilliam Virginal Book* is in ritmisch opzicht lang niet eenvoudig maar levert geen onoverkomelijke problemen op.

Naar mijn mening is het voor docent en leerling een opwindend avontuur om gezamenlijk het repertoire uit te breiden door op zoek te gaan naar de equivalenten in de hedendaagse muziek van onze geliefde barokliteratuur. En die equivalenten zijn er, voor wie zoeken kan, in adembenemende overvloed.

Het RIM (Repertoire Informatie Centrum) in Utrecht heeft sinds kort een lijst met werken voor diverse bezettingen, de Mikrokosmos is al genoemd en ook zeer aanbevelenswaardig zijn een aantal korte, swingende études die Ad Wammes op mijn verzoek voor mijn leerlingen schreef.

Voor de gevorderden zijn 'Rituel' van Graciane Finzi en 'Three minutes for harpsichord' van Roderik de Man zeer aan te bevelen. Ook zou het genootschap eens een opdracht kunnen aanvragen bij het Fonds voor de Scheppende Toonkunst.

Kortom, laten wij ons toch ook eens bekommeren om levende componisten, de doden krijgen al aandacht genoeg.

Overigens, over aandacht voor het clavecimbel gesproken: van 3 tot en met 10 april heeft de 'International Harpsichord Week' in de IJsbreker te Amsterdam plaatsgevonden, met lezingen, workshops, concerten door prominenten zoals Glen Wilson, Jukka Tiensuu, Jacques Ogg, Elisabeth Chojnacka en vele anderen, afgesloten met een marathonconcert van meer dan zes uur nieuw repertoire!

Een gelegenheid die geen enkele clavecinist (m/v) heeft mogen missen.

Annelie de Man

Het clavichord in het muziekonderwijs

De titel van dit artikel is eigenlijk een beetje misleidend. De suggestie wordt namelijk gewekt alsof er überhaupt sprake is van clavichordonderwijs. Als je het lesgeven in oude muziek bekijkt, en dat in het bijzonder de oude toetsinstrumenten, dan zie je dat er vrijwel uitsluitend lesgegeven wordt op clavecimbel en orgel. Het clavichord (en ook de forte piano) neemt hierbij een wel erg schamele plaats in. Ikzelf heb in de 25 jaren dat ik lesgeef zegge en schrijf slechts één leerling gehad die gedurende een aantal jaren clavichordlessen bij mij kwam halen en ik vermoed dat de meeste collega's, clavecimbel- en orgeldocenten, een nog lagere score behalen.

Hoe anders was dat in de 17e en 18e eeuw!

Toen gold het clavichord als het lesinstrument bij uitstek. Men ging er in die tijd domweg vanuit dat een ieder die clavecimbel en/of orgel wilde gaan spelen toch op zijn minst een aantal jaren op het clavichord gestudeerd had. Johann Gottfried Walther noemt de studie op het clavichord in zijn Lexicon "de onmisbare muzikale grammatica"; korter en bondiger had hij het niet kunnen samenvatten. Immers, als je een taal wilt leren zul je je in ieder geval de regels van de grammatica eigen moeten maken, dit als basis voor verdere studies. Het clavichord werd in de barok en vroegklassieke tijd, voornamelijk in de Duitstalige en Scandinavische landen, zoveel bespeeld dat men het eenvoudigweg Klavier of Clavier noemde. Je mag daarom gerust zeggen dat vrijwel alle stukken die in de titel exclusief 'Klavier' of 'Clavier' vermeldden uitsluitend voor het clavichord bedoeld waren.

Ook de meeste klaviermethodes uit die tijd waren hoofdzakelijk bedoeld voor de clavichordstudie. Ik denk hierbij aan de boeken van C.Ph.E. Bach, Marpurg, Türk, Löhlein e.a. In al deze methodes werd aanbevolen om, alvorens zich op het clavecimbel en/of orgel te bekwamen, eerst een aantal jaren op het clavichord te studeren, dit ter verkrijging van een mooie toucher, een fijn gevoel voor nuancering en de goede wijze van articulatie en frasering, kortom het juiste 'Fingerspitzengefühl'. Omdat je, spelend op het clavichord, een innig contact hebt met het instrument en, hierdoor veel, ja bijna alles, kunt doen aan de toonvorming, leer je hierop als op geen ander instrument de 'fijne kneepjes', en deze fijne kneepjes, toegepast op het clavecimbel of het orgel, zullen ook dat spel veel geraffineerder maken.

