

tijdschrift van de Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland
jaargang 6 nummer 1 mei 1999



het Clavecimbel

Colofon

Het Clavecimbel

Tijdschrift voor vrienden van de SCGN, Jaargang 6, nr.1, mei 1999

Versijnt twee keer per jaar, in mei en november

Redactieadres:

Redactie: Kya Hengstmangers
Siebe Henstra
Robert Blackstone
Thérèse de Goede (eindredactie)

Vaste medewerkers: Paul Weeren
Anke van Duyvendijk
Meindert de Heer
Mary Sayre

Tekstverwerking: Robert Blackstone

Lay-out: Thérèse de Goede

Druk: Henk van Zonneveld

Advertentietarieven op aanvraag: Fons van der Linden

Bestuur SCGN: Kya Hengstmangers, Haarlem, voorzitter
Fons van der Linden, Beek, vice-voorzitter
Paul Weeren, Geldrop, secretaris
Henk van zonneveld, Hilversum, penningmeester
Siebe Henstra, Amsterdam
Thérèse de Goede, Bergen

Comité van aanbeveling: Bob van Asperen
Ton Koopman
Gustav Leonhardt
Jaap Spigt

Inhoud

Van de voorzitter: <i>Kya Hengstmangers</i>	3
Van de redactie.....	3
Wie of wat is de SCGN?.....	3
Fantasie en Werkelijkheid: de Haarlemse Clavecimbel Dagen 1999.....	4
Bob van Asperen: 'ieder moet zijn eigen taal ontwikkelen', Interview <i>door Kya Hengstmangers</i>	5
Domenico Scarlatti, <i>gedicht van Hans Warren</i>	8
Domenico Scarlatti <i>door Drs Anke van Duyvendijk</i>	9
Het zeventiende eeuwse Franse clavecimbel <i>door Joop Klinkhamer</i>	11
Het Clavecymbelsymposium 1999 <i>door G. Boogaard, een liefhebber</i>	16
J.S.Bach, de Kunst der Fuga en .. een cryptogram, <i>door Henk van Zonneveld</i>	17
Rectificaties voor het vorige nummer.....	22
De Bron: Draaiorgel-Programmeur Engramelle (1775) over Inégalité <i>door Mary Sayre</i>	23
Without pain, no gain ?? Fysieke problemen bij het clavecimbel spelen <i>door Paul Weeren</i>	25
Te koop aangeboden:.....	28
Een Eekhoorn in het Museum <i>door Wanda</i>	29
Alle begin is mogelijk: Het Virginaal en de Muselaer <i>door Kya Hengstmangers</i>	30
Europese nieuwe recente muziekguitgaven, <i>door Meindert de Heer</i>	31
CD-bespreking <i>door Paul Weeren</i>	33
Concertagenda	33
Uitgaven voor Clavecimbel, Clavichord en andere toetsinstrumenten.....	34

Van de voorzitter:

Met voldoening kijkt het bestuur terug op het Internationaal Clavecimbel Symposium dat we mochten houden op 30 en 31 januari j.l. in samenwerking met het Haagse Gemeentemuseum. We ontmoetten veel deelnemers en bezoekers op de dagen zelf, en we ontvingen veel reacties per telefoon, telefax, e-mail of gewoon per post. Veel waardering was er voor het programma en de organisatie, waaraan Siebe Henstra, Paul Weeren, en ikzelf de handen vol hebben gehad. Maar het bleek de moeite waard te zijn geweest. Minder lof is het museum toegezwaid. Met name de dienstverlening en de beloofde rondleidingen waren wat sober. Het was dan ook een waagstuk om zo snel na de verbouwing en de heropening van het museum een perfecte organisatie te vragen voor één van de vele activiteiten daar.

In de Romeinse oudheid betekende een Lustrum: een plechtig zoen- en reinigingsoffer, aan Mars gebracht door een soort stadhouders, na het vervullen van taken en acties. Zij offerden een varken, een schaap en een stier, waarmee bescherming voor de volgende vijf jaar verzekerd werd. Lustrum staat ook voor reiniging en zelfonderzoek.

Ook de SCGN heeft vijf jaar taken en acties volbracht, we vierden ons lustrumfeest niet met stadhouders, maar op de Stadhouderslaan. Ons lustrum had ook zowel iets van terugzien als van vooruitzien. In plaats van knorren, blaten en loeien hoorden we de inspirerende klanken van drie historische instrumenten. We hebben hiermee niet iets afgesloten, maar een nieuwe periode ingezet. Zo zijn we verzekerd van de toekomst de volgende vijf jaren, in een nieuwe eeuw nog wel! Voorwaarde is echter dat wij ons best blijven doen als bestuur, maar dat we u allen nodig hebben als klankbord, of liever gezegd als 'zangblad'.

Kya Hengstmangers

Van de redactie

Dit soort redactionele bijdragen gaat meestal over wat u in dit nummer kunt verwachten. Wij verwijzen daartoe graag naar de inhoudsopgave op bladzijde 2 en natuurlijk naar dit nummer zelf. Want we wilden het liever over iets anders hebben.

Wie het colofon in dit nummer vergelijkt met dat in het vorige zou kunnen denken dat dit wel een heel erg dynamisch tijdschrift is. Van de vijf redactieleden, waarvan twee de vorige maal als nieuw waren aangekondigd, is alleen Kya Hengstmangers over, twee redacteurs zijn nu vaste medewerkers geworden en van de huidige vierkoppige redactie zijn drie koppen gloednieuw. Ook tekstverwerking en lay-out is in andere handen overgegaan. Dit alles heeft wel tot enige overgangsproblemen geleid, wat in elk geval merkbaar is aan de iets te late verschijning van dit nummer, waarvoor onze excuses, en misschien ook aan de opmaak en algehele presentatie want, het moet toch maar gezegd worden, we zijn op het gebied van tijdschriften maken allemaal amateurs, en ditmaal bijna allemaal beginnende amateurs. Het is liefdewerk oud papier, letterlijk, want de stapels geheel of half mislukte uitdraaien en kopieën zijn ditmaal nogal hoog geworden. Maar heb geduld, lezer, we zijn jong en leren snel (hopen we) en de inhoud staat in elk geval ook ditmaal op hoog peil. We hopen trouwens dat u ons ook eens wilt laten horen wat u eventueel voor wensen heeft over de inhoud. En als u zelf eens iets heeft waarvan u denkt dat het interessant is voor uw collega clavecimbelliefhebbers, stuur het dan gerust op naar de redactie.

Robert Blackstone.

Wie of wat is de SCGN?

De SCGN is de Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland, opgericht in 1993.

Het doel van het genootschap is het bijdragen tot de groei en bloei van het clavecimbelleven in Nederland en eventueel daarbuiten.

Vriend kunnen worden: professionele clavecinisten, clavecinisten in opleiding, amateur clavecinisten en alle andere belangstellenden. De contributie bedraagt fl 35,- per jaar.

Vrienden ontvangen twee keer per jaar *het Clavecimbel*, worden op de hoogte gehouden van de studiedagen en van de overige SCGN-activiteiten en krijgen korting op de entreeprijs van de studiedagen die de SCGN organiseert.

Informatie/aanmelding: P.A.N.M. Weeren, secretaris SCGN

Contributie/gift: postbanknummer 325334, t.n.v. H. van Zonneveld, penningmeester SCGN,

Fantasie en Werkelijkheid:

de Haarlemse Clavecimbel Dagen 1999

Op een zomeravond in 1986 ontstond het idee om liefhebbers van het clavecimbel eens bij elkaar te brengen rond een aantrekkelijk programma. Het zou zowel een concours voor amateurs, een tentoonstelling van instrumenten, een concertprogramma en een serie lezingen over muziekonderwijs moeten bevatten. Een geschikte locatie in Haarlem en een datum voor het begin van de zomer van 1987 leken ideaal om de plannen ten uitvoer te brengen. De eerste Haarlemse Clavecimbel Dagen waren een feit en bleken aan te slaan zowel bij de professionele clavecinisten als bij de amateurs. Als mensen enthousiasme delen met anderen, stimuleert dat de inzet om idealen te realiseren. En heel concreet ontmoetten clavecinisten elkaar, wat via uitwisseling van ervaring en samenwerking veelbelovend voor de toekomst zou kunnen zijn. Juist dat was de bedoeling van de initiatiefnemers. Omdat de Dagen zelf een succes waren en er ook vormen van blijvende samenwerking, zoals de SCGN, ontstonden, werden de Haarlemse Clavecimbel Dagen tot nu toe iedere twee jaar herhaald.

Zo zijn er in 1999 weer Clavecimbeldagen: op 28 en 29 mei a.s., in de Doopsgezinde Kerk, Peuzelaarsteeg 3, te Haarlem. (ingang Frankestraat) Aan een breed publiek kan worden getoond hoe aantrekkelijk juist het clavecimbel is voor musiceren op elk niveau. Tijdens alle voorgaande Clavecimbeldagen is gekozen voor een thema als uitgangspunt voor de studiedag en voor de keuze van het repertoire van het concours. Deze keer is het thema:

Fantasie, in de ruimste zin van het woord.

Programma:

Vrijdag 28 mei:

- Om 13.30 uur starten we met inleidingen en openbare lessen door Siebe Henstra en Jed Wentz, met als onderwerp: Fantasie of verbeelding? Behalve voor de actieve deelnemers is het programma ook aantrekkelijk voor spelers van elk niveau.
- Het eerste concert om 20.00 uur wordt verzorgd door Annelie de Man en twee studenten uit haar clavecimbelklas voor hedendaagse muziek, Tien Yang en Ere Lievonen. Zij zullen enkele van de mooiste composities voor clavecimbel van deze eeuw laten horen.
- Aansluitend volgt de bekendmaking van de uitslag van de compositiewedstrijd voor amateurs. De inzenders zijn zeker met veel fantasie te werk gegaan.

Zaterdag 29 mei:

- Dit wordt een dag met veel activiteiten, die plaatsvinden vanaf 10.00 uur. Het concours voor amateurs wordt door velen gezien als het belangrijkste onderdeel. In drie verschillende leeftijds- en niveaugroepen laten amateurs zich van hun beste kant horen. Vooral de jongste deelnemers tot en met 14 jaar stelen in ieder geval de show.
- Tegelijkertijd exposeren 10 clavecimbelbouwers hun nieuwste instrumenten, die op vaste tijden worden bespeeld door Chiao Pin Kuo en Michael Borgstede. Bezoekers kunnen natuurlijk ook zelf hun hart ophalen achter de toetsen.
- Herwil van Gelder geeft tweemaal een workshop over het onderhoud van clavecimbels.
- Het slotconcert om 20.00 uur wordt gespeeld door Richard Egarr, clavecimbel en Fred Jacobs, luit en theorb. Hierna volgt de bekendmaking van de uitslag van het concours en de uitreiking van de juryrapporten.

Wij hopen dat u dit prachtige programma niet wilt missen; er is plaats voor iedereen.

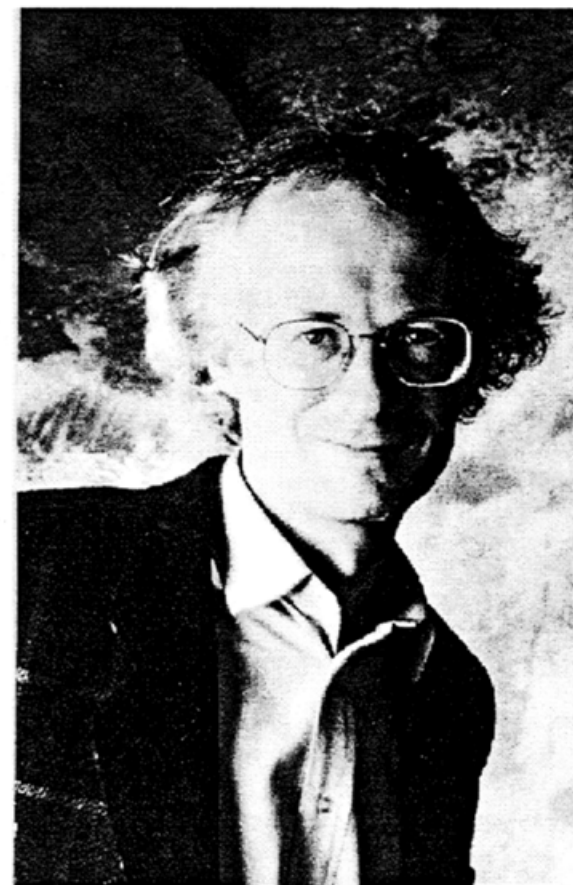
Inlichtingen: Zadelmakerslaan 84, 2012 CX, Haarlem, tel/fax: 023-5311902

Kya Hengstmangers, Marieke Spaans en Dirk de Vreede.

Bob van Asperen: 'ieder moet zijn eigen taal ontwikkelen'

Interview: Kya Hengstmangers

In het novembernummer 1998 van 'het Clavecimbel', kwamen twee leden van het Comité van Aanbeveling, Gustav Leonhardt en Jaap Spigt, aan het woord. Deze keer is de beurt aan Bob van Asperen, die als oud-Haarlemmer een gesprek heeft met een "nieuwe" Haarlemse.



Toen het oprichtingsbestuur van de SCGN in 1983 vier vooraanstaande Nederlandse clavecinisten, vier bekende Nederlanders dus, vroeg om deel uit te maken van het Comité van Aanbeveling, wisten wij noch zij precies waar we aan begonnen. Intussen zijn we ruim vijf jaar verder en wijzer. Daarom vraag ik nu aan Bob van Asperen of hij geen spijt heeft van zijn positieve antwoord op die vraag van toen.

BvA "Nee, dat zeker niet. Het genootschap ontwikkelt zich heel leuk. Vooral het symposium van januari j.l. had een goed programma met bijdragen van een goed gehalte. De doelgroep is natuurlijk klein en zeer divers, van de professionele clavecinist tot zelfs de beginnende

amateur en alles wat daar tussen zit. Ik denk wel dat het genootschap nuttig is als centraal contactpunt. Kritiek op de inhoud van het blad heb ik ook niet, het is aardig als communicatiemiddel voor de doelgroep waarvan de doelstelling immers is het bijdragen aan de groei en bloei van het clavecimbel, ons zo geliefde instrument."

Op verzoek van de organisatoren van het symposium was Bob van Asperen aanwezig in de Aula van het Haagse Gemeentemuseum om met Menno van Delft een discussie te voeren onder leiding van de voorzitter Guido van Oorschoot. De inleiding door Menno van Delft, die hieraan voorafging, had als onderwerp: Lofspraak op de ware vingerzettingen voor het clavecimbel-repertoire.

BvA "Ik moest er wel over nadenken om publiekelijk een discussie aan te gaan. We zijn als redelijke mensen er niet op uit om niet redelijk te zijn. We zijn collega's op het Sweelinck Conservatorium, zijn gevormd door dezelfde meester Gustav Leonhardt, maar hoewel we geen tegenstanders zijn, delen we ook weer niet dezelfde meningen. Bij zo'n discussie moeten verschillende opvattingen wél uit de verf komen. Als voorbereiding heb ik nagelezen wat jullie schreven over de discussie tussen Ton Koopman en Jesper Christensen tijdens het Basso continuo-symposium in Utrecht van augustus 1998. Daar vond men dat de zogenaamde tegenstanders het hart niet op de tong legden en dan komen de standpunten niet uit de verf. Uiteindelijk liep het in Den Haag ook niet vanzelf. Ik had meer het gevoel dat er sprake was van een kleine miscalculatie van de organisatie. De inleiding werd meer een lezing en voor een echte discussie was te weinig tijd. Daarom vind ik het leuk dat je er op terugkomt. Ik wil er best nog wat over zeggen:

Menno's verhaal was wel historisch gericht, maar niet te radicaal historiserend. Mijn opvatting is niet zo heel anders, je moet ook over vingerzetting breed georiënteerd zijn om de muzikale effecten ervan op een breder vlak te herkennen. Tijdens de vakstudie heb je er eigenlijk geen tijd voor omdat alles ontwikkeld moet worden. Je zult een ingebakken systeem volledig moeten veranderen. Stel dat een fluitist z'n hele tongval moet veranderen, dan kom je aan de rest van de

ontwikkeling niet meer toe. Na mijn studie heb ik jaren als een student van François Couperin heel precies gedaan wat hij voorschrijft in *l'Art de toucher le clavecin*. Couperin is heel systematisch, zijn vingerzettingen hebben te maken met witte en zwarte toetsen, met achtste en zestiende noten. Theorie en praktijk vullen elkaar prachtig aan. Ik paste het consciëntieus toe.

Tot er een moment kwam, tijdens een concert in Londen, op het podium in de Purcell Room dat ik dacht: "Dit is onzin!". Zoveel moeite doen om onpraktisch te zijn! Je begrijpt de muzikale dingen en reproduceert ze, maar het moet wel praktisch blijven. Couperin deed het vast zelf ook anders dan hij zijn leerlingen voorschreef. Als schoolmeester zegt hij hoe je doen moet, intussen afwijkend van zijn eigen gewoontes. Natuurlijk moet je eerst iets leren om er uit te kunnen stappen. Het is zoiets als meten met twee maten: de "groten" zijn al verder. Dat doe je als docent wel vaker."

Als vanzelf komen we op de relatie tussen vingerzetting en articulatie.