Welke stukken zijn zoal te gebruiken bij het clavichordonderwijs, of beter gezegd, welke stukken lenen zich bij uitstek voor het clavichord?

In de eerste plaats de stukken die door de componist als zodanig bedoeld zijn: dit wanneer hij in de titel uitsluitend 'Klavier' of 'Clavier' vermeldt. En verder de kleinere stukken of stukken met een 'empfindsame' (dit is intieme en/of gevoelsvolle) stijl. Maar wanneer is een stuk intiem of gevoelsvol? Die vraag kun je eigenlijk alleen beantwoorden als je het betreffende stuk op het clavichord gaat spelen. Het koele en nuchtere stuk, daarvoor gespeeld op het clavecimbel, wordt, als het in de empfindsame stijl is geschreven, dan opeens gevoelsvol. Concertante muziek, muziek met een grootse, uitbundige uitstraling, zoals de preludes uit de Engelse Suites van J.S. Bach, is over het algemeen meer geëigend voor het clavecimbel. Ook de composities van de virginalisten en de Franse clavecinisten zul je niet op het clavichord moeten spelen. Van J.S. Bach zijn voor clavichord (en voor het onderricht!) heel geschikt: de Inventionen en Sinfonien, de klavierboekjes voor Anna Magdalena en

Wilhelm Friedemann, de kleine preludes en fughetten, maar ook de Franse Suites en sommige preludes en fuga's uit het Wohltemperierte Klavier. J.S. Bach speelde volgens zijn eerste biograaf Forkel trouwens heel graag (ja zelfs het liefst) op het clavichord. Ongetwijfeld heeft hij er in zijn lespraktijk veelvuldig gebruik van gemaakt.

Hoe zou het clavichord heden ten dage weer de plaats kunnen krijgen die het had in de 17e en 18e eeuw?

Allereerst zou er natuurlijk in de muziekschoolwereld veel propaganda voor gemaakt moeten worden. Muziekschooldirecteuren en -besturen moeten warm gemaakt worden een clavichord aan te schaffen met het doel het in het lessenpakket op te nemen. Ook privédocenten moeten de gelegenheid creëren om naast de reguliere clavecimbellessen ook clavichordlessen aan te bieden. Zij zouden dan vooral moeten wijzen op de vele voordelen, zoals daar zijn: kleine afmeting (een 4-oktaafinstrument C t/m d3 is voor de meeste muziek voldoende), geringe prijs, de zachte klank (je kunt zelfs midden in de nacht studeren zonder anderen te storen), stemvastheid, maar bovenal de eminente geschiktheid om een mooi toucher te ontwikkelen, wat bij een verdere studie op het clavecimbel of orgel, ja zelfs op de piano, zijn vruchten ongetwijfeld zal afwerpen. Zou het in dit verband niet logisch zijn dat ieder conservatorium op zijn minst een clavichord in zijn bezit heeft, zodat iedere clavecimbel-, orgel- en pianostudent hierop kan oefenen of er zelfs een paar lessen op kan krijgen? (Meer nog dan het clavecimbel is het clavichord de direkte voorloper van de piano!)

Er is echter ook een nadeel aan het instrument verbonden. Door zijn zachte klank is het clavichord nauwelijks geschikt als begeleidingsinstrument. Het is zogezegd een instrument voor jezelf alleen.

Ik heb eens tijdens een concert en zanger zichzelf horen begeleiden op het clavichord, maar van de begeleiding was toen bijna niets te horen. Toch wordt er in de 18e eeuwse literatuur wel melding gemaakt van het clavichord als begeleidingsinstrument. Misschien gaat het met een heel zacht bespeelde luit, traverso of iets dergelijks, ook bij het jezelf zachtjes neuriënd begeleiden kan ik me iets voorstellen.