BvA "Wat articulatie is kan niemand vertellen en ik kan er geen definitie van geven. Het is een kwestie van groepering. Bach heeft het woord articulatie nooit in de mond genomen, hij gebruikt "Druck" als hij het heeft over accentuering. Hij deed het voor, liet het horen en zei vast en zeker: "zo moet 't". Als musici onder elkaar spreek je er wat "filosofisch" over, maar met studenten moet je wel zorgen voor helderheid, dan suggereren we wel eens bogen hier en daar. Ik probeer studenten aan te zetten tot zelfwerkzaamheid, ieder moet zijn eigen taal ontwikkelen. Ik geef ze een sleutel, laat ze oefeningen doen, muzikale elementjes van een of twee regels, sequensen soms, met de opdracht een goede articulatie te bedenken. Daarbij is de taakstelling deze articulatie vól te houden, je moet makkelijk tien keer iets hetzelfde kunnen doen voor je aan "steeds iets anders" toe bent. Of ik geef als opdracht: bedenk twee manieren om te articuleren en twee soorten vingerzetting. Er kunnen best twee manieren goed zijn. Zo komen de studenten los van mij en mijn ideeën. Als een student niet zo speelt als ik en het klinkt goed, dan ben ik de gelukkigste mens."

We praten over articulatie, betoning en dynamiek, nog steeds naar aanleiding van de vingerzetting.

BvA "Couperin, Quantz en C.Ph.E.Bach geven soms aanwijzingen over hoe je moet spelen, waarbij de rasmuzikant naar boven komt. Belangrijke details van bevlogen genieën komen af en toe te voorschijn. Je zou ze willen vragen waarom er gezegd wordt: die toon is altijd langer. Maar waarom? Dan zou je weten waar dit nog meer is toe te passen. Quantz is overigens de enige die het heeft over zachter spelen op clavecimbel door het *toucher*! Ik vind accentuering minstens even belangrijk als articulatie, ze zijn als een Siamese

tweeling met elkaar verbonden. Onze dynamiek is het resultaat van de dialoog tussen de stemmen, vooral in het polyfone repertoire. Gelukkig missen wij het probleem van de dynamiek van het instrument, dat geen *crescendi* en *decrescendi* kan maken. Wij hoeven niet te vechten tegen iets wat het instrument wél wil, zoals de piano, en de muziek niet nodig heeft, mits er goed gewerkt wordt met de conversatie van de stemmen."

Het is me duidelijk dat Bob van Asperen nog altijd een bevlogen clavecinist is.

BvA "Ik ben nog steeds lyrisch over het instrument, het is iets prachtigs. Dit instrument raakt door zijn schoonheid menigmaal een gevoelige snaar. Als scholier in Haarlem had ik pianoles van een zeer goede pedagoog, Frieda Brackman. Zij heeft me leren spelen, maar vooral ook leren studeren. Vanaf mijn zestiende jaar ongeveer kwam daar het clavecimbel bij. Mijn moeder was betrokken bij het Haarlems Bach Ensemble dat voornamelijk Bachcantates uitvoerde. Ik liet me tussen de repetitie en de uitvoering graag in de kerk opsluiten om op de gehuurde Schütze van de bekende Haarlemse pianofirma Koot te spelen. Maar de liefde voor het instrument moest toch nog groeien. waarbij de rijkdom van het repertoire heeft meegeholpen. We hebben zo'n schitterend, haast onbeperkt, repertoire. Het omvat alle nationale stijlen uit verschillende tijden. Ik werk er intens aan en het verdiept zich steeds weer. Neem Froberger alleen al: vier stijlen in één persoon. Ik heb me pas nog verdiept in manuscripten en correspondentie van Froberger en dan gaat er een wereld voor je open."

Het jaar 2000 nadert met rasse schreden en dat is weer een Bach-jaar. Wát heeft Bach dat andere componisten niet of minder hebben?

BvA "Er zijn veel grote componisten. Voor ons zijn bijvoorbeeld Froberger en Scarlatti groot en exclusief als klaviercomponist. Maar Bach verenigt in zich alle elementen van andere groten vóór hem, zoals de helderheid van Byrd, de bizarre structuur van Bull, de gratie van de Fransen en de broze intimiteit van Froberger. Ik heb veel Bachopnamen gemaakt en ik verheug me op de opnamen binnenkort van de toccata's op de zogenaamde "Bach"-Mietke van Charlottenburg. Gelukkig mag het nog, het zal moeilijker worden toestemming te krijgen voor gebruik van dit instrument, omdat het originele prachtige lakwerk van de kast zeer fragiel

is. Verder betekent het jaar 2000 niets voor mij, we gaan gewoon verder, het is best goed zoals het is. Onze leermeester Leonhardt heeft in de tweede helft van deze eeuw de structuren aangebracht, hij was de grote inspirator. Vóór die tijd was er weinig stijlbegrip. We moeten terdege oppassen voor oppervlakkigheid, die vaak ontstaat door haast. Er zijn grote specialisten in één aspect, maar die zijn minder groot dan universelen

zoals Bach en Leonhardt. Ik doe alles graag, specialismen worden mij door anderen toegedicht. Ik herken 't wel, dat 't op een moment zo is. Als ik ergens mee bezig ben duik ik erin en dat komt dus kennelijk over."

Het leven "naast" het clavecimbel is vaak belangrijker dan men denkt?

BvA "Ik interesseer me enorm voor de beeldende kunst, schildertjes en sculptuur. Ook dit heb ik van Leonhardt geleerd. Ik ben bevoorrecht door het vele reizen voor mijn werk naar allerlei belangrijke steden en landen, zo krijg ik de kans om veel te zien. Ik heb altijd een schetsboekje in m'n zak en ik teken veel van wat ik zie, waar dan ook. Kijk hier heb ik de handtekening van Froberger en zijn zegelring nagetekend. Dit is nog nergens gepubliceerd, maar ik kwam ze tegen bij het snuffelen in de manuscripten en brieven. Onder een vergrootglas zag het er zo uit. Prachtig niet? Op het zegel zie je o.a. een soort engeltje. Ik probeer er altijd achter te komen wat het betekent, want de meeste interesse heb ik voor de symboliek. En kijk hier, dit is een vele malen vergrote

letter P van een Pavana van de Haarlemse stadsmusicus Cornelis Thymanszoon Padbrué. Op deze vergroting zie je duidelijk de christenvervolger Saulus, de latere apostel Paulus, afgebeeld op zijn weg naar Damascus en de tekst van "de stem uit de hemel" is de bijbeltekst: "Saul, Saul, quid me persequeris?", (Saul, Saul, waarom vervolgt gij Mij?) Rond 1600 werd dit een symbool van de reformatie. Padbrué was een voorvechter van de Pax Ecclesiastica, de verzoening der kerken, die al door dichter, theoloog en rechtsgeleerde Hugo de Groot was gepropageerd. De Vrede van Munster in 1648 betekende het einde van de tachtigjarige oorlog. Nadat de gezant van de Zeven Provinciën, Adriaan Pauw, na de ondertekening van de Vrede in zijn familieslot te Heemstede was teruggekeerd, vond er een groot feest plaats in het Haarlemse Prinsenhof. De muziek hiervoor werd geleverd door Padbrué."

Dit verhaal vind ik als oud-bewoonster van de Adriaan Pauwlaan in Heemstede een goed slot voor het interview met Bob van Asperen.

46

*Endroits, de mon premier
Liure de pièces de Clavecin,
difficiles à doigter.*

à La milordine

page 6. dans les 2.^{me}
et 3.^{me} mesures de la
troisième portée.

*Remarquez quelle liaison Les changements de
doigts donnent au jeu! Mais, on me dira
qu'il faut plus d'adresse que dans L'ancienne
Manière. J'en conviens.*

DOMENICO SCARLATTI

Volstaat: een clavecymbel
en jouw muziek,
vijfhonderd vijf en vijftig korte sonates
waarin het hele menselijk bestaan
werd vastgelegd.
Ik hoef ze niet te spelen.
Volstaat:
te lezen aan 't klavier, de adem
van de liefde glijdt over 't klankbord
dat rilt, zijn vingers trilleren wat ranken,
zijn linkerhand rukt vluchtig
een somber, spaans accoord.

Als jongen danste ik je pastorale,
later was ik jaloers op je:
je had alles volmaakt verklankt
wat ik ooit zeggen wou.

bron: Verzamelde gedichten 1941-1981
in: De vondst in het wrak

Bert Bakker,
Amsterdam, 1981, p. 68o



“MIMMO” (Domenico Scarlatti)

Wat zou er gebeuren als ik via de digitale snelweg de denkbeeldige Homepage van Scarlatti zou aanklikken? Ik zou dan allereerst in zijn biografie komen, in zijn leven dat als losse puzzelstukjes met jaartallen netjes aan mij voorbij schuift.

Het leven van “Mimmo”, het koosnaampje uit zijn kindertijd, is tussen 1685 en 1701 “leeg”. Onbekend is waar en bij wie hij studeerde. Wel lees ik dat hij een zeer beroemde vader had (Alessandro Scarlatti) die hem behoorlijk stuurde.

Als 16-jarige wordt Scarlatti organist-/componist aan de Koninklijke Kapel van Napels. Vier jaar later gaat hij, met de bewaard gebleven aanbevelingsbrief van zijn vader aan de groothertog van Toscane, naar Venetië, waar hij de nieuwe ontwikkelingen in de Venetiaanse school bestudeert. Daarna weer vier jaar stilte.

In 1709 treedt hij in dienst bij Maria Casimira, een Poolse koningin in ballingschap, die een klein privé-theater bezit. Uit deze periode zijn enige stukken bekend, zoals een cantate, een oratorium en zes opera's. Via twee andere baantjes, onder andere bij de markies de Fontes (Portugees ambassadeur bij het Vaticaan) verlaat Scarlatti in 1719 Italië om hof-clavicinist te worden van koning Joao V te Lissabon, Portugal. Dit blijkt de belangrijkste stap in zijn leven te zijn geweest. Hij krijgt de opdracht 's konings getalenteerde dochter Maria Barbara de Braganza en haar jongere broertje Don Antonio clavecimbelles te geven. Als dochter Maria Barbara in 1728 met de Spaanse kroonprins en latere koning Fernandos VI trouwt hoort Scarlatti bij het gevolg dat naar Madrid verhuist. In datzelfde jaar gaat hij nog een keer naar Italië, naar Rome om precies te zijn, om te trouwen met de 16-jarige Maria Caterina Gentili; Scarlatti zelf is dan inmiddels 43 jaar.

De resterende 28 jaren van zijn leven verblijft Scarlatti onopvallend aan het hof van Maria Barbara. Natuurlijk gebeuren er nog wel wat belangrijke dingen.

- Scarlatti krijgt bij zijn eerste vrouw vijf en later bij zijn tweede vrouw, Anastasia Maxarti Ximenes, nog eens vier kinderen.

- In 1736 wordt Maria Barbara koningin en een jaar later komt de belangrijke castraat Carlo Broschi, beter bekend als Farinelli, als invloedrijk musicus aan het hof.

- Een belangrijk jaar wordt 1738, waarin de eerste publicatie van 30 van zijn ééndelige sonata's plaatsvindt (in Londen onder de naam “Essercizi per Gravicembalo”) en waarin hij door de Portugese vorst, Maria Barbara's vader, in de adelstand wordt verheven.

- Van ongeveer deze tijd (1740) is er een portret van Scarlatti, die nu ook wel “Domingo Escarlatti” wordt genoemd, gemaakt door D.A. de Velasco. Samen met een gravure van Amiconi (1752) waarop Scarlatti met Farinelli op de eerste rij in een orkestbakje zit, zijn dit de enige twee portretten die bewaard zijn gebleven.

- Tegen het einde van zijn leven componeert Scarlatti een roerend Salve Regina voor sopraan en strijkers.

- In 1757 overlijdt hij in zijn huis aan de Calle de Legaritos.



30. Farinelli in a female role, Rome, 1724, by Pier Leone Ghezzi
New York, Janos Scholz

De rand van de puzzel is dus traceerbaar, maar hoe Scarlatti werkte en wat hij dagelijks deed of dacht, blijft een raadsel. Er zijn bijvoorbeeld geen brieven van hem bewaard gebleven; wel een aantal anekdotes, maar die zijn allemaal pas veel later opgeschreven. Een groot stuk van de puzzel moet dus opgevuld worden met

blanco stukjes, met woorden als "mogelijk", "misschien" en "hoogstwaarschijnlijk".

De opvallende schaarste aan gegevens geldt niet voor zijn muziek. Via wat "klikken" en zoekopdrachten beland ik in zijn "Essercizi". In zijn eerste Londense uitgave zijn over zijn sonata's de enige opmerkingen van Scarlatti zelf te vinden: "Verwacht in deze composities geen grote geleerdheid, maar veeleer een geestig schertsen met de kunst, geschikt om u te bekwamen in de beheersing van het clavecimbel." De publicaties en bronnen zijn gedateerd, maar de handschriften zijn niet direct terug te voeren naar de componist. Wel is bekend dat Scarlatti nog een aantal verzamelbanden liet maken voor de koningin.

De chronologie in zijn sonata's blijft ook onzeker. Drie keer zijn er schattingen van het aantal gemaakt.

- Vóór 1910 verzamelde, groepeerde en nummerde Allesandro Longo de op dat moment bekende werken. In de vijftiger jaren probeerde Ralph Kirkpatrick dat ook aan de hand van de best mogelijke datering van de bronnen. Hij kwam tot 555 sonata's. De derde poging stamt uit 1967, toen Giorgio Pestelli een lijst aan de hand van stilistische criteria maakte. Vele van de sonata's schijnen paren te vormen, mogelijk om muzikale redenen, maar ook dit is nog niet opgelost.

Weer even dóórklikken en ik lees over de sonata's dat ze kort en eendelig zijn, dat Scarlatti de nieuwe tijd goed begreep en dat hij naast de speels-galante stijl soms in zijn sonata's iets laat twinkelen, kleine vonkjes van lokaal- Spaanse origine.

Maria Barbara, voor wie hij ze schreef, moet een bijzonder goed claveciniste geweest zijn, want een groot aantal van zijn stukken zijn van een uitdagende virtuositeit. De speeltechniek kan men voor die tijd revolutionair noemen, met imponerende tertsreeksen, octaafverdubbelingen in de linkerhandpartij of sext-parallelle in de rechterhand, haastige toonladders, arpeggio's, grote sprongen en snelle toonherhalingen en bovendien de flamboyante manier van het gekruiste-handen spel.

Ik "zap" even naar "instrumenten" en lees dat Maria Barbara clavecimbel verzamelde (lijkt me ook leuk!) en ook enige pianofortes bezat. De clavecimbel aan

Wel nog enige leestips:

- R. Kirkpatrick, "Domenico Scarlatti", Princeton, 1953
- H. Keller, "Domenico Scarlatti, ein Meister des Klaviers", Leipzig, 1957
- Domenico Scarlatti 1685-1985, Tirade oktober 1985
- Domenico Scarlatti, Mens & Melodie oktober 1985.

Anke van Duyvendijk

het hof waren van Spaanse origine, met een heldere, delicate klank.



36. Domenico Scarlatti [?], by Jacopo Amiconi, engraved by Joseph Flipart.

Op mijn gefantaseerde digitale snelweg zou nog veel meer zijn op te zoeken, zoals informatie over de revival van zijn sonata's in deze eeuw, met namen als Wanda Landowska, de reeds genoemde Longo, Kirkpatrick en Kenneth Gilbert, informatie over de geschiedenis van alle uitgaven tot nu toe, of over de speciale band die tussen Engeland en Scarlatti bestond, maar daarover wellicht een andere keer.

Het zeventiende eeuwse Franse clavecimbel door Joop Klinkhamer

Lezing, gehouden tijdens het Internationaal Clavecimbel Symposium, Den Haag 30 en 31 januari 1999

Ik ben vereerd met deze uitnodiging van Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland om deze voordracht te houden. Ik zie mezelf echter niet als wetenschapper, maar meer als iemand die de wetenschappelijke bevindingen tracht te integreren in zijn praktische activiteiten. Wij hebben tegenwoordig het voorrecht wetenschappers te kennen als o.a. John Barnes, Grant O'Brien, John Koster. De wetenschappelijke kennis over clavecimbel is de laatste tijd enorm toegenomen. Maar de integratie van die kennis in de bouw van instrumenten is niet altijd eenvoudig, zoals straks aan de orde zal komen.

Wij bouwers hebben, om te kunnen overleven, rekening te houden met de wensen van onze opdrachtgevers, en dat zijn uitsluitend musici, professionals en amateurs. De meesten van hen hebben behoefte aan een "werkpaard", een clavecimbel met een zo groot mogelijke omvang, dat liefst geen enkel onderhoud vraagt en voor altijd op stemming blijft. Dus moeten we praktisch zijn.

Het type "17de eeuwse Franse clavecimbel" dat ik heb meegebracht is helemaal niet praktisch, maar wel perfect voor de muziek van zijn tijd. Jacques Ogg was zo vriendelijk het voor deze lezing aan mij uit te lenen en hij zal het instrument ook demonstreren.