Maar ondanks dit nadeel is en blijft het clavichord het allerbeste lesinstrument en eigenlijk een must voor iedere amateur of vakman/-vrouw die zich serieus met de oude (toetsinstrumenten)muziek bezig houdt.

Gerard van Reenen

Bouwer aan het woord: Joop Klinkhamer

Allereerst mijn dank aan het bestuur van het Genootschap dat mij gevraagd heeft de rij te openen in de rubriek 'Bouwer aan het woord'.

In dit stukje wil ik proberen de vertrouwde etiketten, die we bij de benoeming van clavecimbel gebruiken, wat te relativeren. Hoe relevant zijn dergelijke benamingen? Wat betekent Italiaans, Vlaams, Frans of Duits eigenlijk?

Het was Frank Hubbard die in het onmisbare 'Three Centuries of Harpsichord Making' (Harvard UP 1967) de indeling in nationale 'scholen' echt uitwerkte door belangrijke generaliseringsen te maken en daar ook bepaalde waardeoordelen aan te verbinden.

Enkele jaren later publiceerde John Barnes een artikel onder de titel 'De ogenschijnlijke eenvormigheid van Italiaanse clavecimbel' (The Specious Uniformity of Italian Harpsichords, Keyboard Instruments Ed. Ripin 1971 Edinburgh U.P.), waarin hij de lezer attent maakte op de grote verscheidenheid aan types en toonhoogten. In dezelfde bundel stelt Friedemann Hellwig dat het Italiaans clavecimbel niet bestaat.

In de 70er en 80er jaren beleefde het Franse clavecimbel een grote opmars. Hubbard zegt van de 1769 Taskin (en een Hemsch): (they) "should be studied carefully by those interested in assimilating the central mysteries of craft". Ongetwijfeld, maar voor welke muziek zijn deze instrumenten gedacht? Hoe bruikbaar zijn ze, behalve bij Duphy en tijdgenoten, voor andere muziek? Hubbards commentaar op de Duitse clavecimbel heeft de belangstelling voor die instrumenten in eerste instantie waarschijnlijk geremd. Voor hem zijn ze "well made but not well thought out". Martin Skowronek had zijn restauratie van de Hamburg Zell (zie: Organ Yearbook 1974, Knuf) toen nog niet verricht en de naam 'Mietke' komt in Hubbards boek niet voor. Rehabilitatie heeft inmiddels plaatsgevonden.

In 1990 verscheen van Grant O'Brien: 'Ruckers, a harpsichord and virginal building tradition' (Cambridge U.P.). In het hoofdstuk 'The ravalement of Ruckers and Couchet clavecimbel' wordt duidelijk dat de 'ravageurs' individuele oplossingen vonden voor de grote technische problemen waarmee ze werden geconfronteerd. De kwaliteit van die oplossingen loopt uiteen.

A propos: wat maakt trouwens deze, qua dispositie en omvang, primitieve instrumenten, ook 50 tot 100 jaar na hun ontstaan, begeerd, vooral in het cultureel zeer dominerende Frankrijk?

De Fransen hadden in de tweede helft van de 17de eeuw, evenals de Engelsen, al een op ijzeren snaren gebaseerde mensuur. Het 'sprekende' clavecimbel (de Italiaanse traditie) werd aangevuld met het 'zingende' clavecimbel.

Bij dat zingen was er een belangrijke belemmering: de ribben onder de zangbodem liepen (zoals ook bij veel Italiaanse clavecimbel) onder de kammen door, hetgeen de klank in ieder geval minder grondtonig maakte.

De Ruckers deden twee dingen die de Franse bouw, hoewel van latere datum, 'achterhaald' zouden maken. Zij hanteerden een totaal andere indeling van de zangbodem: zowel de 4' kam als de 8' kam hebben hun eigen 'akoestische zones', omdat ze niet met ribben doorkruist worden; de verstevigingen aan de onderkant van de zangbodem lopen min of meer parallel. De aanhanglijst voor de 4' snaren is robuust. Daarnaast is er minder druk op de kam, omdat de 8' aanhanglijst hoger is.