Dit clavecimbel is gebaseerd op een tweemanualig origineel, in 1681 gebouwd door Antoine Vaudry te Parijs. Mijn instrument dateert uit 1978. (zie foto) Muzikaal werd ik geïnspireerd door een opname van Blandine Verlet, die François Couperin speelt op het befaamde "Des Ruisseaux clavecimbel" uit de collectie van Madame de Chambure. Madame de Chambure, inmiddels overleden, was in Parijs destijds zeer beroemd als collectionneur. Bij een bezoek aan haar kreeg ik ook zelf de gelegenheid dit instrument te bespelen.

Nadat Derek Adlam de "Vaudry", een ander belangrijk instrument uit deze periode, gerestaureerd had en er een uitstekende tekening van was gepubliceerd, kon ik als bouwer een poging wagen. Ik heb "mijn Vaudry" als een éénmanualig instrument gebouwd, uit sympathie voor D'Anglebert die waarschijnlijk ook slechts een éénmanualig instrument bezat. Ik heb gekozen voor de omvang van de Tibaut, met de gedeel-



de boventoetsen in het laagste octaaf om de lage Bes te krijgen die zo belangrijk is in de composities van Louis Couperin.

De stemming van de voorste boventoetsen is die van het normale verkorte, dus diatonisch gestemde, octaaf. De achterste boventoetsen zijn echter gestemd als Es en Bes, niet als Es en Cis/Des zoals men zou veronderstellen. Dit was een gok. Wel heb ik echter Alan Curtis, die juist in die tijd de werken van Louis Couperin opnieuw publiceerde, gevraagd of hij een handschrift kende waarin een lage Des voorkomt. Zijn antwoord was: "Nee, maar mogelijk komen er nog andere bronnen aan het licht." Ik heb toen overwogen dat met de tamelijk korte snaren in de bas het opstemmen van Bes naar Des/Cis in elk geval niet al te riskant zou zijn.

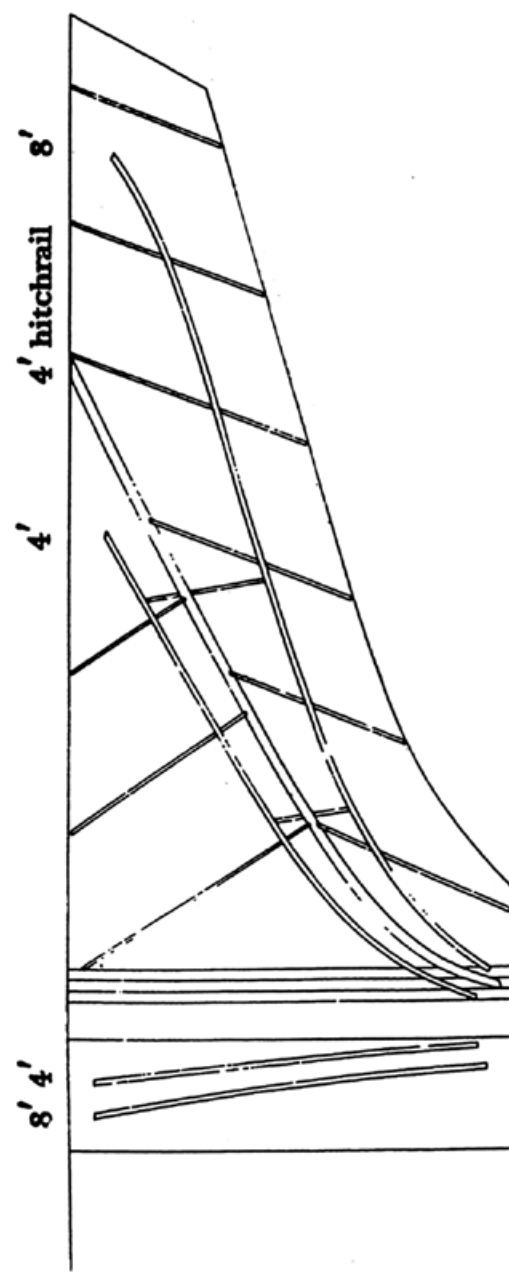
Frank Hubbard schreef over de klank van de 17de eeuwse Franse clavecimbel in zijn boek "Three Centuries of Harpsichord building" (blz. 104):

Dit klinkt allemaal zeer lovend, maar ik heb het originele instrument gehoord ik ben er niet zeker van of ik dat helemaal kan beamen. Ik kan u echter verzekeren dat de Vaudry inderdaad een bijzonder instrument is, zoals u heeft kunnen horen toen Jacques Ogg het bespeelde.

Laten we maar beginnen met eenvoudige zaken zoals:

Het 17de eeuwse Franse clavecimbel heeft een notenhouten kast, en is vaak zeer decoratief geschilderd of met inlegwerk van hout en ivoor verfraaid, zoals één van de Tibauds, of gewoon onbewerkt, zoals het Richard spinet. De lange zijde kan van een betrekkelijk zachte houtsoort zijn; bij de "Vaudry" is hij van Libanon cedarhout, gefineerd om op notenhout te laten lijken. Het voorgaande wil niet zeggen dat elk clavecimbel met een notenhouten kast een 17de eeuwse Frans instrument is. Sommige Engelse clavecimbels hebben ook een notenhouten kast, met name die van Haward, een tijdgenoot van Vaudry, en die van Hitchcock. Duitse clavecimbels uit de 18de eeuwse Saksische school hebben vaak een notenhouten gefineerde kast. De 17de eeuwse Franse clavecimbels hebben ook invloed gehad op de snaarlengte en de beribbing van het zangblad van die Duitse clavecimbels. Zelfs het rozet in het zangblad is van hetzelfde materiaal, perkament dus, bijvoorbeeld bij Gräbner en de Silbermannfamilie.

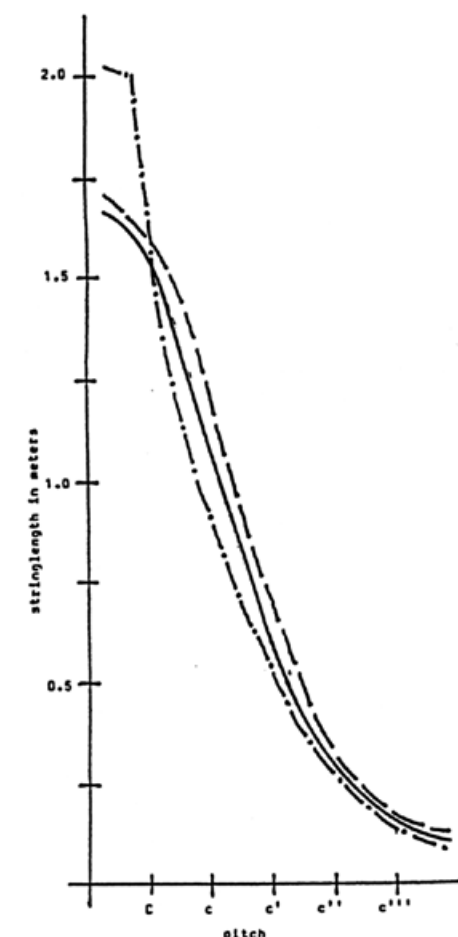
Als regel hebben de kastwanden van het 17de eeuwse Franse clavecimbel een dikte van ongeveer 8 mm. Daarom houdt dit instrument volgens Hubbard het midden tussen Italiaanse clavecimbel met een dunne kast van cypresenhout (hoewel er ook dikkere kasten van zachtere houtsoorten bestaan) en de Ruckers met hun kastdiktes van 12-15 mm.



Alle zangbladen zijn voorzien van ribben voor de stabiliteit. (ze zijn zelden dikker dan 3,5 mm.) Italiaanse clavecimbel hebben vanaf de 17de eeuw een tamelijk lichte beribbing die het zangblad verdeelt in vier of vijf delen. De ribben lopen gewoonlijk door onder de kam. Het systeem van de Fransen uit de 17de

The diagram shows a cross-section of a road. A vertical line on the left represents the road edge. To the right of this line, there are two main sections. The upper section is labeled '4' hitchrail' and '8' hitrail'. It shows a series of curved lines representing the road's profile. The lower section is labeled '4' 8'' and shows a series of horizontal lines representing the road's width. The diagram illustrates the relationship between the road width, the hitchrail, and the hitrail, with labels for 4' hitchrail, 8' hitrail, and 4' 8' indicating dimensions.

Het is bekend dat de Fransen omstreeks 1700 hun eigen bouwstijl plotseling hebben opgegeven om het Ruckers systeem over te nemen. Dit bereikten zij door Ruckers clavecimbel om te bouwen volgens hun eigen muzikale standaard: een grotere omvang en onafhankelijke dubbele klavieren. En door dezelfde principes over te nemen voor hun nieuwe instrumenten. Wat betreft de ribben van het zangblad: dit veel bredere en stijvere zangblad met de aanhanglijst van de 4'snaren, maakte het mogelijk de ribben die onder de kam doorliepen te elimineren, en zo een vrijere klankvorming te



Het vergelijken van de snaarlengtes van deze scholen is een veel gecompliceerder materie. (afb.3) Bij het ontwerpen van een clavecimbel kan men beginnen met het bepalen van de mensuur voor elke c-snaar over de hele omvang van één register. Eén speciale snaarpositie dient hier dan als markeerpunt om de verschillende bouwstijlen te kunnen vergelijken. Tegenwoordig gebruiken we daarvoor de langere c"-snaar en het metrieke stelsel is de norm. Dit kan verwarring scheppen bij lezers van Frank Hubbard's boek, niet alleen omdat hij in inches werkt, maar ook de kortere snaar als markeerpunt gebruikt, wat, afhankelijk van de stijl van het instrument, gemakkelijk een verschil kan opleveren van meer dan 15 mm. De pythagorese basisregel van de snaarlengte die tot verduubeling leidt naarmate men een octaaf daalt, wordt vooral in Italiaanse instrumenten goed toegepast. In niet-Italiaanse clavecimbel is de c"-snaar gewoonlijk langer, maar vanaf de tenor tot de bas wordt de

mensuur verkort. Deze verkorting wordt gecompenseerd door dikkere snaren en vanaf de C door snaren van zachter materiaal te gebruiken, die dan ook wel gemakkelijker zouden kunnen breken. Hierover meer als we het gaan hebben over "kritiek besnaren".

Het vergelijken van de mensuur:

De meest gangbare mensurering voor laat-17de eeuwse en 18de eeuwse Italianen, met koper besnaard, is ongeveer 26,6 cm volgens John Barnes. Volgens Grant O'Brien, in de meest recente publicatie, is het 28,5 cm. Tussen 31 en 33 cm is gangbaar voor 17de eeuwse Franse clavecimbel. Maar er zijn wel enkele uitzonderingen, zoals het tweemanualig clavecimbel van Michel Richard (1688) uit de Yale-collectie. De conservator Rephann staat in voor de oorspronkelijkheid, maar het heeft een c"-mensuur van 37 cm, wat volgens hem een toonhoogte suggereert van A=396. Dan is er het anonieme tweemanualige exemplaar in het Museum of Fine Arts in Boston, dat in de 18de eeuw werd omgebouwd en voorzien van ijzeren snaren met een c"-snaar van 34,4 cm. John Koster heeft gereconstrueerd dat het oorspronkelijk met koper was besnaard met een snaarlengte van 26,5 cm. voor de c". Dat veronderstelt een toonhoogte van tenminste A=440 en een zeer sterke Italiaanse invloed. Volgens Grant O'Brien in zijn boek "Ruckers" is de juiste mensuur 35,5 cm. bij een Vlaams clavecimbel met een zogenaamde standaardtoonhoogte, die hij heeft berekend op ongeveer A=415.

Het materiaal van de snaren:

Bij al deze berekeningen speelt het materiaal van de snaren een enorme rol. In zijn artikel "The specious uniformity of Italian harpsichords" zegt John Barnes: "Undoubtedly their (the Italian makers) intention was to obtain the best tone from their strings by stressing them near to the breaking point in all parts of the compass." In een artikel van het Galpin Society Journal uit 1967, "The String Scales of Italian harpsichords" hebben de fysici Thomas en Rhodes in natuurkundige terminologie uitgelegd waarom dit de zuiverheid van de boventonen verbetert. Deze snaarspanning dichtbij het breekpunt, wordt "kritieke besnaring" genoemd. Grant O'Brien schreef daarover een klein essay in zijn belangrijke werk "Ruckers etc" op pagina 18. Maar hoe kritiek is kritiek? Barnes zegt in zijn hierboven vermeld artikel dat we bewijzen hebben voor de opvatting dat de toonhoogtes die toen in gebruik waren, dichtbij onze moderne standaard zitten. Als dat klopt is het belangwekkend te weten dat er genoeg Christofori instrumenten boven water zijn gekomen om te stellen dat zijn normale c"-mensuur ongeveer 28,5 cm is. Wat betekent dit voor de toonhoogte? Dat is moeilijk te zeggen. Kan een Italiaans clavecimbel met deze lange discantmensuur zonder problemen helemaal met koper besnaard worden op de moderne toonhoogte van A=440? Het antwoord is: ja, we hebben het gedaan. Maar nu dat dus lukt, kunnen we dan een clavecimbel

met deze mensuur van 26,6 cm nog wel kritiek besnaard noemen? Ik denk van niet. Maar als men hierover strikt wil zijn, kan men vermoeden dat deze instrumenten toen hoger stonden dan A=440. Aangezien het boek van Barnes uit de zeventiger jaren stamt, wendde ik me tot de gedetailleerde publicatie van Denzil Wraight uit 1992 over de identificatie en authenticisering van Italiaanse snaar/toetsinstrumenten. Ik vond geen enkele informatie over toonhoogte in zijn artikel, evenmin bij Hubert Henkel. O'Brien schrijft, evenals Barnes, over "aanzienlijk bewijs" inzake toonhoogte zonder echter het bewijs te vermelden. O'Brien schreef in "Ruckers" over een hogere stemming die gebruikelijk was in Noord Europa. Hierover wilde ik bijzonder graag meer te weten komen en daarom legde ik de schrijver per e-mail die vraag voor, maar ik kreeg geen antwoord. Misschien betekent dit dat een nieuwe publicatie verwacht mag worden? Zoals u uit dit alles zult begrijpen is het probleem van de toonhoogte geen gemakkelijke zaak.

In deze voordracht liet ik buiten beschouwing dat dunnere draad relatief harder kan zijn dan dikker draad vanwege het vaker passeren van de treksteen. Ik liet dit achterwege om mijn verhaal eenvoudiger te houden, want het levert ons nog meer onzekerheden op bij het bepalen van de toonhoogte op basis van de mensuur van het clavecimbel.

Bestaat er zoiets als "DE juiste toonhoogte" voor een 17de eeuwse Frans clavecimbel? Waarschijnlijk niet. Zelfs aan het eind van de 18de eeuw, toen alles veel meer gestandaardiseerd was, komen we de stemvork tegen van Taskin op A=409, terwijl hij twee clavecimbel bouwde die een halve toon hoger stonden dan zijn normale stemming, zoals O'Brien vertelt in zijn Ruckers boek (pagina 233)

Zo kom ik tot de vraag wat nu de juiste toonhoogte zou zijn voor een instrument als de Vaudry. De theorie van kritiek besnaren zou betekenen: tenminste A=440. Maar dat zou inhouden dat toen de Ruckers clavecimbel gingen overheersen, vergelijkbare instrumenten een halve toon lager zouden hebben geklonken. Voor mij is dat wel een erg groot toeval, maar het is niet onmogelijk. Het is een feit dat een instrument zoals we hier hebben, waarschijnlijk veel percussiever zou klinken omdat, in tegenstelling tot 18de eeuwse clavecimbel, de hele snaarspanning wordt overgebracht op de kam. Toch neig ik er toe te denken dat er onder bouwers een verscheidenheid heeft bestaan wat betreft hun opvatting van "kritiek", zodat we niet van elk 17de eeuwse Frans clavecimbel zijn eigen stemming hoeven te bepalen.

Het feit dat de Ruckers' een zéér kritieke besnaring gebruikten, en de weglating van onder de kam van het zangblad doorlopende ribben, mogelijk gemaakt door de stevige aanhanglijst onder het zangblad ten behoeve van de 4' snaren, veroorzaakten een groot verschil in klank. Vanaf de 18de eeuw moet dit verschil voor de Fransen zeer aantrekkelijk zijn geweest. Maar niet

alleen voor hun: ook Engelse bouwers uit de 18de eeuw en de Hamburgerse school namen het concept over. Dit alles tezamen maakt wel duidelijk dat de homogeniteit van nu bij de keuze van instrumenten en hun omvang en toonhoogte, heel ver afstaat van de situatie in het verleden, toen de muziek waar wij zo van houden werd gecomponeerd. Hetzelfde geldt voor het gebruik, of liever gezegd, het gebrek aan gebruik van het 4'-register, maar dat doet hier verder niet ter zake.

Samenvatting:

We zagen aanwijzingen dat de Fransen hun eerste clavecimbelprincipes van de Italianen betrokken, zoals het 17de eeuwse Franse clavecimbel uit Boston

(vertaling: Kya Hengstmangers)

Personalia:

Antoine Vaudry
Blandine Verlet
Gilbert Des Ruisseaux
François Couperin,
Madame De Chambure
Derek Adlam,
J.H. D'Anglebert,
Vincent Tibaut,
Louis Couperin,
Alan Curtis,
Frank Hubbard,
Ruckers
Michel Richard,
Charles Haward,
Thomas Hitchcock,
Gräbner
J.H. Silbermann,
John Barnes,
Grant O'Brien,
Hubert Henkel,

Clavecimbelbouwer ca. 1680, Parijs
Franse claveciniste
Clavecimbelbouwer ca. 1680, Parijs
Frans componist, 18de eeuw
Collectionneur, collectie thans in Conservatorium in Parijs
Clavecimbelbouwer en restaurateur
Frans componist, 17de eeuw, voornamelijk clavecimbelmuziek Clavecimbelbouwer ca. 1680, Toulouse
Frans componist, 17de eeuw, oom van Francois
Clavecinist, dirigent en musicoloog
Wetenschappelijk onderzoeker en clavecimbelbouwer
Samen met Couchet beroemde dynastie clavecimbelbouwers in de 16de en 17de eeuw
Clavecimbelbouwer ca. 1680, Parijs
Engelse clavecimbelbouwer, 17de eeuw
Engelse clavecimbelbouwer, 18de eeuw
Duitse clavecimbelbouwers, 18de eeuw, Dresden
Clavecimbel- en fortepianobouwer, 18de eeuw, Strassburg
Conservator Russell Collectie, Edinburgh
Conservator Russell Collectie, Edinburgh
Conservator Leipzig en München

Bibliografie:

Hubbard, "Three Centuries of Harpsichord Making", Harvard. UP 1971
Adlam in "Early Music" 1976, no.4
Barnes in "Keyboard Instruments", edited by Edwin Ripin, Dover 1977
Wraight in "The historical harpsichord III" Pendragon Press.
Boalch and Mould, "Makers of the Harpsichord and Clavichord" Clarendon Press 1995
O'Brien, "Ruckers", Cambridge UP 1990
Koster, Keyboard Instruments in the MFA, Boston 1995, Museum of Fine Arts
Anselm, Petit prélude ... l'étude des clavecins français du XVIIe Siècle, Musique, Images, Instruments,

duidelijk suggereert door zijn oorspronkelijke mensurering. We hebben van deze instrumenten enkele karakteristieke punten voor identificatie genoemd. Ik heb het probleem van de toonhoogte niet kunnen oplossen, maar er zijn wellicht enkele belangwekkende speculaties aan de orde gekomen. Ik hoop daarmee wat licht te hebben kunnen werpen op de overgangperiode van de 17de eeuwse clavecimbel en de Ruckers clavecimbel.

Tenslotte:

Als u met Woody Allen kunt zeggen: "I'm still confused but at a much higher level", dan hebt u misschien wat aan deze voordracht gehad.

Het Clavecimbelsymposium 1999

In het Gemeentemuseum in Den Haag vond op 30 en 31 januari j.l. de eerste lustrumviering plaats van de Stichting Clavecimbel Genootschap Nederland.

Het bestuur had zich geweldig ingezet voor een afwisselend en interessant programma. Een groot aantal bezoekers is dan ook op deze clavecimbel "happening" afgekomen.

De nodige dank en lof voor het bestuur mag hier dan ook niet ontbreken. De organisatie van dit symposium was een schot in de roos.

Er waren voordrachten te beluisteren over allerlei onderwerpen, waarbij sommige daarvan voor veel van ons, als belangstellenden of leerlingen, wel erg diep op de materie ingingen, zodat het niet altijd even makkelijk te begrijpen was als je geen "beroeps" bent. Dit is natuurlijk het gevolg van gemiddelde ledenbestand van de Stichting. Daardoor was er wel voor "elck wat wils".

Nu en dan werd toch bij een voordracht het gemis gevoeld aan muzikale illustratie, zoals Thérèse de Goede die wel gaf.

Onmiskenbaar hoogtepunt voor mij persoonlijk was het concert op de zaterdagavond van de heer Leonhardt op enkele historische instrumenten. Hij memoreerde kort hoe hij ongeveer 50 jaar geleden in het Gemeentemuseum de klank van historische clavecimbels had leren kennen. In die tijd werd hoofdzakelijk gespeeld op fabrieksinstrumenten die maar weinig gemeen hadden met historische voorgangers. De heer Leonhardt wees erop dat er veel is veranderd nu bijna alle clavecimbelmuziek ten gehore wordt gebracht op copieën van historische instrumenten. Het was fascinerend om naar het spel van de heer Leonhardt op de verschillende instrumenten te luisteren waarbij bovendien duidelijk werd hoe moeilijk het is voor

hedendaagse bouwers om de klank van oude instrumenten te kopiëren.

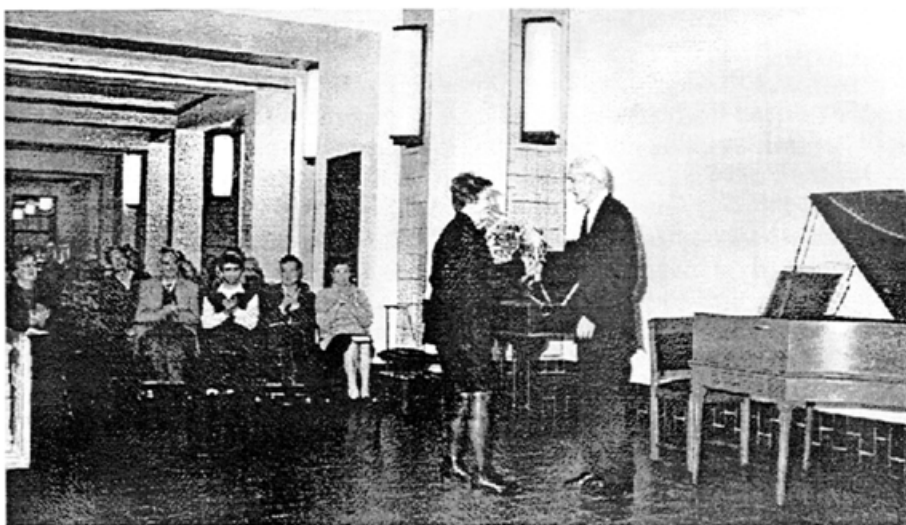
Zoveel moeite als het bestuur had gedaan om er een fantastisch symposium van te maken, zo weinig leek er het Gemeentemuseum aan gelegen om dit te bereiken. Een groot aantal reizigers kwam uit alle delen van het land maar het museum bleek niet in staat om de deelnemers bij de ontvangst 's morgens koffie o.i.d. aan te bieden. Ook bleek het wat later onmogelijk een lunch te verstrekken zonder de gasten eindeloos in de rij te laten staan.

Wat een ander hoogtepunt had moeten zijn; een rondleiding langs de oude clavecimbels, verzorgd door het museum, werd een flop. Ik maakte de rondleiding mee en zag nog maar een fractie van de collectie zoals die vroeger te zien was. De rest stond in de kelder en was alleen na afspraak te bezichtigen, zo werd ons meegedeeld. De totale rondleiding duurde precies 7 minuten! Onder andere hiervoor was ik toch naar Den Haag gekomen.

Dit symposium mag gezien worden als een bijeenkomst georganiseerd voor een verzameling clavecimbelliefhebbers en -deskundigen die toch iets meer te zien hadden mogen krijgen dan de instrumenten in die ene daarvoor bestemde zaal. Het zou het museum zeker niet hebben misstaan zo'n groep dan ook door de kelder te leiden of desnoods een andere oplossing te bedenken.

Ondanks de gebrekkige medewerking van het Gemeentemuseum zien we terug op een fantastisch weekend. Is het misschien een idee om het tweede lustrum in het Vleeschhuis in Antwerpen te organiseren en dan met wat meer cooperatie van het museum?

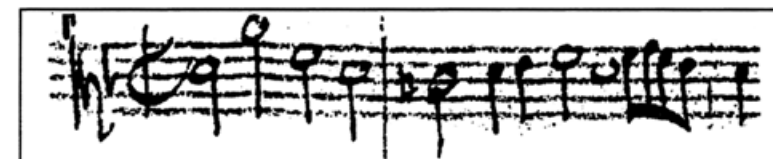
G. Boogaard, een liefhebber



J.S.Bach, de *Kunst der Fuga*¹ en .. een cryptogram.

door Henk van Zonneveld

Iets schrijven over de Kunst der Fuge van J.S.Bach lijkt anno 1999 niet zo vanzelfsprekend. Talloze componisten, musici en musicologen hebben zich in de loop van bijna 250 jaar over dit werk gebogen en hun visies daarop gepresenteerd. In dit artikel wil ik een poging wagen om daaraan nog iets toe te voegen. De Kunst der Fuge in de bekende gedrukte versie uit 1751 laat ik daarbij helemaal buiten beschouwing. De oudere versie, het handschrift van Bach zoals hij dat voltooidde in 1747² blijkt allerlei 'geheimen' te bevatten waar nog maar weinig of niets over geschreven is. Eén van die geheimen is, zoals we straks zullen zien, een cryptogram waarmee Bach de structuur van de Kunst der Fuga aangeeft.



Zowel in het handschrift als in de drukversie vinden we fuga's en canons waarin op allerlei manieren met het hoofdthema (KdF-thema) 'gewerkt' wordt. Zo wordt de rectus-vorm van het thema als inversus-vorm gepresenteerd (alle melodische intervallen veranderen hierbij van richting, worden dus omgekeerd), het thema wordt verkleind (alle notenwaarden gehalveerd), vergroot (alle waarden verdubbeld) en zelfs gevarieerd door toevoeging van doorgangsnoten en omspelingen. Toch blijft de oorspronkelijke vorm van het thema als een rode draad in alle delen terug te vinden. Een belangrijk verschil tussen beide versies van de Kunst der Fuga/Fuge is de volgorde van fuga's en canons. De gedrukte versie bevat 14 fuga's (die door Bach steeds contrapunctus worden genoemd) en 4 canons. Het handschrift bestaat uit 12 fuga's en 2 canons, waarbij alleen de canons door Bach als zodanig zijn aangeduid.

Voor hen die alleen over een partituur van de bekende gedrukte versie beschikken, volgt nu eerst een overzicht van de met elkaar corresponderende delen:

deel 1	van het handschrift komt (min of meer) overeen met contrapunctus	1 (tot aan maat 74)
deel 2		3 (tot aan maat 70)
deel 3		2 (tot aan maat 78)
deel 4		5
deel 5	dubbelfuga	9
deel 6	dubbelfuga	14
deel 7		6
deel 8		7
deel 9	canon	canon II (all'ottava)
deel 10	3-stemmige tripelfuga	8
deel 11	4-stemmige tripelfuga	11
deel 12	canon, niet in de gedrukte versie; (Canon I (per augmentationem) heeft wel dezelfde themavorm)	
deel 13	4-stemmige spiegelfuga	12
deel 14	3-stemmige spiegelfuga ³	13

Bij het doorlezen van het handschrift valt iets bijzonders op bij de canons:

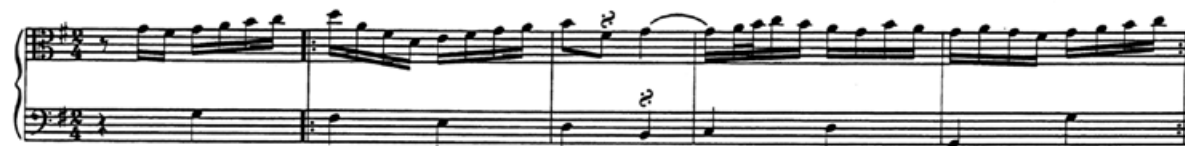
deel 9 wordt door Bach eerst 1-stemmig genoteerd met daarboven een opschrift; dan volgt daaronder de oplossing in de 2-stemmige uitwerking van deze canon.

Iets dergelijks gebeurt bij de andere canon, echter precies andersom: eerst de 2-stemmige notatie, zonder opschrift (alleen bij de laatste 4 maten vermeldt Bach de aanduiding **Finale**), daarna de titel en vervolgens de 1-stemmige notatie. Vergelijken we dit met alle andere canons die Bach heeft geschreven, dan signaleren we een heel belangrijk verschil: een 1-stemmige notatie **met een opschrift** geeft genoeg aanknopingspunten voor een oplossing (zo bv. bij de

Verschiedene Canones, BWV 1087 en het Musikalisches Opfer, BWV 1079). Bach noteert de oplossing er dan niet bij, maar geeft ons in de 1-stemmige notatie een raadsel dat we zelf dienen op te lossen.

VB 1

5. Canon duplex à 4



[canon 5 uit BWV 1087]

En omgekeerd: een uitwerking van een canon, eventueel met een opschrift, maakt een 1-stemmige notatie overbodig (zoals bv. in de Canonische Veränderungen, BWV 769).

In Canone all' Ottava.



[canon 1 uit BWV 769]

De vraag rijst dus: *Waarom zou Bach vermelden hoe deze canons in de Kunst der Fuga opgevat moeten worden als hij ze zelf ook uitwerkt?*

We zouden dan mogen verwachten dat er bij de overige delen ook steeds een opschrift vermeld stond, bv. thema in omkering (in deel 2) of vergroting, of dubbelfuga (in deel 5) enz..

Het merkwaardige is echter dat de opschriften boven de twee canons de enige door Bach geschreven teksten zijn in het hele handschrift. Zelfs een titel op de 1e blz. ontbreekt!

Als deze tekst dan eigenlijk ook nog overbodig is, omdat de oplossing van het raadsel al gegeven wordt, zou Bach er dan nog iets anders mee bedoeld kunnen hebben?

Ik geef nog even de volledige teksten en de plaats waar deze precies door Bach zijn opgetekend:

- * deel 1 t/m 8
- * opschrift: **canon in hypodiapason**
- * 1-stemmige notatie van deel 9
- * opschrift: **resolutio canonis**
- * 2-st versie deel 9 t/m 2-st. versie deel 12 (laatste 4 maten: **finale**)
- * opschrift: **canon in hypodiatessaron, al roversio e per augmentationem, perpetuus**
- * 1-stemmige notatie van deel 12
- * deel 13 en 14

Laten we eens kijken wat deze opschriften inhouden door de betekenis van elk afzonderlijk woord wat uitvoeriger te omschrijven:

Canon	= meetriet/maatstaf/regel/standaard
Hypo	= onder/vorig/voorgaand
Diapason	= octaaf/achtste
resolutio	= losmaken/ontbinden/openen/oplossen/vrijmaken
diatessaron	= kwart/vierde
roversio	= omkering/terugkeer
augmentatio	= vergroting/verlenging/uitbreiding/vermeerdering/aangroei
perpetuus	= doorgaan/vervolgen/niet afbreken/aaneenschakelen/verlengen

Natuurlijk zijn de canon-teksten direct van toepassing op de 2-stemmige uitwerkingen daarvan. In deel 9 laat Bach ons keurig zien hoe de onderstem na 4 maten precies een octaaf lager dan de bovenstem inzet. Deel 12 is iets ingewikkelder, maar na even puzzelen ook door iedereen te volgen: de tweede inzet is een kwart lager, alle notenwaarden zijn verdubbeld (vergroet) en de notentekst is omgekeerd.

Maar als we de canon-teksten nu eens niet toepassen op de canons zelf, maar op de rest van het handschrift, dan krijgen we de volgende betekenissen:

* Deel 9 als het naschrift na 8 delen, een soort terugblik op datgene wat al gepasseerd is. Deel 9 is dan (letterlijk vertaald) de **regel onder 8**; m.a.w. de 1-stemmige notatie van deel 9 is de symbolische eindstreep onder de 8 voorgaande delen. Met dit 'meetriet' worden zo 8 delen 'afgemeten'.

* Resolutio Canonis: **het loslaten van de strenge regel**. In deel 1 t/m 8 wordt het KdF-thema steeds op dezelfde manier gebruikt; vanaf deel 9 wordt het thema op een veel vrijere manier behandeld. Resolutio kan verder opgevat worden als de **opening** van de tweede helft van het handschrift, de delen 9 t/m 14⁴. Na de 'eindstreep' onder deel 1-8 opent Bach de tweede helft van de Kunst der Fuga d.m.v. de 'ontknoping' van de canon in de 2-stemmige uitwerking.

* Deel 12 als het naschrift na 4 delen, een terugblik op het voorgaande (te beginnen met deel 9 als 2-stemmige notatie, dan deel 10 en 11 en tenslotte deel 12 zelf als 2-stemmige notatie!), dus de **regel onder 4**; m.a.w. de 1-stemmige notatie van deel 12 is de symbolische eindstreep onder de 4 voorgaande delen, die hiermee worden 'afgemeten'.

De betekenis van de 1-stemmige notaties is dus eigenlijk een onderbreking, een streep, waardoor de structuur van het gehele werk duidelijk wordt:

deel 1-8	= deel 9, 1-stemmig genoteerd
deel 9-12	= deel 12, 1-stemmig genoteerd

De titel van deel 12 is echter niet alleen **canon in hypodiatessaron**, dus: regel onder 4.

Het tweede gedeelte van de titel, **roversio e augmentationem, perpetuus** zou opgevat kunnen worden als **vervolgens: omkering en verlenging of aangroei, vermeerdering**.

Het is heel interessant om te zien hoe complex de betekenis van de diverse termen in de volgende delen door Bach is uitgewerkt.