Toen de Franse bouwers, eenmaal in de achttiende eeuw, van kleine instrumentjes tweeklaviërs drieregister-instrumenten moesten maken, werd dit laatste nog drastischer gedaan.

En daarmee zijn we weer terug bij het 'ravalement'. Door de afstanden tussen de snaren kleiner te maken kon de omvang vergroot worden; vaak werden de instrumenten helemaal uit elkaar gehaald.

Als we dan ook praten over Ruckers-Taskin, dan is dit heel veel Taskin en niet zoveel Ruckers, behalve de zangbodem die met veel egards werd behandeld.

Dan hebben we nog heel interessante instrumenten die haast niet te classificeren zijn, zoals het Frans/Duitse anonieme tweemanualige clavecimbel dat zich in het Württembergische Landesmuseum bevindt, of het anonieme waarschijnlijk Duitse clavecimbel uit de collectie van Leipzig. In feite staan de musea vol met niet makkelijk te rubriceren instrumenten, die niettemin zeer interessant zijn.

Keer op keer zien we dat de benamingen als Vlaams, Frans en Duits het topje van de ijsberg zijn. Als iemand het heeft over een Franse klank: wordt dan bedoeld de Donzelague uit 1714, een Ruckers ravalement of een Hemsch? Een Vlaamse klank, is dat een haast nergens te beluisteren E/C-c''' Ruckers of een Dulcken? Duits, is dat Mietke, Gräbner of Vater?

Al deze verschillende instrumententypen hebben hun eigen klinkende commentaar te leveren. Daarom vind ik dat we alert moeten blijven, niet alleen op muzikale, maar ook op instrumentale stereotypen.

Joop Klinkhamer

Voor de vijfde keer, in 1995: Haarlemse Clavecimbel Dagen

Ergens op een zomeravond in 1986 ontstond het idee om liefhebbers van het clavecimbel eens bij elkaar te brengen rond een aantrekkelijk programma dat

zowel een concours voor amateurs, een tentoonstelling van instrumenten, een concertprogramma en een serie lezingen over muziekonderwijs zou moeten omvatten. De Waalse Kerk en het Concertgebouw in Haarlem en een datum vlak voor het begin van de zomer leken ideaal om de plannen tot uitvoer te brengen. De eerste Haarlemse Clavecimbel Dagen bleken aan te slaan, zowel bij de docenten als ook bij de amateurs. Het gevoel dat je je enthousiasme deelt met anderen stimuleert je inzet om je idealen te realiseren en heel concreet ontmoeten clavecinisten elkaar, zodat ze via uitwisseling van ervaring en samenwerking tot betere resultaten kunnen komen. Juist dat was de bedoeling van de initiatiefnemers en omdat de Dagen zelf een succes waren en ook vormen van blijvende samenwerking ontstonden, werden de Haarlemse Clavecimbel Dagen herhaald: eerst in 1989 en vervolgens iedere twee jaar.

Het muziekonderwijs is in beweging. Enerzijds zien we een toename van een aantal mensen dat actief deelneemt aan allerlei vormen van kunstbeoefening en -beleving en tegelijk zien we een overheid, zowel gemeentelijk, provinciaal als landelijk, die om financiële redenen budgetten beperkt. Voor de musicus-docent is dit een probleem, omdat de belangstelling er wel is maar tegelijk de ruimte om aan die belangstelling tegemoet te komen wel erg krap bemeten wordt. Het eist heel wat creativiteit om binnen de smalle marges toch veel te doen; het eist heel wat enthousiasme om je te blijven inzetten als er steeds maar geroepen wordt dat het ook wel voor minder kan! Vooral om de veranderingen in het muziekonderwijs in de goede richting te sturen is het van groot belang dat docenten samenwerken. Dat geldt in hoge mate voor docenten clavecimbel, immers zij staan binnen een instelling vaak allen, hebben relatief weinig leerlingen en hebben een imago dat wat elitair overkomt. Natuurlijk is een keus voor clavecimbel een heel specifieke keus maar dat wil niet zeggen dat het dan ook een elitaire keus is. Dat wordt het als dat instrument uit het aanbod van de muziekschool blijft of gaat, dat wordt het als er geen mogelijkheden voor amateurs worden geboden om drempels over te komen als bijvoorbeeld de beschikbaarheid van instrumentarium, aantrekkelijk lesmateriaal en samenspel-mogelijkheden.