Als we de verschillende begrippen eens bekijken, dan zien we het volgende:

Roversio komt tot zijn recht in:

- * **spiegeling** van de hele fuga (zowel deel 13 als deel 14 staan in het handschrift recht onder elkaar genoteerd in rectus- en inversusvorm);
- * **omkering** van de volgorde van inzetten: in 13-rectus eerst bas, tenor, alt en sopraan, daarna sopraan, alt, tenor en bas (in 13-inversus uiteraard precies andersom);
- * **omkering** van de hoeveelheid noten voor het thema: het thema begint met 12 noten; vanaf maat 21 (N.B.!) wordt het thema verlengd tot 21 noten;
- * **terugkomen** op de oorspronkelijke melodische vorm van het thema, zoals het in deel 1 was begonnen (het thema heeft daar ook een lengte van 12 noten);
- * het door elkaar gebruiken van de **rectus- en inversusvorm** van het thema in deel 14.

Augmentatio wordt als volgt door Bach toegepast:

- * **verlengen** van het thema in deel 13 van 12 tot 21 noten;
- * **vergroten** van de afstanden tussen de diverse stemmen (decimgrepen!);
- * **opnieuw verlengen** van het thema tot 35 noten in deel 14;
- * het **vermeerderen** van de reeds gecomponeerde delen 1-13 met nog een spiegel fuga.

Perpetuus vinden we terug in de betekenis van:

- * deel 13 en 14 als **vervolg** op de canon;
- * **aaneenschakelen** in deel 13 en 14 van rectus en inversus tot één geheel, vooral d.m.v. de notatie van rectus en inversus onder elkaar.

Deze canon kijkt dus terug naar de vorige 4 delen, maar tegelijk vooruit (perpetuus) naar deel 13 en 14. Met de eerste canon wilde Bach alleen maar even terugkijken naar de vorige delen⁵.

deel 9, 1-stemmig: ----- ("...er zijn 8 delen voorbij...")
 deel 12, 1-stemmig: ----- ("...er zijn 4 delen voorbij, omkering en verlenging volgen...")
 deel 13-14

Vlak voor het einde van deel 12 schrijft Bach **Finale** boven de laatste 4 maten. De bedoeling hiervan is duidelijk: het slot van deze canon wijkt af van de omschrijving die Bach aan het begin heeft gegeven. De omkering blijft wel gehandhaafd, maar niet de vergroting; de onderstem volgt de bovenstem in gelijke notenwaarden. Bovendien zet de onderstem al in na een halve maat i.p.v. na 2 maten. Hierdoor ontstaat een verdichting van de beweging die uitmondt in het gelijktijdig optreden van 32-sten. Het is dus logisch dat Bach op deze manier aangeeft dat er een wijziging in de compositietechniek heeft plaatsgevonden.



Behalve deze begrijpelijke uitleg zit er echter ook nog een verborgen betekenis in deze laatste maten.

* Het eerder inzetten van de onderstem met gelijke notenwaarden wijst al vooruit naar de spiegel fuga's die hierop volgen. Als we de onderstem een halve maat eerder zouden laten beginnen, dan zou hetzelfde idee te zien zijn als in deel 13 en 14, nl. spiegeling! Beeld en spiegelbeeld staan bij deel 13 en 14 ook boven elkaar genoteerd, hoewel ze natuurlijk na elkaar gespeeld moeten worden. In de Finale van deel 12 staan beeld en spiegelbeeld bijna boven elkaar en worden daarom ook na elkaar gespeeld.

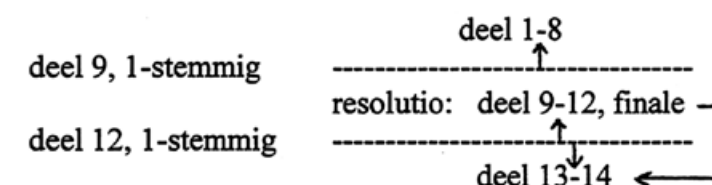
* Het aantal noten van de Finale (142) komt precies overeen met het aantal maten van deel 14.

Nog interessanter is, dat de bovenstem van de Finale 85 noten heeft (14 meer dan de 71 maten van deel 14-rectus) en de onderstem 57 (14 minder dan de 71 maten van deel 14-inversus).

Het lijkt er sterk op dat Bach met deze Finale-maten ondubbeltzinnig naar deel 14 van het handschrift wijst. Na deel 14 noteert Bach dan ook een grote accolade aan de rechterkant van het laatste systeem.

De tweede canon vertelt ons dus dat er 4 delen gepasseerd zijn, dat er nog een vervolg komt en (in de slotmaten van de 2-stemmige versie) dat deel 14 het laatste deel is.

Het schema gaat er nu zo uit zien:



De canonteksten zijn dus van toepassing op de canons zelf, maar kunnen bovendien toegepast worden op de hele cyclus van 14 delen. Op deze manier krijgt het begrip Canon in dit laatste Clavecimbelwerk⁶ van Bach de betekenis van Maatstaf voor het componeren van fuga's.

We kunnen het misschien zo zeggen, dat Bach helemaal geen titel voor dit werk in gedachten had, maar dat hij de inhoud van wat wij kennen als 'Kunst der Fuga' op een geraffineerde wijze in de canonopschriften heeft verstopt.

¹) Deze titel is niet van Bach zelf; waarschijnlijk heeft Johann Altnikol het voorblad van het handschrift na Bach's dood beschreven met: Die Kunst der Fuga.....in eigenhandiger Partitur. De eerste druk kreeg als titel: Die Kunst der Fuge.

M.i. doet de spelling met *a* meer recht aan de oudste bron, het handschrift.

²) Zie hiervoor uitvoerig het boek van Pieter Dirksen: "Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach..." Wilhelmshaven; Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1994.

Het originele handschrift van Bach bevindt zich in de Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek Berlin, Musikabteilung; een facsimile-uitgave ligt o.a. in het Gemeentemuseum van Den Haag.

³) De argumenten voor een 14-delige Kunst der Fuga komen aan de orde in een volgend artikel.

⁴) Met de overgang van deel 8 naar deel 9-14 demonstreert Bach een enorme breuk in de continuïteit door de introductie van de canon, de 2- en 3-stemmigheid, veel versieringen, andere maatsoorten, andere verschijningsvormen van het KdF-thema, herhalings tekens in de canons en veel langere delen.

⁵) Het ligt dus voor de hand om bij een integrale uitvoering even te pauzeren tussen deel 8 en 9

⁶) Door Gustav Leonhardt aangetoond in: The Art of Fugue, Bach's last harpsichordwork. Den Haag, 1952.

J.S.Bach: Die Kunst der Fuga (Urfassung, ca.1747)

Henk van Zonneveld, clavi-organum

WISP-CD 25969 te bestellen door f.42,50 over te

maken op giro nr. 3405838 t.n.v. Egbertus, Hilversum.

U krijgt de CD dan franco thuis.



Rectificaties voor het vorige nummer

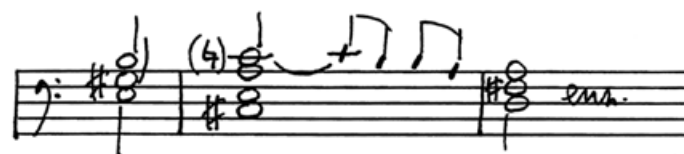
- In het eerste notenvoorbeeld van het artikel *Versieringen in Virginalistenmuziek* door Siebe Hensra waren de versieringstekens niet correct weergegeven waardoor de essentie van het voorbeeld verloren ging. Het volgende voorbeeld laat de correcte tekens zien:

Voorbeeld 1
Edvard Bevin, laat 17de eeuw



- In het verslag van de lezing gegeven door Thérèse de Goede tijdens het Basso Continuo Symposium in Utrecht: *From Dissonance to Tone cluster: Expression in 17th-Century Basso continuo-playing* zijn aan het eind een paar elementen door elkaar geraakt. Het ging om dissonante tooncombinaties in akkoorden die in tegenspraak zijn met de 17de eeuwse regels van harmonie en contrapunt maar niettemin als expressiemiddel werden gebruikt. In het verslag lijkt het alsof een terts-kwart akkoord hetzelfde zou zijn als de tooncombinatie *mi contra fa*. Dit is uiteraard niet het geval.

Mi contra fa komt eenvoudig gezegd neer op een overmatig of verminderd oktaaf of een overmatige of vermindere kwint. Het voorbeeld hiernaast is uit een aria van Francesco Rasi (1608)



De toepassing van het tertskwartakkoord kwam in de mode in de 2de helft van de 17de eeuw en het was in de 18de eeuw volkomen "ingeburgerd". Het "spannende" aan de combinatie is dat deze al wordt gebruikt door Frescobaldi, in een periode dus waarin de 4 nog wordt gezien als een dissonant die naar 3 zou moeten oplossen maar die dat in deze combinatie uiteraard niet doet.

- Bij de bespreking van de CD "Die Kunst der Fuga, Urfassung" is abusievelijk de naam van de bouwer van het clavi-organum niet vermeld. Dit bijzondere instrument (voorzover wij weten het enige in Nederland), werd ontworpen en gebouwd door Hugo van Emmerik te Heukelum en is bij hem thuis te bezichtigen. De besproken CD is te verkrijgen door fl 42,50 over te maken op gironummer 3405838 t.n.v. Egbertus, Hilversum. U krijgt de CD dan franco thuis.

De Bron: Draaiorgel-Programmeur Engramelle (1775) over Inégalité

door Mary Sayre

Joseph Engramelle schreef in 1775 "La Tonotechnie ou l'Art de Noter les Cylindres" (Minkoff facs., helaas uitverkocht), een methode voor het maken van cylindres voor "Instruments de Concerts Mécaniques", waaronder de "clavecin à cylindre" (zie afbeelding), de "orgue à cylindre", maar ook het straatorgel, het carillon en de speelklok. In dit handboek legt Engramelle niet alleen de techniek uit hoe de cylindres gemaakt moeten worden, maar heeft het ook over allerlei aspecten van de muzikale uitvoeringspraktijk die hij voor cylindermakers belangrijk vindt. Hij vertelt bijvoorbeeld hoe lang vier opeenvolgende, als kwarten genoteerde tonen moeten klinken, en hoeveel tonen trillers (van 3 tot 10 en meer, beginnend met hoofdnoot of met bovenscande) en andere versieringen hebben.



"Engramelle Aug 1775 et 1776"

LA TONOTECHNIE OU L'ART DE NOTER LES CYLINDRES.

Et tout ce qui est susceptible de Notage dans les
Instruments de Concerts mécaniques.

OUVRAGE NOUVEAU,

PAR le Pere ENGRAMELLE, Religieux Augustin
de la Reine Marguerite.

..... Ego, cur acquirere pauca
Si possum, invidere!... Horat.



A PARIS,

Chez P. M. DELAGUETTE, Libraire-Imprimeur,
rue de la Vieille Draperie.

M. DCC. LXXV.

Avec Approbation & Privilège du Roi.

Oorspronkelijke tekst

Il est une observation essentielle à faire sur les croches qui s'exécutent souvent inégalement de deux en deux. Les papiers notés ne nous indiquent pas quelle est la valeur de cette différence; si elle est de la moitié du tiers ou du quart: ii seroit eependant essentielles de la fixer; car si l'on suivoit exactement dans le notage la valeur des croches comme elles sont indiquées sur les papiers de Musique, elles seroient toutes égales en durée, en tenue & en silence, & c'est ce qui arrive rarement dans l'exécution [...].

Ces croches inégales se marquent de deux en deux, , c'est-à-dire, de noire en noire; les deux ensemble faisant la valeur d'une noire entière, dont la première note [...] est plus longue, & la seconde [...] est plus courte: mais quelle est cette différence de la plus longue à la plus courte? Voilà la difficulté qui arrête le plus communément les Noteurs de cylindres.

Il est des cas où cette différence est de la moitié, ensorte qu'il faut exécuter les premières comme si elles étoient croches pointées, & les secondes doubles croches: d'autres enfin où cette différence, moins sensible, doit être comme de 3 à 2; ensorte que la première vaudra 3 cinquièmes de noire & la seconde 2 cinquièmes; [...]

[...] Enfin la différence la moins marquée, comme dans beaucoup de menuets, est comme de 3 à 2, de 7 à 5, & c. 11 faut donc que le Noteur ait assez de goût pour apprécier ces différences au juste, & qu'il supplée en cela aux principes de musique qui ne les indiquent pas.

Vertaling Mary Sayre

Het is nodig om een essentiële opmerking over de achtsten te maken, die vaak inégale in paren gespeeld worden. De genoteerde bladmuziek geeft ons niet aan, wat de verhouding van dit verschil is: of het de verhouding is van de helft tot een derde of een vierde. Het zou echter essentieel zijn om deze verhouding vast te leggen. Want als men bij het noteren [van de cylinder] de waarde van de achtsten weer zou geven zoals zij op het papier aangegeven staan, zouden zij allemaal gelijk zijn qua lengte, overbindingen en rusten, en dat komt in de uitvoering zelden voor. [...]

Deze achtsten worden in paren aangegeven, dat wil zeggen, per kwartnoot. De twee noten geven samen de waarde van een hele kwart. De eerste van de twee [achtsten] is langer, en de tweede korter; maar hoe groot is het verschil tussen de langere en de kortere noot? Dit is het meest voorkomende probleem bij het noteren van cylindres

Er zijn gevallen waar dit verschil de helft is, zodanig dat men de eerste noot moet spelen alsof het gepunteerde achtsten waren, en de tweede zestienden; in andere gevallen is het verschil minder opvallend, namelijk de verhouding van 3 tot 2; zodanig dat de eerste noot 3 vijfden van de kwartnoot duurt en de tweede 2 vijfden.

[...] Tenslotte is er de minst geprononceerde verhouding, die in veel menuetten voorkomt, namelijk van 3 tot 2, van 7 tot 5, etc. De [cylinder]-noteerder moet dus genoeg smaak hebben om deze verhoudingen juist in te schatten, en hierop de kennis van de muziek toepassen die de notatie niet weergeeft.



Without pain, no gain ??

Fysieke problemen bij het clavecimbel spelen

door Paul Weeren

Laatst hoorde ik in de beruchte wandelgangen de mening verkondigen dat je, om het juiste resultaat te bereiken, best een beetje pijn mag lijden bij het clavecimbel spelen. Geloof U maar van mij, dat degene die dit zei, zeker niet een van de minsten was. Een zeer merkwaardige uitspraak, die wordt tegengesproken door wetenschappelijk onderzoek. Dit onderzoek richt zich vaak op de piano, maar veel resultaten gelden zeker ook voor clavecinisten.

Pijn is namelijk altijd een waarschuwing van het lichaam dat er iets fout zit. Dit komt in het geval van musici vaak neer op (teveel) spanning en/of overbelasting. Overbelasting komt niet alleen door overmatige of zichzelf herhalende bewegingen (denk bijv. aan RSI (repetitive strain injury) bij mensen die veel achter de computer zitten), maar kan ook ontstaan door bijvoorbeeld het constant stil houden van je arm. De spieren en gewrichten, die constant op dezelfde plaats worden gehouden, raken dan oververmoeid. Te vaak ovebelaste spieren lopen een verhoogd risico van allerlei nare aandoeningen. Tennisarm, knobbeltjes op de gewrichten, een stijve nek e.d. zijn pijnlijke aandoeningen, maar ook de (meestal) pijnloze focale dystonie is een gevreesde aandoening, met name onder pianisten. Focale dystonie betekent een plaatselijk gebrek aan controle over de spanningsgraad (de tonus) van een spier. De spier gehoorzaamt onze hersenen niet meer, waardoor die slap, of juist overstrekt wordt, buiten onze controle om. De vinger krult zich op, of blijft gestrekt. Deze zeer ernstige aandoening kan slechts met veel geduld en een goede begeleiding worden bestreden.

Pijn hoeft niet altijd (direct) te ontstaan door het spelen zelf. Pijn kan ook ontstaan door een ontsteking, opgelopen op een ander moment. Een sportblessure, de gevolgen van een verkeersongeval, een vroegere blessure etc. kunnen evengoed verantwoordelijk zijn. Ook kan pijn ontstaan door vermoeidheid. De pijn openbaart zich dan wel bij het spelen, maar de oorzaak ligt ergens anders. Bij pijn is het daarom altijd belangrijk om de oorzaak ervan op te sporen. Immers, de gevolgen van een auto-ongeval kunnen we niet bestrijden met het veranderen van onze speeltechniek. Waar ik dan ook absoluut niet voor pleit, is het zelf voor doktertje spelen. Bij zichzelf herhalende ongemakken, moeten we eerst eens een poosje stoppen met spelen. Als de klachten bij het weer oppakken van het spelen niet verdwijnen, dan moeten we eens overwegen een arts te raadplegen. Ook in Nederland

zijn er artsen, fysiotherapeuten e.d., die zich speciaal toelagen op de bestrijding van pijn bij musici.

Het echt voorkomen van verdere pijn vraagt meestal om een grondige revisie van de speeltechniek, maar ook van de speelgewoontes. Speelgewoontes zou je kunnen onderverdelen in studeergewoonten en bijvoorbeeld podiumgedrag. Dit laatste wil ik even buiten beschouwing laten, maar het goed voorbereiden op concerten is een belangrijk issue. Mensen, die in hun studeerkamer fantastisch spelen, zonder klachten, en die door podiumangst zo anders spelen, dat ze uitgewrongen zijn als ze van het podium afkomen, zouden hun voorbereidingen op hun concerten eens grondig moeten herzien. Zijn ze goed voorbereid? Zijn ze uitgerust?

Het veranderen van de speeltechniek en de studeergewoonten is zeer radicaal. Vaak gaan mensen hiermee ook een psychische strijd aan met zichzelf. Toch is het vaak de enige juiste manier. Het is duidelijk, dat je dat vaak niet alleen redt. De hulp van een docent en/of een medisch vakman is absoluut noodzakelijk. Ook hebben Alexandertechniek en Feldenkrais voor veel mensen hierbij hun waarde. Natuurlijk is voorkomen beter dan genezen. De rest van dit artikel is vanuit dit oogpunt geschreven.

Het eerste waar we het over moeten hebben is ontspanning. Wat is ontspanning eigenlijk? Hebben we altijd een volledige ontspanning nodig? Wat is de rol van de ademhaling bij die ontspanning?

Je zou ontspanning kunnen omschrijven als het niet actief zijn van spieren. Wat overigens onmogelijk is, want de spieren hebben altijd een soort minimumspanning. Als we zoveel mogelijk ontspannen zijn, liggen we in ons bed en slapen. We kunnen geen enkele activiteit hebben, als we zo veel mogelijk ontspannen zijn, ook niet clavecimbel spelen. Wanneer we ons teveel ontspannen op bepaalde plaatsen, ontstaat slapte. Deze slapte werkt dan weer een compenserende te hoge spanning op andere plaatsen in de hand. Het gaat dus meer om het doseren van spanning en ontspanning. Bij het lesgeven kunnen de woorden spanning en ontspanning voor veel verwarring zorgen. Daarom gebruik ik liever de woorden actief voor een inspanning en passief of leeg voor een ontspanning.

Wat ontspanning (leegte, passiviteit) betreft komt het bij het spelen op de volgende drie vormen neer:

1. De ontspanning van de niet aan het spelen of het in stand houden van de speelhouding meewerkende spieren

2. Het soepel houden van de spieren, die een ondersteunende functie hebben. Geen enkele spier of gewricht mag constant gefixeerd worden (stilhouden van de pols is niet gelijk aan de pols fixeren). Fixaties mogen wel tijdelijk (bijv. om de hand in de vorm een octaaf te houden) maar moeten wel soepel gehouden worden (tussen herhaalde of parallelle octaven een klein beetje de hand terug laten komen naar de oorspronkelijke kleine hand) en na gebruik zo snel mogelijk worden losgelaten. Uit didactisch oogpunt is het beter om over actief maken te spreken dan over fixeren (houd de hand actief in de octaafvorm, om maar bij ons voorbeeld te blijven).

3. Het opheffen van de activiteit nadat een inspanning heeft plaatsgevonden. Een belangrijke fout, die vaak gemaakt wordt, is het blijven duwen op reeds aangeslagen akkoorden. Vaak kun je ook het beëindigen van tonen zien als een verdere ontspanning: door het verder ontspannen van de spieren die de toets ingedrukt houden, komt de toets weer in de uitgangspositie en valt de demper op de snaar, waardoor de toon stopt.

Ontspannen zou je beter kunnen vertalen met loslaten ("release")¹. Een oefening om deze "release" voelbaar te maken gaat als volgt: pak een kopje op en breng hem naar je mond om er uit te drinken. Laat vervolgens alle spanning los die je in je schouder, nek en arm voelt, zonder dat het kopje van zijn plaats komt. Je hebt nu alle spieren, die niet nodig zijn voor het vasthouden van het kopje losgelaten. Als je ze geheel ontspannen zou hebben, zou het kopje uit je handen vallen.

Bij het spelen moet je er constant op letten, dat je de overbodige spanning steeds weer loslaat. Je zult merken dat je al spelende vaak steeds opnieuw overbodige spanningen creëert. Als je deze spanningen steeds op tijd weer loslaat, is er niets aan de hand. Nog beter is het als je het loslaten van spanningen, die ontstaan door bepaalde spierbewegingen, integreert in het aanleren en trainen van die bewegingen. Met andere woorden, dat je elke aanslag laat volgen door een "release".

Voor ontspannen spel (zo zal ik het toch maar even noemen) is een goede ademhaling van belang. Dit is niet alleen bevorderlijk voor het "ademen" van de muzikale zinnen, maar natuurlijk ook lichamelijk cruciaal. Veel klavierspelers vergeten te blijven ademen wanneer zij spelen. Niet alleen bouwt het lichaam tijdens het vasthouden van de adem allerlei spanningen op, maar ook krijgen de spieren onvol-

doende zuurstof toegevoerd waardoor overbelasting al snel doorwerkt en de spieren snel vermoeid raken.

De juiste ademhaling is de middenrif-ademhaling, waarbij de schouders zo ontspannen mogelijk blijven. De speler voelt de adembeweging in zijn buik en bij zijn onderste ribben. Het leren waarnemen van de ademhaling gaat het beste liggend met een hand op de buik of in de zij. Zo kunnen ook ontspannings-oefeningen gedaan worden: leren ontspannen bij de uitademing (zie yogaboeken). Vertaald naar het instrument: lange tonen spelen, eerst inademen en tijdens de uitademing een accoord of losse toon "in het instrument laten wegzakken". Gedurende de uitademing komt de klank tot stilte en de hand laat los. Daarna volgt een nieuwe inademing en herhaalt het proces zich. Daarna volgen meer tonen vanuit een uitademing. Het helpt vaak ook om het spelen te beginnen met een uitademing. Als je uitademt, kun je je ontspannen. Je begint dan al ontspannen met spelen. Bovendien geeft de (zo goed als) lege long een signaal naar de hersenen, waardoor een nieuwe inademing automatisch plaats vindt. Zo is de ademhaling in gang gezet, waardoor je minder gauw je adem vastzet.

Het is niet nodig om dit zo uitvoerig met elke leerling te doorlopen. Wanneer de leerling het van nature al goed doet, kun je met adem oefeningen juist het tegengestelde effect bereiken, namelijk dat de leerling teveel op de adem gaat letten en het daardoor gaat vastzetten. Je moet echter bedacht zijn op foute adembeheersing bij je leerlingen. Als je merkt, dat een leerling niet doorademt is de bovenstaande weg eigenlijk een must, en moet dit de hoogste prioriteit hebben. Verder is het zo dat in veel gevallen ritmische problemen hun oorsprong vinden in een niet doorlopen van de adembeweging. Als de leerling het ritme dat hij moet spelen wel begrijpt, maar desondanks niet kan spelen (vooropgesteld dat er geen aanwijsbare technische blokkades zijn), kan er aan werken vanuit het ademritme wonderen bewerkstelligen. Vooral het vasthouden van tempo valt in deze categorie.

Perioden van rust zijn onontbeerlijk. Na een uur studeren is een pauze van een kwartier nodig, waarin je totaal andere dingen moet gaan doen. Na deze pauze kun je ongestoord verder studeren, als het moet zo vaak als je wilt. Twee of drie uur studie op een dag moet echter zelfs voor de meest drukke professionele speler genoeg zijn. Ook vakantie is noodzakelijk: periodes weg van het instrument, waardoor je er mentaal en fysiek weer fris tegenover kunt staan.

Ontspanning kan ook door sport, zoals hardlopen of zwemmen. Voor het spelen van muziek is fysieke conditie ook van groot belang. Sport helpt in twee opzichten

1. Het lichaam bouwt een goede conditie op, waardoor adem en spieren meer uithoudingsvermogen krijgen.

2. Sporten vormt een tegenwicht voor het veel tijd doorbrengen in een zithouding, waardoor een aantal spieren nogal eenzijdig belast wordt.

Je moet wel uitkijken voor sporten die een negatief effect op de "speel"-spieren kunnen hebben, zoals bijv. tennis, of voor sporten waarbij men gemakkelijk blessures oploopt, zoals volleybal (gekneusde vingers!), rugby of skiën.

Ook heel belangrijk is de warming-up. Geen balletdanser of sporter zal zijn warming-up overslaan. Hij weet dat hij dan een verhoogd risico op blessures loopt. De warming-up zorgt voor een goede doorbloeding van de spieren waardoor je ook het gevoel krijgt dat de spieren er klaar voor zijn. De warming-up kan gedaan worden op allerlei manieren, die bij je eigen persoonlijkheid passen. Het kan bijvoorbeeld door het (langzaam!) spelen van oefeningen, maar ook met oefeningen los van het instrument, bijvoorbeeld yoga- of Feldenkraisoefeningen.

Naast de fysieke kant is er ook een mentale kant. Deze mogen we niet onderschatten. Veel mensen krijgen klachten, bijv. in hun eindexamenjaar. De stress is dan een zeer grote boosdoener. Ook ontstaan veel klachten, als de muzikale voorstelling en de speeltechniek los van elkaar zijn komen te staan. De toegepaste bewegingen geven niet het gewenste resultaat. Gevolg: allerlei rare compenserende bewegingen worden gemaakt om toch het gewenste resultaat te bereiken. Dit euvel heeft zijn oorsprong in het niet leggen van verbanden tussen technische en muzikale doelen. De techniek moet dan ook worden aangeleerd (en indien nodig worden omgeschoold!) vanuit de muzikale voorstelling. Samen met een voorkeur voor de "economie van beweging" (geen grotere beweging maken waar een kleine beweging volstaat) is dit het uitgangspunt voor de opbouw van een adequate techniek. Door te luisteren naar het resultaat van de beweging, ben je in staat de beweging bij te stellen en het nog eens over te doen met het gewenste resultaat. Als docent moet je dus steeds aan de klank refereren als je techniek onderwijst.

Economie der beweging is samen te vatten als volgt:

- Steeds de juiste vingerzetting nemen. Die moet bij de context van de muziek passen, maar ook een constant veranderen van de handpositie voorkomen.

- Steeds de hand terug laten komen naar de natuurlijke toestand, zowel na het spreiden van de hand als ook bij het verenigen van de hand.

- Geen bewegingen maken die de speelbewegingen tegenwerken, of daarvoor overbodig zijn.

Om misverstanden te voorkomen tot slot iets over vingerspel en armspel, een heikel onderwerp voor clavecinisten. Als je eerlijk bent en je eigen techniek onder de loep neemt, vind je dan nog steeds dat je als

clavecinist nooit armspel gebruikt? Persoonlijk geloof ik dat je er niet omheen kan. Want hoe kun je bijvoorbeeld grote akkoorden aanslaan met de vingers alleen? Maar ook voor het toucher is gewichtsspel tot op zekere hoogte handig. Er is veel verschil in toon tussen een snel aangeslagen toon (dun en helder) en een langzaam aangeslagen toon (voller en warmer). Dit laatste kan alleen met gewichtsspel, bijv. door te beginnen met de toets al iets ingedrukt en dan er als het ware in weg te zakken. Zeker, het gewicht van de hele arm gebruikt de clavecinist nooit, maar wel dat van de hand en onderarm.

Ook bij vingerspel, toch de basis voor het clave-cimbel denk ik, spelen we heus niet alleen met de vingers. Dit misverstand is de oorzaak van veel fysieke ellende bij clavecinisten. Om dit te laten voelen heb ik een aantal oefeningen, waar ik er hier een van geef. Zet je rechterhand op het klavier, met de duim op de centrale c' en de pink op de g'. Beweeg de hand in een stom glissando over de toetsen naar de hoogste toets, en terug naar de allerlaagste toets. De vingers blijven in het verlengde van de toets. Voel eens wat je arm doet, maar voel ook of je stil wilt blijven zitten. Laat net zo veel beweging van je lichaam toe om goed bij alle toetsen te kunnen komen, zonder je schouders te overbelasten. Doe hetzelfde met links in spiegelbeeld. Als je er van uitgaat, dat je vinger in het verlengde van de toets moet staan voor de juiste aanslag, dan moeten pols, elleboog en zelfs soms de bovenarm zich constant aanpassen, en moet je dus altijd je arm meenemen bij het spelen. O.a. Diruta en Rameau wezen hier al op. Dit komt doordat de arm zich niet uitschuift als een telescoop, maar steeds even lang blijft. Daardoor zijn alle bewegingen steeds een deel van een cirkelbeweging. De toets beweegt door het hefboom-mechanisme ook als deel van een cirkel, dus de (verticale) vingerbeweging (ook deel van een cirkel) past daar goed bij. De horizontale beweging is moeilijker, omdat het toetsenbord een plat vlak is. De pols stil houden is dan ook compleet onmogelijk, omdat de hand zich steeds zal moeten aanpassen aan het platte vlak. Een zekere ellipsbeweging blijft altijd aanwezig, hoe klein die ook is. Soms kan het goed zijn die beweging uitvergroot te studeren. Hieruit volgt dat de pols altijd soepel en beweeglijk moet zijn. Het leggen van een muntje op de handrug (o.a. aangeraden door Kalkbrenner) kan helpen om het pompen met de polsen tegen te gaan, maar het kan ook schadelijke gevolgen hebben, als je de pols daarna dan helemaal stil gaat houden (als activiteit!).

Je zou kunnen concluderen, dat een bewust omgaan met je hele lichaam (niet alleen met de spelende uiteinden) en een bewust omgaan met wat je speelt, kan helpen om lichamelijke klachten te voorkomen. Natuurlijk moet je tijdens het studeren niet alles

¹ Zoals gebruikt door Deborah Caplan, geciteerd in Ruth C. Friedberg: The complete pianist, blz. 14.

vastleggen, er moet ruimte blijven voor spontaniteit, maar je moet ook niet alles open laten en aan het toeval overlaten. Het uitgangspunt: "een gezonde geest in een

gezond lichaam" is dan ook veel beter dan "without pain, no gain".

Aanbevolen literatuur:

- Albert Brussee: Over druk, gewichtsspel en focale dystonie.
In: Piano Bulletin (EPTA), 1998/1 en 2.
- Moshe Feldenkrais: Awareness through Movement.
Paperback, Harper Collins New York, 1990.
- Ruth C. Friedberg: The complete Pianist, Body, Mind, Synthesis.
Scarecrow Press, New Jersey, 1993.
- Carola Grindea (ed.): Tensions in the Performance of Music.
New enlarged edition, Kahn & Averill, London 1995.
- Carl Adolf Martienssen: Schöpferischer Klavierunterricht.
2^{de} druk, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1957.
- Tiny Mathot: Enkele gedachten over de techniek van het clavecimbelspel.
Het Clavecimbel, mei 1996.
- Richard Troeger: Technique and Interpretation on the Harpsichord and Clavichord.
Indiana University Press, Bloomington, 1997.
- Abby Whiteside on piano playing; heruitgave van "Indispensables of Piano Playing" (1955) en andere essays.,
Amadeus Press.

Te koop aangeboden:

Klavecimbel naar J. Ruckers

1979/180 gebouwd door Johannes Collette
1 klavier, GG-g^m, 8-8-4 + luit.
Prettig toucher, fors volume, karaktervol, stemvast.
Groene kast, decoratie met dolfijn- en moiree-papier,
zangbodem beschilderd, demontabel onderstel,
2,24 m. lang.
In uitstekende staat. Heel mooi en probleemloos
instrument.
Vraagprijs fl. 12.500,-. Info: 0164 - 23 90 78

Wittmayer-clavecimbel, 2-manualen, 8,8,4, luit
omvang C-f², i.z.g.st., vraagprijs fl 3900,-
tel.035-6219937

Italiaans klavecimbel

1980 gebouwd door Y. v. Woerden
1 klavier, GG-AA-BB-d³, 8-8
Ceder en cypres. 2,18 m. Demontabel onderstel.
In goede staat. Vraagprijs: f 7500,-
Info: 0 164 - 23 90 78

Vlaams klavecimbel naar Moermans 1584

Hubbard, volledig gereviseerd in 1992 (F. Driessens)
1 klavier, BB - f², a¹ = 415, 2x8' en luit
(evt. transpositieklavier mogelijk)
in goede staat, bij levering beperkte revisie door T.Crijnen
vraagprijs f 10.000,-
C. Zonneveld, telefoon 020 - 6435205.



Een Eekhoorn in het Museum.

In tegenstelling tot de meeste mensen is een eekhoorn altijd schattig om te zien. Met z'n mooie roodbruine pels en het witte buikje, de pientere oogjes, de vrolijke pluimpjes aan z'n oren en vooral met die geweldige pluimstaart, bijna net zo lang als z'n hele lijf, vertedert hij een ieder. Hoewel je het niet van buiten kunt zien, is er toch een grote overeenkomst tussen de eekhoorn en de mens, namelijk zijn verzamelwoede. De eekhoorn verzamelt beukenootjes en andere noten, en wij verzamelen ook. Wees eens eerlijk, heeft u er nooit last van gehad? Wie heeft er geen kastanjes, postzegels, sigarenbandjes, filmsterren, buttons of telefoonkaarten gespaard? Wat is dat toch, die verzamelwoede. Ik denk niet dat het hebzucht, de laatste van onze hartstochten, is, want het bezit van de zaak is meestal het eind van het vermaak. Het moet het verzamelen zelf zijn; het weten dat er nog veel meer van hetzelfde is, dat je verzameling nog niet compleet is.