Gelukkig zijn er in 1995 weer Clavecimbel Dagen waar aan een breed publiek kan worden getoond hoe aantrekkelijk juist clavecimbel is voor musiceren op elk niveau. Tijdens de derde clavecimbeldagen stond het thema 'samenspel' centraal, in 1993 was het 'improvisatie' en in 1995 wordt het thema 'dans'. De dans speelt in de literatuur voor clavecimbel een zeer belangrijke rol. Kennis van de dans, de tempi, de vorm, de stijl en de beweging zijn een belangrijke voorwaarde voor het bewust interpreteren van de muziek. Daarbij komt dat het integreren van dansbeweging in de methodiek een belangrijke bijdrage kan leveren bij de muzikale ontwikkeling.

Het programma is zeker nog niet definitief, want er moeten nog veel onderdelen in detail worden uitgewerkt; in hoofdlijnen ziet het er zo uit:

Vrijdag 26 mei 1995

- Studiedag 'Dans en Dansvormen'.
- Openingsconcert 'Ten dans gevraagd', met *The Fairy Queen* van Purcell.

Zaterdag 27 mei 1995

- Tentoonstelling van instrumenten van Nederlandse clavecimbelbouwers.
- Tentoonstelling over stijl, bouw en geschiedenis van toetsinstrumenten.
- Pauzeconcert.
- Workshops over onderhoud en stemmen van clavecimbels.
- Concours voor amateurclavecinisten.
- Slotconcert door Bob van Asperen.

Voor informatie en voor aanmeldingsformulieren voor het concours kunt u zich na 1 september a.s. wenden tot het secretariaat van de stichting Haarlemse Clavecimbel Dagen:

Mevr. L. van Benthem

Dirk de Vreede

CD-bespreking: Pancrace Royer, vergeten grootmeester op het clavecimbel

De Franse clavecinist en componist Joseph Nicolas Pancrace Royer is in onze tijd vrijwel onbekend. Toch gold hij in zijn tijd, midden achttiende eeuw, als een van de belangrijkste clavecinisten in Frankrijk.

Royer werd in 1705 geboren in Turijn als zoon van een oorspronkelijk uit Bourgondië afkomstige familie. Hij verliet in 1725 Turijn en ging naar Parijs, waar hij op slag beroemd werd als clavecinist en organist. In 1730 werd hij benoemd als leraar aan de Académie Royale de Musique. Ook in 1730 voerde hij daar zijn eerste grote werk, de opera 'Pyrrhus', uit. In 1734 werd hij aangesteld aan Versailles en als bekroning van zijn carrière in 1748 benoemd als leider van het beroemde Concert-Spirituel. Hij verwierf daar naam door muziek van buitenlandse componisten uit te voeren, zoals Vivaldi, Pergolesi, Hasse

e.a.. Naast opera's (o.a. *Zaïde* uit 1739) componeerde hij ook clavecimbelmuziek, die in zijn tijd zeer populair was. Naast een paar stukken in handschriften (waarvan de afschriften soms zeer dubieus zijn) publiceerde hij in 1746 zijn *Pièces de Clavecin*, premier Livre, waar het helaas ook bij gebleven is. In 1755 is hij overleden.

De stijl van zijn composities houdt het midden tussen de Franse stijl van o.a. François Couperin, de virtuose stijl van Forqueray en de Italiaanse stijl, zoals bijvoorbeeld in de werken van Scarlatti. Kenmerkend zijn de voorliefde voor volle accoorden en het virtuoos opvullen van sprongen door ingenieuze versieringen in de Italiaanse stijl. Luister bijvoorbeeld naar de Allemande in c of 'Le Vertigo'.

Een opvallend stuk is 'La Marche des Scythes'; een zeer virtuoos stuk, waarbij de linkerhand veel lijkt op de laatste passages uit de chaconne van Duphly.