Een verzameling bestaat meestal uit dingen van één soort: grappige dingen zoals beren in alle soorten en maten, of bloedserieuze, zoals boeken of kunstvoorwerpen.

De naam van een collectie zegt veel over de inhoud ervan: in een archief vind je stukken, in een bestand gegevens, in een dossier papieren. Een schat bestaat uit kostbaarheden en een veestapel uit vee. Schepen verzamelen in een vloot, auto's in een wagenpark, planten in een herbarium en rommel in de vergaarbak. Een verzameling apparaten noemen we een batterij en een collectie instrumenten een investering misschien?

Musici moeten natuurlijk beschikken over een goed instrument. Clavecinisten staan erom bekend dat ze altijd meer dan één instrument willen bespelen en het liefst ook willen bezitten: ze verzamelen een Vlaams, Frans, Italiaans, Duits, éénklaviers, tweeklaviers; dan graag nog een spinet of virginaal, en als het even kan een clavichord en/of fortepiano. En dat alles op verschillende toonhoogtes en in verschillende stemmingen gestemd. Je woont tussen de instrumenten die soms dagelijks, maar soms ook slechts jaarlijks worden

bespeeld. Je speelt erop, je stemt zonodig, je kijkt ernaar, streelt het hout en verder is het ook een meubel dat je niet zou willen missen.

De eekhoorn is een verzamelaar die elke herfst een wintervoorraad noten aanlegt om op z'n gemak te kunnen genieten van z'n winterrust. Zo komt de eekhoorn de winter door. Het schijnt trouwens historisch te zijn dat mensen een lange, strenge winter zijn doorgekomen dankzij het verzamelen van clavecimbel. De open haard brandde nog lang van de instrumenten die de Franse Revolutie hadden overleefd. Gelukkig is dat lang geleden.....

Een verzamelaar is iemand die bijeengaart uit liefhebberij. Dat kan heel heftig zijn. In het boek "Kees de jongen" van Theo Thijssen lees ik: "En de onbereikbaarste van alle zeldzame postzegels leek Kees wel de driehoekige zegel van Kaap de Goede Hoop, de schuine Kapie." En de eekhoorn Aad Nuis moest en zou de Victory Boogie Woogie voor een prikje van tachtig miljoen in het Haags Gemeentemuseum halen om de collectie compleet te maken.

Het Haags Gemeentemuseum bezit behalve het swingende schilderij gelukkig ook een collectie historische clavecimbel, waarvan enkele klonken als een klok onder de verlokkenende handen van Gustav Leonhardt op het concert tijdens het Clavecimbel-symposium van januari j.l. Een eeuw geleden was er een super-eekhoorn, de Haagse bankier en musicoloog Daniël Francois Scheurleer, die de kern van de instrumenten-, en ook van de muziekcollectie heeft bijeen gebracht. De man had een perfect gevoel voor wat belangrijk materiaal was.

Met de noten, de muzieknuten wel te verstaan, verzameld in de bibliotheek van het Haagse museum kunnen we nog vele, vele winters doorkomen. Ze zijn echt hartverwarmend. En wat de instrumenten betreft: met de heropening van het museum is niet het eind van het vermaak beoogd, maar juist een nieuw begin ervan. Ik hoop van harte dat ook de instrumentencollectie nog lang veel mensen zal vermaken en inspireren.

Wanda



Alle begin is mogelijk

Het Virginaal en de Muselaer

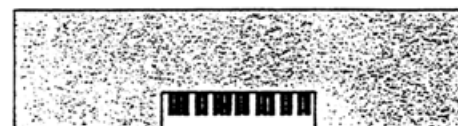
Tegelijk met het clavecimbel bestond er een groep kleinere instrumenten zoals het spinet, dat de vorige keer is behandeld, en het virginaal. Deze instrumenten zijn gewoon de kleinere en goedkopere versie geweest ten opzichte van het clavecimbel, zoals de piano ten opzichte van de vleugel. Het virginaal kwam voor in Engeland, Frankrijk, Nederland (Vlaanderen) en Duitsland.

In Engeland spreekt men in de zestiende en vroege zeventiende eeuw altijd van 'virginal', ook als een clavecimbel werd bedoeld. In 1612 of 1613 verscheen in Londen: 'Parthenia or The Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls', en spoedig daarna, in 1614, 'Parthenia In-violata, or Mayden-Musicke for the Virginalls'. Opmerkelijk daarbij is dat op de titelpagina van de eerste bundel een virginaal staat afgebeeld, maar bij de tweede bundel is het een clavecimbel. De titel van die bundels zou een woordspeling zijn over de naam van het instrument in verband met belangrijke liefhebber ervan, namelijk Elizabeth I. Volgens een andere lezing komt de naam van het plectrum. (Latijn: virga) waarmee de snaar, door aantokkelen, tot klinken wordt gebracht.

Het virginaal heeft gewoonlijk een rechthoekige doosvormige kast met snaren die bijna evenwijdig lopen met het klavier, en er is, evenals bij spinet en muselaer één register, dus maar één snaar per toets. Er zijn drie verschillende klavierposities mogelijk: links, midden en rechts. De klank is zeer verschillend en hangt vooral af van het aantokkelpunt op de snaar.



-Klavier links: de snaren worden dicht bij de linker kam aangetokkeld en geven een heldere toon. Dit instrument wordt zowel virginaal als spinet genoemd.



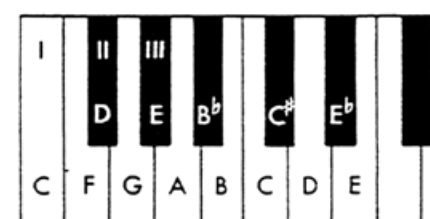
-Klavier midden: de snaren worden verder van de linker kam aangetokkeld, waardoor de klank wat

minder scherp en helder is. Dit instrument wordt altijd virginaal genoemd.



-Klavier rechts: Het aantokkelpunt is hierbij ongeveer op 1/3 van de lengte van de snaar. Dit instrument wordt behalve virginaal ook wel de 'Muselaer' genoemd en het 'klinkt als een klok' met een klank die haast niet te omschrijven is. Probeer eens op uw eigen instrument om een snaar met de nagel op verschillende punten aan te tokkelen, vanaf de 'normale' plaats tot meer naar het midden van de snaar. (de dok er even uithalen) De veranderende klank geeft een beetje het idee hoe verschillend bovengenoemde instrumenten kunnen klinken.

Het klavier van een virginaal kan verschillend van omvang zijn, maar het mooiste om te zien is het volkomen symmetrische klavier van CC tot c'' met een verkort octaaf. De laagste toets die je ziet is een E, maar als je die aanslaat hoor je een C. Ook de Fis en Gis klinken niet zoals je zou verwachten want die zijn als D en E gestemd. Het laagste octaaf van het klavier ziet er dus als volgt uit:



SHORT-OCTAVE TUNING

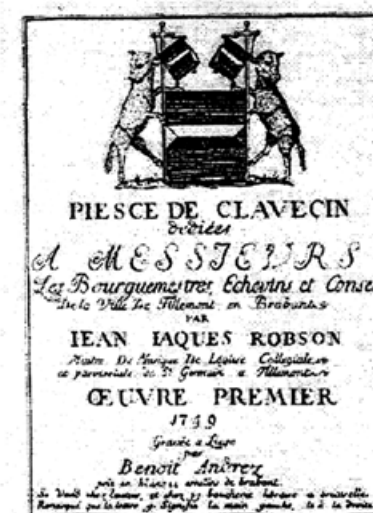
Zoals men ziet is de stemming van de benedentoetsen C F G A B c, van de boventoetsen D E Bes. We missen dus de Cis en de Es, maar die waren nog niet zo nodig vóór het eind van de zeventiende eeuw.

Tot slot zijn er ook instrumenten met twee klavieren naast elkaar: het dubbel virginaal. Het zijn in feite twee instrumenten in één kast. Het kleine 4' virginaal, ook wel ottavino genoemd, past als een lade onder de klankkast van het grote virginaal. De volgende maal besteden wij aandacht aan het clavi-organum.

Europese Nieuwe Recente Muziekuitgaven

De muziekuitgevers hebben de laatste tijd weer zo dapper op de hoorn des overvloeds geblazen, dat er met comfort een muzikale reis door Europa gemaakt kan worden.

Die reis begint in de zuidelijke Nederlanden, waar in



Jean Jacques ROBSON (1725-1785): Piesce de Clavecin, Lijpe 1749.

1749 te Luik de 'Piesce (ja, heus) de Clavecin' van Jean Jacques Robson verscheen: drie suites in zwaar geornamenteerde Franco-Vlaamse stijl. Musica Repartita verzorgde hiervan een zgn. semi-facsimile uitgave: het oorspronkelijke notenbeeld is gehandhaafd; alleen het verticale verband is glad getrokken en de baspassages in C-sleutels zijn om-gezet in de F-sleutel. Op eendere wijze verzorgde deze uitgeverij het eerste opus van Hubert Renotte: 'Six Sonates de Clavecin, également propres pour un violon ou pour une flûte traversière avec la basse' (Luik, 1740). Beide werken kosten slechts f 20.—

Te Londen liet William Babell zijn 'Suits of the most celebrated lessons...with variety of passages by the author' in 1717 bij de beroemde uitgeverij Walsh uitkomen. Dit werk omvat zettingen van toen geliefde opera-aria's (van vooral Händel) in pompeuze stijl met veel extravert passagewerk 'voor stofdoek'. Minstens één ring aan iedere vinger maakt deze muziek nog briljanter. Babell riep bij zijn tijdgenoten zeer gemengde reacties op; Hawkins vond hem 'deservedly

celebrated', maar Babell 'gratified idleness and vanity' volgens doctor Burney. Deze facsimile-uitgave verscheen bij JPH Editions; de prijs is f 58.50.

In de prestigieuze reeks Musica Britannica verscheen als deel 73 de 'Complete Harpsichord Music' van John Blow, een tijdgenoot van Purcell. Er zijn voorheen selecties van zijn klaviermuziek uitgekomen, maar pas nu is alles leverbaar (dl.69 van dezelfde serie bevat zijn volledige muziek voor het orgel). Vele stukken, waaronder een aantal interessante chaconnes en substantiële grounds, komen hier voor het eerst beschikbaar. Deze voortreffelijke editie door Robert Klakowicz is bijzonder fraai uitgegeven in linnen band. De prijs bedraagt f 295.—

Van een van de kopstukken onder onze oosterburen, Carl Philipp Emanuel Bach, verscheen in 1788 - 1790 bij de uitgever Rellstab een herziene druk van zijn 'Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen' onder de titel 'Anfänger-stücke'. Ieder stuk wordt gevolgd door een gevarieerde herhaling ervan ('veränderte Reprise'). Deze grootvorst van de Empfindsamkeit geeft hier een staalkaart van

gemoedsbewegingen, én van zijn improvisatietalent. Hij heeft onder meer ook nog drie verzamelingen van sonates met deze 'veränderten Reprisen' geschreven, en bovendien is er een handschrift met 75 korte cadensen van hem overgeleverd. Zijn dit voor ons niet indicaties om ons minder krampachtig aan de (o zo belangrijke) Urtext vast te houden en om die praktijk van het improviseren zelf na te volgen? Is er wel sprake van één Urtext bij C. Ph. E. Bach en tijdgenoten? Hij zal zijn werken zelf waarschijnlijk iedere keer anders uitgewerkt hebben en de 'endgültige Fassung' als slechts een van de vele mogelijkheden hebben beschouwd. Blijft natuurlijk de vreemde situatie dat hij in zijn eigen taal sprak en wij hem daarin alleen maar kunnen trachten te imiteren. Er zijn nog meer redenen om deze verzameling *annutige* werkjes te beleven: de vingerzettingen zijn van de componist zelf en tevens vindt men achter de partituur gedeelten afgedrukt uit Rellstabs aanwijzingen hoe Bachs *Manieren* gespeeld dienen te worden. Deze belangrijke uitgave is verschenen bij uitgeverij Noetzel.

Bernhard Schmid de jongere was van 1592 tot 1625 organist aan de kathedraal te Straatsburg. Ter stede verscheen in 1607 zijn 'Tabulatur Buch': 90 composities van vele componisten *auffs New*

zusammengetragen, colorirt, en in die Hand accomodirt. Verwacht u geen stichtelijke verza-meling misdelen, want de door uitgeverij Tourdion uitgebrachte keuze (f 39.50) bevat zeer wereldlijke dansen: twee *passamezzi* met bijbehorende *saltarelli* en twaalf *gagliarde* voor orgel, clave-cimbel of clavicord (dit instrument was toen ook al zeer verbreid). Alleen deze dansen zijn in Schmid's tabulatuur zonder de naam van de componist opgenomen. De uitgever heeft er enkele opgespoord in Radino's *balli d'arpicordo* uit 1592 en vermeldt de lezer van zijn uitgebreide voorwoord het verschil tussen Radino's zetting en de wat vollere, meer contrapuntische, meer Duitse van Schmid. Ook treft men hier aanwijzingen aan over articulatie, vingerzetting, diminuties, enz. Degene die geen ver-kort octaaf in de bas van zijn of haar instrument heeft, zal - bij ontstentenis van Lisztiaanse klauwen - de deciem akkoorden moeten aanpassen.

Van de vijf prachtige suites waaruit Nicolas-Antoine Lebègue's 'Pièces de Clavessin' uit 1677 bestaat, heeft Edizioni Ut Orpheus een nieuwe uitgave die gebaseerd is op drie van de vijf oplagen van de eerste editie verzorgd (f 51.50). De verschillen worden opgesomd in het kritisch commentaar. Ook de notatiewijze van de open preludes is een verbetering ten opzichte van de l'Oiseau Lyre-uitgave uit de jaren '30. Er wordt binnen het voorwoord de tekst van een interessante brief afgedrukt die Lebègue in 1684 aan een En-gelse clavecinist schreef over de manier waarop zijn open preludes dienden uitgevoerd te worden. Uit de Amsterdamse uitgave van zijn eerste boek valt op te maken dat ook het Hollandse publiek moeite had met deze stukken: 'Comme Plusieurs Personnes ignorent la Maniere de jouer ces Pièces et Par consequent n'en Connoissent Pas La Beauté on Avertit ceulx qui Seront Curieux de les Entendre de S'Adresser a Monsieur Marquis Maistre de Clavessin a Amsterdam'. Binnenkort zal Lebègues tweede boek uit 1687 bij dezelfde uitgeverij verschijnen.

Voor de liefhebbers van de Spaanse toccata-stijl zijn de klavierwerken verschenen van de Catalaanse organist Francesc Mariner (Tritó; f 100). De veertien toccatas en sonates waarmee de band opent vertonen de dan vigerende tweedelige vorm.

Degenen die gevoelig zijn voor het typisch Iberische flair en nog niet toe zijn aan de acrobatiek van Scarlatti en Soler vinden veel van hun gading in deze stukken. Verder bevat deze uitgave zes pastorales en twee *juguets* (te vergelijken met de Engelse term *toy*) die beide op de kerstviering betrekking hebben en elementen uit de Catalaanse volksmuziek bevatten. Naast dit eerste deel met werken voor clavecimbel en clavicord is er een tweede band gepland met de composities voor orgel en een derde met muziek voor de mis.

Giovanni Girolamo Kapsperger, 'Nobile Alemano'



zoals hij wordt genoemd op de titel-pagina van het nu opnieuw uitgegeven 'Libro primo d'intavolatura di lauto' uit 1611, was een collega van Frescobaldi te Rome. Hij genoot veel steun van de machtige pause-lijke familie der Barberini (de drie bijtjes uit hun familie-wapen zijn terug te vinden op de titelplaat van Kapspergers eerste boek) en werd in zijn tijd als componist en musicus zeer hoog aangeslagen. In het kader van de serie 'Tastar de corde', waarin de bekende clavecinist Kenneth Gilbert zich ten doel stelt het 17^{de}-eeuwse solo-repertoire voor luit een aanverwanten ook beschikbaar te maken voor andere musici dan luitisten, is nu deze bundel met acht toccates, 12 *gagliarde* en 12 *correnti* verschenen (Edizioni Ut Orpheus; f 63.75). Werden de evidente parallellen tussen de *style brisé* in de Franse clavecimbel- en luitmuziek al veel eerder onderkend (zie b.v. het boek van David Ledbetter over deze materie), pas nu is er dan een project op gang gekomen om hetzelfde te doen voor het Italiaanse repertoire. Problemen zijn er te over bij het omzetten van luittabulaturen in klaviernotatie. Voorheen werd vaak het contrapunt dat in die tabulaturen alleen maar gesuggereerd wordt, in klavier-transcripties uitermate uitgespeld. Gilbert kiest terecht voor een zgn. 'translitteratie': de cijfers uit de Italiaanse tabulatuur worden in 'open' waarden van hele noten overgebracht op twee balken in G- en F-sleutel; de ritmische waarden van die noten worden, net als in de bron, boven de balk aangegeven. De speler wordt zo de vrijheid geboden hoe hij in detail dit geïmpliceerde contrapunt wil over laten komen in zijn clavecimbel-spel. Bovendien zijn ter verduidelijking een toccate-bladzijde, twee *gagliarde* en twee *correnti* in facsimile afgedrukt om deze procedure na te kunnen gaan. Met deze reeks wordt er een groot nieuw repertoire in het vooruitzicht gesteld aan de toch al zo verweende clavecinist!

Meindert de Heer

CD-bespreking: Bob van Asperen, "Oorlog en Vrede".

Onder deze titel verscheen recent een cd met clavecimbelmuziek, geschreven grofweg tussen 1568 en 1648. Tegen de achtergrond van de diverse godsdienstoorlogen die woedden rond 1600 (de tachtigjarige oorlog en de dertigjarige oorlog bijvoorbeeld) stelde Bob van Asperen een programma samen met clavecimbelmuziek uit de landen die bij de oorlogen betrokken waren: Spanje, Nederland, Zweden, Engeland, Frankrijk en Duitsland. Het leuke van dit programma is, dat er zowel bekende als onbekende (of weinig gespeelde) stukken opstaan. Dit maakt de cd zowel interessant voor mensen die nog weinig of geen clavecimbelmuziek op cd hebben, als voor mensen met een grotere collectie. Het geeft een goede doorsnede van de literatuur voor het clavecimbel uit deze periode.

Voor de opname is gebruik gemaakt van drie instrumenten, alle drie kopieën. Het betreft een virginaal van Klaus Ahrend uit 1965, een Italiaans clavecimbel van Rainer Schütze uit 1970 en een tweeklaviers Vlaams clavecimbel naar Ruckers (geravaleerd) uit 1996 van Martin Skowronek. Merkwaardig genoeg zijn de oudste twee instrumenten het beste en karaktervol. Het instrument van Skowronek komt op de opname wat kleurloos en soms wat zeurderig over. Het instrument is zeker van mindere kwaliteit dan de Dulckenkopie van Skowronek uit 1962 (het instrument waar Gustav Leonhardt in het verleden tal van opnamen mee heeft gemaakt, maar waar ook Bob van Asperen opnamen mee heeft gemaakt, bijvoorbeeld van Scarlatti sonates, EMI CDC7 54483-2).

Zeker het Italiaanse clavecimbel van Schütze is de moeite waard. Jammer dat dit alleen gebruikt is voor de eerste paar (Spaanse) stukken van de cd. De anonieme zetting van het Wilhelmus, nummer 140 uit The

Amsterdam Harpsichord Tutor opent het Nederlandse gedeelte van het programma (nummer 4 op de cd) en wordt fantasievol gespeeld. Naast originele stukken voor clavecimbel zijn er ook twee bewerkingen van ensemblestukken te horen (Pavana en Galliade van Padbrué, Bourré van Düben) en een luitintavolatie van Nicolas Vallet (betreffende de 5^{ème} Verset du psaume 110 van Claude Lejeune). Het programma bevat ook de Pavana en Galliada dolorosa van Peter Philips. Bob van Asperen kiest hier voor de versie uit het Clavierboek van Gustav Düben, die in details afwijkt van de meest gespeelde versie uit het Fitzwilliam Virginal Book. Ook hier speelt van Asperen fantasievol en vrij, hoewel de soort *inégalité*, die soms zelfs in trillerachtige passages wordt doorgevoerd, een beetje gezocht en maniëristisch overkomt. Een andere opmerkelijke keuze is het wisselen van klavier voor de reprises van de pavana. Dit deed Anneke Uittenbosch ook al op haar opname van dit stuk (Globe). Een dergelijke registerwisseling is niet realiseerbaar op de éénklaviersinstrumenten uit Philips' tijd en doet daarom anachronistisch aan. (Trouwens evenmin op de tweeklaviersinstrumenten omdat de twee klavieren op verschillende toonhoogte stonden.) Een ander opvallend stuk is Ballet van een anonieme Duitse componist (24 op de cd). De chromatiek wordt in de gehanteerde middentoonstemming wel heel spannend, en is daardoor bijna een schoolvoorbeeld voor datgene wat je mist in de gelijkzwevende stemming. Al met al een zeer aanbevelenswaardige cd, waar Bob van Asperen op zijn best te horen is. Ook de keuze voor een afwisselend programma, dat als concertprogramma fantasievol en de moeite waard zou zijn, maakt dat deze cd boven het niveau van de gemiddelde clavecimbel-cd uitstijgt.

Paul Weeren

Bob van Asperen, *Krieg und Frieden, Vox Humana LC 02674.*

Concertagenda

vrijdag 14 mei 1999, 20:15 uur Amsterdam, Engelse Kerk (res. via AUB 020 - 4280280):

zaterdag 15 mei 1999, 20:15 uur Vreeland, Grote of St. Nikolaaskerk (res. SmiHP, tel: 020-6169338, fax: 020-61680837)

Pierre Hantaï: J.S. Bach, Sonate in d naar de vioolsonate in a, Suite für das Lautenwerk, toccata in g.

Hebt U informatie over concerten met overwegend muziek voor solo- of obligaat clavecimbel? Stuur die met vermelding van datum, tijd, locatie, uitvoerenden, werken en telefoonnummer voor reserveringen naar: het Clavecimbel/Concert-agenda, Zadelmakerslaan 84, 2012 CX Haarlem, fax 023- 531 1902. Uw aankondiging wordt gratis geplaatst.

Uitgaven voor Clavecimbel, Clavichord en andere toetsinstrumenten

ed. Achter de Schouwburg Haarlem Prijslijst per mei '99

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

Per 1 januari 1999 wordt de uitgifte van deze muziekboeken voortgezet door de SCGN en kunt u bovenstaande uitgaven uitsluitend bestellen bij Fons van der Linden, Bruiloftsteeg 2, 6191 JE Beek, tel. 046-4370917.

De uitgaven voor clavecimbel liggen ook ter inzage bij de activiteiten van de SCGN.

U kunt uw naam en adres opgeven wanneer u geïnformeerd wilt worden over de uitbreiding van het fonds.

Om de prijzen laag te houden maakt de uitgever geen gebruik van adverteren. Om dezelfde reden zijn de uitgaven niet in de muziekhandel te verkrijgen.

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



werkplaats voor clavecimbel- en orgelbouw
gerrit en henk klop

paleisweg 6 3886 LC garderen holland

Vlaams clavecimbel

Eén-manualig, twee 8-voets registers, luit en transpositieklavier

Een zeer universeel instrument.

De klavieromvang is **FF-f'''**, dus volle 5 octaven.

Dat betekent dat U niet beperkt bent in het spelen van de gehele clavecimbelliteratuur. Bij een kleinere omvang zou met name de zeer fraaie franse 18de eeuwse muziek voor een groot deel afvallen.

Prijs: vanaf f 18.500,00 incl. BTW

Korte levertijden.

Spinet

17de eeuws 'bentside' type.

8' register en een luit, gedeeld in bas en discant.

Lengte: 160 cm

Omvang: **FF-f'''** met een transpositieklavier.

Prijs: vanaf f 9.200,00 incl. BTW

Korte levertijden

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

Telefoon: 0577-461512

Telefax: 0577-461787



John Terwal
Clavecimbelbouw
Joure
tel. 05138-16215



J. C. van Rossum
Clavecimbel- en
Orgelbouwer

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

Nieuwbouw
Restauratie
Onderhoud

HUGO VAN EMMERIK

clavecimbelmaker
te Heukelum
sinds 1970

Gespecialiseerd in
het maken en restaureren
van clavecimbels en huisorgels



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

Ad Koomans

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

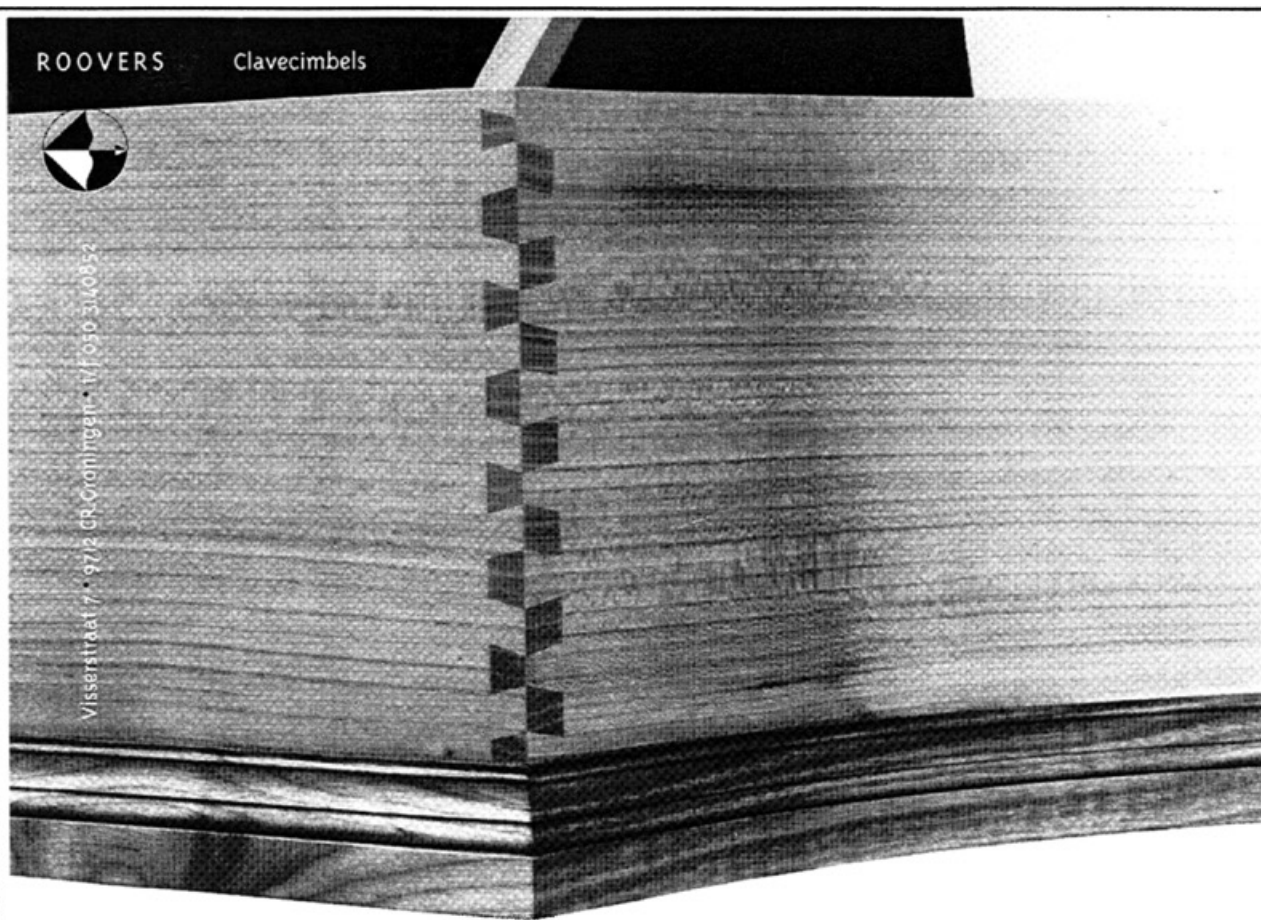
Intonatie
Reparatie
Onderhoud

Clavecimbel - Verhuur

ROOVERS Clavecimbels



Visserstraat 7 • 9712 CR Groningen • t. 030 314052



REVISIES

Reguleren
Intoneren

Clavecymbels

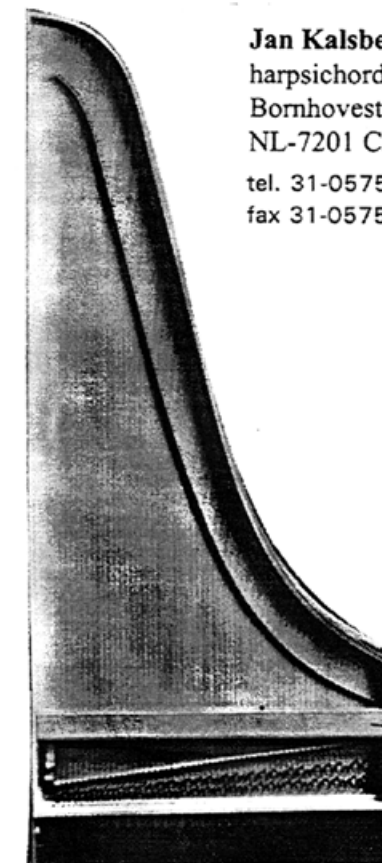
Virginalen

Spinetten

Saskia
Leonhardt

Egelantiersgracht 15¹
1015 RB Amsterdam
Tel. & Fax (020) 622 13 59

Jan Kalsbeek
harpsichord maker
Bornhovestraat 18
NL-7201 CX ZUTPHEN
tel. 31-0575-546675
fax 31-0575-540382



BRUINLANT ME FECIT

Het nieuwe Bruinlant clavecimbel is prachtig afgewerkt, praktisch onderhoudsvrij, perfect geïntoneert en goed voor jaren en jaren speelplezier.

Het Bruinlant clavecimbel is dan ook voorzien van twee 8 voet registers, een luitregister, en een transpositieklavier A 415 / 440 enz.

Een "Bruinlant" is een lust voor het oor én voor uw portemonnaie. Want ondanks alle kwaliteiten is uw Bruinlant uiterst betaalbaar en krijgt u op de koop toe 12 jaar volledige garantie.

Het Bruinlant clavecimbel is vervaardigd door Louis en Hugo van Emmerik, die jarenlang hebben bewezen de meest betrouwbare instrumenten te maken.

Dit komt tot uitdrukking in het functioneren en het stemmen houden. Want u wilt veel spelen en weinig stemmen.

Evenals bij andere instrumenten van Louis en Hugo van Emmerik zijn alle onderdelen van de beste materialen met de hand vervaardigd.

Type:	Vlaams clavecimbel, gemaakt naar authentieke voorbeelden.
Lengte:	201 cm
Breedte:	83 cm
Klavieromvang:	C t/m f''' (54 toetsen)
Dispositie:	2 x 8 voet + luit
Transportklavier:	A 415 / 440
Prijs:	f 13.750,00 excl. BTW
Garantie:	12 jaar

Dit clavecimbel in tweemanualige uitvoering:

Klavieromvang:	F-f''' 5 octaaf
Dispositie:	2 x 8' - luit + transpositieklavier
Prijs:	f 22.500,00 excl. BTW

Louis van Emmerik
Achter de kerk 15
4141 CJ LEERDAM
TEL. 0345-615454
Fax: 0345-610836

Hugo van Emmerik
Gasthuisstraat 13
4161 CA HEUKELUM
TEL. 0345-615371

Bruinlant is een unieke creatie van
Louis en Hugo van Emmerik

Voor clavecimbels met een dynamisch karakter

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

Ieder instrument gaat v.a. de bestelling vergezeld van een bestek waarin uitgebreid wordt beschreven welke materialen zijn gebruikt, welke houtverbindingen zijn toegepast etc.

Italiaans clavecimbel
v.a. f 8.000,- incl. BTW

Vlaams

Frans

Italiaans

Onno Peper,
clavecimbelmaker



Kruisstraat 108
5341 HG Oss
Tel. 0412-6 23356

Klavecimbels in Haarlem



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

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

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

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

Prijslijst en technische gegevens ; januari 1998
Standaard (eenvoudige uitvoering)

	omvang	afmetingen	ECU EURO	x 2,25 NLG	x41 BFR	x2 DM
Bentsidespinet naar Goujon	FF-f"	180x68	5000	11250 9900	205000	10000
Clavichord naar Silbermann*	FF-g"	145x50	4600	10350	188600	9200

EENKLAVIERS KLAVECIMBEL 2x8'

<u>Vlaams naar:</u>	Delin	GG-e"	200x85	6500	14625	266500	13000
	Ruckers	GG-e"	215x85	7100	15975	291100	14200
<u>Frans naar:</u>	Taskin	FF-f"	225x95	7700	17325	315700	15400
<u>Duits naar:</u>	Mietke	FF-f"	222x94	8000	18000	328000	16000

TWEEKLAVIERS KLAVECIMBEL 2x8'+luit

<u>Vlaams naar:</u>	Delin	GG-e"	213x85	8100	18225	332100	16200
	Ruckers	GG-e"	225x85	8700	19575	356700	17400
	Dulcken	FF-g"	259x97	9700	21825	397700	19400
<u>Frans naar:</u>	Taskin	FF-f"	235x95	9100	20475	373100	18200
<u>Duits naar:</u>	Mietke	FF-f"	235x94	9700	21825	397700	19400

TWEEKLAVIERS KLAVECIMBEL 2x8'+4'+luit

<u>Vlaams naar:</u>	Delin	GG-e"	213x85	11500	25875	471500	23000
	Ruckers	GG-e"	225x85	12650	28463	518650	25300
	Dulcken	FF-g"	259x97	13000	29250	533000	26000
<u>Frans naar:</u>	Taskin	FF-f"	235x95	12950	29138	530950	25900
<u>Duits naar:</u>	Mietke	FF-f"	235x94	13000	29250	533000	26000

→ De prijzen zijn inclusief BTW ←
Alle instrumenten zijn incl. transpositieklavier
Uitgezonderd*
Prijsveranderingen voorbehouden jan. 1998

Fred Bettenhausen
Spaarnwouderstraat 39-41
2011 AB Haarlem Nederland
Telefoon + Fax
00-31-(0)23-5361205