De jonge Franse clavecinist Christophe Rousset heeft onlangs een cd opgenomen met de *Pièces de Clavecin* uit 1746. Verder staat er ook een bewerking op van *La Chasse de Zaïde* voor clavecimbel solo. Deze cd is uitgebracht op het label L'Oiseau-Lyre 436 127-2.

Rousset benadert de stukken zeer virtuoos, maar toont daarnaast ook een goed gevoel voor de charmante Franse stijl. Zijn spel is nergens ruw en hij heeft een fantastisch toucher. De klank van het Hemsch-clavecimbel uit 1751, dat voor deze opname is gebruikt, past daar uitstekend bij.

Een aantal van de werken van Royer is ook opgenomen door Gustav Leonhardt, o.a. op de onvolprezen cd Philips 426 352-2, een must voor elke clavecimbel-leerling. Naast Royer speelt hij ook werken van o.a. Bach (Kleine Präludien, de 2 bekende menuetten), Purcell, Louis Couperin en Rameau.

Een andere cd is RD 77924, Deutsche Harmonia Mundi. Leonhardt speelt hier Royer's *Les Tendres Sentimens*, *La Majestueuse* en *La Sensible* op een instrument van Nicolas Lefebure uit 1755, naast werken van o.a. Duphly en Rameau. Het spel van Leonhardt is iets rustiger en bezonkenner dan dat van Rousset en verleent het een ongekennde grandeur, die zo eigen is aan de interpretaties van Franse muziek door Leonhardt. Ook de twee Franse clavecimbels gebruikt voor de opnamen zijn zeer verschillend: de Hemsch is helder en articulerend, terwijl het instrument van Lefebure wat meer gezongen en boventoniger is. Beide interpretaties zou ik echter van harte willen aanbevelen in de hoop dat Royer ook weer vaker op het podium te horen mag zijn.

Paul Weeren

Activiteiten van het GCDN

De tweede studiedag voor 'vrienden' in dit seizoen 1993-1994 is:

*op: zaterdag 4 juni a.s. in: de muziekschool te Ede
van: 10.30 tot 17.00 uur voor: jonge clavecimbell leerlingen t/m 15 jr*

Er wordt in kleine groepjes samengespeeld op 2 clavecimbel, op 4 verschillende niveau's. O.l.v. de percussionist Rik van Boeckel uit Amsterdam worden ritmespelen gedaan op instrumenten als djembé, konga, bongo, etc.

De ons bekende docenten en leerlingen ontvangen hierover bericht met daarbij alle gegevens over de kosten, de te studeren stukken en de aanmelding.

*Voor deze dag heeft Gerrit Klop ons enkele instrumenten toegezegd.
De muziekschool van Ede stelt het gebouw beschikbaar.*

Uitgaven van het GCDN

001-92	J.S. Bach:	14 Stukken voor clavecimbel,	f12,50
002-92	J.C. Bach/Ricci:	26 Etudes,	f15,00
003-92	C. Czerny:	16 Etudes, geschikt gemaakt voor clavecimbel,	f12,50
004-93	C. Seixas:	8 Sonates voor clavecimbel of clavichord,	f10,00
005-93	Picchi, Stella Storace, Rossi, Pasquini:	5 variatiewerken voor clavecimbel	f12,50
in voorbereiding: Froberger, 2 delen.			

*Deze uitgaven worden verzorgd door Kees Rosenhart en via de computer gezet.
Ze zijn schriftelijk, telefonisch of per fax te bestellen voor bovenstaande prijs,
vermeerderd met porto- en verzendkosten, bij:
Heidi Sayre*

Postgiro t.n.v. het GCDN

rekeningnummer 32 53 34

Het bestuur van het GCDN:

*Kya Hengstmangers, Bloemendaal, voorzitter
Fons van der Linden, Beek, vice-voorzitter
Paul Weeren, Geldrop, secretaris
Alet Maasland, Ede, tweede secretaris
Heidi Sayre, Utrecht, penningmeester
Cécile Bogaerts, Tilburg, tweede penningmeester*

Socr.: P.A.N.M. Weeren